

Cacio José Ferreira
Francisco Alves Gomes
Lucélia de Sousa Almeida
Sidney Barbosa
Organizadores



A CENA SIMULTÂNEA

LITERATURA E DRAMATURGIA EM URDIDURA



**A CENA SIMULTÂNEA: LITERATURA E DRAMATURGIA
EM URDIDURA**

*Cacio José Ferreira
Francisco Alves Gomes
Lucélia de Sousa Almeida
Sidney Barbosa*

Organizadores



EDUFRR
Boa Vista - RR
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA – UFRR

REITOR

José Geraldo Ticianeli

VICE-REITOR

Silvestre Lopes da Nóbrega

EDITORA DA UFRR

Diretor da EDUFRR

Fábio Almeida de Carvalho

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Gursen de Miranda

Anderson dos Santos Paiva

Bianca Jorge Sequeira Costa

Fabio Luiz de Arruda Herrig

Georgia Patrícia Ferko da Silva

Guido Nunes Lopes

José Ivanildo de Lima

José Manuel Flores Lopes

Luiza Câmara Beserra Neta

Núbia Abrantes Gomes

Rafael Assumpção Rocha

Rickson Rios Figueira

Rileuda de Sena Rebouças



Editora da Universidade Federal de Roraima
Campus do Paricarana – Av. Cap. Ene Garcez, 2413,
Aeroporto – CEP: 69.310-000. Boa Vista – RR – Brasil
e-mail: editora@ufr.br / editoraufrr@gmail.com
Fone: + 55 95 3621 3111

A Editora da UFRR é filiada à:



Copyright © 2020
Editora da Universidade Federal de Roraima

Todos os direitos reservados ao autor, na forma da Lei.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Projeto Gráfico e Capa

Giovanna Stefanny Vieira Souza

George Brendom Pereira dos Santos

Diagramação

George Brendom Pereira dos Santos

Dados Internacionais de Catalogação Na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

C395 A cena simultânea: literatura e dramaturgia em urdidura / Cacio José Ferreira
... [et al.]. – Boa Vista : Editora da UFRR, 2020.
295 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5955-006-7.

Livro eletrônico.

1 – Literatura brasileira. 2 – Teatro. 3 – Dramaturgia. 4 – Formação de leitores. I – Título. II – Ferreira, Cacio José. III – Universidade Federal de Roraima.

CDU – 869.0(81)-2

Ficha Catalográfica elaborada pela Bibliotecária/Documentalista:

Shirdoill Batalha de Souza - CRB-11/573 - AM

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores.

O texto deste livro foi avaliado e aprovado por pareceristas ad hoc.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	6
Anna Paula Soares Lemos	
AXÊL, DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: A PERFORMANCE DO ENGENHO E DA ARTE NO TEATRO SIMBOLISTA	12
Sidney Barbosa	
DRAMATURGIA DO OPRIMIDO: UM INSTRUMENTO PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL	41
Flavio da Conceição	
DIÁLOGOS ENTRE ESTÉTICA, TEATRO E POLÍTICA	64
Sara Rojo	
TEATRO REALISTA-NATURALISTA: ÁPICE E CANTO DOS CISNE DE UM MODELO DRAMÁTICO BASEADO NO CONFLITO INTERSUBJETIVO	72
Lídia Olinto	
João Ricken	
RISO E TEATRO	91
Lucélia de Sousa Almeida	
A DRAMATURGIA NEGRA A PARTIR DE RELEITURAS DA PEÇA TEATRAL MEDEIA	105
Adélia Aparecida da Silva Carvalho	
A HISTÓRIA DA BARATINHA, DE BRAGUINHA: DRAMATURGIA MUSICAL E POESIA PARA A INFÂNCIA	125
Karen de Azevedo Acioli	
Fabiano Tadeu Grazioli	
NOVAS REIVINDICAÇÕES NO TEATRO DE CARÁTER POLÍTICO E ÉPICO: TRANSCESTRALIDADE E TRAVIARACADO EM O EVANGELHO SEGUNDO JESUS, RAINHA DO CÉU	141
Felipe Cordeiro	
CINZA: RELATO DE UM PROCESSO DRAMATÚRGICO COLETIVO	156
André Luis de Oliveira	
Beatriz Schmidt Campos	
Maria da Glória Magalhães dos Reis	

A ARTE E A VIDA: O CÔMICO NA PEÇA AMOR POR ANEXINS, DE ARTUR AZEVEDO	170
Elijames Moraes dos Santos	
CLUBE DA LUTA: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE AS OBRAS LITERÁRIA E FÍLMICA	182
Ariane Machado Ciegłinski Eduardo Dias da Silva	
METALINGUAGEM E PARALELISMO EM LISBELA E O PRISIONEIRO: DA PEÇA AO FILME	193
Geise Bernadelli	
O CRISTAL EM CENA: MEMÓRIA E FRAGMENTAÇÃO EM DEPOIS DO ENSAIO, DE INGMAR BERGMAN	209
Fernando de Mendonça	
ANIMALIDADE, DISTOPIA E RUÍNA: A NATUREZA EM INSETOS, DE JÓ BILAC.....	222
Alice Carvalho Diniz Leite	
MAKUNAIMÃ, NA MESMA PRAÇA HOJE SEMPRE: ANOTAÇÕES SOBRE DUAS PEÇAS DE TEATRO CONTEMPORÂNEO NA AMAZÔNIA.....	234
Roberto Mibielli	
O TEATRO COMO EXPERIÊNCIA: A ESCOLA E A LEITURA EM CENA	250
Josué Rodrigues Frizon Luís Fernando Portela	
OS ANIMAIS NA DRAMATURGIA DE HILDA HILST: O BESTIÁRIO DA VIOLÊNCIA.....	262
Francisco Alves Gomes Cacio José Ferreira	
SOBRE OS AUTORES	283

PREFÁCIO

TECIDO E ALINHAVE: O LIVRO EM CENA

Anna Paula Soares Lemos

O tecido resultante do diálogo entre literatura e dramaturgia é tema geral deste livro. Mas, ao observar cuidadosamente esse alinhave a convite de Francisco Alves Gomes percebe-se com prazer e muito aprendizado que se trata de discussão ainda mais ampla e enriquecedora. Isso porque, ao ler o livro, o leitor vai encontrar as mais variadas formas de construir a ponte teatro, cinema e literatura. É como se o próprio livro se mostrasse performático. Em uma performance poética que dialoga muito clara e fortemente com a alma de seu organizador.

Francisco é professor, poeta e ator. Desenvolve performances em espaços cênicos variados: no teatro, na sala de aula, na rede, na rua. Assim, em um livro organizado por ele, não poderia deixar de transparecer em potência máxima seu interesse pelo texto dramático, pela dramaturgia, pelo teatro brasileiro e suas inúmeras interpretações na ambiência social. Estabelece-se aqui, como bem transparece no título, a cena simultânea. São elementos desta cena a performance, a dramaturgia do oprimido, a estética e a política, o conflito intersubjetivo, o riso, a dramaturgia negra, a dramaturgia musical e a poesia para a infância. Encontra-se ainda no decorrer da leitura o processo dramatúrgico coletivo, o cômico, o cinema, a distopia, o teatro contemporâneo na Amazônia, o teatro como experiência na escola, a dramaturgia de Hilda Hilst.

Vale destacar, que faz parte deste tecido a composição da cena do próprio livro, que estabelece diálogo simultâneo com as imagens e faz lembrar o que diz Georges Didi-Huberman partindo da passagem de Ulysses de James Joyce:

o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (DIDI-HUBERMAN, 2014: p. 29)

Logo no primeiro texto, *Axël*, de Villiers de l'Isle-Adam: a performance do engenho e da arte no teatro simbolista, Sidney Barbosa escolhe uma epígrafe potente de Axë de Auërsperg: “Viver? Não. Nossa existência está

completa”. Tal epígrafe se articula fortemente com as imagens de *Édipo e a Esfinge* de Gustave Moreau e o quadro *A morte do coveiro*, de Carlos Schwabe. Tomando constantemente o fragmento de Didi-Huberman enquanto leio o texto com suas imagens, parece que cada uma delas selecionada no artigo, vive e nos olha para fazer um caminho gradual pelo movimento simbolista e chegar, via performance, à peça. *Axel*, escrito pelo francês Villiers de L’ Isle-Adam, é poema dramático em prosa que não foi escrito inicialmente para ser encenado. Diz Barbosa que “l’Isle-Adam estruturou intencionalmente sua peça como livro a ser lido e não para apresentação no palco” e que ele “não reivindica apenas as diferenças de Axël com a sociedade, mas com todos os aspectos da vida humana na coletividade: Política, Religião, Ética, Arte, Afetos, Filosofia e Direito. Em todos os casos, porém, a perspectiva é elitista e idealista, propondo o isolamento e o afastamento da sociedade burguesa devido ao seu caráter mercantilista, material e grosseiro no trato e na concepção das coisas: uma sociedade que, para Villiers e vários simbolistas era um desastre, um mundo à deriva diante da verdadeira condição humana”. As imagens são potentes neste artigo que termina ao tom de um poema dramático, com a imagem da página manuscrita de *Axel*. Tal qual uma assinatura.

Sem perder o tom de “um mundo a deriva diante da verdadeira condição humana”, o livro traz o artigo **Dramaturgia do Oprimido: um instrumento para a transformação social** de Flavio da Conceição, que, talvez, mais esperançoso, inicia com a epígrafe: *Em tempos sombrios precisamos de Luz*. O foco de luz está direcionado pelo autor a um aspecto paradoxal do teatro do oprimido de Augusto Boal: a sua estrutura dramaturgíca. Ele destaca que “muitos teóricos e praticantes do Teatro do Oprimido criticam a estrutura dramaturgíca do Teatro do Oprimido, por não a considerarem eficaz para a finalidade do método: a transformação da realidade a partir do ponto de vista do oprimido. Para alguns deles o esquema dramaturgíco atual estimula a vitimização do oprimido e não sua libertação, e muitas vezes, torna-se um reforço às estruturas opressivas da sociedade”.

Seguindo a perspectiva do drama, em **Diálogos entre Estética, Teatro e Política**, Sara Rojo afirma logo de início que “o texto dramático é uma camisa mais ou menos confortável dependendo da abertura do texto para a performance e do que faz a proposta de montagem com essa abertura. Isso significa que para vesti-lo, se queremos expandi-lo, temos que assumir as possibilidades de transformação da fonte original, de acordo ao corpo artístico e ao lugar de enunciação que realiza o processo. Mesmo que o texto dramático esteja fixado

num arquivo ou é uma criação coletiva feita por um grupo para determinado espaço, temos que saber que a modificação da fonte existe e de formas diversas, quantas vezes seja apresentado”.

O modelo dramático é também tema do artigo **Teatro realista-naturalista: ápice e canto do cisne de um modelo dramático baseado no conflito intersubjetivo de Lidia Olinto e João Ricken**. Nele, os autores analisam o fim do modelo dramático com a chegada do teatro realista-naturalista e apontam que “Dentre os autores dramáticos de destaque no final do século XIX e início do século XX e que são referência na estética realista-naturalista estão: Ibsen, Tchekhov e Strinberg. Não por acaso, a obra icônica desses dramaturgos é ao mesmo tempo um dos ápices do ideal realismo-naturalismo, isto é, um dos melhores exemplos de representação da realidade via estrutura dramática e ao mesmo tempo o “canto do cisne” do modelo dramático mais “puro””.

Uma das riquezas deste livro é dar luz ao paradoxo. Em **Riso e Teatro**, Lucélia de Sousa Almeida aponta logo a contradição e rompe o *pathos* narrativo do título que levaria o leitor desatento a achar que falar sobre o riso é ficar em estado de graça. “Não ficamos em estado de graça ao eleger o humor, riso ou alguma forma de comicidade na análise como parte do objeto de estudo. Estamos, assim, diante de algo paradoxal: estudar sobre o riso não é rir”.

Em **A dramaturgia negra a partir de releituras da peça teatral Medeia**, Adélia Aparecida da Silva Carvalho analisa em primeira pessoa a dramaturgia negra em um potente relato de experiência que interessa porque estabelece o paradoxo imbricado na pergunta que volta e meia tem-se que responder sobre esse tema: existe uma literatura negra? Ela responde desde o início: “A dramaturgia negra ainda é território nebuloso, não podemos atribuir uma única definição ao termo, para não incorreremos no risco de empobrecer o conceito com definições que abarquem apenas as experiências que nos atravessam e que vivenciamos. Encontraremos, dentre as dramaturgias negras existentes, textos que apresentam características como pluralidade cultural em uma perspectiva de léxico, ampliação do lugar de fala da personagem negra e da sua presença na dramaturgia e textos que trazem temáticas relacionadas à questões como identidade, racismo, a escravidão e suas consequências, feminismo negro *etc.*; podem ser textos elaborados por autores brancos que assumem na elaboração da dramaturgia esse lugar de enunciação e múltiplas poéticas elaboradas por autores negros, que mesmo sem passar por uma

temática específica, trazem as marcas da experiência do ser negro em toda escrita que desenvolvem”.

Karen de Azevedo Acioli (Karen Acioly) e Fabiano Tadeu Grazioli em *A História da Baratinha, de Braguinha: dramaturgia musical e poesia para a infância*, ao falar sobre dramaturgia e poesia para crianças também optam pelo relato de experiência. A potência multidisciplinar do relato, tal qual falam os autores, logo no início do texto, derivam de uma autora que é atriz, dramaturga e teatróloga e que tendo atuação destacada em teatro infanto-juvenil e musical escreveu, ao todo, mais de 30 peças infanto-juvenis e dirigiu a maior parte delas. Assim é o processo dramaturgic que está em foco aqui. Braguinha e sua relação com a infância de muitas gerações alinhavam o relato que potencializa o teatro infanto-juvenil não como um teatro feito para crianças, mas um teatro que, ao diapasão de Bertold Brecht, é feito “igual ao que se faz para adultos. Só que melhor.” Neste trabalho, os autores tomam como objeto de estudo a adaptação de Braguinha para a História da Baratinha, recontada como história musicada da *Coleção Disquinho*, que ganhou versão em livro somente em 1995 pela Editora Moderna – dentro da *Coleção Clássicos Infantis* – e para teatro em 1997, “quando a autora principal deste trabalho conduziu a dramaturgia e a direção e fez pouquíssimos ajustes para compor a tessitura dramaturgic, o que atesta, podemos afirmar desde já, a vocação da adaptação de Braguinha para uma estrutura textual que favorece a criança tomar para si o texto no formato dramaturgic e explorar seus diálogos e narração, quase que naturalmente”.

Fazer “pouquíssimos ajustes” não foi o caso do processo feito para o monólogo “O evangelho segundo Jesus, rainha do céu” analisado no artigo **Novas reivindicações no teatro de caráter político e épico: Transculturalidade e traviaracado em *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*** de Felipe Cordeiro. Nele, a composição da tessitura dramaturgic se dava de forma mais complexa e o autor dá luz à atuação de Renata Carvalho, atriz, diretora, maquiadora e transvestigênera no monólogo em questão. Destaca que “Neste espetáculo, parábolas bíblicas são ressignificadas a partir do contexto atual dos países nos quais ela é encenada. Valendo-se do mito de Jesus, a obra revive seus ensinamentos de amor, tolerância e aceitação – que hoje são completamente distorcidos por religiosos (protestantes, evangélicos e católicos). A figura do nazareno que criticou a hipocrisia, os fazedores de leis (eles mesmos sem ética), os rituais vazios e que acabou sendo crucificado por um crime político, oferece um arquétipo que permite de maneira análoga um diálogo com a figura da travesti”.

Continuando a articulação dos relatos de experiência com os processos de criação, desta vez é o processo dramatúrgico coletivo que está em destaque no artigo, também coletivo, feito a seis mãos, por André Luis de Oliveira, Beatriz Schmidt Campos e Maria da Glória Magalhães dos Reis. Em *Cinza: Relato de um processo dramatúrgico coletivo*, o texto é potente e emocionante. Emociona porque nos leva a refletir sobre o contexto atual a partir de perguntas provocadoras, importantes e desconcertantes: “Quais são as nossas frágeis construções coletivas? De que modo podemos discutir e criticar modelos e valores culturalmente aceitos? É possível olhar para o passado, sem idealizá-lo e sem destruí-lo completamente? É permitido a nossa geração cruzar os abraços e esperar?”. O relato trata de experiência orientada pela Prof^a Dr^a Maria da Glória Magalhães dos Reis em “curso de extensão na Universidade de Brasília (UnB), sob os títulos *Quartas-Dramáticas* e *Na classe em na cena*, o qual objetivava a realização de uma encenação com a temática “Mulher, política e teatro””, contam os autores.

Em *A arte e a vida: o cômico na peça Amor por Anexins, de Artur Azevedo*, Elijames Moraes dos Santos escreve em atos para “refletir sobre as manifestações da comédia e da paródia, bem como suas influências na formação do teatro de Artur Azevedo; E, assim, discutir como elas estão entrelaçadas à crítica da sociedade moderna”. O texto desenha a cena no palco para fazer a crítica.

É também a cena, desta vez filmica, que está em jogo de adaptação literaturacinema, teatro-cinema nos artigos *Clube da luta: a tradução intersemiótica entre as obras literária e filmica* de Ariane Machado Cieglinski e Eduardo Dias da Silva, *Metalinguagem e paralelismo em Lisbela e o Prisioneiro: da peça ao filme* de Geise Bernadelli e *O Cristal em Cena: memória e fragmentação em Depois do Ensaio, de Ingmar Bergman* de Fernando de Mendonça.

Os animais na dramaturgia, o teatro contemporâneo na Amazônia e a experiência da cena na escola fecham esta coletânea com os artigos *Animalidade, distopia e ruína: a natureza em Insetos, de Jô Bilac* por Alice Carvalho Diniz Leite, *Makunaimã, Na Mesma Praça Hoje Sempre: anotações sobre duas peças de teatro contemporâneo na Amazônia* por Roberto Mibielli, *O teatro como experiência: a escola e a leitura em cena* por Josué Rodrigues Frizon e Luís Fernando Portela e *Os animais na dramaturgia de Hilda Hilst: o bestiário da violência* por Francisco Alves Gomes e Cacio José Ferreira.

O conjunto de fios que tece cuidadosamente este livro, e o põe em cena, compõe uma urdidura perfeita e propicia uma leitura que interessa ao campo

das artes dramáticas e suas interdisciplinaridades. Lê-se com prazer um livro que lemos e que nos lê.

Anna Paula Soares Lemos

***AXËL*, DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: A PERFORMANCE DO ENGENHO E DA ARTE NO TEATRO SIMBOLISTA¹**

Sidney Barbosa

“- *Viver? Não.
Nossa existência está completa,
e sua taça transborda.*”
(*Axël de Auërsperg*²)

INTRODUÇÃO

O Simbolismo foi um movimento estético que se desdobrou em várias modalidades artísticas, tais como a literatura, a pintura, a música, o drama, a arquitetura, a dança e a escultura. . Podemos, pois, falar mais de uma *estética* ou de um *movimento* simbolista do que propriamente de uma *escola* simbolista, embora esta tenha também existido, datada (a década de 1880 e 1890) e fixada num determinado espaço (Paris).

Grosso modo, suas características são:

Corrente artística de timbre espiritualista que floresce na França, nas décadas de 1880 e 1890, o simbolismo encontra expressão nas mais variadas [manifestações] artísticas, pensadas em estreita relação umas com as outras. O objetivo último das diferentes modalidades artísticas é a expressão da vida interior, da “alma das coisas”, que a linguagem poética – mais do que qualquer outra – permite alcançar, por detrás das aparências. (MARTINS; IMBROSI, 2020, s/p.)

Há uma grande diversidade de suportes e de modalidades artísticas que são englobadas pelo simbolismo. No entanto, alguns princípios norteadores de procedimentos estéticos constituem os postulados simbolistas que os diferenciam dos de outras *escolas*. O primeiro deles é, justamente, o fato de que, na realidade, existiram vários simbolismos. Isso ocorre tanto no que concerne às formas quanto aos conteúdos, pois este não se manifestou de maneira uniforme ou estável, mas compôs-se de distintas expressões de diferentes artistas, lugares,

¹ Parte deste trabalho foi publicada anteriormente (2006), em parceria com Márcio Roberto do Prado, no livro *Aspectos do teatro ocidental* (Ed. UNESP), organizado por Fúlvia Moretto e Sidney Barbosa, no capítulo intitulado “O simbolismo e seu teatro”.

² In: *Axël*, de Villiers de l'Isle-Adam (2005, p. 198).

teóricos ou críticos que se reuniram, num primeiro momento, sob uma só bandeira, a recusa do Realismo-Naturalismo, num mesmo país, a França, e numa mesma época, o final do século XIX. Vale dizer que os fundamentos filosóficos e técnicos do Simbolismo, a saber, o apego dos artistas ao grande Ideal, o uso das sinestésias, o descompromisso formal do verso livre e o desprezo quase total pelos engajamentos sociais ou políticos, acabaram configurando um “programa” de fácil entendimento, mas de difícil aplicação em outros lugares do mundo. Demorou um tempo para que essas idéias fossem difundidas e aceitas em outras partes e reproduzidas em Portugal, na Itália, na Inglaterra e também no Brasil. Não houve praticamente simbolismo nos Estados Unidos da América e no nosso país ficou aquém de todos os outros movimentos artísticos “copiados” da Europa, como era de praxe acontecer na nossa historiografia literária. Porém, em todos os lugares, ele nunca aconteceu com a mesma força de manifestação daquele movimento ocorrido na França. Poderíamos dizer que o chamado simbolismo internacional esteve sempre um nível abaixo do simbolismo francês, mas que este proporcionou manifestações, com qualidade e originalidade, espalhadas por toda a Europa e pela América Latina. Não podemos falar da existência de um simbolismo no Oriente, mas de uma influência, de uma inspiração oriental dos artistas porque:

Nesta época diversos poetas, artistas plásticos, dramaturgos e autores em geral foram inspirados pela atmosfera mística gerada por uma intensa permuta artística e também resultante da onda mental e espiritual emanada diretamente da cultura oriental. Isto ocorreu particularmente na França a partir de 1881. Estes artistas buscam retratar em suas obras o clima encontrado em suas jornadas pelo Oriente. (SANTANA, 2020, s/p)

Figura 01: Édipo e a Esfinge – quadro de Gustave Moreau (1826-1898).



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave_Moreau

Tanto na França, como alhures, para além da Poesia, a Pintura foi a arte mais favorável ao Simbolismo. Pintores como Gustav Klimt, na Áustria, Odilon Redon, Paul Gauguin e Gustave Moreau, na França, Eliseu Visconti e Almeida Júnior no Brasil, Edward Burne-Jones, Willian Blak e Charles S. Ricketts, na Inglaterra, Charles Schwabe, na Alemanha, Giuseppe Amisani, na Itália, Arnold Böcklin na Suíça, Salvador Dali, na Espanha, Félicien Rops, na Bélgica e António Carneiro em Portugal, fizeram uma revolução nas artes plásticas europeias. Suas obras, algumas não sejam totalmente simbolistas, mas com períodos de produção simbolista, abriram perspectivas que ajudaram a nascer o século XX pictórico, com todas as obras e pintores, das vanguardas, do impressionismo, do abstracionismo, dos cubismo, e do surrealismo. O forte, porém, desse movimento de renovação artística fundamental para a sequência da modernidade artística na Europa no início do século XX, foi a poesia. Poesia simbolista.

No entanto, durante o desenvolvimento deste ensaio, reivindicaremos também a existência de um romance e de um teatro simbolistas. E são sobretudo os aspectos desse teatro que nos interessa nesta reflexão.

Figura 02: O quadro *A morte do coveiro*, de Carlos Schwabe é um compendium visual de temas simbolistas. Ali estão presentes a morte, o anjo, a neve imaculada e a pose dramática dos personagens exprimem a aspiração à transformação espiritual desligada do mundo (tradução nossa).



Fonte: <https://artsandculture.google.com/entity/carlos-schwabe/>. (Acesso em 11/08/2020).

Na sua manifestação literária, na matriz francesa, podemos verificar que, dentre as muitas expressões simbolistas, destacam-se duas linhagens. A primeira delas é a do simbolismo movimento, grupo de intelectuais, poetas e escritores cujos membros publicaram manifestos e participaram de reuniões teóricas e de leitura de produções literárias em torno do poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) Na casa deste último aconteciam as famosas “terças-feiras de Mallarmé”, ocasião em que, infalivelmente, ocorriam, na sala de jantar do famoso poeta, debates teóricos, leitura de textos artísticos e de poemas recém-criados pelos participantes. Esse grupo teorizava sobre a arte literária da poesia (principalmente Paul Claudel, André Gide, Oscar Wilde, Alfred Jarry, Paul Valéry, et James Whistler.), da música (Claude Debussy et Maurice Ravel, os compositores franceses mais importantes do início do século XX) e, também, da prosa (Villiers de l’Isle-Adam e Tristan Corbière, coincidentemente ambos bretões nobilárquicos depauperados), além de

acolher as novas manifestações da música (principalmente a de Richard Wagner, vinda da Alemanha,) e da pintura, apoiando pintores como Jean Delville, da Bélgica e Gustave Moreau, de Paris, que viria a ser o mais representativo pintor simbolista na França. Esses autores promoveram polêmicas e se organizaram como uma *escola* artística, em Paris, no período que vai de 1885 a 1895. É preciso lembrar, todavia, que Mallarmé sempre recusou o posto de líder ou de “patrono” da escola simbolista, em que pese a sua influência e importância dentro dela. Dela participaram nomes como Leon Bloy, Pierre Louÿs, Henri de Régnier, Huysmans, Rémy de Gourmont e Maeterlinck, entre outros.

Já a segunda linhagem do Simbolismo foi assim denominada a *posteriori* por críticos, teóricos e historiadores literários. Ela precede e, ao mesmo tempo, sucede aquela geração que se autoproclamou simbolista. Muitos dos autores desse movimento mais amplo nunca ouviram a palavra. Os teóricos e críticos do século XX é que constataram a existência de uma estética simbolista em certas obras que apareceram entre 1857 (ano da publicação do *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire.) e o período intercalado entre as duas guerras mundiais do século XX. Criou-se, literalmente, dessa maneira outro simbolismo, que corresponde a uma concepção da Arte, bem abrangente temporalmente, mas também distinta em qualidade que, em literatura, açambarca as obras de precursores tais como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, o conde de Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam, Jules Laforgue, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry e até mesmo parte das obras de Paul Claudel, Alfred Jarry e André Gide. O triunfo acadêmico e mundano alcançado pelo poeta e teorizador literário Paul Valéry vale, para alguns críticos, como, por exemplo, Jacques Sojcher, um tardio reconhecimento desse movimento na França oficial, uma vez que os contemporâneos dos dois simbolismos, tanto o de escola, como o ampliado, nem sempre souberam apreciá-lo ou mesmo aceitá-lo como um movimento ou uma manifestação literária legítima.

Nessa segunda conceituação cabem, inclusive, as vanguardas e todos os movimentos modernistas que marcaram o início do conturbado século XX, política, social, histórica e esteticamente. Movimentos como o Futurismo, o Dadaísmo e as demais vanguardas estéticas podem ser consideradas senão partes integrantes, pelo menos, herdeiros diretos do Simbolismo, seja o de escola, seja o de sua concepção ampliada na duração do tempo.³

³ Contudo não se deve pensar que o advento do modernismo foi uma unanimidade. O Papa Pio X, em 1907, por meio do decreto *Lamentabili*, e da Encíclica *Pascendi*, condenou duramente o Modernismo, que para ele era “ponto de encontro de todas as heresias”. (GRECO, 2008, p. 118).

Além da Literatura, desempenhará um papel de destaque na pintura e também em outras artes, inclusive na arquitetura. O pintores Gustave Moreau, Odilon Redon, e Fernand Khnopff, o escultor Auguste Rodin, o arquiteto Antoni Gaudi, bem como as manifestações artísticas do estilo *Art Nouveau*, aplicado em diversas modalidades, em toda a Europa, principalmente na Alemanha podem, devido a presença de elementos comuns em suas obras, serem considerados simbolistas, mesmo que muitos deles não tenham se reivindicado deste movimento. Mas é por isso que podemos também chamar o Simbolismo de um *proto-Modernismo*:

Os simbolistas declararam que o mundo interior dos estados da alma e das emoções, em lugar do mundo objetivo, é o mais apropriado tema da arte. Esse pensamento comunga com os ideais românticos e acaba sendo uma extensão do Romantismo, como é visto nas paisagens imaginárias de Caspar David Friedrich do início do século XIX. Os principais temas simbolistas estão relacionados com os sonhos, visões, experiências místicas, o oculto, o perverso, o erótico, a *femme fatale* (presente também no *Art Nouveau* e no Decadentismo, ambos inseridos no grande círculo do Simbolismo) e o feminino ora angelical e virginal, ora ameaçador e destruidor. (ALBUQUERQUE, s/d, s/p.)

Ou seja, muitas vezes o Simbolismo, tanto na França como alhures mas principalmente na Europa, funcionou como um catalisador para a renovação das ideias estéticas finesseseculares. Sua representatividade e seu posicionamento foram fundamentais para que encerrasse um período e para que se abrissem outras perspectivas e pressupostos artísticos capazes de engendrar alterações conceituais de monta e em condições de proporcionar grandes renovações, tais como o Surrealismo e o Absurdo, em várias modalidades artísticas.

Mas foi com o primeiro “simbolista”, da primeira linhagem acima apontada que o processo conceitual do simbolismo iniciou a sua renovação. Poderíamos afirmar que isso aconteceu pelo abandono dos parâmetros referenciais da estética clássica e neoclássica, tal como havia ocorrido com os românticos, décadas antes. Não é a toa que Baudelaire é considerado o “pai da modernidade”. Hugo Friedrich e seu clássico *Estrutura da lírica moderna* (1991) faz a seguinte afirmação: “Em muitas ocasiões, [sobre Baudelaire] fala-se do poeta da ‘modernidade’. Esta afirmação tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores desta palavra” (FRIEDRICH, 1991, p. 35).

Seu aporte foi, pois, fundamental e sua contribuição alterou todo o sistema estético existente:

A crítica de Charles Baudelaire exerceu grande influência sobre os simbolistas. Sua teoria da sinestesia (em *Correspondance*, publicada em 1857) postulava uma arte expressiva do sentimento onde sons sugerissem cores e cores sugerissem sons, e ideias formuladas a partir do som das cores. Kandinsky, na década de 1910, retornará com estes princípios sinestésicos em suas teorias abstracionistas. (ALBUQUERQUE, s/d, s/p.)

Essa *miscelânea* dos cinco sentidos no interior da poesia (a sinestesia) proposta por Baudelaire (e exemplificada por ele no poema *Correspondances*, que abre a revolucionária obra *Flores do mal*) foi o ato estético fundador do Modernismo. O Simbolismo constituiu-se, então, no primeiro passo de um caminho revolucionário, no sentido etimológico, para todas as modalidades artísticas. Embora tímido no início, mas lutando firmemente contra a corrente (tal como os românticos haviam feito na primeira metade do século XIX) com determinação e solidez nas suas convicções constituiu-se como o mais importante movimento renovador das Letras e das Artes na virada do século. Apoiando-o ou contrariando-o os críticos viram-se obrigados a se manifestar com referência a ele. E o nome de *decadentismo* pairava sobre o movimento como um espírito manitu. O decadentismo não se configurou, pois, sendo um movimento formal ou conceitual, mas um fluido, uma névoa que permeava e pairava sobre algumas manifestações artísticas *fin-de-siècle*, inclusive, o Simbolismo, sem, contudo, se confundirem. Podemos dizer que este ocorre no interior daquele, mas está longe de diferenciar-se dele ou de apoiá-lo, apresentando-se um dos elementos/movimentos que foram, à época, classificados como decadentistas.

Figura 03: *Nuage fleuri* – Odilon Redon (1940-1916) – (Nuvem florida)⁴ -



Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Odilon_Redon

Para encerrar esta reflexão ao Simbolismo, faz-se necessário esclarecer também que essa movimentação na direção do Ideal, dos temas superiores da Vida, da Ética e de outras virtudes, tais como a fidelidade, a honra e o sentimento de justiça, tinha a sua justificativa no excessivo apego aos bens materiais e ao dinheiro praticado pela sociedade burguesa francesa durante todo o século XIX. Os poetas, os escritores, os intelectuais e os artistas em geral certificaram-se de que a Ciência e o Progresso, bandeiras que estavam levantadas bem altas naquela sociedade (juntamente com o Dinheiro, formava o tripé da burguesia francesa à época), eram tomados apenas como discurso para legitimar uma dominação de classe e para justificar o apego desmesurado de seus membros ao dinheiro e às maneiras de obtê-lo. Na condição de pessoas sensíveis, deram-se conta de que não se tratava de um pensamento de promoção do ser humano e das condições de vida de todos e sim do uso desses valores por aqueles que tinham o poder

⁴ Tal como aconteceu com a Literatura, a Pintura simbolista anuncia em suas obras as escolas pictóricas que virão a seguir. Por exemplo, no caso, Redon preconiza a pintura abstrata. O lado direito da tela é inteiramente grafada no que virá a ser o abstracionismo, ou seja, a “nuvem” algo disforme não figurativa quase compõe um quadro à parte, independente da cena do barco, tema do quadro. Tanto mais que no lugar de adjetivar o barco, já no título o pintor separa esta parte que acaba dando título ao quadro.

econômico e político e não desejavam abrir mão dele. Tratava-se apenas de subjugação dos personagens e não de sua promoção. Neste sentido, o Simbolismo constituiu-se numa reação estética contra uma situação concreta colocada pela burguesia, que se manifestou principalmente nas vertentes pictórica, escultural e literária, mas que se ocupava, ↓ tal como iria fazer com mais eficácia, alguns anos mais tarde, já no século XX, o movimento surrealista, ↓, da sociedade como um todo e com o ser humano em geral, para além de sua condição econômica ou social individual ou regional.

Ao mesmo tempo em que abrem as possibilidades para futuras realizações artísticas e estéticas, o Simbolismo recebe e, ao mesmo tempo, dá cobertura a um grande movimento que lhe é paralelo, ou melhor, é dele oriundo. Embora possua um inegável papel de renovação literária, estendendo sua influência ao menos até meados do século XX, o Simbolismo encontra sua origem no processo de revolução estética e artística que varreu a arte europeia (e seus desdobramentos no Novo Mundo) e que atende pelo nome de Romantismo.

O posicionamento contrário frente à tradição clássica por parte da arte romântica encontra franco paralelo na oposição dos simbolistas frente ao Realismo-Naturalismo. Porém, se levarmos em consideração a busca ao Ideal, ao Absoluto, bem como a figurativização do artista como um ser de exceção, ou mesmo certos procedimentos estéticos como o uso de sinestésias ou a busca de uma arte sugestiva (apenas para citarmos algumas características das mais conhecidas), encontraremos no Romantismo a própria origem do Simbolismo. Portanto, levando-se em conta essa identificação, é com muita propriedade que Octavio Paz, em seu livro *Os filhos do barro* (1984) diz-nos que:

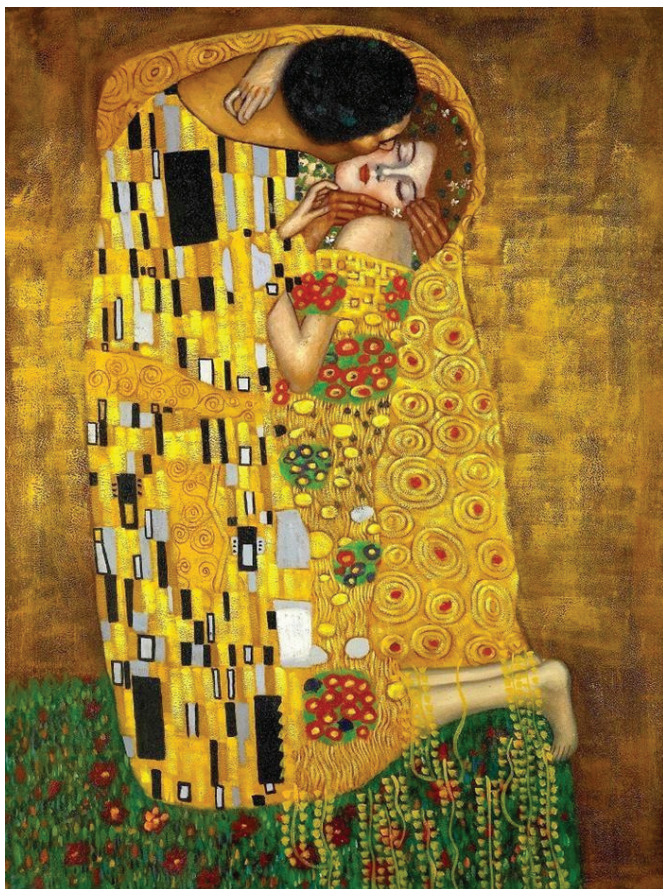
[Sobre o verdadeiro romantismo francês:] Existem dois: um, o dos manuais e histórias da literatura, é composto de uma série de obras eloqüentes, sentimentais e discursivas, que os nomes de Musset e Lamartine ilustram; outro, para mim o verdadeiro, é formado por um número muito reduzido de obras e de autores: Nerval, Nodier, o Hugo do período final e os chamados ‘pequenos românticos’. Na realidade, os verdadeiros herdeiros do romantismo alemão e inglês são os poetas posteriores aos românticos oficiais, de Baudelaire aos simbolistas. (PAZ, 1984, p. 91-92)

Esse deslocamento para trás no tempo das conceituações estéticas e, simultaneamente, essa projeção atrevida para o futuro das vanguardas que virão em seguida, leva o estadunidense Edmund Wilson, no seu célebre livro *O castelo de Axel*, a afirmar ser o Simbolismo somente um Romantismo tardio. Estudando os autores do final do século XIX que fundaram a vanguarda literária: Rimbaud,

Yeats, Valéry, Proust, Eliot, Joyce, Villiers de l'Isle Adam e Gertrude Stein, Edmund Wilson, em seu livro, analisa obras desses escritores que marcaram a passagem do século XIX para o modernismo e, o que é o mais importante, envolve a todos eles com o epíteto de *simbolistas*.

A partir de sua argumentação, podemos inferir, *grosso modo*, ser o Simbolismo nada mais além de um Romantismo anacrônico, *fin-de-siècle*, sem desdém pelo termo, somente uma retomada dos mesmos princípios, porém num contexto histórico-social outro daquele da primeira metade do século XIX. Com a publicação de suas obras, os simbolistas protestavam negando as concessões que as artes em geral e a literatura em particular, faziam à burguesia àquela altura por meio do Naturalismo. A ruptura entre os artistas e os valores burgueses adquiria um caráter radical e na impossibilidade do estabelecimento de uma conciliação rompiam revolucionariamente com o Naturalismo vigente e bem acolhido pela sociedade burguesa. Deste modo, os Simbolistas apresentavam-se como os coveiros do Realismo-Naturalismo e os restabelecadores do Romantismo. Porém, seria necessário lembrar que qualquer reedição, em outra época, não implica sempre em cópia mas em revisão histórica e nova roupagem.

Figura 04: Gustav Klimt – *O beijo*.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/gustav-klimt>.

Como vimos, não foi apenas na poesia que o Simbolismo literário alterou os costumes e os cânones das formas artísticas, mas também no teatro e no romance. É, por exemplo, o que acontece com os escritores Joris-Karl Huysman e Villiers de l'Isle-Adam e os seus romances *Às avessas* e *A Eva futura*, respectivamente. A publicação dessas duas obras em prosa soou como uma agressão estética à obra literária consagrada de Émile Zola. Em seus romances, este havia firmado um “contrato” entre Literatura e Ciência. Sua série de mais de vinte romances, os *Les Rougon-Macquart*, de fato constituía o encadeamento de narrativas nas quais

as histórias buscavam comprovar, por meio da discussão das cargas biológicas das personagens (as célebres “taras”), eram transmitidas de uma geração à outra pela genética e poderiam ser considerados fenômenos “naturais”, conquanto desequilibrados e doentios.

Esses dois romancistas renovam o gênero romance ao lado de outros, tais como Élémer Bourges, Théophile Gauthier, Paul Claudel, André Gide e Léon Bloy. Todos foram enquadrados como escritores simbolistas, num momento ou em outro da historiografia literária. Sua principal característica era a evasão por meio da arte e a negação dos postulados científicos, capitalistas e do mito do Progresso reinantes como conceitos máximos na sociedade francesa do século XIX.

Todavia, mesmo assim, há quem considere a inexistência de um romance simbolista propriamente dito:

Quanto à prosa narrativa, ela é problemática. Poderíamos falar de um “romance simbolista”? Esta noção aparece esporadicamente em alguns artigos ou livros didáticos de história literária, mais uma dúvida persiste em todas as mentes.” não existe verdadeiramente um ‘romance simbolista’ afirma Dominique Millet, mais, por comodidade, pode-se reservar esta expressão a algumas formas em prosa, comumente /.../ relacionadas ao do poema em prosa”. Jacques Dubois “Não existe propriamente falando uma escola simbolista do romance. E entretanto, no interior do movimento simbolista e também em torno deste, nasceu uma produção de obras romanescas que a crítica e a história dissimularam a importância, sistematicamente.”⁵ (Tradução nossa).

A perfeição formal e o engajamento passarão a ser, doravante, com o ser humano, suas subjetividades e com a estética e não mais com quaisquer palavras de ordem de mudanças sociais, históricas ou políticas. Seus melhores exemplos são os romances *Às avessas* (1884) de Joris-Karl Huysmans e *A Eva futura* (1886) de Villiers de l’Isle-Adam. No primeiro, apresenta-se, para além da série de atos e características que singularizam o protagonista Des Esseintes, esteta, *dandy* e rico herdeiro, alguns procedimentos da escrita marcadamente diferente pela escassez de peripécias, envolvendo a história do solitário rapaz, de saúde frágil e gostos refinados, retirado no castelo que herdara da família, na região rural de *Fontenay-*

⁵ Quant à la prose narrative, elle fait problème. Peut-on parler de « roman symboliste » ? La notion apparaît sporadiquement dans quelques études ou manuels d’histoire littéraire, mais un flottement persiste dans les esprits. « Il n’existe pas vraiment de “roman symboliste”, affirme Dominique Millet, mais, par commodité, on peut réserver cette expression à des formes en prose, souvent assez brèves, qui ne s’interdisent pas le mélange des genres et le recours momentané ou plus étendu, à celui du poème en prose ». Jacques Dubois apporte à ce jugement une note plus nuancée encore : « Il n’existe pas à proprement parler une école symboliste du roman et, cependant, à l’intérieur du mouvement symboliste et tout autour de lui, a vu le jour une production d’œuvres romanesques dont la critique et l’histoire ont assez systématiquement dissimulé l’importance.

-aux-Roses, nas cercanias de Paris. Ali, cultiva suas capacidades artísticas que iam da crítica literária, joalheria à vida de *marchand*, dispensando fortunas na compra de objetos extravagantes e supérfluos. Contrário ao progresso, à ciência e à vida superficial característicos da sociedade burguesa, o personagem constitui-se numa representação patológica de uma pessoa sensível decepcionada com aquela sociedade destituída de sentido e de sentimento. Ele opta por isolar-se da realidade. Suas escolhas são regidas por finalidades puramente estéticas, em consonância com o princípio da Arte pela Arte. A técnica narrativa empregada pelo autor revela procedimentos inovadores para a época na composição do romance, tais como a fragmentação, a falta de referenciais do mundo real, histórico e social. De modo que Às avessas propõe-se a desenvolver e a possibilitar reflexões acerca dos laços mantidos entre arte e vida, o que será uma das características do modernismo literário, de Mário Sá-Carneiro a André Gide.

Foi o que ocorreu também com o romance *A Eva futura*, de Villiers de l'Isle-Adam, em que o personagem Thomas Alva Edison está às voltas com a fabricação, por encomenda de um nobre inglês antagonônico à burguesia, de um andróide feminino nomeado Hadaly que almejava ser a beleza e a perfeição, no sentido material e espiritual. A mulher mais linda do mundo, a maior inteligência, o melhor discernimento e o mais amplo conhecimento de artes e filosofia (guardado, em seu interior por gravações que superavam as 3.000 horas!) e que se alimentava de ouro em pó e pétalas de rosas.

Nas palavras de Léon Bloy, “livro mágico, esplêndido e desesperado”, *A Eva futura* reluz com um brilho singular no conjunto da obra de Villiers de l'Isle-Adam. Pela primeira vez, a narrativa simbólica e idealizada à qual Villiers transpôs toda sua amargura e seus sonhos atinge as dimensões de um romance. Outra novidade: a Ciência se faz auxiliar do Ideal nesse conto de fadas moderno no qual o herói-personagem é o ilustre sábio americano, Thomas Edison. Graças à “fada eletricidade”, aquele que chamamos de “Mago do século” realizou, no segredo de sua propriedade de Menlo Park, um maravilhoso autômato dono da ilusão completa de humanidade. A arte do sábio chega a ultrapassar a natureza, pois se é verdade que a sedução da mulher moderna resulta de artifícios, que a beleza mascara muitas vezes a mediocridade do espírito, que o amor é uma farsa, então, é a realidade que é ilusória e enganadora. Somente Hadaly, a andróide de Edison, pode responder às aspirações de um coração apaixonado pelo Absoluto.

Essa inteligência mostra-se bem presente em Edison. Sua personagem é a materialização de sonho e riso feita por Villiers. Edison, no seu íntimo, é mais

idealista do que cientista. O autômato de sua criação é a concretização de um sonho: estar acima de todas as imperfeições, “[...] a máquina que vai preencher o vazio do *real*.” (GRÜNEWALD, 2001, p. 31). Em Hadaly a beleza do sonho é sempre conservada. É interessante observar essa construção de Villiers que faz o sonho emergir de um homem de extremo positivismo, que aparentemente deveria ser totalmente contra essa atividade romântica:

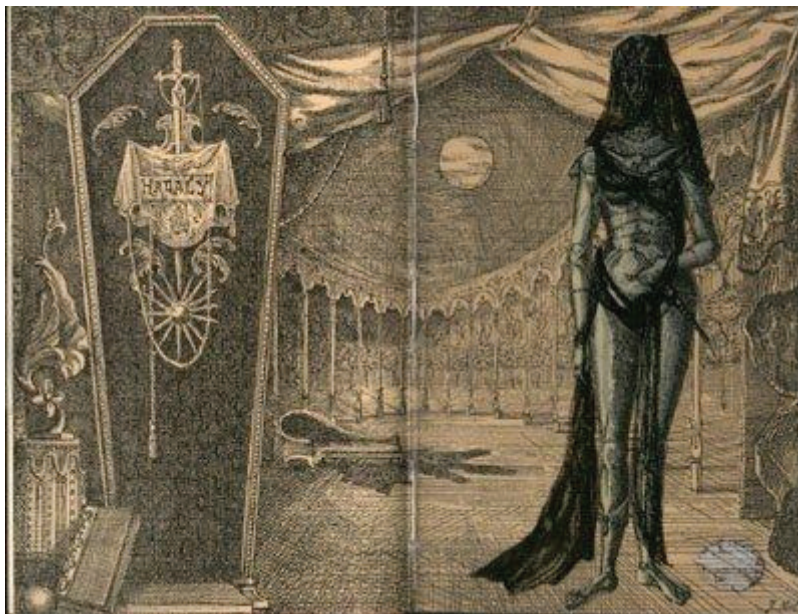
Assim, o Edison de Villiers, mais do que um cientista, é um sonhador tentando concretizar os velhos sonhos dos homens que sempre se afiguraram irrealizáveis. Pondo de lado os fins materialistas de uma ciência puramente positivista, imbui-se da tarefa de criar um sonho em que o despertar não seja necessário. A ciência, dessa forma, apresenta-se transformada por uma nova interpretação. (GRÜNEWALD, 2001, p. 39)

O tratamento dado ao ideal, à negação da realidade, a contestação dos valores da sociedade burguesa constituem as características base do romance *A Eva futura* e também nas demais obras narrativas de Villiers, romances e contos.

Devido a esse fato, poderíamos indagar porque o Simbolismo na literatura foi, como vimos, uma estética predominantemente poética e pouco narrativa. Talvez isso tenha ocorrido pelo fato de o gênero lírico ter maior poder sugestivo e nos cânones do movimento esta era uma das principais metas dos simbolistas na construção de suas obras. Ora, o romance *A Eva futura* é um exemplo acabado de como a sugestão, a surpresa e o fascínio do leitor diante da grandiosidade dos espaços narrados pode produzir um efeito lírico ao evocar, literalmente, o paraíso aqui na terra com a descrição da mansão de Menlo Park, onde residia e trabalhava o protagonista, Thomaz Alva Edison. Aquelas invenções deslumbrantes por sua originalidade e estética ou pela fina ironia⁶ produzem o efeito que pode tanto ser considerado prosa como poesia. Ademais, Villiers de l'Isle-Adam não foi o único simbolista a escrever poesia simbolista em forma de romance, uma vez que os romances de Huysmans (além de *Às avessas* e *Nas profundezas*, este recentemente traduzido no Brasil) e a coletânea de novelas de Barbey d'Aurévilly intitulada *As diabólicas* têm o mesmo caráter e igualmente marcaram a história literária francesa e do Simbolismo enquanto narrativas, abrindo espaço para um reconhecimento da historiografia literária da existência de uma prosa simbolista.

⁶ Durante toda a sua vida, Villiers de l'Isle-Adam bateu-se contra o império da Ciência (e do Progresso) na sociedade burguesa do século XIX, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, era fascinado por tudo o que ela produzia.

Figura 05: Desenho da época da publicação do romance representando Hadaly, a protagonista de *A Eva futura*



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/524317581614293624/> .

Ao chegarmos a essa altura de nossa reflexão, só nos resta agora falar da vertente mais rica e inovadora desse grupo, a saber:

II – O TEATRO SIMBOLISTA

No contexto desse movimento estético o teatro foi considerado como a possibilidade de realização de uma “Arte suprema”. A explicação para uma consideração tão exagerada encontra-se no fato de que o teatro - ou antes, o palco e seus utensílios - era, na segunda metade do século XIX, o espaço perfeito para uma síntese de todas as artes. Eis a razão pela qual o universo teatral ocupou um lugar de tanto destaque para o pensamento estético simbolista. O mestre Mallarmé, inclusive, em meio à sua busca pela obra total, o “Livro perfeito” capaz de explicar órficamente a Terra, afirma, em um texto intitulado “Crayonné au théâtre” (Garatuja no teatro), falando sobre as relações íntimas entre este supremo ideal literário e a estética teatral, enaltecendo o teatro: “Um livro que

nos cai às mãos, se traz em si alguma idéia digna de veneração, sobrepõe-se a todos os teatros, não por desprezo que este poderia provocar, mas, pelo contrário, inspirando-se rigorosamente neles”.⁷ (MALLARMÉ, 1945, p. 298) (Tradução nossa).

A partir de tal ponto de vista, podemos também entender o porquê de Richard Wagner e seus “poemas sinfônicos” terem causado grande sensação entre os diversos simbolistas. O que estava em foco aí era a necessidade de romper os limites que determinavam a mediocridade de toda e qualquer existência, atingindo uma alteridade sugestiva que ultrapassasse a própria sugestão e se fizesse presente no palco da vida. A Arte que se faz presente ativo, o personagem que ocupa lugar no mesmo tempo e espaço que nós, a voz viva, o calor das manifestações orais, os gestos e os sons “verdadeiros” oriundos seja da fala dos personagens, seja da produção de uma sonoridade artificial, porém não delegada. Tudo isso pode ser encontrado no teatro, o que lhe garante um lugar excepcional no seio das artes e suas estéticas. O Simbolismo não poderia deixar passar essa ocasião de, por meio dos procedimentos estéticos que apregoava, servir-se de tal modalidade artística. Tal foi o contexto do teatro em confronto com os projetos de renovação do Simbolismo. O teatro simbolista constitui-se na contribuição alvissareira e inteiramente dentro daquele “*esprit nouveau*” que grassava por toda a Europa.

Evidentemente, em função das diversas revoluções artísticas empreendidas pelo Simbolismo, a estética teatral a que se chega, forçosamente, difere também (e muito) da tradicional. Tal como acontecia em outras modalidades artísticas, a primeira delas foi afastar-se da representação realista vigente até então. O teatro simbolista, tal como acontece com todo teatro, de qualquer época e lugar, também é sugestivo e político:

...todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. (...) teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente /.../ Por isso as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. (BOAL, 1977, p. 1).

O teatro em geral e o simbolista em particular, traz, porém uma vantagem como “gênero” literário: através de uma palavra todo-poderosa que cria o universo teatral (o que equivale a dizer: cria o mundo) impõe-se de maneira praticamente direta. A esse respeito, Pierre Quillard, em um texto da *Revue d'Art*

⁷ “Un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, nom par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire”.

Dramatique, de 1891, traça uma síntese precisa e anuncia os objetivos do teatro em geral e do simbolista, em particular⁸:

É a palavra que cria o cenário da mesma maneira que o restante [...]. O cenário deve ser pura ficção ornamental capaz de completar a ilusão por meio de analogias de cores e de linhas com referência à peça dada no palco. Normalmente, basta um fundo e alguns tecidos como móveis, para dar a impressão da infinita multiplicidade do tempo e do lugar. O espectador /.../ entregará-se-á, inteiramente à vontade do poeta e verá, segundo o seu estado de alma, figuras terríveis ou encantadoras e terras de mentiras nas quais somente ele penetrará. O teatro será aquilo que deve ser ↓ um pretexto para o sonho. (*apud* MARCHAL, 1993, p. 127) (Tradução nossa)

O poderoso princípio analógico em Direito, referente à interpretação da Lei, faz-se aqui presente, de modo que o espectador, libertando-se de sua condição de “platéia”, toma parte catarticamente da supra-realidade que as palavras do artista instauram. Esta suprema aspiração, por seu turno, é recorrente em todas as facetas do Simbolismo, seja na linhagem de escola propriamente dita, seja na linhagem “ampliada” da qual fazem parte os grandes precursores. Por essas razões, caso possamos olhar com mais atenção alguns escritores exemplares do teatro simbolista, veremos a pertinência de tais asserções.

Das duas linhagens do Simbolismo acima citadas, a de escola e a ampliada, o conde Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste-Mathias de Villiers de l'Isle-Adam (1832-1889) foi um autor não só integrado e reconhecido mas pertencente a ambas. Talvez o único simbolista nesta condição. Ele foi de certa forma *médium* entre as duas vertentes. Da primeira, porque participou, mesmo que esporadicamente, das “terça-feiras de Mallarmé” e aí pontificou diante da jovem geração simbolista, contando histórias de viva voz, influenciando a todos. Funcionou de tal maneira que o próprio Maeterlinck chegaria a afirmar mais tarde: “*Minha vida tem dois momentos, antes e depois de Villiers. De um lado a sombra, do outro a luz*”⁹ Da segunda linhagem, porque tanto a sua centena de contos sarcásticos, insólitos e cruéis, seus dois romances desconcertantes, *Isis* e *A Eva futura* e, sobretudo, seu teatro, com a fascinante peça *Axël*, fazem parte do cabedal simbolista unânime e atemporal.

⁸ La parole crée le décor comme le reste [...]. Le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et de ligne avec le drame. Le plus souvent, il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles, pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu. Le spectateur /.../ , il s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et verra, selon son âme, des figures terribles et charmantes et des pays de mensonge où nul autre que lui ne pénétrera; le théâtre sera ce qu'il doit être ↓ un prétexte au rêve. (*Apud* MARCHAL, 1993, p. 127)

⁹ Ma vie a deux versants, avant, après Villiers. D'un côté l'ombre, de l'autre la lumière.

Respeitado e incensado por toda a jovem geração simbolista francesa, por volta de 1880, amigo de Baudelaire, de Wagner (de quem gabava-se de ser o introdutor de sua música na França), e de Stéphane Mallarmé (seu maior amigo, que chegou a afirmar após a sua morte : “A vida dele? ↓ *procuro algo ou alguém que me responda à esta pergunta: verdadeiramente e no sentido lato, ele existiu?*”¹⁰ [apud Raitt, 1987, p. 7]), este autor também de alguma poesia, teve uma trajetória de vida e de produção artística que, por si só o caracterizariam como simbolista, principalmente junto aos artistas e intelectuais, porém, longe do povo e do homem médio, burguês, a quem execrava. Descendente de uma família de nobres de primeira estirpe, mas arruinados pela Revolução Francesa, passou os seus dias como um visionário repartido entre um passado que considerava glorioso e as manifestações, literárias ou não, de uma imaginação exacerbada. Passou a vida perseguindo um ideal de vida e de comportamento que não encontrava a mínima ressonância no mundo burguês que o cercava. Daí a ojeriza que manteve, durante toda a vida, à burguesia e à suas flâmulas, a saber, o Progresso, a Ciência e o Dinheiro, temas que ironizou permanentemente. Sua obra pode ser considerada o “chicote da burguesia”, tal a ênfase e o sarcasmo que dirigiu à crítica dos seus costumes, da sua moral e da suas manifestações artísticas.

A este respeito, Italo Caroni, o primeiro villierainista brasileiro, esclarece:

Muitos são os temas da sátira villieriana. Entre os mais freqüentes está o beato otimismo engendrado pelo progresso científico. Não seria difícil compilar uma antologia de seus ditos e sentenças contra o que ele chamava de “o espírito positivo”. A Ciência o seduzia e a sua aguda intuição previu várias descobertas modernas; mas nem por isso deixava de se escandalizar com o embrutecimento humano por ela acarretado. (CARONI, 1987, p. B-3)

Perguntado um dia, se não se considerava excessivamente teórico e se não deveria fazer algo de concreto contra o domínio dessa classe social na sociedade francesa do século XIX, respondeu imediatamente: “Eu criei *Tribulat Bonhomel?*”, personagem estereotipado do burguês que povoa uma série de contos satíricos e uma novela, *Claire Lenoir*, nos quais exaspera o que considerava a idiotia, a imoralidade e a presunção dos seus contemporâneos.

Villiers de l’Isle-Adam obteve algum sucesso de público na sua época, notadamente nos últimos anos de vida quando, obrigado pela situação material decorrente da exaustão das finanças familiares (ele tinha o orgulho de nunca ter tido um trabalho regular na vida!), publicou contos, artigos e um pouco de crítica

10 Sa vie ↓ je cherche rien qui réponde à ce terme: véritablement et dans le sens ordinaire, vécu-t-il?”

de arte em jornais e revistas literárias, o que lhe proporcionava recursos, parcos que fossem, para a sobrevivência. Contudo, morreu na miséria e deixou uma obra visivelmente incompleta, além de inédita em boa parte. A sua obra-prima *Axel*, maior herança literária que deixou só foi publicada, em edição completa (mesmo assim, sem uma quinta parte que o autor planejava escrever), em 1890, um ano após a sua morte, ocorrida em 1889. Para completar um destino tão adverso, a partir daí ele e sua obra caíram no ostracismo quase total. Só foi “ressuscitado” nos anos 60 do século XX por ter se tornado, nos meios intelectuais e universitários, objeto de teses de doutorado, dissertações de mestrado, artigos e livros. Além disso, houve a montagem de algumas de suas peças de teatro e a RTF (Rádio e Televisão Francesa, estatal de mídia) produziu uma mini-série servindo-se de um texto de Villiers. Essa redescoberta do autor não ocorreu somente na França, mas também no Canadá, na Itália, na Austrália e até no Brasil, onde há pelo menos uma dúzia de trabalhos universitários realizados ou em andamento abordando aspectos de sua obra.

III – *AXËL*: A JÓIA DA COROA SIMBOLISTA

Aqui, Villiers tenta atingir o formato de uma obra de arte total, em que a busca do ideal e do amor supremo sejam resultantes do drama. As influências do romance gótico e das óperas wagnerianas mesclam-se num texto sobre o qual Mallarmé pôde dizer que ele fora feito para «uma representação ideal [...] que pudesse sobretudo ter como palco nossa própria imaginação.»¹¹ (tradução nossa). Fonte: <http://www.editionsabsalon.com>.¹²

No início do mais completo ensaio brasileiro sobre a peça de teatro *Axël*, de Villiers de l’Isle-Adam, Marcos Siscar (2005, p. 209) esclarece que esta obra ficou conhecida como a que:

“...o protagonista, a exemplo do autor, expressa o seu desprezo pela existência real, abdicando de viver (-Viver!, prosseguiu, Viver? Nossos empregados farão isso por nós”) /.../ De fato, Axël é talvez o exemplo mais consumado da elaboração de uma

¹¹ “Villiers tente d’approcher ici une forme d’oeuvre d’art totale, où la quête de l’idéal et de l’amour suprême sont les ressorts du drame. Les influences du roman gothique et des opéras wagnériens se mêlent dans un texte dont Mallarmé a pu dire qu’il était fait pour « une représentation idéale [...] qui doit surtout avoir pour scène notre propre imagination.»

¹² Divulgação do livro *Axël* de Villiers de l’Isle-Adam. Editora Absalom, de Nancy (França). Acesso em: 20/07/2020.

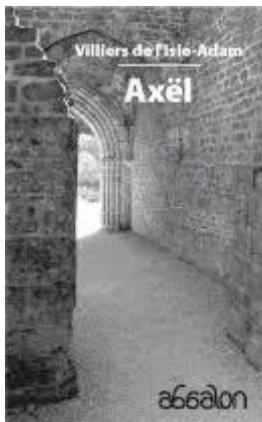
“torre de marfim”, produto do afastamento programático de certos autores do final do século XIX em relação ao mundo burguês e tecnocrático. (*loc. cit.*)

Contudo, a peça não reivindica apenas as diferenças de Axël com a sociedade, mas com todos os aspectos da vida humana na coletividade: Política, Religião, Ética, Arte, Afetos, Filosofia e Direito. Em todos os casos, porém, a perspectiva é elitista e idealista, propondo o isolamento e o afastamento da sociedade burguesa devido ao seu caráter mercantilista, material e grosseiro no trato e na concepção das coisas: uma sociedade que, para Villiers e vários simbolistas era um desastre, um mundo à deriva diante da verdadeira condição humana.

A esse respeito, Junqueira (2013) esclarece que “... no fim do século 19, a forma dramática baseada no diálogo e nas ações decorrentes de relações intersubjetivas entra em crise”. Isso aconteceu porque os indivíduos passam a ser tratados como objetos. E então a “dramaturgia volta-se para o sujeito isolado e introvertido. Essa forma de representação viria a caracterizar não apenas o teatro, mas a arte moderna em geral”. (Junqueira, 2005, s/p.). Nas sociedades européias, o sujeito tinha sido transformado em “coisa”, e apenas um pedaço da engrenagem fabril. Ele foi perdendo a capacidade de sobreviver com um mínimo de harmonia social e “vê sua vontade de agir cerceada pelo sistema socioeconômico decorrente do avanço do capitalismo industrial” (JUNQUEIRA, 2013, s/p.).

Essa situação deu início a uma atitude que vinha desde Baudelaire quando os artistas manifestavam suas “... declarações de desgosto pelo modo de vida da época e a reivindicação do exílio literário identificado comumente pela crítica como uma retração, um auto-exílio da literatura a fim de salvaguardar sua identidade diante das transformações de valores culturais das novas tecnologias de reprodução em larga escala e do prestígio de outros usos da linguagem, como o jornalismo” (SISCAR, 2005, p. 210). No mundo burguês que então se afirmava ocorre a difusão de imagens impressas (as gravuras, estampas *bon marché*, enquadradas para adornar as casas burguesas) em detrimento da Pintura, a difusão de novos comportamentos (frequentar cafés e restaurantes), ir ao teatro, organizar certas festas familiares (o Natal, por exemplo, só é comemorado tal como o conhecemos, da segunda metade do século XIX para cá) e a vulgarização das narrativas romanescas. Nesse contexto, a Literatura estava doravante “alijada das grandes questões sociais, se é que um dia as teve em mãos” (SISCAR, *loc. cit.*). Ela deveria enfrentar o que lhe restava, isto é, “entreter seu próprio campo, consumando assim a separação entre cultura e sociedade” (SISCAR, *passim*).

Do ponto de vista formal, de concepção e de estruturação da peça *Axël*, o primeiro aspecto a ser destacado é que Villiers de l'Isle-Adam praticamente dedicou toda a sua vida intelectual a escrever, reler e a alterar a edição daquela obra que Mallarmé denominou ser o «seu testamento literário».



O segundo, é que na historiografia da produção teatral do simbolismo, Villiers e essa peça encontram eco na manifestação *concorrente* do belga Maurice Maeterlinck, cujo conjunto de peça foi publicado quase ao mesmo tempo em que as peças de Villiers. Seu teatro mais importante foi manifestado pelas *Pelléas e Mélisandre* e *O pássaro azul*. No entanto Villiers e Maeterlinck equivalem-se no valor artístico de seu teatro:

Trata-se de duas obras [*Axël* e *Pelléas e Mélisandre*] que só têm em comum o fato de não terem sido escritas para serem encenadas (*Axël* chega ao ponto de ser dividida não em atos, mas em partes, com títulos e epígrafes). Ambas resgatam uma atmosfera medieval ou pelo menos feudal: apesar de a ação de *Axël*, supostamente acontecer em 1828, o herói, nas palavras do próprio Cavaleiro Comandante, seu primo, «está, pelo menos, trezentos anos atrasados, marcados no relógio». Quanto à grande sala do castelo de Auësparg «ela dá a impressão de um edifício colossal datado da Alta Idade Média». Fora isso, *Pelléas e Axël* descendem de duas estéticas muito diferentes. A estética de *Axël* [...] é a mesma de um drama romântico pós-wagneriano [...] e o simbolismo desta peça é ao mesmo tempo visível e audível pois se apega tanto ao cenário e às didascálias quanto à fala dos personagens. (MARCHAL, 1993, p. 128 (Tradução nossa).

Maeterlinck publicou nos primeiros anos do século XX outra peça de teatro intitulada *O pássaro azul* na qual valoriza os símbolos da viagem e do

sonho, servindo-se de duas personagens crianças, Títil e Mitil, para atingir os seus objetivos, qual seja, o de demonstrar que os seres humanos são capazes de superação e de esperança calcados na força espiritual de enfrentamento da realidade. Isso acontece ao final da peça uma vez que “O conhecimento intuitivo se expressa através da certeza de Títil de que o pássaro azul [tão procurado durante o desenrolar da peça] está na casa onde ele mora, ou seja, dentro dele mesmo /.../ procurou por mundos distantes, no mundo exterior o que estava tão próximo.” (UBIALI, 1999, p. 107). Trata-se de uma peça cujo conteúdo projeta para o futuro, apesar das inúmeras peripécias desta busca, numa projeção espiritual e otimista.

Finalmente, é necessário retomar ao aspecto da construção de Axël, que tanto, para o autor em sua época, quanto para os críticos e analistas literários seus contemporâneos e da posteridade, a peça não foi escrita para ser montada, mas apenas para ser lida. Esse fenômeno que se constitui um contrassenso em si, é mais corrente do que se supõe ou se admite. Várias podem ser as razões desta realidade que choca o público e desestrutura o texto teatral. Em primeiro lugar, porque já foi longa e difícil a caminhada nos estudos literários para que, com todo cuidado e diplomacia (ainda há os que duvidam! para que o teatro fosse admitido como um gênero no seio da Literatura. Os argumentos contra essa investida de áreas que se tocam são aqueles que demandavam, para o teatro, aqueles aspectos que lhe são peculiares e que giram em torno de um espaço físico determinado: o palco no recinto do teatro, a platéia e tudo o que lhe é relacionado. Podemos pensar no cenário, na iluminação, na sonorização musical, na marcação do palco, na impostação de voz dos atores, etc.

Porém, os argumentos a favor da inclusão do teatro nos estudos literários foram reduzidos praticamente a um só, forte e incontornável: salvo exceção muito específica como a que ocorre com a *Comédia dell Arte* na qual os atores entram em cena apenas com algumas garatujas indicativas das atitudes e de algumas falas para o bom andamento do espetáculo. O que é surpreendente e algo insano nesse caso, é que os outros atores igualmente não recebiam um texto; somente aquelas telegráficas orientações. Trata-se, assim, da instauração de uma completa e verdadeira improvisação. E o que é extraordinário é que *funcionava*, isto é, funciona muito bem e atingia, às vezes com maestria e beleza, os objetivos propostos pelo diretor, o criador daquelas orientações esquematizadas.

Nessa disputa, a vitória foi daqueles que argumentaram pela inclusão do teatro nos estudos literários. Isso ocorreu devido ao fato de a peça ser considerada

literatura, em que pesem os detalhes do palco e toda a equipagem que se impõe. O cenário pode ser uma praça, uma antecâmara de palácio, um balcão (de *Romeu e Julieta* ou de Jean Genet), uma ruína de castelo, ou toda a *machinerie* necessária para a realização das cenas fantásticas ou espirituais, cenas de fogo ou chuva, etc. Acima de todos esses elementos está o *texto* da peça, que determina o seu valor e a sua empatia com o público. *Deus ex-machina!* O texto é tomado como o cerne da arte teatral, o nó que a magia teatral é capaz de desatar, ou o encantamento da história narrada pelo desenrolar das cenas, da interpretação dos atores. O texto de uma peça de teatro reina soberano e governa todas as artes teatrais, apontando, dirigindo “disdascaliando” e presidindo aquele universo encantador, no sentido etimológico do termo.

Na peça que estudamos, a questão se coloca fundamental:

Por supuesto que “Axël” es drama para leer, no para llevarlo a las tablas. El señorito que recurriendo a sus propios medios trató de hacerlo poner en escena, después del ruidoso fracaso, tuvo que ser puesto bajo tutela por la familia – y sin embargo, qué pieza tan bien construída! sobre todo en la parte intitulada “Le monde religieux”. (ERNESTO VOKENING, 1979, p. 449)

Trata-se, pois, de um texto e não de indicações para a montagem de uma peça de teatro. É literatura, indenegável, cristalina e filigrana. Poucas são as peças que, na história universal do teatro, não foram escritas para o palco. Lembramo-nos do *Auto da barca do inferno* (voltada mais para o juízo final geral do que para alguma temática de cunho popular) e pelas dificuldades de sua montagem, *Lorenzaccio* de Alfred de Musset (motivada a não ser representada por razões psicológicas do autor) ou *Cromwell* de Victor Hugo (peça destinada a lançar o teatro romântico na França, apresentada mais como manifesto de uma nova escola literária (o romantismo) do que a preparação de um espetáculo (O *Préface de Cromwell* feito pelo próprio autor constitui uma profissão de fé e um programa estético), ou daqueles muitos autores teatrais portugueses (Raul Brandão, José Cardoso Pires, Romeu Correia, ou Luzia Maria Martins) no período da ditadura salazarista sabiam que a censura não somente não liberaria suas peças para a representação nos teatros, como colocava em risco suas próprias integridades físicas¹³. Eles escreviam *sabendo* que poderiam apenas serem lidos, uma vez que a Censura não

¹³ “No extremamente longo e tenso período da ditadura em Portugal, as práticas da comissão de censura impuseram terror e medo aos escritores, intelectuais, dramaturgos e jornalistas, pela constante proibição e apreensão de obras e pela ameaça de prisão de seus autores /.../ O teatro foi um dos grandes alvos da censura, que reprimiu a produção de peças teatrais e proibiu a representação, nos palcos, de textos de autores portugueses⁴ e estrangeiros.”

autorizaria a sua representação. Os autores, influenciados pela situação, redigiam seu teatro pensando nos seus leitores e não em espectadores, uma vez que estavam conscientes que estes não iriam ao teatro, não existiriam. E há o caso do nosso bom Machado de Assis, que escrevia como dramaturgo apenas para ser lido. Ele impedia as montagens delas, recusando-se a submeter-se à crítica teatral que ele próprio havia criticado..

Axël tem motivação diferente de todos esses autores e seus contextos, uma vez que l'Isle dam estruturou intencionalmente sua peça como livro a ser lido e não para apresentação no palco. A incongruência combina com os parâmetros do Simbolismo, que como vimos não se encaixavam em quaisquer regras ou tradições até então vigentes. O fato é que o teatro, assim, denominado, a peça tinha “capítulos” e não “cenas” ou “quadros”. Não foi apenas com a temática e suas nuances e singularidades que motivou Villiers de l'Isle-Adam a escrever esta “peça”, gestada durante vinte anos! Sua intenção era seguramente usar essa ferramenta (os temas da aristocracia e seu comportamentos, o posicionamento antiburguês, o amor alucinado, o ideal filosófico e social, etc.) para mudar a forma de se escrever teatro. Além disso, o autor buscava uma multimidialidade *avant la lettre*, inspirando-se das regras da sinestesia a que estava afeito e que conhecia bem. Por exemplo, no que se refere à música “Esta peça considerada como o modelo do teatro simbolista, está construída como [*se fosse*] uma sinfonia, cujos temas são distribuídos de maneira simétrica.” (Sítio *Fabula*) ou quando vemos verdadeiros *tableaux* descritos da Floresta Negra, dos campos germânicos ou do campo, ou ainda do castelo de Auësparg, “visto” por dentro e por fora.

O autor trabalha aí não mais com a denúncia e o choque de opiniões a que estava acostumado ao escrever a sua obra, mas opta pela idealização do personagem aristocrático trabalhado esteticamente a ponto de desligar-se completamente das coisas materiais para viver unicamente no universo do amor, da honra, dos valores morais e espirituais. Axel torna-se a existência de uma vontade, de um desejo profundo do narrador que, por antinomia, confirma e não denega a afirmação de Italo Caroni, segundo a qual “Villiers faz em seus escritos uma sátira cruel dos absurdos materiais, morais e espirituais de sua época”. (CARONI, 1987, p. B2)

Ao final, podemos afirmar que ele conseguiu seu intento: passados 130 anos da publicação da obra, ninguém mais se interessa em discutir esses temas, pelo menos da maneira e com as razões que o moviam. A oposição aristocracia/burguesia ficou inteiramente superada pela criação da classe média, das novas

tecnologias e, sobretudo, dos novos padrões de vida impostos pela Modernidade. No entanto, podemos lê-lo e a seu texto sem constrangimentos porque ali, diante de nós, na carne viva do texto, está a escritura, a arte literária e a mágica de ultrapassar tempo e espaço na direção e fruição do belo. Trata-se de uma obra que faz parte do rol da Literatura de todos os tempos. A historiografia literária o reconhece e prestigia.

Quanto à representação da peça no palco, as diversas montagens possíveis, a discussão dos ideais estéticos por ela propostos e as técnicas contemporâneas para produzir efeitos especiais luminosos e musicais, etc., podemos parafrasear ou literalmente pastichar a personagem Axël na célebre réplica que motivou o estadunidense Edmund Wilson, em 1934, a escrever o seu basilar livro sobre o simbolismo literário *O castelo de Axël* “- Montar a peça? Levá-la ao público para comunicar a sua arte? Representá-la? - Os técnicos farão isso por nós!”

CONCLUSÃO

No final do século XIX, as normas que regiam a criação artística caem por terra e o artista vivencia a crise da representação, uma vez que a arte não almeja mais imitar a natureza, mas sim, arrancar o homem da sua condição terrena para alça-lo rumo ao Absoluto. Porém, a sociedade, apegada aos valores burgueses e materialistas, não partilha de seu anseio e ele se exila na sua criação, sua torre de marfim. A palavra poética é, assim, reivindicada como um caminho que conduz a esse Absoluto. No drama, essa palavra funda um novo tipo de teatro que não tem mais o intuito de comunicar, mas de sugerir. As fronteiras entre as artes se fundem e o teatro intenta tornar-se um templo de meditação. Eis que surge *Axël*, escrito pelo francês Villiers de L' Isle-Adam. Classificado como poema dramático em prosa, *Axël* faz ecoar todas essas questões que foram esteticamente trabalhadas pelo movimento simbolista-decadentista, e seu protagonista torna-se o protótipo do herói que se refugia na torre de marfim e prefere a inação à vida, dando as costas à mesquinhez da sociedade burguesa. (XAVIER, 2015, p. 77)



Fonte: Foto de Villiers, Chadourne (1979).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Marcelo. Pós-Impressionismo e a questão das cores. In: **História da Arte e da Arquitetura**. Disponível em: <https://historiaartearquitetura.com/2017/08/03/pos-impresionismo-e-a-questao-das-cores/> Acesso em: 09/07/2020.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CARONI, Italo. Um chicote contra a hipocrisia. In: **Folhetim** (Folha de São Paulo). Nº 548. 07 ago. 1987, p. B-3.

CHADOURNE, J. -P. et al. **Joris-Karl Huysmans: du naturalisme au satanisme et à Dieu**. Paris: Bibliothèque Nationale, 1979.

ETIEMBLE, René. **Le sonnet des voyelles**. Paris: Gallimard, 1968.

FABULA, **sítio parisiense de literatura francesa**: https://www.fabula.org/actualites/villiers-de-l-isle-adam-axel_23540.php Acesso em: 20/07/2020.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto Marise M. Curioni. Tradução das poesias Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GRECO, Gabriella (Coord). **História das religiões**: crenças e práticas religiosas do século XII aos nossos dias. Barcelona: Folio S. A., 2008.

GRÜNEWALD, Ecila de Azeredo. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, conde de. **A Eva Futura**. São Paulo: EDUSP, 2001.

JOLLY, G. **Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam**. Paris: l'Harmattan, 2002.

JUNQUEIRA, Renata. **Transfigurações do Axël**: leituras de teatro moderno em Portugal. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

MALINOWSKI, Wieslaw Mateusz. Le Roman à l'école du symbolisme. In: FRAISSE, Luc. **Le Roman à l'aube e du XXI ème siècle**: controverses et consensus. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

MALLARMÉ, Stéphane. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade)

MARCHAL, Bertrand. **Lire le Symbolisme**. Paris: Dunod, 1993.

MARTINS, Simone; IMBROSI, Margaret. **O Simbolismo**. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-19/simbolismo/> Acesso em: 06/05/2020.

MORETTO, Fúlvia M. Luiza; BARBOSA, Sidney. **Aspectos do teatro ocidental**. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Villiers de l'Isle-Adam: a vida como arte. . In: _____. **Inútil poesia**: e outros ensaios breves. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

RAITT, Alan. **Villiers de l'Isle-Adam**: exorciste du réel. Paris: José Corti, 1987.

RODRIGUES, **Márcia Regina Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa**: O render dos heróis de Cardoso Pires e Felizmente há luar! de Stau Monteiro [online]. São Paulo: Ed. UNESP/Cultura Acadêmica, 2010.

SANTANA, Ana Lúcia. **Escritores do Simbolismo**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/literatura/escritores-do-simbolismo/> Acesso em: 09/07/2020.

SISCAR, MARCOS. Posfácio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Mathias Auguste. **Axël**. Tradução Sandra M. Stroparo. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

SOUZA, Adelina Domingos de. **Às avessas**: de Joris-Karl-Huysmans. Disponível em: <https://docplayer.com.br/20287750-As-avessas-joris-karl-huysmans.html> Acesso em 11/07/2020.

SOJCHER, Jacques. **La démarche poétique**: lieux et sens de la poésie contemporaine, Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.

MALINOWSKI, Wieslaw Mateusz. Le Roman à l'école du symbolisme. In: FRAISSE, Luc. **Le Roman à l'aube e du XXI ème siècle**: controverses et consensus. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

UBIALI, Elizabeth Aranha Guimarães. **Da cabana ao infinito**: uma viagem-sonho em O pássaro azul de Maurice Maeterlinck. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 1999.

VERLAINE, Paul. Villiers de l'Isle-Adam. In: _____. **Les poètes maudits**. Paris: Albert Messein, 1920.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Mathias Auguste. **A Eva Futura**. Tradução Eclia de Azeredo Grünwald. São Paulo: EDUSP, 2001.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Mathias Auguste. **Axël**. Tradução Sandra M. Stroparo. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

VOLKENING, Ernesto. Improvisaciones sobre "Axel", una tragedia, de Villiers de l'Isle-Adam. In: **Eco** (Bogotá). n° 209. Marzo 1979, p. 449-459.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo da literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2004.

XAVIER, Lígia Maria Pereira de Pádua. Axël de Villiers de l'Isle-Adam e o teatro simbolista no fim do século XI. In: **Lettres françaises**. UNESP/Araraquara, 16 (1), 2015, p.77-94.

DRAMATURGIA DO OPRIMIDO: UM INSTRUMENTO PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Flavio da Conceição

Em tempos sombrios precisamos de Luz

Todas as técnicas e práticas contidas na metodologia do Teatro do Oprimido surgiram, ou foram adaptadas, a partir de demandas sociais, respondendo às necessidades de uma realidade política vivenciada diretamente pelo seu criador e sistematizador Augusto Boal.

Na década de 50, Boal estudou teatro e dramaturgia nos Estados Unidos, onde aprendeu os procedimentos artísticos contemporâneos de seu tempo e que ainda não haviam sido experimentados no Brasil. Estudou diretamente com o crítico, historiador do teatro norte americano e professor John Gassner participando de suas aulas na Universidade de Columbia e no Actor's Studios. Lá, entrou em contato com o drama e o realismo stanislavskiano, além de experimentar as práticas de um outro teatro, que se contrapunha aos efeitos catárticos do teatro aristotélico, as formas teatrais épicas desenvolvidas por Bertolt Brecht e Erwin Piscator.

No retorno ao Brasil Boal foi convidado para ser diretor do Teatro de Arena de São Paulo, onde pôs em prática as teorias artísticas desenvolvidas nos Estados Unidos. É possível verificar em toda trajetória dramaturgicamente de Boal, influências tanto do realismo como do teatro épico. O período dos espetáculos realistas do Teatro de Arena, a adaptação e a nacionalização de peças clássicas, a instauração dos laboratórios de dramaturgia eram iniciativas práticas na produção dramaturgicamente entre os artistas paulistas. E peças como *Revolução na América do Sul*, considerada a primeira peça épica do Brasil, e os musicais *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Bolívar* e *Arena Conta Tiradentes*, com o Sistema Coringa e o rodízio de personagens são exemplos da experimentação épica resultante dos seminários de dramaturgia do grupo paulista.

Dessa forma, a dramaturgia desenvolvida por Boal não se baseava somente no épico, mas continha elementos dramáticos e, por conseguinte, aristotélicos. Mesmo tecendo duras críticas ao filósofo e a estruturação das tragédias gregas em seu ensaio *O Sistema Coercitivo de Aristóteles*¹, ainda é possível observar elementos

¹ *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, editora Civilização Brasileira, 2005.

dramáticos no trabalho dramaturgico desenvolvido por Boal, que resvalaram na prática do Teatro do Oprimido.

A dramaturgia do Teatro do Oprimido, especificamente do Teatro-Fórum que é a vertente mais difundida e a estrutura mais desenvolvida para a criação de espetáculos, tem sua raiz no drama aristotélico, com elementos que nos remetem às peripécias, ao conflito, ao herói, o sentimento de empatia, ou mesmo o efeito de catarse, criticado por Boal, mas que pôde ser reorganizado na prática do Teatro do Oprimido. Tais elementos são encontrados na composição da tragédia clássica grega e ressignificados nas estruturas dramaturgicas da prática boaleana. E é justamente essa contradição que é debatida nos encontros de Teatro do Oprimido pelo mundo. Muitos teóricos e praticantes do Teatro do Oprimido criticam a estrutura dramaturgica do Teatro do Oprimido, por não considerarem-na eficaz para a finalidade do método: a transformação da realidade a partir do ponto de vista do oprimido. Para alguns deles o esquema dramaturgico atual estimula a vitimização do oprimido e não sua libertação, e muitas vezes, torna-se um reforço às estruturas opressivas da sociedade.

Esse artigo tem por objetivo traçar um panorama da dramaturgia proposta por Augusto Boal desde os laboratórios de dramaturgia desenvolvidos no Teatro de Arena, onde buscava-se a experimentação a partir da prática do realismo e do épico. O texto vai ainda perpassar pela crítica ao sistema aristotélico para as tragédias gregas até a estrutura dramaturgica do Teatro do Oprimido. O artigo oferece também algumas propostas inovadoras para uma nova abordagem dramaturgica da metodologia, em tempos de reificação do sensível, da complexificação humana e da subjetivação da opressão.

ENTRE O ÉPICO E O DRAMÁTICO: SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA E SISTEMA CORINGA

Boal retorna ao Brasil, depois de estudar nos Estados Unidos, em 1956 e em 1957 inicia as aulas de dramaturgia para estudantes secundaristas e artistas de São Paulo, o que foi intitulado de Seminário de Dramaturgia. Esses encontros eram uma novidade no país, onde debatiam sobre marxismo, filosofia, teatro brasileiro e estrangeiro e, por fim, os elementos dramaturgicos do drama e do épico.

Os artistas populares desejavam dar uma resposta às companhias de teatro profissional de São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia e seus admiradores,

o teatro alienado, que trazia à capital paulista as grandes produções estrangeiras e representava a alta elite artística. A representação da classe popular não tinha espaço nos espetáculos do TBC, por isso os artistas do Arena buscavam uma forma econômica de construir suas produções, com uma representatividade social mais ampla.

Importante ressaltar que a prática proposta nos Seminários de Dramaturgia do Arena eram inspiradas pelas experiências de Boal nos Estados Unidos, nas aulas com Gassner que propunham uma produção completa no teatro, incentivando o conhecimento não unicamente dramático, mas de todo processo produtivo teatral. Mas também a partir dos vários grupos artísticos que Boal teve contato durante sua viagem, como as experiências com o teatro *off-Broadway*, as propostas do *Dramatic Workshop* de Piscator, as peças do diretor Norris Houghton, o teatro negro do *Harlem*, o *Teatro Phoenix*, o *Living Theatre*, etc. (BRITTO, 2015).

Desta forma, os laboratórios de dramaturgia tinham o intuito de criar novos textos dramáticos, estudar profundamente as propostas de Stanislavski, de Piscator e Brecht, análise textual, interpretação, teoria teatral, para preparar os atores para todas as funções necessárias para uma produção teatral, assim como aponta o pesquisador e Curinga Geo Britto:

Cursos diversos: 26 de setembro de 1956, estreia *Ratos e Homens* e neste período Boal inicia Curso Prático de Dramaturgia, incluindo: Introdução, Teorias, Estrutura Teatral e Dinâmica Dramática, Caracterização Psicológica e Diálogo, Análise de Peças. Em 1957, o Teatro de Arena anuncia Curso Prático de Teatro. Responsáveis: Sadi Cabral (interpretação), Bernardo Blay (Psicologia), Décio de Almeida Prado (Estética), Sábado Magaldi (História do Teatro), Beatriz Segall (Improvisação). Fundamental apontar que Anatol Rosenfeld também vai estar presente em vários momentos, um grande interlocutor com Boal. (BRITTO, 2015, p. 159-160)

O Sistema Coringa de interpretação foi um resultado concreto das pesquisas e discussões do Seminário de Dramaturgia. A ideia de Boal era de misturar, em uma só experiência cênica, a interpretação épica e a naturalista. No espetáculo *Arena Conta Tiradentes*, onde a proposta foi apresentada em seu ápice, o personagem protagonista tinha uma construção naturalista, que proporcionava a identificação da plateia com suas atitudes heróicas e a ilusão cênica. Em contraponto, todos os outros personagens tinham o papel de contribuir para a instalação da dúvida e da reflexão dos espectadores, com uma interpretação distanciada e épica.

Em *Arena Conta Zumbi* e, posteriormente, *Arena Conta Tiradentes* e *Arena conta Bolívar*, o grupo passou a misturar as duas possibilidades de construção

de personagem, tentando proporcionar ao espectador a identificação e o distanciamento simultaneamente, ou seja, a emoção e a reflexão no mesmo espetáculo. O objetivo era que a plateia se emocionasse e tomasse partido do personagem protagonista, neste caso Zumbi (ou Tiradentes ou Bolívar) e, ao mesmo tempo, pensasse sobre como aquela história refletia na realidade brasileira da época. Essa estratégia foi estética, mas também financeira, pois, com a interpretação épica um ator fazia vários personagens no mesmo espetáculo, herança de Bertolt Brecht, que já fazia com seus atores troca de papéis durante seus espetáculos. Com figurinos simples e a utilização de poucos objetos de cena, a produção da peça seria barateada. E, pensando no processo artístico desenvolvido com essa prática, percebe-se a inovação que o Arena trouxe ao teatro brasileiro.

Esse sistema colocava em cena uma figura que representava a sociedade – o Coringa. Anatol Rosenfeld nos explica que “o Coringa é, explicitamente, comentador, *menneur du jeu, raisonneur*, o narrador da peça.” (1996:17). Como a carta homônima do baralho, o Coringa podia substituir qualquer personagem da peça, exceto o protagonista², ou assumir o papel de um comentador dos acontecimentos da obra. Ele era o vínculo entre plateia e espetáculo, que conduzia o espectador à reflexão didática desejada pelo grupo. Através de acontecimentos históricos, de elementos jornalísticos, reportagens, músicas, o Coringa encaminhava a plateia para a análise da realidade, de acordo com seu ponto de vista, que representava a ideologia do grupo Arena. Essa prática era didática em si, pois procurava ensinar ao espectador como refletir, como analisar a sociedade em que estava inserido. E, complementando, Boal nos explica que “no Coringa esta empatia exterior será trabalhada lado a lado com a exegese. Tenta-se e permite-se o reconhecimento exterior desde que se apresentem simultaneamente análises dessa exterioridade” (BOAL, 1967, p. 38).

A figura do narrador teatral como um comentador já foi utilizada em diferentes culturas. Na Índia o *Vidushak* era como um palhaço, que fazia os comentários sarcásticos durante as apresentações do teatro tradicional indiano. Na Guiné Bissau, temos a figura do *Djidiu*, que também era um narrador das cenas apresentadas nas ruas, uma espécie de contador de histórias e das tradições do povo.

² A substituição do protagonista pelo Coringa não é proibido, mas não é aconselhável, pois tende a quebrar a ilusão entre plateia/espetáculo, dificultando assim a empatia necessária para a emoção. Essa substituição pode acontecer caso o protagonista tenha que realizar alguma ação que não seja realista ou concreta. Assim, vale mais quebrar a ilusão do Coringa do que do protagonista, responsável pela empatia.

O Sistema Coringa avançou na proposta de combinação entre o teatro brechtiano e o stanislavskiano, pois, além de terem personagens épicos, distanciados, que produziam a reflexão, haveria, agora, a figura do crítico, do instigador, alinhado ao protagonista com construção realista. A empatia deveria ocorrer na figura deste protagonista, para garantir a emoção da plateia, mas essa identificação deveria incidir também entre público/Coringa, já que a plateia precisava “confiar” nele para seguir o caminho de reflexão proposto. Esse sistema extrapolava ainda mais a relação entre ilusão/distanciamento; emoção/reflexão e criava-se uma tríade empática: protagonista/plateia/Coringa.

Boal explica detalhadamente como deveria ser o protagonista e o Coringa no Arena da seguinte forma:

A primeira função é a protagônica que, no sistema representa a realidade concreta e fotográfica. Esta é a única função na qual se dá a vinculação perfeita e permanente ator-personagem: um só ator desempenha só o protagonista e nenhum outro. [...] A segunda função é o próprio Coringa. Poderia defini-la como sendo exatamente o contrário do Protagonista. [...] é mágico, onisciente, polímorfo, ubíquo. Em cena funciona como meneur de jeu, raisonneur, mestre de cerimônias, dono do circo, conferencista, juiz, explicador, exegeta, contra-regra, diretor de cena, regisseur, kurogo etc... Todas as explicações constantes da estrutura do espetáculo são feitas por ele, que, quando necessário, pode ser ajudado pelos Corifeus ou pela Orquestra Coral. (BOAL, 1967, p. 39)

O crítico de teatro Anatol Rosenfeld fez em seu livro *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro (1996)* uma análise profunda do Sistema Coringa do Teatro de Arena. Para ele:

De uma forma geral, o sistema parece funcionar bem, particularmente no nível do Coringa, do distanciamento, da crítica e do didatismo, embora se possa divergir da interpretação dada à realidade histórica e conceber um aproveitamento mais amplo, agudo e profundo do Coringa, na análise da realidade. Pode-se admitir que a simplificação extrema seja necessária para chegar a um modelo analógico aplicável a circunstâncias atuais. (ROSENFELD, 1996, p. 19)

O Protagonista nas peças do Arena que incorporaram o Sistema Coringa, nesse caso *Tiradentes* ou *Zumbi*, tinha todas as características do herói dramático, “Boal fala do herói no sentido clássico da personalidade que, heroicamente, empenha sua vida numa causa relevante” (ROSENFELD, 1996, p. 42). Sua maior preocupação era criar um herói desmistificado, com profundidade em sua personalidade e ações, para garantir a representação de uma sociedade complexa e o processo de empatia com a plateia.

O mito é o homem simplificado – contra isso nada se tem a objetar. Porém a mistificação do homem não tem necessariamente que ser mistificadora – pois contra isso muito se pode e deve objetar. (...) Porém o mito de Tiradentes nos perturba. (BOAL, 1967, p. 55)

Com o esvaziamento social das características revolucionárias de Tiradentes criou-se o mito do herói enforcado, do Mártir da Independência, sem contexto político ou relação entre as classes oprimidas de seu tempo histórico. Dessa forma o herói, o mito é mistificado, esvaziado pelas classes dominantes de seu caráter político e transformador. “Não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação” (BOAL, 1967, p. 56). Dessa forma, Boal tentou colocar no palco o personagem de Tiradentes não como um herói mistificado, mas como um homem de seu tempo, revolucionário e lutador pelas causas do povo. Assim como afirma o protagonista Tiradentes em sua primeira fala na peça: “– Todo poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido”! (BOAL, 1967, p. 71).

Rosenfeld traz algumas reflexões sobre a urgência do herói na prática dramaturgica do Arena. O primeiro questionamento do crítico teatral é sobre a possibilidade do teatro expressar toda a complexidade do mundo e do ser humano planetário, mundializado, com aspectos conscientes e racionais, mas também inconscientes e subjetivos. Isso quer dizer, é possível esse herói representar toda complexidade política e social da realidade? “O mundo administrado em que vivemos é intensamente complexo, e o teatro precisa simplificar” (ROSENFELD, 1996, p. 44). Assim também o Herói/Protagonista teria dupla função, de representar aquele que move a engrenagem para a transformação social, mas também o homem comum, objeto dessa mesma engrenagem. Representando, assim o herói e o não herói.

No decorrer do artigo vamos perceber como o conceito de Herói/Protagonista foi transladado das práticas do Teatro de Arena para o Teatro do Oprimido, constituindo uma nova proposta dramaturgica, mas com os antigos elementos conceituais.

Rosenfeld também aponta uma falha no Sistema Coringa ao tentar concatenar o épico e o realismo. Como o Coringa/narrador quebrava a ilusão dramática e comentava o espetáculo, lembrando a todo o momento que a plateia estava vendo uma fábula, no sentido brechtiano, a identificação com o personagem protagonista era cada vez mais difícil. Todos os personagens eram construídos num formato épico, possuíam somente elementos chave para a interpretação, faziam diversos personagens de acordo com a necessidade da cena. Esses

atributos nos distanciam e quebram o efeito de real, e conseqüentemente os espectadores eram “despertados” da ilusão teatral.

A encenação naturalista, que se baseia na ilusão e na identificação, produz efeitos de real apagando totalmente o trabalho de elaboração do sentido pelo uso dos diferentes materiais cênicos segundo a exigência hegeliana de uma obra que nada deve revelar do andaime necessário a sua construção. [...] Além do prazer da identificação para o espectador, o efeito de real tranquiliza sobre o mundo representado, que corresponde perfeitamente aos esquemas ideológicos que temos dele, esquemas que se dão como naturais e universais. (PAVIS, 2007, p. 120)

O Sistema Coringa conflui em muitos aspectos da representação épica, pois todos os atores deveriam estar preparados para interpretar distintos papéis, focando numa atuação fotográfica da atualidade. Para isso utilizavam slides, notícias de jornais, filmes, imagens, a partir das técnicas de Piscator e Brecht. Representavam alegorias, personagens simbólicos, universais. Esse formato de interpretação fortalecia o distanciamento, a quebra da ilusão e, conseqüentemente, a reflexão a partir do que era apresentado nos espetáculos. Outro motivo de aplicarem a interpretação de diversos personagens era a não especialização. Baseados em uma filosofia marxista, o Arena incentivava que todos realizassem todas as funções do grupo. Dentro de cena, nas funções de direção, atuação, iluminação, cenografia, dramaturgia ou nas funções extra palco, como administradores, contrarregistas, camareiras e bilheteiros. A especialização era algo evitado e a prioridade era que todos soubessem realizar todas as funções do grupo, numa espécie de rodízio.

A presença de Boal é valiosa não só pelos conhecimentos que traz, mas também pela implantação de um novo sistema de trabalho, criando as bases para um funcionamento de equipe que levasse ao máximo o aproveitamento das potencialidades de cada participante. [...] Todos os atores tiveram acesso à orientação do teatro (orientação comercial, intelectual, publicitária). Todos participaram dos laboratórios de interpretação, estudaram e debateram em conjunto. (CAMPOS, 1988, p. 37)

Essa concepção, da não especialização, acompanha Boal por toda sua trajetória no Arena e, mais tarde, no processo de criação do método do Teatro do Oprimido. Boal defende a ideia de que todo ser humano é capaz de fazer qualquer atividade: “Tudo aquilo que um homem é capaz de fazer, todos os homens são igualmente capazes” (BOAL, 2015, p. 375). E defende-se da especialização afirmando:

A especialização, no entanto, conduz a hipertrofia de todos os elementos necessários ao desenvolvimento da tarefa específica que o indivíduo deve realizar (física e mentalmente), e igualmente conduz a atrofia de todos os elementos (físicos e mentais) desnecessários a realização dessa tarefa específica. (BOAL, 2015, p. 376)

Entretanto, sua crítica à especialização se reduz ao pensamento materialista proveniente do marxismo. Ao falar das potencialidades de cada sujeito Boal detém-se a uma perspectiva concreta a partir das práticas do trabalho humano, avançando timidamente para uma compreensão holística e complexa da humanidade, como sugere Edgar Morin, Leonardo Boff e outros autores que ampliam a leitura materialista da realidade levando em consideração o ser humano integralmente. Provavelmente, a conexão extrema do trabalho de Boal aos preceitos materialistas, principalmente no início de sua trajetória, tenha afastado sua prática teatral e dramaturgicamente de uma profundidade subjetiva necessária para uma ampla representação e transformação do ser humano e, por conseguinte, do mundo. Reflexões que só foram iniciadas com as práticas subjetivas do Arco-Íris do Desejo e retomada na produção da obra *Estética do Oprimido* em 2009, ano de sua morte, e que, portanto não foram defendidas e desenvolvidas com a profundidade necessária.

Voltando a análise do Sistema Coringa e suas implicações, esse narrador era um personagem alheio a toda trama dramaturgicamente, mas conhecedor de todos os conflitos objetivos e mesmo dos pensamentos dos personagens. Tinha distanciamento, previa os acontecimentos e analisava psicologicamente os outros personagens, julgando sua personalidade. No trecho da peça *Arena Conta Tiradentes*, escrita em 1967, vemos como o personagem do Coringa prevê a traição do personagem de Silvério contra Tiradentes:

Coringa: Ei, Joaquim Silvério: o que é que você tem aí no bolso?

Silvério: Não importa.

Coringa: Todo mundo já sabe.

Silvério: Se sabe porque pergunta?

Coringa: Quero ouvir de sua boca.

Silvério: Se quer me ouvir, que me escute: é uma carta de delação. Vou agorinha mesmo entregar ao Visconde General. (BOAL, 1967, p.124)

E a conversa segue como uma entrevista onde o personagem de Silvério não se acanha em contar seus planos ao Coringa, e o mesmo não impede o rumo dos acontecimentos.

Outra característica do Coringa é a necessidade do questionamento. Nesse aspecto o Coringa do Arena ainda era, de certa forma, limitado, pois tinha um texto decorado, escrito e ensaiado anteriormente. Sua reflexão era direcionada, testada, supervisionada por um dramaturgo, um diretor e um elenco. Podemos dizer que era um Coringa domesticado pelo próprio Arena³: “Assim o espetáculo passaria a ser contado por toda uma equipe: nós, o Arena, vamos contar uma estória, segundo um nível de interpretação coletiva.” (ROSENFELD, 1996, p. 13). Suas análises vinham de forma didática, a fim de que a plateia acompanhasse o raciocínio ideológico esquerdista dos militantes do movimento estudantil, do Centro Popular de Cultura (CPC) e dos simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). O Coringa era um mensageiro das ideias do Arena. E a plateia, concordando ou não com sua posição, tinha que absorver um texto predeterminado. Um movimento que deveria interpelar a sociedade vigente sugere uma nova forma de organização social. Como questionar o estabelecido tendo em vista um caminho já determinado e constituído?

O didatismo do Arena trai o gesto ansioso de quem expõe verdades imediatas e quer vê-las captadas de forma também imediata. Com isso acaba-se por substituir o destinatário naquilo que seria sua atitude mais desejável: a de pensar. (CAMPOS, 1988, p. 133)

É como tentar controlar uma chama acesa. Diferente do Curinga do Teatro do Oprimido, que nos inflama e nos faz repensar sobre o passado e o presente para criarmos um futuro, o Coringa do Arena, nesse sistema, enquanto personagem fixo em ações e textos escritos anteriormente, passa a ter sua atuação reduzida a um estratagema. Ele define na busca de uma reflexão falsa e premeditada, apagando a centelha da dúvida, da liberdade e do questionamento. Neste aspecto, seria a destruição do próprio papel de Coringa/Louco, não como uma *Ouroboros*⁴

³ Se formos analisar o Coringa a partir de sua gênese, que é inspirada na carta do Louco do Tarô, que tem relação com a quebra de limites e o caminhar para o abismo desconhecido dos questionamentos sobre a política social instaurada, de forma livre e instigadora, o Coringa criado pelo Boal e o Teatro de Arena é domesticado, pois respeita uma ideologia pré-estabelecida. Mesmo questionando a sociedade brasileira e a elite burguesa do seu tempo, ele não se joga no abismo desconhecido dos questionamentos, já que tem um texto e uma marcação ensaiada e repetida todas as vezes em que apresenta o espetáculo. No Teatro do Oprimido esse Coringa, agora com a letra U, Curinga, já não é mais um personagem, mas sim um pedagogo freireano e se aproxima mais do Louco do tarô, estando mais vulnerável às respostas do público e criando um jogo de risco, onde não se tem o controle das atitudes e respostas do espectador.

⁴ A Ouroboros ou Oroboros é uma criatura mitológica em forma de serpente, minhoca, cobra ou dragão que engole a própria cauda formando um círculo e, por isso, simboliza o ciclo da vida, a eternidade, a mudança, o tempo, a evolução, a fecundação, o nascimento, a morte, a ressurreição, a criação, a destruição, a renovação. Além disso, muitas vezes, Ouroboros está associada à criação do Universo.

que engole a si própria, mas acende a *essência coringa* nos espectadores. Seria um Coringa falacioso no que tange o estímulo à reflexão livre.

SISTEMA COERCITIVO DE ARISTÓTELES: CRÍTICA OU ADMIRAÇÃO?

A maior crítica que Boal faz ao teatro grego é a partir da estrutura dramaturgica sistematizada pelo filósofo Aristóteles em sua Poética, principalmente no que concerne à catarse. Boal analisa de forma minuciosa a catarse aristotélica no seu livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas* (2005). Essa obra contém uma leitura diferenciada e particular da catarse e da Tragédia Grega, pois o autor acredita que esse elemento vinha para fortalecer a coerção da população ateniense para a manutenção do *status quo*.

Por meio das tragédias, os problemas da *polis* eram colocados em cena, representados pelos heróis trágicos. As tragédias eram assistidas pelos “cidadão livres” gregos, que frequentavam os grandes festivais: “[...] na realidade, só pode alcançar pleno êxito, quando constitua uma experiência de massa” (HAUSER, 1982, p. 124) O teatro era incentivado e financiado pelo Estado, e era uma forma de ensinar as leis do Estado, regras de boa convivência, mitos e dogmas religiosos. Por isso, Boal defende que o teatro era utilizado como um instrumento de controle social.

Ele (Aristóteles) nos diz que a poesia, a tragédia, o teatro, não têm nada a ver com a Política. Mas a realidade nos diz outra coisa. Sua própria Poética nos diz outra coisa. Temos que ser muito mais amigos da verdade: todas as atividades do homem, incluindo-se evidentemente todas as artes, especialmente o teatro, são políticas. (BOAL, 2005, p.79)

A construção do herói é muito importante na tragédia, pois era necessário que se criasse o sentimento de identificação, de empatia entre o público e o protagonista. Por isso esse personagem precisava ter muitas virtudes, ser um modelo a ser seguido, mas por outro lado ter em seu caráter possibilidades de erro. Na verdade, o herói precisava ser humano. A partir da identificação com o herói trágico, o espectador era levado a seguir o mesmo caminho emocional do personagem durante o espetáculo. Porém, esse mesmo herói comete um erro, uma falha (*harmatia*) em seu caráter que, na maioria das vezes, é contra o interesse do Estado ou dos deuses.

Essa mesma falha poderia ser cometida por qualquer espectador, pois era um erro humano, como a soberba, a prepotência, o egoísmo, a fúria, etc. No momento em que essa falha é revelada, o protagonista sofre a catástrofe, sendo castigado pelo ato contrário ao Estado ou às divindades. Na catástrofe, quando o herói padece os infortúnios causados pelo detalhe negativo de seu caráter, o público passa pelo efeito da catarse, pois essa desgraça poderia ocorrer com eles também. O espectador purifica-se do desejo de agir como aquele personagem, pois não quer sofrer uma catástrofe, como ele. Purifica-se, assim, da *harmatia*, da tendência má do seu caráter.

O herói aceita seu próprio erro, confessa seu erro, esperando que, empaticamente, o espectador também aceite como má sua própria *harmatia*. Mas o espectador tem a grande vantagem de que cometeu o erro somente de forma vicária: não tem que pagar por ele. (BOAL, 2005, p. 77)

Por intermédio desse processo de identificação empática com o protagonista, estímulo e queda, a plateia sofre a catarse aristotélica, purgando o desejo de ser como aquele herói trágico. Dessa forma, nega seu desejo de contrariar o Estado ou os deuses, como fez o personagem em questão.

Essas duas emoções dolorosas, explica, se distinguem pela orientação do afeto. No caso de piedade, trata-se de uma emoção altruísta: eu me apiedo ao espetáculo do sofrimento que um outro homem experimenta sem tê-lo merecido. Já o terror é uma emoção egocêntrica: fica aterrorizado ante a ideia de que eu mesmo poderia experimentar a calamidade da representação a qual assisto. (ROUBINE, 2003, p. 19)

E Boal descreve o processo da empatia à catarse desta forma:

Primeira etapa – Estímulo da *harmatia*; o personagem segue o caminho ascendente para a felicidade, acompanhado pelo espectador.

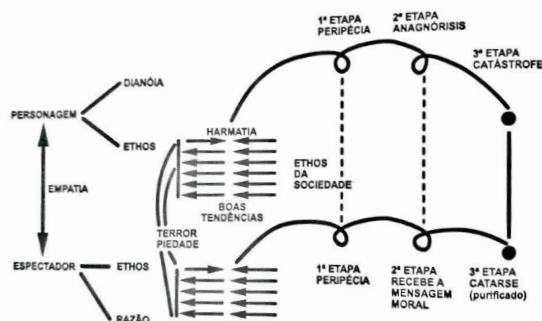
Surge um ponto de reversão: o personagem e o espectador iniciam o caminho inverso da felicidade à desgraça. Queda do herói.

Segunda etapa – O personagem reconhece seu erro: ANAGNORIS. Através da relação empática *dianóia-razão*, o espectador reconhece seu próprio erro, sua própria *harmatia*, sua própria falha anticonstitucional.

Terceira etapa – CATÁSTROFE: O personagem sofre as consequências do seu erro, de forma violenta, com sua própria morte ou com a morte de seres que lhe são queridos.

CATARSE – O espectador, aterrorizado pelo espetáculo da catástrofe, se purifica de sua *harmatia*. (BOAL, 2005, p. 77-78)

Figura 01: Gráfico do Sistema Coercitivo de Aristóteles



Fonte: Boal, 2015, p. 75.

Para Boal, a catarse na Grécia tinha o objetivo de podar o movimento político da população a caminho das mudanças. Há várias teses que defendem outros pontos de vista sobre a catarse aristotélica e o Trágico na Grécia Antiga. No tocante à comparação da tragédia com o teatro de Brecht, que muito inspirou Boal, Jean-Jacques Roubine (2003), no texto *Aristóteles Revisitado*, comenta:

Brecht opõe a forma dramática legada pelo aristotelismo à forma épica por ele preconizada. A primeira é uma forma fechada. Repousa em uma ação desencadeada por um ou vários conflitos entre os protagonistas. Desemboca em um desenlace que é a instauração ou restauração de uma harmonia social, de uma ordem pública. Proclama, portanto uma verdade a qual o espectador só pode aderir através da participação ou identificação. Tal teatro afirma o primado do indivíduo. A ação nasce do conflito que opõe um herói solitário, digamos Horácio e Tito, Alceste e Tartufo, Ruy Blas e Lorenzaccio, à sociedade. Para um conflito como esse só há duas saídas possíveis: a sociedade elimina o herói para assegurar sua perenidade (O Misanthropo, Tartufo) ou o herói triunfa sobre ela (O Cid). (ROUBINE, 2003, p. 151)

Trazendo a reflexão para nossos tempos, o que Boal sugere é que a catarse se adaptou aos novos tempos capitalistas e continua sendo empregada, agora pelos grandes meios de comunicação, com os programas de entretenimento, os filmes, os jogos de futebol, as telenovelas, com o objetivo não mais de causar terror e piedade no espectador, mas sim o desejo pelo consumo. Com a mesma dinâmica da tragédia, o público constrói uma identificação empática com os protagonistas, que já não são heróis trágicos, mas sim a mocinha pobre das novelas mexicanas que fica rica, o galã de Hollywood conquistador barato, os heróis das HQs

que salvam o universo dos malvados vilões ou os jogadores de futebol que causam inveja a todo brasileiro com seu tênis *Nike* e seu *barém*. E a meta dessa catarse contemporânea é aumentar a venda de shampoos, carros e vestuários, estimulando de forma sensível e subjetiva o crescimento do consumo alienado, criando e alimentando desejos que nunca cessam. E nós humanos continuamos buscando a felicidade fora de nós, no capital, na propriedade privada, na disputa por um lugar ao sol, fortalecendo sentimentos de rivalidade, egoísmo e solidão.

Como antídoto a essa degradação do ser humano Boal sugere não a catarse, mas uma espécie de *anti catarse*.

A finalidade do Teatro do Oprimido não é a de criar o repouso, o equilíbrio, mas é a de criar o desequilíbrio que dá início à ação. Seu objetivo é DINAMIZAR. Essa DINAMIZAÇÃO é a ação que provém dela (exercida por um *espect-ator* em nome de todos) destroem todos os bloqueios que proibiam a realização dessa ação. Isso quer dizer que ela purifica os *espect-atores*, que ela produz uma catarse. A catarse dos bloqueios prejudiciais.

Que seja bem vinda! (BOAL, 2002, p. 83)

Faz uma análise da diferença entre uma “catarse” proposta por Brecht e o Teatro do Oprimido dizendo que:

Brecht tentou o mesmo, mas, a meu ver, ficou na metade do caminho. O que é insuficiente em Brecht é a falta de ação do espectador. Seu teatro é catártico, pois não basta que o espectador pense: é necessário também que ele aja, acione, realize, faça, atue. O erro de Brecht foi não perceber o caráter indissolúvel do *ethos* e da *dianoia*, ação e pensamento – ele propõe dissociar e mesmo contrapor o pensamento do espectador ao pensamento do personagem, mas a ação dramática continua independente do espectador, que se mantém na condição de espectador. (BOAL, 1980, p. 83-84)

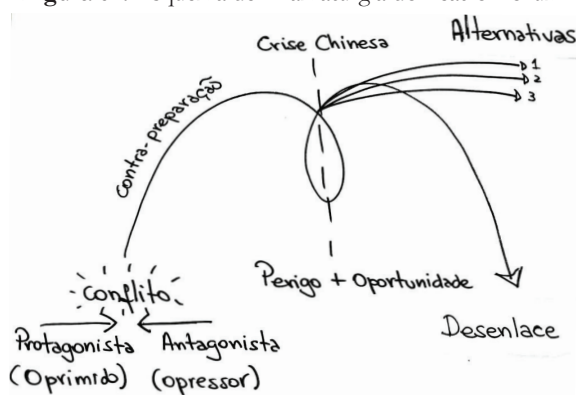
No decorrer do texto vamos perceber que além do efeito de catarse, mesmo que invertido, a dramaturgia do Teatro do Oprimido herdou outros elementos aristotélicos como o herói, a empatia, a peripécia e a catástrofe, desta vez com um objetivo emancipatório e reflexivo.

O ESQUEMA DRAMATÚRGICO DO TEATRO DO OPRIMIDO: A HERANÇA DRAMÁTICA

Antes de falarmos da dramaturgia do Teatro do Oprimido é necessário lembrar algumas premissas da metodologia criada por Augusto Boal e praticada em todos os continentes do mundo. Todo espetáculo de Teatro do Oprimido é criado a partir da realidade de um grupo de oprimidos que, reunidos e mediados por um Curinga/Pedagogo da metodologia, representa suas histórias de opressão através de imagens, palavras e sons. A peça será a representação da história de opressão desse grupo, que poderá criar outros elementos para fortalecer o tema que querem abordar. Desta forma, o espetáculo ou a cena originará uma pergunta do grupo à sociedade, uma questão que o coletivo não sabe como responder e precisa da solidariedade dos espectadores, que transformados em *espect-atores* colaboram dando alternativas para os problemas apresentados no palco.

A dramaturgia do Teatro do Oprimido é um esquema composto por elementos para facilitar a construção das cenas e dos espetáculos de Teatro-Fórum e estimular a participação do espectador, transformando-o em *espect-ator*. Assim como Paulo Freire sugere a superação da dicotomia educador/educando, propondo uma dinâmica onde todos se educam em comunhão, Augusto Boal sugere a superação da contradição ator/espectador, criando, assim, o conceito de *espect-ator* – aquele na expectativa de agir em cena e na vida. Mas para que o *espect-ator* se estimule e tenha o desejo de entrar em cena, transformar a situação de opressão e propor um novo final para o espetáculo de Fórum são necessários alguns procedimentos dramaturgicos.

Figura 02: Esquema de Dramaturgia do Teatro-Fórum



Fonte: Ilustração do autor

O primeiro elemento necessário para a construção de uma cena de Teatro-Fórum é o Herói/Protagonista. Como vimos anteriormente o herói tem sua origem no teatro aristotélico, porém agora não será um herói trágico, mas um Protagonista/Oprimido. Para o Teatro do Oprimido esse protagonista é um indivíduo com desejo de libertação social, que é impedido pelo sistema sócio-econômico-político, representado concretamente pelo Opressor. Desta forma, mesmo Boal sendo um esmerado representante do épico no Brasil, sua dramaturgia contemporânea se afasta de Brecht quanto à negação ou a coletivização do herói e se aproxima do drama, já que no Teatro do Oprimido necessitam de dois representantes sociais básicos, o Oprimido/Protagonista e o Opressor/Antagonista. “Brecht não fustiga o heroísmo em si, pois tal não existe, mas certos conceitos de heroísmo e cada classe tem o seu” (BOAL, 1967, p. 54).

Esse novo herói/protagonista/oprimido de Boal tem algumas semelhanças com o herói do Teatro de Arena, mais próximo ao que Rosenfeld analisou como um herói popular, que representa a sociedade em busca de uma transformação.

É sobretudo através do protagonista, da sua condição e situação, do seu comportamento e ação, do seu êxito e fracasso, das suas inter-relações humanas com indivíduos e massas e da sua mentalidade em geral – pela qual são determinados o horizonte da sua visão e palavras ao seu alcance – que terá que ser projetada, interpretada e criticada a realidade social e, dentro dos propósitos antes expostos, ao mesmo tempo comunicada a necessidade do empenho ativo em favor dos valores humanos e sociais; sobretudo terá de ser reafirmado, através dele, a capacidade do homem de agir, de avançar, de progredir. (ROSENFELD, 1996, p. 45)

O segundo elemento fundamental para a construção de uma estrutura de Teatro do Oprimido é o Conflito. Boal, mais uma vez inspirado no teatro dramático, considera o bom teatro aquele que possua conflito, vontade contra vontade. Desta maneira, tanto o oprimido como o opressor possuem vontades, desejos, que são expressos através do embate de ideias, da retórica, de argumentos e da ação dramática. Todas as ações dos personagens devem fortalecer seus desejos e ideias, colaborando com o conflito da peça. Esse conflito não pode ser subjetivo, mas concreto e possível de ser representado objetivamente através das ações do oprimido e do opressor. Ambos os personagens entram em conflito através da argumentação de suas ideias e da ação dramática, que fortalece os acontecimentos da peça. “O conflito dramático resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação” (PAVIS, 2007, p. 67). Mais

adiante vamos perceber que esse conflito precisa ter no seu escopo contradições sociais e políticas, expressadas pelo desejo do protagonista.

Outro componente importante para que ocorra a substituição do protagonista no momento do Fórum é a empatia ou identificação da plateia com o oprimido. Para que se crie essa empatia é necessário construir um caminho parecido com o da tragédia grega com o herói trágico. Esse protagonista precisa ter em seu caráter virtudes admiráveis socialmente. Essas virtudes são expressas através do desejo do oprimido. Todo o conflito da peça vai ser desenvolvido a partir desse desejo primordial pela liberdade social. Essa libertação pode ser representada pela luta contra o racismo, o machismo, a homofobia, violência, exploração trabalhista, a falta de moradia ou educação, etc. Portanto, esse desejo é uma necessidade essencial humana e não um capricho individual. Desta vez inspirado pelo teatro épico, o desejo do protagonista representa um coletivo, um grupo social, uma luta por direitos humanos e éticos. Esse desejo é revelado a partir da contextualização histórica, que deve perpassar toda dramaturgia. O tema da peça não pode estar isolado de uma reflexão ampla sobre os aspectos sociais, econômicos, políticos que atravessam aquele grupo de oprimidos. Porém, mesmo representando um coletivo, contraditoriamente a luta do personagem oprimido é individual, podendo contar com aliados, mas a ação em busca da libertação é do protagonista.

A peça se inicia com a *Contra Preparação*, que é o momento onde o protagonista expõe seu desejo, sua necessidade, onde ele se apresenta otimista e não faz ideia do conflito e da opressão que vai sofrer. Eu considero a *Contra Preparação* um dos momentos mais importantes numa peça de Fórum, pois é nela onde vamos mostrar a luta e as virtudes do nosso protagonista/oprimido. “Não é o herói que deve ser empequenecido, é a sua luta que deve ser magnificada” (BOAL, 1967, p. 56) É na *Contra Preparação* onde se estimula a identificação entre o *expect-ator* e o Protagonista, onde se alimenta o desejo por justiça e solidariedade, para que o público não aceite a opressão apresentada no palco e faça sua intervenção. Uma *Contra Preparação* mal desenvolvida ou que não fique claro o desejo, a necessidade de mudança do oprimido, pode ocasionar um fórum fraco ou minimizar o desejo de intervenção do *expect-ator*, no final do espetáculo.

Após a *Contra Preparação* chegamos ao ápice da dramaturgia do Teatro do Oprimido, o que pode corresponder à Peripécia da tragédia grega: a Crise Chinesa. Para Pavis, a Peripécia seria “o momento em que o destino do herói dá uma virada inesperada. Segundo Aristóteles, é a passagem da felicidade para a infelicidade ou o contrário” (PAVIS, 2007, p. 285). Já sobre crise o mesmo autor

considera: “momento da fábula que anuncia e prepara o nó e o conflito, que corresponde a epítase da tragédia grega, precede imediatamente o momento da catástrofe e do desenlace” (PAVIS, 2007, p. 80). A Crise Chinesa é o momento em que o Oprimido e o Opressor entram em embate através de seus argumentos e ações. Inspirado tanto na dramaturgia trágica, quanto na dramaturgia épica das fábulas brechtianas, Boal transfere para sua metodologia esse momento ápice, onde o Protagonista, junto com o *expect-ator* que o acompanhou empaticamente, luta para fazer valer seus direitos e sua liberdade social.

Boal se inspira na alegoria⁵ de que o ideograma chinês da palavra Crise reúna as expressões Perigo e Oportunidade. Com essa metáfora Boal considera que a crise seja um momento de perigo, onde o oprimido pode escolher um caminho errado que o levará ao fracasso e ao fortalecimento da opressão, mas também é a oportunidade de construir alianças e alcançar sua liberdade contra a opressão sofrida em cena.

Figura 03: Ideograma da palavra Crise: Perigo + Oportunidade

危机

E o modelo dramaturgico do *Teatro do Oprimido* finaliza com o Desenlace, a queda do oprimido, com seu fracasso perante a luta. Esse declínio se dá para criar no *expect-ator* a indignação necessária para que se levante do seu assento e tome lugar na cena apresentada.

Retomando o caminho criado por Boal, o *expect-ator* se identifica com o protagonista/oprimido a partir da empatia, acompanha suas ações e sua luta desde a Contra Preparação, concordando com seu desejo de liberdade e se reconhecendo nessa luta, sofre vicariamente a opressão sofrida na Crise e se indigna com a derrota do oprimido no Desenlace da peça. Porém, Boal não se contenta em oferecer ao *expect-ator* a experiência emocional ou catártica do teatro dramático, nem mesmo a reflexão sóbria do teatro dialético. Por isso, ele sugere a suspensão da catarse por parte do *expect-ator*, para que haja a substituição

⁵ Pode-se tratar de uma alegoria ou metáfora, pois alguns pesquisadores da língua chinesa não confirmam que esse ideograma realmente tenha a palavra oportunidade. Mas, enquanto elemento metafórico, vale a licença poética.

do personagem oprimido pelo público, que não mais suportando ver aquela injustiça ocorrendo, se levanta e toma partido da ação dramática.

Quando um espectador diz “Stop” e entra em cena, substituindo a personagem e tentando ele mesmo outras formas possíveis de ação, nesse exato momento tem a consciência de que está em um teatro (um local teatral), de que participa de um jogo – mas sua autoativação, seu desejo de extrapolar para a vida real a ação que ensaia no espetáculo fazem com que esse ensaio já seja parte da ação ser realizada no futuro. Ele se prepara verdadeiramente para a ação real, sua preparação já é parte integrante dessa ação. (BOAL, 2015, p. 370)

O Teatro do Oprimido visa revelar os aspectos negativos da sociedade para, a partir desse negativo, buscar sua superação em prol de um mundo ideal.

Desta maneira, está registrado no esquema dramático do Teatro do Oprimido o momento das intervenções do Fórum pelo *espect-ator*. Uma peça de Teatro-Fórum sem essas intervenções não pode ser considerada Teatro do Oprimido, pois fica no caminho entre o dramático ou o épico, servindo até mesmo de reforço às opressões apresentadas no decorrer da encenação. Boal ainda sugere no mínimo três intervenções, para não passar a ideia de uma única solução ou uma comparação de alternativas. A partir de três intervenções temos um leque de possibilidades para o problema apresentado em cena.

Toda essa estrutura dramática foi disseminada nos cursos de formação de Teatro do Oprimido pelo Brasil e pelo mundo, com o intuito de facilitar a construção e produção das peças de Teatro-Fórum pelos mais variados grupos, como educadores, agentes penitenciários, agentes sociais, ambientalistas, líderes de movimentos sociais, líderes de comunidades eclesiais de base, líderes comunitários etc. Seguindo o caminho dos movimentos culturais de esquerda, dos CPCs da UNE que tinham as formações artísticas nos anos 60 ou mesmo do Teatro de Arena com os Seminários de Dramaturgia, Boal e a equipe de Curingas do Centro de Teatro do Oprimido encontraram nesse esquema a forma mais eficaz de multiplicar os meios de produção do método teatral oprimido.

Alguns teatros tem a ambição de mostrar a realidade, interpretá-la, mudar a consciência do espectador ou dar a ele uma consciência da realidade. Mas sempre partindo de uma visão fechada do mundo. Esse esquema, Teatro Invisível, Teatro-Fórum vai numa outra direção: a transformação do espectador em protagonista da cena dramática. Essa transformação não desemboca num teatro escrito. Se alguém segue esse caminho, a prática, depois de ter discutido seu futuro, seu futuro vem. (BOAL, 2015, p. 353)

OBJETIVIDADE E SUBJETIVIDADE NO TEATRO DO OPRIMIDO: VOLTAR AO PASSADO OU AVANÇAR PRO FUTURO?

A grande questão levantada pelos praticantes e teóricos da metodologia do Teatro do Oprimido atualmente é sobre a eficácia de alguns procedimentos dramatúrgicos convencionados por Boal e reproduzidos nos cursos e oficinas de formação ao redor do mundo. Há um debate sobre novas possibilidades dramatúrgicas para tentar garantir maior profundidade subjetiva nos temas mais amplos e complexos, como machismo, sexismo, violência sexual, violência de gênero, etc. Buscam-se formas de construir as cenas de Teatro-Fórum sem culpabilizar o oprimido pela sua própria opressão e não incentivar o heroísmo por conta do protagonista.

Julian Boal defende em sua tese de doutorado, e replica em seus cursos e oficinas, uma tentativa de resgatar a ortodoxia do Teatro do Oprimido, baseando-se nos fundamentos do Teatro Épico e na dialética brechtiana. Para ele “o mal do qual padeceria o TO contemporâneo seria que seus praticantes se afastaram dos objetivos iniciais para os quais foram precisamente inventadas essas formas”. (BOAL, 2017, p. 50). Um desses maus usos corresponde ao esquema dramatúrgico da metodologia. E para Julian a dramaturgia do TO possui problemas axiais.

Uma lacuna corresponde ao herói/protagonista/oprimido. Toda cena de Teatro do Oprimido prioriza a substituição do personagem oprimido/protagonista da situação de opressão. Nesse caso Julian acredita que o *espect-ator* seja levado a três possíveis tipos de intervenções. A primeira seria o “heroísmo abstrato”, onde a plateia enfrenta a opressão sem pensar nas consequências de sua ação. Boal chamaria essas intervenções de *mágicas*, pois tentam realizar no teatro o que na vida real teria consequências trágicas. Outra possibilidade de ação do *espect-ator* seria a “negociação”, quando o oprimido tenta argumentar com o opressor algo em troca, para que a opressão cesse. O problema, nesse caso, é que a opressão será percebida como algo individual, um conflito entre aqueles sujeitos, e não algo estrutural. A última opção seria o que Julian classifica como “consciência utópica”, onde a plateia usa da emoção, de sua humanidade, para tentar convencer o opressor a não oprimir. Nesse caso dependemos da benevolência do opressor para deixar de oprimir.

A grande discussão que perpassa as questões levantadas por Julian Boal é a despolitização e individualização da opressão, que passa a ter uma leitura pessoal

e, por conseguinte, propõe alternativas de superação individuais, se afastando dos objetivos coletivos de mobilização social do Teatro do Oprimido.

O peso é posto nas costas do protagonista que é visto como sempre podendo mudar o curso da ação no qual ele está inserido pela força de suas convicções ou de suas astúcias. Tudo fica reduzido a escala do indivíduo. (J.BOAL, 2017, p. 155)

O que Julian sugere para a resolução desse problema é o resgate dos elementos épicos e dialéticos de Brecht e Piscator, aplicadas ao Teatro do Oprimido. Exercita, em suas oficinas, a criação de estruturas dramáticas objetivas revelando as contradições dos personagens, negando a presença do herói/oprimido no núcleo da ação, e priorizando seus aliados. E o personagem antagonista/opressor não estaria exposto diretamente na cena, mas o discurso opressivo surgiria a partir dos personagens aliados, colocando foco na construção de alianças concretas e objetivas.

Queremos tentar construir um esquema mais dialético (o oxímoro dessa expressão não nos passa despercebido) por duas razões principais. A primeira delas é que acreditamos que ao ser confrontado com uma outra possibilidade dramática para a construção dos TF, os praticantes possam pensar nesses esquemas como proposições, cabendo a eles saberem qual é a mais adaptada para o material que eles desejam tratar, ou inventar outros esquemas para que estes possam corresponder da forma mais fina aos problemas que queiram abordar. A invenção de um novo esquema é um passo, acreditamos, para que estes sejam revelados enquanto ferramentas e não dogmas. O segundo motivo é que acreditamos que seja possível sim encontrar uma estrutura dramática que, mantendo as intervenções da parte do público, seja mais capaz de dar conta das mediações pelas quais se manifesta a opressão sem cair no oposto do voluntarismo guevarista, uma espécie de fetichismo de uma absoluta obsolescência da atividade humana já denunciada por Piscator em 1962. (BOAL, 2017, p. 197)

Priorizando o retorno da prática boaleana ao Teatro Épico de forma mais direta e dinâmica, a proposta de Julian é não dar espaço a leituras subjetivas da opressão, se focando nos conflitos concretos e na análise dialética desses conflitos, com o objetivo de criar estratégias coletivas de resolução, sem entrar em combate com a figura do opressor diretamente. “Este esquema propõe de ter como eixo um protagonista que tenta formar alianças, que experimente em cena sua capacidade a criar organizações, temporárias ou não, que lutem contra a opressão” (BOAL, 2017, p. 202).

Outra pesquisadora e praticante do Teatro do Oprimido que tem dedicado suas reflexões para encontrar formas dramáticas mais eficazes para o desenvolvimento da metodologia é a socióloga, atriz e Curinga Bárbara Santos.

Bárbara vai por um caminho diferente ao de Julian e em seus livros e oficinas têm analisado como a dramaturgia do TO pode garantir personagens mais complexos e subjetivos, mostrando que a opressão é algo estrutural e não pessoal, e que a resolução dessas opressões não podem se basear em atitudes solitárias, onde toda responsabilidade recaia sobre o oprimido, mas sim em estratégias coletivas de ação. Ela utiliza, não só as técnicas objetivas de construção do Teatro-Fórum, mas também procedimentos que investigam conflitos abstratos e subjetivos, mas que tem consequências concretas na vida das oprimidas. Técnicas encontradas nos livros Arco-Íris do Desejo e Estética do Oprimido, que mostram uma maturidade de Boal no que se refere a complexidade humana, mas também experimentos criados em suas oficinas e projetos ao redor do mundo com diferentes populações.

Ao analisar o processo de internalização da opressão vivido pela protagonista, entramos em contato com atores sociais que representam, através de sua atitude e ideologia, setores e estruturas sociais, que se confrontam na história privada e se transformam em subjetividade. (SANTOS, 2018, p. 177)

O trabalho de Bárbara investiga principalmente os conflitos de gênero e racismo. Opressões que são geradas objetivamente no cotidiano das oprimidas, mas que se introjetam na subjetividade das sujeitas, ao ponto das vítimas não se sentirem capazes ou no direito a reivindicarem por sua liberdade. A proposta de Bárbara é criar laboratórios estéticos, onde busca, através de técnicas de ritmo, som, da criação de metáforas e do Teatro Imagem a investigação das opressões internalizadas, inconscientes, integradas a identidade, modelos questionáveis de personalidade ou atitudes desejáveis das protagonistas na construção de espetáculos e fortalecimento dos grupos de mulheres ou pessoas negras.

Outra estratégia para não vitimizar a protagonista nas intervenções do Teatro-Fórum é a experimentação do fórum coletivo. Como a dramaturgia do TO se baseia na ação da protagonista/oprimida, a responsabilidade em transformar a situação opressiva recai sempre em seus ombros, já que o *espect-ator* deve substituí-la para tentar quebrar a opressão em cena. Esse problema Julian também havia detectado, porém Bárbara sugere uma mobilização como intervenção, fazendo substituições coletivas, não ficando somente na protagonista a responsabilidade em enfrentar o conflito e a opressão.

Nossa meta foi de não relacionar o problema encenado apenas aos comportamentos individuais e sim mostrar que a estrutura social em torno da questão encenada joga um

papel fundamental no desenvolvimento do problema. Em outras palavras, o problema vivido pela protagonista não se baseia nem depende apenas de seu comportamento individual. (SANTOS, 2019, p. 333)

Enquanto Julian busca na dialética objetiva, já experimentada por Boal nos anos 60, as soluções para uma dramaturgia considerada individualista, Bárbara vai por um caminho diferente e aposta em práticas artísticas mais subjetivas para mergulhar nos problemas apresentados nas oficinas e complexificar a abordagem do Fórum. “As diversas atividades da Estética do Oprimido (assim como o Teatro-Jornal) devem estimular o salto para o contexto social antes do detalhamento da história particular”. (SANTOS, 2018, p. 171).

O que se busca em ambos os casos é manter o elemento político e coletivo da metodologia do Teatro do Oprimido. Aproximando-se ou não do Teatro Épico, priorizando uma abordagem mais objetiva ou subjetiva, mais saudosista ou mais visionária, os praticantes e pesquisadores do método boaleano não estão estacionados, mas sim refletindo e atuando com diferentes grupos sociais e em diversos lugares do mundo buscando a melhor forma de representar a realidade, mas avançando na tentativa da construção de um mundo mais digno, mais humano e utópico. “O papel da utopia não é ser alcançada: é nos estimular a tentar com mais afinco e ir mais longe. Poder sonhar já é um sonho sendo realizado!” (BOAL, 2015, p. 390).

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOAL, Augusto. **O Arco-Íris do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, Augusto. **STOP: C'est Maguigue**. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1980.

BOAL, Julian. **Sob Antigas Formas em Novos Tempos: O Teatro do Oprimido entre “Ensaio da Revolução” e Adestramento Interativo das Vítimas**. Tese de doutorado. Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2017.

BRITTO, Geo. **Teatro do Oprimido: Uma Construção Periférica-Épica**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos da Arte. Universidade Federal Fluminense, Niterói: 2015.

CAMPOS, Cláudia Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CONCEIÇÃO, Flavio da. **A Estética de Boal**. Odisseia pelos Sentidos. Editora Mundo Contemporâneo: Rio de Janeiro, 2018.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. Vol. 1 e 2. Mestre Jou: São Paulo, 1972 – 1982.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROSENFELT, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTOS, Bárbara. **Percursos Estéticos: imagem, som, ritmo, palavra**. Abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido. São Paulo: Padê Editorial, 2018.

SANTOS, Bárbara. **Teatro das Oprimidas**. Estéticas Feministas para Poéticas Políticas. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019.

DIÁLOGOS ENTRE ESTÉTICA, TEATRO E POLÍTICA

Sara Rojo

Nestas linhas, tentarei traçar alguns diálogos entre os campos da estética, do teatro e da política. O texto dramático é uma camisa mais ou menos confortável dependendo da abertura do texto para a performance e do que faz a proposta de montagem com essa abertura. Isso significa que para vesti-lo, se queremos expandi-lo, temos que assumir as possibilidades de transformação da fonte original, de acordo ao corpo artístico e ao lugar de enunciação que realiza o processo. Mesmo que o texto dramático esteja fixado num arquivo ou é uma criação coletiva feita por um grupo para determinado espaço, temos que saber que a modificação da fonte existe e de formas diversas, quantas vezes seja apresentado. É um processo inevitável, portanto o primeiro passo é estar ciente dele e o segundo, é tentar intervir nesse processo para criar um texto espetacular que dialogue com o contexto. Em definitiva, viabilizar de forma consciente o caráter performático (movimento em presente) que já existe na transformação de um texto dramático em texto espetacular.

Esse movimento tem a ver com a própria teatralidade que não tem um núcleo definido nem num lugar específico no interior do texto dramático; pode estar nas palavras ou nas outras linguagens do espetáculo apenas esboçadas ou inexistentes de forma explícita no texto fonte (trilha, movimento, iluminação, cenografia, figurino, espaço). Em outras palavras, é aquilo que faz que um texto literário (seja dramático ou não) se transforme num corpo em cena. E o processo inverso é possível? Acredito que sim, um texto espetacular pode dar origem a um texto literário, mas não necessariamente. Ambos processos são independentes.

Atualmente, nossas sociedades neoliberais, para vender os produtos de uma economia de mercado ou para disciplinar os corpos dentro do sistema, assumem características do espetáculo teatral para um público passivo que só o absorve. Eduardo Galeano diz:

A televisão nos crava com imagens para ser esquecidas no ato. Cada imagem sepulta a imagem anterior e só sobrevive à seguinte. Os acontecimentos humanos convertidos em objeto de consumo, morrem, como as coisas no instante de ser usados. Cada

notícia está divorciada de seu próprio passado e do passado das outras. (GALEANO, 2019, p. 6)¹

Dessa forma, uma teatralidade consciente de seu papel tem que caminhar por uma via inversa e transgredir a passividade, conectar o espetador ativamente com o espaço exterior à sala de teatro, tanto no campo público como no privado. Os artistas e críticos temos que procurar estimular uma produção artística com novas formas que a diferenciem do espetáculo de consumo e lhe permitam assumir outro tipo de relação com o espectador. Uma produção artística na qual o sujeito transite entre a fascinação e a crítica. Sei que o termo fascinação pode repelir, mas é uma das formas que assume a arte para dialogar com nossos corpos no ato coletivo do encontro teatral, também sei que a fascinação se não é acompanhada da crítica corre o risco de ficar apenas nela mesma.

O grupo/companhia que apresentará determinado espetáculo tem que analisar o público para o qual será direcionada a montagem, as capacidades do coletivo de reproduzir os sons, ritmos e dispositivos presentes na obra. O principal, se perguntar qual é o sentido sociocultural, político e artístico de uma obra em determinado momento histórico e em determinado espaço. É necessário que o caráter performático e a mobilidade do texto dependam dos contextos em jogo e não sejam deixados ao acaso. Por exemplo, escrevo estas linhas, no Chile, durante as manifestações de 2019 contra um sistema económico e social que afogou a maioria da população. De fato, a maioria dos espetáculos estão suspensos, mas na rua estão surgindo cada dia novas formas (música, performance, poesia) de se expressar. O teatro chileno, e talvez latino-americano, será diferente depois destas massivas manifestações.

A condição própria do ato cênico de se impregnar dos contextos precisa ser pensada para que o artista assuma sua responsabilidade ética nos diversos momentos históricos. Refletir sobre o que Dubatti (2007, p. 75)² chama de “audibilidade”: “Chamamos alta audibilidade à capacidade de um texto falado ser ouvido, compreendido e lembrado/ memorizado por um ouvinte. Chamamos baixa audibilidade às dificuldades de um texto oral para ser ouvido, compreendido e lembrado/memorizado”; significa, na prática, criar uma dinâmica de relações

¹ *La tele nos aribilla con imágenes para ser olvidadas en el lacto. Cada imagen sepulta la imagen anterior y sólo sobrevive a la siguiente. Los acontecimientos humanos convertidos en objeto de consumo, mueren, como las cosas en el instante de ser usados. Cada noticia está divorciada de su propio pasado y del pasado de las demás.*

² *Llamamos alta audibilidad a la capacidad de un texto hablado ser oído, comprendido y recordado/ memorizado por un oyente. Llamamos baja audibilidad a las dificultades de un texto oral para ser oído, comprendido y recordado/ memorizado.*

e de subjetividades entre todos os que participam da produção para que a audibilidade também se estabeleça entre os artistas e o público. Potencializar o ato de escuta e a capacidade reflexiva entre os participantes do ato teatral, garante uma busca por um teatro conectado com as vivências do público.

O poético perpassado pelo político no ato da escritura cênica atinge uma dimensão contextual e afetiva que não sucede se ambas instâncias estão separadas. Não é possível instaurar a comunicação sem ser afetado e sem afetar. A propósito do teatro documental, que é uma forte linha do teatro político desenvolvida hoje na América Latina, Paula González assinala:

A criação cênica aparece, assim, por médio do resgate de aquelas imagens que se enraízam em nossa memória e como essas se tem visto cruzadas por certos eixos históricos do tempo e contexto que habitamos. Aparece dessa maneira na obra, uma voz particular que transita entre o privado e o público, o individual e o coletivo, situando a cena em aquilo que nos cruza, nos doe. (GONZÁLEZ, 2018, p. 25).³

No teatro atual, inclusive no teatro documental, a presença do real, em tanto fato histórico, se contamina com a teatralidade, com as subjetividades em disputa (seres históricos, personagens, atores, *etc.*) e com o rito. Essa dinâmica permite que a produção documente tanto o espaço do privado quanto do contexto. Dificilmente, encontraremos, dentro do campo chamado teatro de pesquisa, um teatro documental que se proponha só trabalhar com os eixos históricos ou um teatro ficcional “puro”. Ambas esferas estão, profundamente, contaminadas nas criações atuais. Então, o segundo passo é entender e utilizar esse movimento como uma ferramenta estético-política.

No Brasil, a forma de alcançar o espectador, acostumado a assistir o drama de seres individuais, tem sido misturar cada vez mais os campos do privado e do público e acredito que é um bom caminho na atual situação social. Essa fórmula permite expor as contradições em ambas esferas, promover a reflexão e afetar. Essa dinâmica procura abrir os olhos, mesmo de quem não quer ver. Mas as produções e as respostas do público não são estáticas no tempo e não sempre esse será o caminho. Os recursos e as estéticas são transitórios, cada cenário social e cultural precisa de novas respostas dos artistas desde o *agit prop* ao realismo stanislaskiano.

³ La creación escénica aparece, así, mediante el rescate de aquellas imágenes que se arraigan en nuestra memoria y cómo estas se han visto cruzadas por ciertos hitos históricos del tiempo y contexto que habitamos. Aparece de esta manera en la obra, una voz particular que transita entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, situando la escena en aquello que nos cruza, nos duele.

Essa capacidade de criar a partir dos contextos é a pedra fundamental do entendimento. No Chile assisti uma performance na rua dos artistas da região do Bío Bío, no marco das mobilizações de 2019, e tinha um caráter testemunhal e uma “audibilidade” quase perfeita. O público da cidade de Concepción acompanhou a performance pelas ruas e escutou cada palavra proferida. Esta mobilidade estética exige uma atenção redobrada nos processos de criação de um espetáculo e na “audibilidade” como motor de seleção do que se diz e como se diz. O importante é que os (as) artistas estejam sempre dispostos a tomar uma posição, já que o que se mostra ou o que se subtrai ao olhar do espectador envolve uma ética da criação.

O conceito de ética me faz deter esta reflexão no processo de montagem, pois como se articulam ou desarticulam as construções simbólicas, sejam essas religiosas, políticas ou históricas, determina o discurso que apresentamos e abre uma brecha pela qual podemos estabelecer nosso projeto estético. Por exemplo, a ruptura com a cronologia e uma busca analógica do tempo vai produzir um encontro diferente com o espectador. Acredito que a ruptura das linearidades, ou pelo menos de seu questionamento como única forma de apresentar as imagens, é um caminho interessante. Novamente, não é o único nem é válido para todos os tempos e lugares.

Afirmo que há uma possibilidade de criar uma constelação imagética que permita sair do lugar do lugar em que coloca nosso olhar uma sociedade repressiva. Uma das principais preocupações deste trabalho consiste em refletir sobre este caráter político, econômico, social e cultural que podemos imprimir nas imagens que utilizemos na dramaturgia espetacular. Isso é viável, especialmente se partimos duma ruptura com o espetáculo esvaziado da sociedade de consumo. Não podemos só pensar nas formas nem na beleza das palavras, temos que nos perguntar o sentido dessas formas ou dessas palavras. As imagens artísticas possibilitam perpassar a fronteira do evidente por meio das diversas linguagens, especificamente no teatro romper com o percurso traçado para os corpos disciplinados de uma sociedade mercadológica. Esse entendimento requer buscar os simulacros criados inclusive na linguagem. Segundo Cavarero, “a voz de fato, não camufla; pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem a emite”. (2011, p. 40). As palavras podem construir falsidades, a voz, na sua corporalidade, pode desmascarar.

Cada produção cênica é uma construção do que podemos visualizar os (as) artistas. Essa condição inexorável de incapacidade da totalidade provoca

um conflito dentro do processo de criação: ¿Como podemos produzir imagens dialéticas capazes de estimular no espectador uma atitude emancipada frente ao mundo que habitamos? Como podemos abrir nossa criação para que não se feche em significações únicas? Essa pergunta leva a outra, já colocada por Didi-Huberman a propósito de Farocki: “(...) Como dar conhecimento a alguém que não quer saber de nada? *Como abrir seus olhos?* Como desarmá-lo de suas muralhas, suas proteções, seus estereótipos, sua má-fé, sua política de avestruz?” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 91)⁴

Os artistas e críticos, quando tomam posições e saem dos lugares neutros para assumir seu lugar de enunciação, intervêm criativamente na própria condição de mobilidade da arte à que fazíamos referência nos parágrafos anteriores. Mas isso implica entrar em sinuosidades e arriscar a perder a segurança das formas estabelecidas. Originar um novo paradigma, mesmo que tenha como eixo o diálogo entre o campo o estético e a rua, pode ser impopular. Em outros termos, a relação ciente entre a arte e a sociedade não garante que possamos produzir uma obra de sucesso.

Hoje, em nosso contexto, acredito que para buscar uma intervenção capaz de comover e produzir o ato reflexivo, um viés pode ser potencializar ao máximo as presenças do *pathos* e do *logos* e tentar que eles se olhem ou melhor, se tensionem, mutuamente. Trata-se de trabalhar com a contradição. Talvez atingir o espectador, com esta dinâmica, na sua pele. Não é fácil este caminho porque, às vezes, queremos preservar nossas opções e direcionamentos e para isso criamos finais fechados. Ocultamos, acreditando que, assim, subtraímos da dor e entregamos uma direção ao espetáculo, mas colocamos em risco a emancipação do espectador e nos situamos no lugar privilegiado de aqueles que sabem a verdade sobre o tema tratado (como se ela fosse uma).

A busca utópica (e pelo mesmo impossível na sua plenitude) é alcançar uma horizontalidade na produção cênica e que todas as funções sejam respeitadas e valoradas, por certo também ao do espectador. A obra constituída por milhares de nuances oriundas de diversas linguagens defronta-se com os inúmeros desafios e um deles é a democracia na construção do espetáculo. As imagens se conectam com a forma de fazer. Não podemos pensar que novas ideias surgirão de práticas autoritárias, precisamos aprender a negociar nossas propostas. Experimentar uma espécie de estranhamento do processo, e pela sua vez, uma aproximação fomentada no afeto, essa dialética permite participar, coletivamente, de profundas

4 O Itálico é do original

transformações estéticas. Essa forma de funcionamento é também a procura por um novo projeto estético-político enraizado nos contextos sociais. Em pós da construção desse novo projeto, surgiram as conceitualizações deste texto.

O problema é que para construção desse projeto, precisamos ter consciência que os artistas e os críticos vivemos numa América Latina agredida, onde a precarização da arte foi normalizada. Os artistas estão inseridos nessa realidade e como diz Guillermo Calderón em *Classe*: “A vida é totalmente real. E há que comer.” (2012, 164). Os artistas possuem as mesmas necessidades que todas as pessoas e, portanto, muitas vezes precisam fazer uma arte que se adeque ao mercado. É necessário repensar essa dicotomia sem sectarismos, mas com um olhar crítico e ciente. Mesmo que seja um momento de crise do capitalismo na América Latina, e em grande parte do mundo, mas não podemos aceitar a insuficiência de políticas públicas, não podemos deixar que só mercado regule a arte.

Como ter força para construir um projeto diferente, uma estética de urgência? Na atual precarização a regra deve ser criar com os corpos e consciências alertas. Essa é a base da estética da urgência. Podemos refletir sobre alguns alinhamentos gerais, mas serão só isso

- Criação em presente. Sabemos que com a falta de recursos e de liberdade de pensamento é impossível construir projetos estéticos a longo prazo. Por isso, é urgente usar cada segundo e cada oportunidade para produzir mais e mais cultura. Criar com os materiais que podemos e com o que temos a disposição, mas sempre em alerta com responder às necessidades de nosso lugar de enunciação.
- O diálogo com as inquietações do público. Saber escutar para absorver o que está no ar, na rua e nas vozes dentro de nosso próprio corpo. A arte não é neutra, tem que estar impregnada pelo que preocupa as pessoas e pelo que atravessa nosso corpo, não sempre esses interesses, essas inquietações, coincidem; mas ambas dimensões devem estar presentes, a presença dialética da tensão dimensionará politicamente a teatralidade.
- Ousadia para enfrentar temas e estéticas que permitam dialogar com os contextos, mas sem que esse diálogo signifique anquilosar ou institucionalizar nossas práticas. A ideia é reforçar nossa comunicação para que os recursos e formas de trabalho renasçam em cada obra que realizemos.

- Retornar à imagem seu poder de convocatória crítica, sua força política e não aceitar que a imagem seja só um recurso mais do mercado. Temos, por meio da arte, a possibilidade e o dever de produzir espaços alternativos (simbólicos ou materiais) que resistam o peso de uma sociedade na qual o sujeito é entendido como um consumidor.
- Assumir o corpo como um suporte de visibilidade. Ileana Diéguez expressa essa proposta da seguinte forma: “O corpo como suporte é instrumento de ação que objetiva uma elaboração estética, por sua vez que faz VISÍVEL os corpos ausentes de um *ethos* coletivo, o corpo se constitui em uma prática política” (2008, p. 26).⁵
- Estabelecer relações entre tempos e espaços não cronológicas para estabelecer analogias inusitadas, mas comovedoras intelectual e afetivamente. Isso permite uma ótica dialética que se oponha à ótica sintetizadora. Didi- Huberman afirma desta ótica: “é uma ótica de *dupla exposição* que “faz aproximar extremos distantes, excessos aparentes da evolução” colocados lado ao lado num espaço tornado multiplicado” (DIDI HUBERMAN, 2018^a, p. 162).

Os avanços experimentados, no campo cultural brasileiro, nas décadas passadas permitiram um respiro nas formas de fazer teatro, se fortaleceu a cultura e a educação, menos do que gostaríamos, mas significativamente. Agora estamos de novo no meio da tempestade, necessitamos um novo projeto para esta etapa.

REFERÊNCIAS

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**. Filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora da UFMG/ Humanitas, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges **Remontagens do tempo sofrido**. O olho da história. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018a.

⁵ El cuerpo como soporte es instrumento de acción que objetiva una elaboración estética, a la vez que hace VISIBLE los cuerpos ausentes de un *ethos* colectivo, se constituye en una práctica política.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2018) b. **Atlas ou para o gaio saber inquieto**. O olho da história III. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018b.

DIÉGUEZ, Ileana. Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria In: Miguel Rubio. **Cuerpo ausente**. Perú: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008. p. 19 a 29.

DUBATTI, Jorge. **El convivio teatral**. Buenos Aires: Atuel, 2003.

DUBATTI, Jorge. **Filosofía del teatro I**. Convivio, experiencia subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007.

GALEANO, Eduardo (2019). Memorias y desmemorias. In: Víctor Hugo de la Fuente (Diretor). **Episodios históricos en Monde diplomatique**. Santiago: Ed. Aún creemos en los sueños, 2019.

GONZÁLEZ SEGUEL, Paula (Compiladora). Teatro documental, memoria y vida. In: GONZÁLEZ SEGUEL, Paula (Compiladora). **Dramaturgias de la resistencia**. Teatro documental. Santiago: Pehuén y CIIR, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Trad. de Ariel Dillon. Pontevedra: Ellago Ensayo, 2010.

ROJO, Sara. **Teatro e Pulsão Anárquica**: Estudos Teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Ed. Nandyala, 2011.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. Corpo político, o desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2 ed. revisada, 2016.

TEATRO REALISTA-NATURALISTA: ÁPICE E CANTO DO CISNE DE UM MODELO DRAMÁTICO BASEADO NO CONFLITO INTERSUBJETIVO

Lidia Olinto

João Ricke

O teatro realista-naturalista pode ser considerado o ápice e também o “canto do cisne” (início do fim) de um paradigma que dominou a arte teatral no contexto europeu erudito. Trata-se do que Szondi denominou como “drama moderno”, quando há uma transição “do estilo dramático puro para o contraditório” (SZONDI 2001, p. 96), referindo-se a ruptura gradual com certo modelo dramatúrgico e, conseqüentemente, também cênico que predominou nos palcos europeus da Era Moderna, isto é, do período que vai do final do século XV ao início do século XX.

Tanto o realismo quanto o naturalismo caracterizam-se, como os próprios termos sugerem, pela busca da imitação fiel da vida, pelo nível máximo de verossimilhança; sendo as principais diferenças entre os dois movimentos, segundo Esslin, a radicalidade nessa busca e o fato de que “Realismo é um termo descritivo inventado pelos críticos, enquanto que naturalismo foi o lema programático de uma escola” (ESSLIN, 1978, p. 65). Todavia, é importante levar em conta, como preâmbulo, que essa busca/questão da verossimilhança não era exatamente uma novidade trazida pelo movimento realista-naturalista. Seria antes um ideal/questão não só para a arte teatral, mas para toda a arte especialmente para a arte ocidental, como explorou Auerbach¹. Nesse sentido, trata-se da relação complexa de representação da arte com a vida, um paradoxo ontológico, um “entrelugares” arte-vida que perpassa as artes como um todo (ocidentais ou não) e que, no campo teórico já é discutida desde Platão e Aristóteles, através do conceito de *mimesis*.

A partir do Renascimento, no entanto, há um “resgate” do modelo teatral greco-romano, tomando-se como referência para a *práxis* teatral não só obras dramatúrgicas antigas que sobreviveram aos séculos, mas também pela interpretação dos escritos teóricos de Aristóteles e Horácio “resgatados” pelos intelectuais da Era Moderna. Assim, especialmente a partir da *Poética* de Aristóteles

¹ Refere-se aqui ao icônico livro *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental* de Auerbach publicado em 1946.

e das peças escritas que chegaram parcialmente ou integralmente intactas nos séculos XV-XVI, iniciou-se um processo de canonização de Aristóteles que aos poucos fixou um modelo normativo para a prática dramaturgical e cênica europeia; chegando-se ao chamado “drama absoluto” ou “drama puro” (SZONDI), no qual o conceito de *mimesis* é central e interpretado como “imitação” da realidade. Esse modelo que buscava a imitação da realidade se caracterizava pelo diálogo intersubjetivo entre os personagens (ausência de um narrador), unidade de ação (enredo com início, meio e fim concatenados), unidade de tempo e espaço (sem cortes) e realidade fechada, isto é, sem interpelação atores-público.

Trata-se, porém, de um modelo ideal que nenhuma obra chega a inteiramente contemplar, devido à natureza acanônica das obras, como comentam Rosenfeld (2000) e Sanches. Nesse sentido, seria um conjunto de parâmetros para a criação dramaturgical-cênica que foi estabelecida e defendida por doutos como Castelvetro², importante “intérprete” de Aristóteles do século XVI. Vale destacar que este modelo normativo não corresponde às características da prática cênico-dramaturgical grega do qual partiu, uma vez que esta apresentava aspectos épicos e líricos, gradativamente eliminados do “drama puro/absoluto”. Também foi um processo lento e gradual, tendo em vista que o teatro renascentista e o Barroco ainda vão apresentar aspectos épicos e líricos que serão progressivamente suprimidos. Além disso, os gêneros populares e teatros não-europeus coexistentes no mesmo período não correspondiam a esse modelo dramático, que predominou em certo contexto cultural erudito europeu.

Desse modo, é somente entre os séculos XVII e XIX, com o classicismo francês e especialmente com o drama burguês (romantismo e realismo-naturalismo) que ocorrerá a maior cristalização, o ápice da normatização dramática, um processo histórico que Roubine chama de “aristotelismo” (2003, p. 10). Ou seja: tendo como base a interpretação (ou superinterpretação³) de Aristóteles, no campo da dramaturgia, se pode identificar como paradigma central a busca por um certo tipo de relação arte-vida imitativa, em outras palavras, a representação teatral almejada como imitação da vida. Nas suas palavras: “O aristotelismo francês é indubitavelmente uma tentativa para instaurar, de maneira coerente e sistemática, um realismo no teatro” (ROUBINE, 2003, p. 24). No entanto, na *doutrina clássica* dos séculos XVII-XVIII havia outros princípios estéticos que impediam a

² Ludovico Castelvetro (1505-1571). Teórico italiano do século XVI que em 1570, como descreve Roubine: “faz um novo comentário da *Poética*” de Aristóteles, fazendo dele “a base de uma estética moderna” (2003, p.21-22), introduzindo a necessidade da *unidade de tempo* e da *unidade de lugar*.

³ Sobre a crítica ao pensamento clássico e sua interpretação do mimeses aristotélico ver: Ramos, 2015.

realização plena desse “objetivo mimético”, tais como: a beleza (necessidade de métrica/versificação/declamação), o decoro (moral que impedia que certos acontecimentos/ações fossem representados no palco) e a cláusula dos Estados (só reis e príncipes podiam ser protagonistas das tragédias).

Nesse sentido, o movimento romântico deu um importante passo rumo ao realismo mais integral, questionando a cláusula dos Estados (burgueses em cena), na defesa pelos diálogos em prosa e não em verso e também pela inserção de aspectos “grotescos” (feios), isto é, defesa da representação cênico-dramatúrgica de aspectos considerados até então imorais para a cena. E nessa conjuntura destacam-se Lessing⁴, Diderot⁵ e Victor Hugo⁶ cuja dramaturgia e escritos teóricos contribuíram para um certo “progresso” em termos de realismo cênico, em termos de “cópia” da realidade. Mas o Realismo “avançou” ainda mais na busca pela imitação “perfeita”, rompendo com a forte idealização ainda presente no Romantismo, com seus personagens ainda muito maniqueístas (inteiramente bons ou maus) e finais cheios de “golpes de teatro”, ou seja, personagens e enredo ainda um tanto quanto inverossímeis.

O realismo surge em 1852, com a montagem de *A Dama das Camélias* de Dumas Filho. Se diferencia do Romantismo pela abordagem de temas mais contemporâneos, personagens de segmentos sociais marginalizados (por exemplo prostitutas e trabalhadores) com fala coloquial. Destacam-se do primeiro período os seguintes autores: Dumas Filho⁷, Barrière⁸, Augier⁹,

⁴ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Filósofo, poeta, crítico de arte e dramaturgo francês. Um de seu principais escritos teórico é: *Dramaturgia de Hamburgo* e suas principais peças são *Minna von Barnhelm*, *Emília Galotti* e *Natan, o Sábio*.

⁵ Denis Diderot (1713-1784). Filósofo, escritor e dramaturgo francês. Dentre seus textos teóricos conhecidos estão: *Paradoxo sobre o comediante* e *Conversas sobre o filho natural*. Principais peças: *O Filho Natural* e *O Pai de Família*.

⁶ Victor-Marie Hugo (1802-1885). Romancista, dramaturgo e poeta francês. Dentre suas principais obras estão os romances *Os Miseráveis* e *Notre-Dame de Paris* (popularmente conhecido como *O Corcunda de Notre-Dame*), as peças teatrais *Cromwell*, *Hernani*, *Ruy Blas* e *Torquemada*, além de seu manifesto teórico *Do grotesco e do sublime*.

⁷ Alexandre Dumas Filho (1824-1895). Escritor e dramaturgo francês conhecido principalmente pela obra “*A Dama das Camélias*”, primeiramente publicada como um romance, em 1848, e posteriormente adaptada para o teatro pelo próprio autor, sendo encenada pela primeira vez em 1852, dando surgimento ao realismo no teatro.

⁸ Théodore Barrière (1823-1877). Dramaturgo francês. Dentre suas principais peças estão *As Mulheres de Mármore* e *Os Parisienses*, que Barrière escreveu juntamente com o dramaturgo Lambert Thiboust, bem como as peças *Os Hipócritas* e *A Herança do Sr. Plumet*, ambas de Théodore Barrière e Ernest Capendu.

⁹ Émile Augier (1820-1889). Dramaturgo francês membro da Academia Francesa de Letras. Algumas de suas principais peças são: *O Genro do Sr. Pereira*; *Os Descarados*; *As Leões Pobres*; *O Casamento de Olímpia*.

Feuillet¹⁰, Turgueniev¹¹, Renard¹² e outros. Já o Naturalismo surge na década de 90 do século XIX, radicalizando ainda mais, não só pelo “efeito de real” (BARTHESES, 1971) alcançado pelos novos autores da dramaturgia, como pelo “surgimento da encenação moderna” (ROUBINE, 1998, p. 49) nos primeiros passos da emancipação da encenação em relação ao textocentrismo predominante nos palcos europeus até aquele período, como analisou Dort (2013). Graças a sua lógica inovadora e emancipatória e também ao desenvolvimento de novas tecnologias (iluminação elétrica), encenação naturalista operou a quebra com uma série de convenções teatrais que impediam atores e os elementos visuais da cena (cenário, figurino, adereços e iluminação) a “darem conta” de um realismo mais efetivo do ponto de vista cênico.

Nesse panorama, destaca-se a Cia. dos Meininger, liderada pelo Duque Georg II. Esse grupo, considerado a 1ª companhia teatral moderna alemã, inovou trazendo: 1) uma cenografia e figurinos criados à partir de uma pesquisa histórica minuciosa (contexto da peça escrita); 2) transformação do arco cênico (diminuição do proscênio e fechamento das rotundas); 3) efeitos de iluminação inspirados na realidade e cenas de multidão coreografadas sem paralelismos e equilíbrios estéticos; 4) colocar a plateia na penumbra. Todos esses artifícios impressionaram pelo “efeito de real”.

Influenciado pelos Meininger, A. Antoine funda em 1887 o *Théâtre Libre* na França, consolidando a encenação realista-naturalista. Dentre as importantes diferenças trazidas por sua *práxis* estão: a abolição do “*star-system*” e imposição de ensaios coletivos baseados na análise do texto a ser encenado; abolição do tom declamatório e da atuação estilizada ensinada no conservatório de Paris. Os atores, até então, atuavam focando nas expressões faciais e impostação da voz, deixando o corpo fixado em uma posição relativamente estática e em 3/4 (virados levemente para a plateia). Antoine rompeu com essas convenções, enfatizando o trabalho corporal dos atores (outra lógica) com base na imitação do comportamento cotidiano. É de Antoine o famoso conceito de 4ª parede e também a crítica ao uso dos telões de fundo.

¹⁰ Octave Feuillet (1821-1890). Escritor e dramaturgo francês conhecido por peças como: *A Crise*; *Dalila*; *O Romance de Um Moço Pobre*; *A Redenção*.

¹¹ Ivan Turgueniev (1818-1883). Dramaturgo, romancista, escritor de contos, poeta e tradutor russo. Suas principais obras são o romance *Pais e Filhos*, o livro de contos *Memórias de um caçador* e, no teatro, a peça *Um mês no campo*.

¹² Jules Renard (1864-1910). Escritor e dramaturgo francês. Algumas de suas principais peças são: *Pega Fogo* (ou *Poil de Carotte*); *Le plaisir de rompre*; *Le pain de ménage*.

Por último, dentre os encenadores, não poderia deixar de mencionar Stanislavski e Dantchenko, que em 1888 fundam o Teatro de Arte de Moscou. Famoso pelas encenações realistas, Stanislavski é considerado o 1º pedagogo a sistematizar um método de atuação até hoje referência central e muito utilizado, mesmo dentro de outras estéticas. Sua trajetória é dividida em duas grandes fases, a da memória emotiva e a do método das Ações Físicas.

Dentre os autores dramáticos de destaque no final do século XIX e início do século XX e que são referência na estética realista-naturalista estão: Ibsen, Tchekhov e Strinberg. Não por acaso, a obra icônica desses dramaturgos é ao mesmo tempo um dos ápices do ideal realismo-naturalismo, isto é, um dos melhores exemplo de representação da realidade via estrutura dramática e ao mesmo tempo o “canto do cisne” do modelo dramático mais “puro”.

O Norueguês Ibsen é considerado “pai do realismo” pois sua obra é realmente icônica no efeito de real, embora tenha escrito também peças classificadas como simbolistas. Em sua obra, porém, é possível notar certos aspectos lírico-épicos, pois o presente é sempre desculpa para evocação do passado, técnica chamada *leitmotiv*. Nesse sentido, Szondi (2001, p. 44) aponta “uma base épica invisível”. As peças principais de Ibsen são: *Peer Gynt*, *O Inimigo do Povo*; *Hedda Gabler*; e a famosa *Casa de Bonecas*.

Já Tchekov, dramaturgo russo, tem sua obra caracterizada por personagens que vivem no passado e pela “recusa da ação”, ou seja, o que acontece em cena é nada (aparentemente) ou, quando acontece, não há grandes consequências (encadeamento da ação a partir de um conflito). Suas peças mais conhecidas são: *As Três Irmãs*, *A Gaiivota*, *O Jardim das Cerejeiras* e *Tio Vânia*.

E por último e não menos importante, temos Strinberg, cuja primeira fase das obras é classificada como realista e a segunda como precursora do Expressionismo. Szondi chama essa primeira fase de “drama do eu”, uma vez que o conflito dramático intersubjetivo dá lugar a conflitos internos das personagens, ou seja, a pulsão do “inter” migra para a do “intra”. De suas obras realistas, as mais famosas são *Senhorita Julia* e *O Pai*.

As obras naturalistas de Strindberg, Ibsen e Tchekhov, todavia, não são as únicas nas quais Szondi evidencia mudanças com o intuito de mostrar como essas divergem do “drama puro”. Um exemplo disso é quando Szondi comenta a obra simbolista *Os Tecelões*, de Gerhart Hauptmann:

Desse modo, a descrição épica das condições de vida dos tecelões parece – como motivação da revolta – ser capaz de dramatização. Porém a própria ação não é

dramática. Até uma certa cena do último ato, a revolta dos tecelões carece do conflito intersubjetivo; ela não se desenrola no medium do diálogo (como no Wallenstein, de Schiller), antes se situa, ímpeto de desesperados que é, além do diálogo e, por esse motivo, não pode ser senão o seu tema. Assim, a obra volta a reincidir no épico. (SZONDI, 2001, p. 81)

Nota-se, na citação acima, que Szondi diferencia as formas épica e dramática partindo do comportamento do conflito, – que, no caso da peça de Hauptmann, durante quase toda a peça, não se dá através da pulsão intersubjetiva. Assim, o elemento “conflito” é tomado como uma interessante ferramenta para se analisar possíveis “desvios” da forma dramática “pura” em uma determinada obra literária. Szondi baseia-se em três principais pontos para definir o drama puro, sendo eles: “fato (1) presente (2) intersubjetividade (3)” (SZONDI, 2001, p. 91). E usa esses pontos como eixos comparativos para determinar a crise do drama, constantemente mencionando o conflito através do eixo comparativo da intersubjetividade.

De acordo com Szondi (2001, p. 109): “no drama a relação intersubjetiva é sempre unidade de oposições que almejam sua superação”, o que permite concluir que quando se fala em intersubjetividade no drama, necessariamente está se falando em conflitos interpessoais; não só em quaisquer relações interpessoais, mas naquelas que envolvem “oposição e desejo de superação” ou, em outras palavras, conflito intersubjetivo ou interpessoal. Os demais eixos comparativos usados por Szondi podem ser melhor observados no seguinte trecho, no qual o autor compara Ibsen, Tchekhov e Strindberg:

Em Ibsen, o passado domina no lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. Nos dramas de Tchekhov, a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. (SZONDI, 2001, p. 91)

No trecho exposto, mesmo que Szondi não se refira exclusivamente ao conflito, fica explícita a ideia de que a intrasubjetividade está presente, de formas diferentes, tanto nas obras de Strindberg como nas de Tchekhov e de Ibsen. Vale lembrar que os tipos de conflito não são exclusivos a determinadas formas, muito menos são separáveis na prática artística, bem como em sua análise teórica.

Pode-se dizer que há vários tipos de conflito que se entrecruzam em uma obra, não só o conflito intersubjetivo usado como parâmetro por Szondi. E esses tipos de conflito podem ser dividido em dois grandes eixos: conflitos de ordem intra-ficcional ou microcósmino (próprio ao universo ficcional interno do drama) e o extra-ficcional ou macrocósmino (entre obra e plateia e/ou o contexto político-econômico-social do qual essa obra é fruto e remete em algum nível a). Dentro desses dois eixos é possível encontrar pulsões de caráter inter, intra e extra-subjetivo, ou seja, inter-pessoais, entre indivíduos, intra-pessoais, internos de cada indivíduo e extra-pessoais, entre o indivíduo e a superestrutura político-econômico-social que o rodeia. Sendo que tanto essas pulsões como os eixos intra e extra-ficcionais se entrecruzam de modo complexo e às vezes até paradoxal. Por exemplo, a intersubjetividade, como já visto em Szondi, é a pulsão dominante do gênero dramático, mas um conflito interpessoal, depende da intrasubjetividade dos indivíduos/personagens que entram em choque, isto é, questões de ordem interna, do campo psicológico que movem os desejos/necessidades que se chocam, dando origem e justificando o conflito intersubjetivo.

Dessa mesma forma, sempre que houver conflito intraficcional, seja em pulsão majoritariamente intra, inter ou extrassubjetiva, haverá um eixo de conflito extraficcional que consiste nas expectativas e reações do público às ações apresentadas e as correlações várias que se pode fazer com o “mundo lá fora”. A correlação entre conflitos intra e extraficcionais fica mais evidente através da ideia de suspense como descrita por Martin Esslin. Os exemplos de suspense mencionados por Esslin em *Uma Anatomia do Drama* nada mais são do que a perspectiva do espectador sobre o que há de conflito no microcosmo, porém evidenciando um constante e coexistente eixo macrocósmino de conflito à medida que o espectador se põe a questionar e a esperar determinados acontecimentos da obra. A expectativa vs. o “não saber o que vai acontecer” caracterizam um eixo macrocósmino, ou extraficcional, de conflito, mas que depende do contexto intraficcional para existir. Os conflitos intraficcionais são parte daquilo que cabe à obra antes da mesma ser apresentada para o espectador, mas à partir do momento em que há público, há um entrelaço unindo as camadas intraficcionais e extraficcionais de conflito, pois os fatores intraficcionais constantes à obra, já contendo conflito, entram em relação com a reação do público, gerando novos conflitos em eixo extraficcional.

Seguindo essa lógica, pode-se considerar o drama como uma teia de conflitos, existindo pulsões dominantes a depender da obra e seu gênero ou suas tendências

dominantes, mas com outras pulsões, eixos e camadas sempre presentes e em correlação. Isso vale tanto para a correlação entre a camada intraficcional e a extraficcional, como para a interdependência das pulsões inter, intra e extra-subjetivas dentro da camada intraficcional, entendendo que a extrasubjetividade pode ser atravessada por questões/pulsões intra e inter-subjetivas, assim como a intrasubjetividade pode ser atravessada por pulsões extra e inter, e a inter-subjetividade por pulsões extra e, principalmente, intra. A importância de olhar para o conflito quando colocamos o teatro realista-naturalista como simultaneamente o ápice e a crise do “drama puro” se dá basicamente por essa característica de teia do conflito, que torna suas pulsões inseparáveis na prática, fazendo com que a intersubjetividade, em seu auge, esteja carregada de intrasubjetividade, o que tem grande parte na questão da crise do drama: o teatro realista-naturalista, buscando a mais fiel representação do real, resulta em um transbordamento de intrasubjetividade nas obras dramáticas.

Para além de transbordamentos de intrasubjetividade, também não se pode deixar de lado a recorrência de recursos épicos também presentes no contexto em questão. O aparecimento de tais recursos é justificado por Sarrazac quando o mesmo refere-se ao conflito intersubjetivo como “não sendo suficiente para servir de contrapeso à epicização do mundo” (SARRAZAC, 2002, p. 15), abrindo espaço para entender que, o “drama puro” carecia de aspectos épicos necessários na modernidade (século XX até hoje). A questão, agora, é entender como esses aparecimentos de aspectos épicos se relacionam aos transbordamentos de intrasubjetividade na crise do drama e como ambas as coisas relacionam-se ao elemento conflito visto de modo mais abrangente e não apenas o tipo intersubjetivo.

Falar em “aspectos épicos” é assumir que esses aspectos estão ligados ao que se entende por forma épica. No *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, é estabelecida uma evidente relação entre o que significa “épico” e “epicização”:

Diferentemente de um gênero literário, um modo como o épico constitui uma tendência mais que um modelo, um ingrediente mais que uma forma estabelecida. Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou epização, segundo o modelo alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama. (BARBOLOSI; PLANA, 2013, p. 61)

Posteriormente, Laurence Barbolosi e Muriel Plana (2013, p. 62) afirmam: “Num teatro epicizado, mais narrativo, são introduzidas a descontinuidade, distância, mensagens, reflexividade: perante a *fábula** que lhe contam, o espectador deve recorrer à razão. Deve decifrar o sentido dessa fábula, dessa parábola*”. Fica explícito, portanto, o fato de que a forma épica, no teatro, não necessariamente exclui os elementos da fábula (que incluem os conflitos interpessoais próprios da forma dramática). Mas o ponto principal das obras se dá em um eixo externo à realidade fechada da fábula. Assim, é possível colocar o épico como território da extra-subjetividade. Brecht, por exemplo, buscava em seu teatro uma forma que “deixasse claro que os atores estavam apenas demonstrando as condições sociais de outras épocas a fim de transmitir informações sociais importantes à platéia, que deveria assistir à peça com disposição mental distanciada e crítica” (ESSLIN, 1978, p. 70). A temática de suas peças, por mais que o conteúdo pudesse envolver conflitos de pulsão inter ou intra, se dava ênfase à esfera extrasubjetiva, tratando de temas sociais maiores, isto é, de como a vida da cada ser humano e as escolhas individuais estão diretamente relacionados a macroestrutura sociopolítica de cada nação em cada momento histórico.

Relacionar o épico à extrasubjetividade permite que se entenda o aparecimento de aspectos épicos no contexto da crise do drama como transbordamentos de intra-subjetividade e extrasubjetividade.

Desse modo, articulando análises de Szondi, Sarrazac com dos brasileiros Mendes e Sanches, nossa hipótese seria de que o drama quando chega ao seu “ápice” no realismo/naturalismo em seu “raio-x” das questões humanas, acaba entrando em “crise”, pois transborda tanto em intrasubjetividade como extrasubjetividade, sendo a extrasubjetividade relacionável aos aspectos épicos e a intrasubjetividade, por sua vez, relacionável aos aspectos líricos. E esse transbordamento de aspectos épicos e líricos se acentua ainda mais na dramaturgia moderna e contemporânea, em sua necessidade de abordar não só conflitos inter-pessoais de ordem intra-ficcional, como outros tipos de conflitos, conflitos intra e extrasubjetivos tanto de ordem intra-ficcional como extra-ficcional, desembocando numa dramaturgia tanto cheia de epicização como lirismo. Nesse sentido, João Sanches no seguinte trecho de sua tese de doutorado, aponta para a forte presença de desvios líricos nos dramas contemporâneos:

As obras de autores estudados por Sarrazac como Heiner Muller, Peter Handke, Michel Vinaver, Armand Gatti, Bernard-Marie Koltès, Sarah Kane, Edward Bond, entre outros, sem dúvida, encorajam o estudo de certas recorrências de procedimentos

dramatúrgicos que podemos associar a uma emersão da subjetividade, à abordagem do inconsciente, do íntimo, ou, em nossos termos, à exploração de *possibilidades líricas no drama*. (SANCHES, 2016, p. 66)

Nesse trecho, observa-se elementos de natureza intrasubjetiva, como o íntimo e o inconsciente, serem citados como “possibilidades líricas no drama”, permitindo entender que a presença de aspectos líricos no drama contemporâneo se dá através da exploração da intersubjetividade, em outras palavras, conflitos internos de nível intrapessoal.

A mesma relação aparece em Szondi ao analisar a “crise do drama” nos autores naturalistas do fim do século XIX, quando o autor afirma que: “a linguagem tchekhoviana deve seu encanto a essa passagem constante da conversação à lírica da solidão” (SZONDI, 2001, p. 50). Após já ter destacado, nos dramas de Tchekhov, a presença do passado através da lembrança e o diálogo convertido em “reflexões monológicas”, Szondi também aponta no mesmo trecho para a intrasubjetividade dominante nos dramas de Ibsen, devido principalmente ao passado que toma o lugar do presente. Todavia, como pertinentemente crítica Cleise Mendes (2015), o autor de *Teoria do Drama Moderno* por diversas vezes negligencia aspectos líricos que surgem nas transformações do drama, mantendo seu foco mais direcionado a tendências épicas.

As formas/tendências dramáticas, épicas e líricas estariam relacionadas, portanto, ao território das pulsões inter, extra e intrasubjetivas, respectivamente. Quando Sarrazac defende sua ideia de um “teatro rapsódico”, que sintetiza a característica de liberdade do drama moderno em transitar por tendências épicas, líricas e dramáticas, o mesmo afirma: “o devir rapsódico procede por transbordamentos incessantes. Do dramático pelo épico ou pelo lírico, é claro. Mas, igualmente, no outro sentido, do épico ou do lírico pelo dramático. No entanto, transbordar não significa aniquilar” (SARRAZAC, 2002, p. 103). Os transbordamentos épicos e líricos dentro do gênero dramático por ele mencionados podem, portanto, ser conectados a necessidade de abordar de conflito de tipo “inter”, “extra” e “intra”, mas sempre lembrando que esses conflitos são coexistentes e não excludentes, por mais que possam se alternar em dominância/evidência.

É fato que a intrasubjetividade e a extrasubjetividade nem sempre ficam explícitas quando o que se tenta é mimetizar são interações humanas cotidianas – foco do drama burguês romântico e realista-naturalista. No entanto, a intra

e extra subjetividade como pulsões imanentes não deixam de fazer parte dos conflitos interpessoais (intersubjetividade). Por isso, não é de se surpreender que o “auge” do modelo dramático mais puro, focado na intersubjetividade, na tentativa de representar fielmente o «real», resulte na crise dessa mesma forma, com a erupção de intra e extrasubjetividade. Também não é por acaso que a dramaturgia naturalista do final do século XIX foi escrita por autores que também são referência para estilos de vanguarda como o Simbolismo e o Expressionismo. Como define Sarrazac (2013), tratou-se de uma «encruzilhada naturalista-simbolista», sendo o Simbolismo «a outra face do naturalismo». Ambos os movimentos, além de terem o mesmo espírito decadentista do fim do século, operaram fissuras no modelo dramático canônico, apresentando aspectos épicos e líricos que serão o primeiro capítulo («crise do drama») de um movimento de explosão das estruturas dramáticas (modelo) operado de modo não linear ao longo de todo Século XX.

O já mencionado «conflito» evidencia bem essa explosão das estruturas dramáticas, uma vez que o mesmo passa a sofrer alterações marcantes de ordem/tipo no que surge durante e após a crise do drama. Tais alterações acompanham a necessidade de expressar de modo mais explícito questões de intrasubjetividade e extra-subjetividade, das quais o modelo dramático «absoluto» não dava mais conta, flexibilizando o foco canônico no conflito interpessoal.

É importante levar em consideração que o conflito, também chamado de “intriga”, era e ainda é mais comumente associado apenas à intersubjetividade, isto é, aos desejos/objetivos distintos de indivíduos/personagens que se opõem, pois essa talvez seja a forma mais óbvia de conflito. Entretanto, os conflitos humanos não se resumem às intrigas interpessoais de tipo “burguês” e, por isso, o conflito poderia ser encarado como um elemento dramático de várias facetas, uma vez que as pulsões intra e extra-subjetivas também podem ser consideradas como possibilidades de conflito que movem a ação dramática e não só os de tipo intersubjetivo.

Nesse sentido, o conflito foi e ainda é visto de forma restrita que não leva em conta fatores não-interpessoais. Há, portanto, uma sinonimização entre conflito e conflito interpessoal. E, perante às transformações de tipo de conflito, diferentes autores apontam para um desaparecimento ou um desmembramento desse elemento dramático, sem especificar que o conflito que desaparece ou se dissipa é o conflito interpessoal, não levando em consideração os outros tipos de conflito como elementos disparadores de ação (ou inação) das personagens. Por exemplo, a dramaturga e teórica Cleise Mendes, comentando sobre «possibilidades de miscigenação lírico-dramática» na recente produção dramática, afirma que:

São elementos comuns a boa parte dessa produção o predomínio da função poética sobre a referencialidade; a fragmentação do diálogo cotidiano em emissões que parecem surgir aleatoriamente, aos poucos permitindo a eclosão de sentidos e terminando por alcançar um efeito curioso a partir de réplicas esparsas, silêncios ou vozes paralelas; a permanência das situações como que suspensas no tempo e no espaço, sem progressão dramática; o processo de subjetivação que isola as personagens, dissolve o clássico conflito e transforma suas enunciações em feixes de monólogos ou fluxos de reminiscências, fazendo que a linguagem adquira inequívoca força lírica. (MENDES, 2015, p. 10)

A autora menciona uma dissolução do “clássico conflito” associada ao isolamento das personagens e ao desaparecimento dos diálogos dando lugar a (feixes de) monólogos, apresentando uma visão semelhante à de Sarrazac, que fala em “divisão”, “estilhaçamento” e “desvanecimento” do conflito na produção dramaturgica moderno-contemporânea. Entende-se que essa intersubjetividade, comum ao drama, não é predominante na forma lírica e acaba por dar lugar à intrasubjetividade, portanto, dissolvendo os conflitos no eixo interpessoal. No entanto, a ausência ou não-predominância do conflito interpessoal em uma obra apenas indica que a intersubjetividade não é a pulsão dominante na mesma, o que não significa que não possa haver conflito em caráter intrapessoal.

O “clássico conflito” ao qual Mendes se refere diz respeito ao conflito interpessoal que Szondi coloca como uma das principais características da forma dramática. Mas nada é mencionado sobre outras possibilidades de conflito. Sendo assim, por mais que o conflito interpessoal possa se dissolver, se encararmos como conflito de caráter intra ou extra-pessoal aquilo que move a ação da peça, o conflito ainda permanece presente, apenas se deslocando para uma outra pulsão. Por usar a expressão “clássico conflito”, Mendes não elimina totalmente a possibilidade de conflitos de outros tipos, nem necessariamente considera a possibilidade de uma ausência total de conflito, como parece fazer João Sanches ao exemplificar que certas obras “classificadas como surrealistas, expressionistas, ou mesmo como “de absurdo” [...] chegam a paroxismos líricos tais, nos quais não é possível identificar um enredo, um conflito ou mesmo informações referenciais de tempo e espaço” (SANCHES, 2016, p. 96).

Nessa mesma linha, Joseph Danan (2013, p. 102) afirma que: “na escrita dramática, se o movimento, na origem, é fornecido pela ação*, como reafirma Hegel após Aristóteles, da crise a ação faz surgir outros tipos de movimentos que extrapolam a noção da ação”. Considerando essa afirmação e seguindo a linha de raciocínio de Renata Pallottini que, em *Introdução à Dramaturgia*, parte do

pensamento de Hegel para declarar que “a ação dramática resulta, portanto, do conflito” (PALLOTTINI, 1988, p. 13), pode-se dizer que o movimento da ação dramática na escrita dramaturgica, tem sua origem no conflito, sendo o conflito um elemento prévio à ação (que, por sua vez, pode gerar novos conflitos em cadeia).

Essa colocação de Pallottini remete à noção de “suspense” de Esslin (1978), que discorre sobre a relação entre o conflito do drama e as reações/emoções do espectador/leitor. Para o autor, o suspense seria o elemento que prende a atenção do espectador/leitor, estimulando sua expectativa e seu pensamento, e que pode-se dar para além do conflito intersubjetivo. “O interesse e o suspense não precisam necessariamente ser despertados por recursos de intriga” (ESSLIN, 1978, p. 48), entendendo por intriga, conflito interpessoal típico. Embora Esslin também ainda parta de uma perspectiva restrita de conflito, aqui há uma indicação da possibilidade de expansão para outros elementos que movem a estrutura dramática que não o choque de interesses entre indivíduos/personagens.

Considerando então que a forma dramática, marcada pela intersubjetividade, tem seu movimento dado pelo conflito interpessoal, não poderia ser o conflito intrapessoal, por exemplo, um agente movedor da forma lírica, marcada pela intersubjetividade? Caso contrário, o que seriam as questões intra-subjetivas que marcam forma lírica se não conflitos? No caso de uma hipotética ausência absoluta de conflito, qualquer necessidade de fala ou ação não seria inexistente? Por mais que Cleise Mendes não use a expressão “conflito intrapessoal”, cabe defender que qualquer ação em uma obra marcada pela forma lírica – e, conseqüentemente, marcada pela intra-pessoalidade – esteja atravessada por um ou mais conflitos de pulsão intrapessoal. O mesmo vale para uma obra de dominância épica que, portanto, estaria sendo atravessada por um ou mais conflitos extra-subjetivos.

O *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* contém uma descrição do termo conflito na qual a definição “tradicional” segue sendo usada, mas não dá conta de tudo o que o termo abrange à medida que o mesmo se amplia:

A partir de seu sentido etimológico – o de “choque” –, o termo “conflito” ampliou-se. Não designa mais apenas o instante preciso da colisão, mas mais genericamente toda situação que coloque em cena duas entidades antagônicas – dois indivíduos, mas também dois países em guerra ou dois desejos no seio de uma mesma consciência –, seja o choque real ou subterrâneo. Essa riqueza é primordial. Dramaturgicamente, falar de conflito é remeter à noção de “colisão” dramática, oriunda dos *Cursos de estética* de Hegel. A própria ideia de colisão remete a um teatro da ação* no qual o desenrolar da fábula acompanha as diferentes etapas de uma luta. Nesse sentido, a história da noção dramaturgica de conflito seria a de um lento desaparecimento, acompanhando a erosão

da ação dramática. Entretanto, se entendermos o termo conflito em seu sentido mais amplo, parece de fato que as escritas modernas e contemporâneas continuam a se alimentar de tensões, oposições e lutas. (GAUDÉ; KUNTZ; LESCOT, 2013, p. 41)

Do mesmo modo, no que diz respeito ao conceito mais tradicional de conflito, ligado à “colisão” dramática em Hegel, podemos identificar outras visões que apontam para uma ampliação na noção de conflito. Por exemplo, o autor Lajos Egri em *Art of Dramatic Writing* embora trabalhe em cima de um entendimento simples de conflito, que baseia-se no “ataque e contra-ataque”, traça uma clara distinção entre “conflito” e “clímax”, sendo o clímax resultante de diversos conflitos que se acumulam. O foco principal de Egri ao falar em conflito está não naquele que move a história como um todo, nem no que seria o momento de colisão, mas sim em evidenciar os múltiplos conflitos presentes em um texto dramático, cena por cena, e como eles devem ser construídos para contribuir para o movimento tanto de cada cena como da peça como um todo.

Apesar de uma lógica um tanto quanto formulaica, tipo “receita de bolo”, o estudo de Egri também traz uma afirmação interessante que colabora para uma maior flexibilização do entendimento de conflito. O autor afirma que: “o germe do conflito pode ser rastreado em qualquer coisa, em qualquer lugar”¹³ (1960, p. 132, tradução nossa). O argumento de que o conflito pode ser rastreado em qualquer coisa, já permite não expandir o conflito para outros tipos que não só o intersubjetivo, como também questionar a ideia de que o conflito de forma geral é um elemento que pode desaparecer de uma obra dramática, mesmo as mais radicalmente fora do modelo “clássico”. A questão é entender qual ou quais tipos de conflito uma dada obra investe, qual ou quais pulsões são predominantes nela e isso vai influenciar diretamente na forma final da obra, ou seja, em como os gêneros dramático, épico e lírico, como categorias modelares, irão interagir numa configuração única e singular.

Seguindo essa linha de raciocínio, existiriam pelo menos dois caminhos possíveis ao se investigar o não desaparecimento do conflito em outras obras não canônicas. Um deles é o de entender que o conflito interpessoal pode desaparecer do contexto geral que move uma dramaturgia, mas muitas vezes continuar presente de modo secundário, através de micro-conflitos. Esse é o caso da peça *Iphigénie Hôtel*, mencionada por Sarrazac em *O Futuro do Drama*, na qual há um contexto geral extra-subjetivo movendo a ação, ao mesmo tempo que a peça é recheada de micro-conflitos interpessoais que não se interligam

¹³ “*The germ of conflict can be traced in anything, anywhere.*”.

diretamente em uma trama coesa. Portanto, mesmo o conflito “clássico” pode estar presente em obras que investem nos elementos épico-líricos. Esse caminho está próximo ao apontado por Egri, quando afirma não só por ser possível encontrar conflito em qualquer lugar, como também o fato de uma obra poder conter múltiplos conflitos interpessoais, não necessariamente significando que sua ação seja movida predominantemente pela pulsão intersubjetiva. De toda forma, havendo conflito interpessoal, central ou não, algumas “fórmulas” para o desenvolvimento de tais conflitos ainda podem ser úteis, uma vez que auxiliam na construção dos mesmos à favor da potência da obra.

Partindo do pressuposto de que sempre há conflito movendo uma obra dramática em um sentido mais amplo de conflito, outro caminho seria o de analisar, em obras cuja base não se dá na intersubjetividade, qual seria a pulsão dominante e, portanto, qual tipo de conflito que se apresenta como central. Nesse viés, se aceita a existência de conflitos outros, para além de relações interpessoais, através dos quais formas diferenciadas de tensões, oposições e lutas podem ser expressadas. Aqui, entende-se que uma luta social ou uma crise interna também podem configurar espécies distintas de conflito que não se limitam a intriga. Um exemplo bastante prático de conflito central em uma obra cuja pulsão dominante não é a intersubjetiva pode ser encontrado na seguinte descrição do que seriam algumas características do *drama lírico*, no modelo formulado por Cleise Mendes. Nas suas palavras:

O drama lírico é construído sobre o modelo da circularidade. A ação dramática de uma peça como “A Espera de Godot” desenvolve-se num movimento semelhante ao causado por um toque na superfície de um lago: através de círculos concêntricos que se formam a partir de um ponto. O conflito se adensa através de um acúmulo de imagens, por uma expansão do significado que detona logo na primeira impressão; ela não progride no sentido de um futuro, como no drama dramático, antes imita a sugestão de um poema. Através da repetição, do estribilho de perguntas e respostas que se fecham sobre si mesmas, cria-se uma estrutura de ritmo recorrente. (MENDES, 1981, p. 65)

Mendes reconhece a existência de outros conflitos que não o clássico/interpessoal. A construção desse conflito que pode ser chamado de intra-subjetivo, leva a desvios líricos dentro da forma dramática (drama). Deste modo, o desenvolvimento da ação em obras do tipo descrito por Mendes se daria não por uma progressão de acontecimentos pautados na intriga interpessoal, mas pelo acúmulo de imagens e outros recursos como a repetição. Ou seja, existem formas de construção de conflito não-interpessoal que permitem dar movimento à obra e trabalhar a expectativa e as emoções do espectador (drama lírico ou épico).

“À Espera de Godot” é uma peça que trabalha bastante em cima da expectativa. Os personagens Vladimir e Estragon passam a peça inteira esperando encontrar aquele que eles chamam de “Godot”, sem que se deixe explícito, na obra, se “Godot” é uma pessoa ou uma metáfora. Mesmo que Vladimir e Estragon cheguem ao final da peça sem encontrar Godot, o problema inicial que consiste na vontade deles de encontrar Godot versus o fato de Godot ainda não ter chegado ou aparecido já configura um conflito que leva as personagens a agirem através da fala, por exemplo, o que não seria necessário caso não houvesse conflito algum movendo-os para tal. Ou seja, a quase inércia (porém não total, pois uma fala já configura um tipo de ação) das personagens ainda assim as leva de um ponto “A” a um ponto “B” na peça, mesmo esses dois pontos não configurando um enredo no sentido de ações concatenadas. Porém, no ponto “B”, sendo esse o ponto final da peça, essas personagens já foram atravessadas pelas diferentes questões levantadas ao longo da peça e inclusive receberam a visita de outras personagens – que, por sua vez, também passam por transformações. Esse movimento de um ponto “A” a um ponto “B” mesmo que seja aparente estático é engendrado por um questão, e essa questão pode ser considerada como conflito, mesmo que de outra ordem que não interpessoal.

Esslin considera que “o suspense da ação principal depende da existência de pelo menos duas soluções para o problema principal da peça” (ESSLIN, 1978, p. 51). Sendo assim, e entendendo o conflito em seu sentido amplo, seria justo afirmar que todo “problema principal a ser “resolvido” é um tipo de conflito, uma vez que um problema por si só já caracteriza uma tensão. Isso independe se o problema será resolvido ou não, assim como independe da pulsão do problema. Cabe levar em consideração, ainda, que a produção de obra é movida, motivada por um conflito pessoal extra-ficcional de seu/sua autor(a) que a leva a ser idealizada e posta em prática. Esse conflito de modo evidente ou não fica ligado ao conflito central da obra, seja de ordem ficcional ou não, seja de tipo inter, intra ou extra subjetivo. Nesse sentido, afirma Stephan Baumgartel:

Em meados dos anos 90, novas práticas teatrais que não se enquadravam na forma dramática foram analisadas enquanto práticas “pós-modernas” (Pavis), “pós-dramáticas” (Lehmann), ou “performativas” (Féral). Na dramaturgia dramática, o confronto entre a proposta ficcional e a realidade empírica dos espectadores acontece dentro de um contexto representacional, ou seja, sob hegemonia da comunicação intraficcional entre os personagens. Para as referidas dramaturgias novas, o eixo dominante do confronto vem sendo o vetor entre palco e *theatron*. (BAUMGARTEL, 2010, p. 34)

Aqui, vemos como na contemporaneidade, no chamado “teatro performativo”, aparece uma nova configuração de conflito, que não só varia em pulsão (inter, intra e extra-subjetivo), mas migra totalmente de eixo, deslocando-se do universo ficcional e se dando predominantemente no eixo extra-ficcional. Essa breve menção a dramaturgia contemporânea é importante para evidenciar o conflito como um elemento que se flexibiliza e se amplia; não só não desaparecendo, mas também servindo como uma interessante lente para acompanhar as mudanças na prática cênico-dramatúrgicas.

Conclusivamente, pode-se defender que o teatro realista-naturalista foi ao mesmo tempo o ápice e o início de um longo processo histórico de ruptura com um modelo de prática dramatúrgica centrada em um tipo exclusivo de conflito, o interpessoal. Esse processo, usando as palavras de Sarrazac foi “a resposta acertada a esta explosão do próprio mundo” (SARRAZAC, 2002, p. 102), sendo essa explosão a epicização da qual o modelo dramático “puro realista-naturalista não dava conta. Todavia, “não significa nem abolição, nem neutralização do dramático (...) mas um jogo múltiplo de aposições e de oposições dos modos: dramático, lírico e épico” (SARRAZAC, 2002, p. 101). E esse jogo múltiplo de formas/gêneros estaria intimamente relacionado a um outro jogo múltiplo em nível de conteúdo temático. E este jogo que pode ser visto como os tipos de conflito diferenciados que se articulam numa obra dramática como uma teia, através da qual coexistem em codependência dimensões intra e extra-ficcionais e pulsões inter, intra e extra-subjetivas. “A temática do drama é constituída pelos conflitos que aquela relação permite desenvolver” (SZONDI, 2001, p. 139). Não se pretende, aqui, delimitar o que pode ou não ser o conflito, mas enxergá-lo como um elemento sempre presente e mutável no fazer teatral ao longo da História do teatro.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis** – A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARTHES, Roland. “Efeito de Real”. In: **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1971.

BARBOLOSI, Laurence; PLANA, Muriel. “Épico/ Epicização”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre *et al.* (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.

BAUMGÄRTEL, Stephan. “Conflitos estruturais no texto pós-dramático: reflexões sobre o deslocamento do conflito dramático na teatralidade performativa e sua aplicação na dramaturgia brasileira”. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (Org.). **Ensaio em cena**. Salvador, São Paulo, Brasília: 2010, p. 34-45.

BECKETT, Samuel. “À espera de Godot”. In: BECKETT, Samuel. **Teatro de Samuel Beckett**. Lisboa: Arcádia, s.d.

DANAN, Joseph. “Movimento”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre *et al.* (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.

DORT, Bernard; UHIARA, Rafaella. “A representação emancipada”. In: **Sala Preta**. São Paulo: USP, n.13, v.1, 2013, p. 47-55.

EGRI, Lajos. **Art of Dramatic Writing**. Nova Iorque: Simon & Schuster, INC 1960.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GAUDÉ, Laurent; KUNTZ, Hélène; LESCOT, David. “Conflito”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre *et al.* (Orgs.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.

LOSCO, Mireille; NAUGRETTE, Catherine. “Mimese (Crise da)”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre *et al.* (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.

MENDES, Cleise Furtado. “O drama lírico”. In: **ART**. 002. Salvador: 47-67, jul./set., 1981.

MENDES, Cleise Furtado. “A ação do lírico na dramaturgia contemporânea”. In: **Revista aSPAs**. Vol 5, n.2. São Paulo: USP, 2015, p. 6-15.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SARRAZAC, Jean-Pierre *et al.* (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre *et al.* (Org.). **O futuro do drama**. Trad. de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002. Disponível em: <http://www.academia.edu/15301564/O_Futuro_do_Drama>.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis Performativa**: a margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SANCHES, João. **Dramaturgias de desvio**: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2016.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2001.

RISO E TEATRO

Lucélia de Sousa Almeida

Quando nos deparamos com algum trabalho que trata sobre o riso temos a ilusão inicial de que o texto, em algum momento, nos divertirá. Todavia, logo percebemos que pensar sobre ele não é necessariamente um motivo de graça, de alegria ou contentamento, “o riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos” (MINOIS, 2003, p. 17), dificilmente encontraremos tratados sobre o riso que nos façam rir. Não ficamos em estado de graça ao eleger o humor, riso ou alguma forma de comicidade na análise como parte do objeto de estudo. Estamos, assim, diante de algo paradoxal: estudar sobre o riso não é rir.

Assim, também, Bakhtin ao reivindicar o lugar do riso no mundo, não concorda que poderá existir, de fato, uma universalização para o cômico no mundo, dada sua natureza de parcialidade. Desse modo, admite-se que “o que é essencial e importante não pode ser cômico” (2013, p. 58), pois seu domínio é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade), e não se pode imprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado, pois o riso é uma marca dos tolos (ECO, 2017).

Acredito ser vão qualquer campo de estudo que queira tentar responder o que é o riso em sua essência, por considerar o fato de que uma definição esbarra em uma série de elementos que torna difícil uma redução conceitual. O que encontramos nos diversos estudos sobre o assunto não responde à questão do que ele seja, mas apenas em sua composição, desse modo, ressalta-se que, para que o riso ocorra é necessário que seja compreendida uma série de elementos, em uma relação sistemática: quem (interlocutores), em que situação, sobre o que, em que tempo e local.

Rir é tão relevante quanto a seriedade e está diretamente relacionado à condição de coabitação do ser humano. Assim como os grupos se reúnem para celebrar os fatos da vida séria, como a morte, por exemplo, os mesmos também se reúnem para promover eventos que causem riso, como o teatro (comédia, autos, farsa) que simulam fatos que provocam riso, mesmo que essa temática se refira ao ambiente que lembre a morte. Como o excerto que segue de *As rãs*, de Aristófanes:

XANTIAS

Me poupe, por favor! Vá marchando com alguns dos mortos que estão indo para o Inferno.

DIÔNISO

E se eu não encontrar você depois?

XANTIAS

Então você vai ter de levar...

DIÔNISO

Você falou bem. Aqui está justamente um defunto que estão levando.

Gritando na direção do DEFUNTO.

Ei!

Você aí, morto! É com você que estou falando! Me diga: você quer levar um embrulhinho meu até o Inferno?

DEFUNTO

Como é o embrulhinho?

DIÔNISO

É este aqui.

DEFUNTO

Você vai ter de me dar dois dracmas.

DIÔNISO

Isso não; é muito caro.

DEFUNTO

Continuem a caminhar, carregadores!

DIÔNISO

Espere um pouco; podemos chegar a um acordo.

DEFUNTO

Se você não me der dois dracmas, não adianta conversar.

DIÔNISO

Tome: aqui estão nove óbolos.

DEFUNTO

Nove óbolos? Prefiro até voltar a viver.

XANTIAS

Este patife é insolente! Ninguém vai castigar ele? Então eu mesmo vou! (ARISTÓFANES, 2000, s/p).

Apesar de ter um lugar privilegiado na arte - no palco, no cinema, na literatura ou na pintura - ao riso não é dado a devida distinção. Henk Driessen ao falar sobre tema, do ponto de vista antropológico e histórico, diz que riso é ao mesmo tempo divertido e sério e intrínseca exigência básica da vida humana. Todavia, o autor se depara com a mesma dificuldade de explanação sobre o assunto, visto que ele reconhece ser impossível tratá-lo de forma isolada, sem a relação direta com a cultura. Para ele “o humor é um tema enganoso e de difícil exploração em termos multiculturais e temporais” (DRIESSEN, 2000, p. 252), significa dizer que fora da cultura e do tempo a compreensão daquilo que faz um rir e outro não está relacionado ao que coincide no conhecimento dos interlocutores.

As piadas e as situações que causam o riso, geralmente, são atreladas ao caráter de temporalidade e espacialidade local assim, nem todo texto ou piada, poema cômico, necessariamente, causarão o efeito pretendido para seu ouvinte ou leitor, se este estiver muito distante da situacionalidade a que se refere o texto. Apesar de vário e extenso, existe uma dificuldade na conceituação do riso, porque parece haver uma interligação semântica dele com o cômico, o humor. Seria o riso um ato físico e o cômico aquilo que é o causador desse ato? As definições em dicionários, mesmo os etimológicos, e as diversas teorias não foram suficientes para sanar tal problema.

A dificuldade primeira reconhecida de maneira bastante prática por Driessen está relacionada, também, à linguagem do discurso. Uma piada contada por um habitante local a algum estrangeiro pode não ter o mesmo efeito pretendido que entre os mesmos habitantes, além de poder haver outras interferências. Os problemas podem ser de ordem de tradução idiomática, por falta de termos e adaptações de aproximação de sentido, os quais sofrem alterações de uma língua a outra; por desconhecimento de fatos históricos ou sociais; distanciamento temporal; de expressão textual do oral para o escrito; da performance do narrador do texto.

Apesar do *fazer rir* ser uma prerrogativa do humor, podemos diferenciá-lo, apontando características nas diversas formas: um riso satírico se diferencia do irônico, a obra machadiana se relaciona ao irônico, enquanto que em Gregório de Matos o humor é satírico ambos têm textos que *fazem rir*, mas não o fazem de maneira idêntica. Desse modo convém mencionar que o humor irônico está relacionado ao comportamento social, sem levar o sujeito ao escárnio, e indiferença da sociedade, já o humor satírico é mais direto e corrosivo.

Sobre o cômico, Propp (1992) faz um estudo detalhado ao apresentar várias reflexões acerca de quem ri e quem não ri, se existe ou não comicidade relacionada

à natureza, sobre os motivos do riso nas práticas de interação social a natureza física do homem, a comicidade por semelhança e diferença. No trabalho de Propp, o viés é literário e esclarece que se trata “basicamente de um trabalho de literatura” em que “estudou-se a obra de escritores”, principalmente, em autores dos séculos XIX e XX (PROPP, 1992, p.16). Desse modo, percebeu-se a não existência de novidade no uso da literatura para discussões nas mais diversificadas áreas, sobretudo no que diz respeito aos assuntos que revelam o caráter mimético conforme já apontado.

O supracitado autor defende que o cômico não pode ser visto como “o contrário” do trágico, e “deve ser estudado, [...] *por si e enquanto tal*” (PROPP, 1992, p. 18, destaque do autor). No entanto, aprende-se cedo, na escola, que o antônimo de rir é chorar. Neste sentido fazer essa oposição não “revela a natureza da comicidade em sua especificidade” (*id.* p.19). Para isso, ele defende que campos como a Psicologia e a percepção do cômico sejam estudados em conjunto, visto que “partimos do fato de que o cômico e o riso não são *algo de abstrato*. O homem ri.” (*id.* p. 27), mesmo o homem sério.

A natureza da comicidade, para Propp (1992), está tanto no “cômico” quanto no “ridículo”, pois, “em muitos casos, para diferenciar a categoria estética “superior” da categoria cômica e “inferior”, cria-se uma terminologia diversa. No primeiro caso fala-se “cômico” e no segundo de “ridículo”. Significava que na “teoria”, havia *dois aspectos diversos e opostos da comicidade* [...], segundo estéticas burguesas: a comicidade de ordem superior e a de ordem inferior (p. 20, com alterações). A ideia do cômico enquanto superior consiste na manutenção dos *status quo* da classe burguesa, enquanto o ridículo está voltado para aqueles de menos poder aquisitivo. O riso não é unanimidade, conforme esclarece o autor, “lá onde um ri, outro não ri.” (p.31) além disso, ressalta-se que:

A causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal. Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas. (PROPP, 1992, p. 32)

Diversas características podem ou não suscitar riso, a comicidade. A natureza, por exemplo, não causa riso a não ser que lembre as ações humanas, se, numa espécie de personificação, pode ser assegurado que: “são risíveis porque nos lembram quando não a forma, a expressão dos rostos humanos. Os olhos saltados de uma rã, a testa franzida de rugas de um filhote de cachorro, as orelhas salientes e os dentes arreganhados do morcego fazem-nos rir (*ibid.* p.38). Ao

considerar que a natureza física do homem pode vir a provocar o riso, poderá ser dito que:

Se é verdade que nós rimos quando as manifestações exteriores e físicas das ações e das aspirações dos homens encobrem seu sentido e sua significação interior e se apresentam como triviais ou mesquinhas, é preciso então examinar os casos mais simples deste princípio físico. (PROPP, 1992, p. 45).

Não é o corpo por si mesmo que é motivo de comicidade, mas caracterizações exacerbadas ou a personificação de alguma parte deste por exemplo, a careca dos meninos *Na terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos.

Umberto Eco (2007) em *a História da feiúra* ressalta uma diferença quando tratamos sobre o feio e a comicidade. O feio que provoca o riso, em geral, está associado ao excessivo. Príapo, deus grego da fertilidade, seria um bom exemplo desse tipo nas festas dedicadas a Dionísio, os sátiros carregavam *phallos* como forma de louvar a fertilidade. Entretanto, a representação dada ao falo de Príapo é extremamente exagerada, e ele “simboliza, portanto, o estreito parentesco que sempre se estabeleceu, desde os primórdios, entre feiúra, inconveniência e comicidade” (ECO, 2007, p. 132) por outro lado, o nome dele não circula entre o nome dos grandes deuses, é considerado um “deus menor” por causa de sua condição.

Sobre as propriedades da comicidade é mencionado que é preciso estabelecer *do que*, em essência, riem as pessoas e o que exatamente é ridículo para elas. Para Propp “é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações [...] exceção feita ao domínio dos sofrimentos, coisa que Aristóteles já havia notado [...] tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso” (PROPP, 1992, p. 29). Ainda segundo o escritor russo, Propp entra, na teoria “uma diferenciação social”, mas ao se fazer isso, colocar em níveis aquilo que se considera riso belo e “refinado” para as camadas ricas e ditas cultas, isso faz emergir um equívoco, pois nessas mesmas condições existe o que se considera como comportamento próprio de camadas sociais mais baixas; não se pode, assim, relegar às classes, à multidão, o caráter de riso baixo, visto que essa distinção não se sustenta em nenhuma teoria como se visto abaixo:

O desprezo pelos bufões, pelos atores do teatro de feira, pelos *clowns* e os palhaços e, em geral, por qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso. [...] Ninguém poderá negar a existência de brincadeiras de mau gosto, de farsas triviais, de anedotas equívocas, de variedades vazias e de burlas idiotas. Mas a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária. Mal

nos aprofundamos na análise do material, logo verificamos a absoluta impossibilidade de subdividir o cômico em vulgar e elevado. (PROPP, 1992 p. 23)

Desse modo para o escritor russo “qualquer estética que se afaste da vida terá inevitavelmente um caráter abstrato e inadequado aos fins de um verdadeiro conhecimento” (PROPP, 1992, p. 24).

Em *o cômico e a regra*, Umberto Eco (1986) aponta para a universalidade do trágico e do dramático, sem o questionamento de seu valor, é comum o apontamento aos infortúnios de Édipo, em Édipo, Rei ou de *Antígona*, de Sófocles. A tragédia é considerada nobre, gênero alto por excelência, nas palavras de Aristóteles, a imitação das ações humanas que causem terror ou piedade, resultando em expurgação, o que lhe dará feições de a-temporalidade, a-localidade espacial e social. Em contrapartida, o cômico aparenta limitações que não coincidem, exatamente, com as virtudes do trágico, a saber, o cômico está ligado ao caráter de tempo, sociedade e cultura.

TEATRO: A CATARSE PELO RISO

O teatro grego antigo nasce de festas dedicadas a Dioniso ou Baco, deus do vinho e da embriaguez. As festas dedicadas a Dioniso eram também conhecidas como rurais, dedicadas à fertilidade da terra. O nome dessas eram Leneas, festas em honra a Dioniso, em Atenas, além de reverenciar o casamento, dedicavam-se aos concursos teatrais. Nessas festas aconteciam procissões, as quais eram acompanhadas “por um cortejo de sátiros hilários e desbragados” (MINOIS, 2003, p. 35), que recebiam o nome de ditirambos satíricos e tratavam de um deus que não é apenas a repercussão da alegria, das festividades, mas também capaz de levar os homens ao perigo e à morte.

Os sátiros ou faunos que compunham o cortejo dionisíaco encabeçavam a procissão, carregavam falos em honra a Dioniso, os quais eram vistos como representação da fertilidade. Havia nessas procissões uma mistura de música, dança e poesia, o que propiciava a homenagem à fertilidade. Essa foi, então, a origem do teatro grego antigo, tanto da tragédia quanto da comédia, nas quais se residia o fato de uma parte das apresentações serem cantadas, compostas pelo Coro ou Coral, e outra, recitada, dialogada, em forma de versos. Em caráter histórico, numa linha sucessória temos: o teatro cômico greco-latino; as sátiras, reivindicadas pelos romanos.

Aristóteles na *Poética* (2005) descreve tanto a tragédia quanto a comédia como imitações das ações humanas. Quando ele comenta sobre imitação dirá que tanto o poeta trágico, quanto o cômico observará a realidade e a reproduzirá, “a epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, [...], em sua maior parte, a arte do flauteiro [...], todas vêm a ser, de modo geral imitações, diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos ou maneira [...] e não a mesma” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19). Dessa observação tripartite da imitação por meio, objeto e maneira diferente, o teatro seja o trágico ou o cômico, de maneira estrutural, ambos, se equivalem.

Quando Aristóteles explana sobre o objeto da imitação, ou seja, as ações humanas, no trágico, ele fala dos valores elevados, altos, enquanto no cômico, os inferiores, representam ações viciosas. Já no que se refere à forma, em termos de estrutura, tanto a tragédia, quanto a comédia, são equivalentes, a imitação nelas se realiza por meio de agentes e o meio de imitar pode ser em versos cantados ou recitados, em que, parte dos atores dialoga e outra, o Coro ou coral, canta. Vejamos como isso pode ser ilustrado em *As rãs*, de Aristófanes (2000), importante comediógrafo grego da considerada comédia antiga, segue o diálogo 01 entre Dioniso e Cáron e o coral de rãs, e no Diálogo 02, em Édipo, Rei, conversa entre o Rei e o Pastor:

Diálogo 01

CÁRON

Vá sempre em frente. Quando você estiver com as mãos no remo, ouvirá os cantos mais melódiosos.

DIÓNISO

De quem?

CÁRON

Dos cisnes, das rãs... Você ficará encantado.

DIÓNISO

Está bem; então dê o sinal.

CÁRON

Oopa, opa! Oopa, opa!

CORO DAS RÃS

Brequequequex, coax, coax. Brequequequex, coax, coax. Nós, filhas das águas pantanosas, harmonizamos nossos tons com os sons das flautas; vamos repetir este

canto harmonioso, coax, coax, que entoamos nos pântanos em honra de Diôniso Nísio, filho de Zeus, quando a multidão embriagada na festa das panelas se reúne para celebrar as orgias nos lugares consagrados. Brequequequequex, coax, coax.

DIÔNISO

Quanto a mim, começo a sentir dores no traseiro. Coax, coax!

CORO DAS RÃS

Brequequequequex, coax, coax.

DIÔNISO

Vocês pouco estão se incomodando comigo.

CORO DAS RÃS

Brequequequequex, coax, coax.

DIÔNISO

Danem-se vocês com seu coax, coax! É sempre o mesmo refrão, coax, coax. (ARISTÓFANES, 2000, s/p)

Diálogo 02

...

ÉDIPO

Foi ela mesma a portadora da criança?

PASTOR

Sim, meu Senhor; foi Jocasta, com as próprias mãos.

ÉDIPO

Por que terra ela agido desse modo?

PASTOR

Mandou-me exterminar a tenra criancinha.

ÉDIPO

Sendo ela a própria mãe? Não te parece incrível?

PASTOR

Tinha receio de uns oráculos funestos.

ÉDIPO

E quais seriam os oráculos? Tu sabes?

PASTOR

Diziam que o menino mataria o pai.

ÉDIPO

Indicando o mensageiro
Por que deste o recém nascido a este ancião?
Por piedade, meu senhor; [...]

ÉDIPO

Transtornado

Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas desfazem-se!
Ah! luz do sol. Queira os deuses que esta seja
A última vez que te contemplo! [...]

CORO

Lento e triste

Vossa existência, frágeis mortais,
é aos meus olhos menos que nada.
Felicidade só conheceis imaginada; vossa ilusão
Logo é seguida pela desdita.
(SÓFOCLES, 1990, pp. 81-83)

O que se pode verificar na comparação entre os trechos da comédia e tragédia é que a estrutura e forma são iguais, já a imitação das ações humanas é que difere, sendo consideradas, como dita por Aritóteles, inferiores na comédia e altas, na tragédia. A produção da comédia grega é dividida em antiga ou ática, e tem em Aristófanes seu principal representante; a comédia média, da qual não se tem fragmentos; e, comédia nova, que tem em Menandro seu nome mais notável. Ao tratar da origem da comédia, convém mencionar que,

Na festa das Lênias, a comédia foi posta sob a proteção do Estado não antes dos meados do século, ao redor do ano 442 a.C. Junto ao *agone* de poetas cômicos se organizou a partir de então um de atores. Dado que as Dionisiacas Urbanas eram de longe a festa de maior alcance, nelas as representações de comédias se celebravam já muito antes, desde pelo menos 486, no culto oficial. Certo é que apenas mais tarde se introduziram os agones de atores cômicos, entre 329 e 312, enquanto os atores trágicos já competiam desde 449 pelo triunfo nas Grandes Dionisiacas. No dia das Antestérias (fevereiro/março), que se chamava “*chytroi*”, havia concursos de atores cômicos, que serviam de seleção para as próximas Dionisiacas. No terceiro quarto do século IV, Licurgo voltou a fazer parte desses concursos. (LESKY 1985, p. 260 *apud* MARTINS, 2009, p. 110):

Nas palavras de Aristóteles a comédia tem disputada sua origem histórica, *comas* significava lugarejo, assim que dizer que as pequenas procissões iam de *comas* em *comas*, executando nesse sentido a sua *comédia*. Ela “é uma imitação de pessoas

inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição” (ARISTÓTELES, 2005, p. 23-24). Nesse sentido, menciona-se que, tanto nos cortejos da comédia, assim como nos da tragédia, um elemento tem significado relevante: a máscara.

Este objeto para Aristóteles cria uma expressão de dor sem, entretanto, ser dor, por que demonstra em sua própria forma aquilo que é risível, ridículo. É de uma feiúra física e está relacionada a uma ausência de beleza que é moral, a um vício moral. Ela é a causa de efeito de sentido, temos, daí, a máscara como origem do falseamento da realidade, seu encobrimento e o “desmascaramento” seria, nesse sentido, a revelação de um vitupério, daquilo que estava oculto por baixo dela.

Aristófanes e Menandro são dois comediógrafos que merecem muito a nossa atenção. Suas obras desvelam os vitupérios que circundantes. Como dito, Aristófanes é representante da chamada comédia antiga, já Menandro o da comédia nova. Segundo Minois (2003, p. 38), tratando sobre Aristófanes, menciona que ele:

Oferece um cômico rude, agressivo, que não poupa nada nem ninguém: os apaixonados, os políticos, os filósofos, os próprios deuses são ridicularizados. Diante desses adeptos da visão séria do mundo, Aristófanes toma o partido de rir deles. Em primeiro lugar, ele apresenta uma leitura da aventura humana, ao mesmo tempo cômica e coerente, demonstrando que é bem possível atravessar a existência sob o ângulo da derrisão.

Em Aristófanes encontramos uma distorção da realidade sobretudo, quando ele observa os vícios das personagens e determina que imperfeições delas sejam conhecidas, em tom caricatural. Foram 44 comédias escritas por ele, das quais 11 chegaram até nossos dias: *Os acarnenses*, 425 a.C.; *Os cavaleiros* (424 ou 423); *As nuvens* (423); *As vespas* (422); *A paz* (421); *As aves* (414); *Lisístrata* (411); *Tesmofórias* (411); *As rãs* (405); *A assembleia das mulheres* (392); e *Pluto* (388). Na comédia *As nuvens* elege Sócrates, uma figura já conhecida e dá um tom caricatural ao filósofo:

ESTREPSÍADES:

Oh, Sócrates! Chama-o para mim, mas alto.

DISCÍPULO:

Chama-o tu mesmo; não tenho tempo.

ESTREPSÍADES:
Ô Sócrates! Ô Socratesinho!

SÓCRATES:
Por que me chamas, ó efêmero?

ESTREPSÍADES:
Primeiro me diz, eu te imploro, o que tu estás fazendo.

SÓCRATES:
Caminho no ar e observo o sol.

ESTREPSÍADES:
Então tu observas os deuses da cesta, e não da terra?

SÓCRATES:

Eu não teria corretamente descoberto as coisas celestes se não tivesse suspenso o intelecto e o pensamento, e misturado o pensamento, que é sutil, com o ar, que lhe é afim. Se, estando no chão, eu especulasse de baixo sobre as coisas de cima, nunca as teria descoberto. Porque a terra forçosamente atrai para ela mesma a seiva do pensamento. Agriões sofrem a mesma coisa.

ESTREPSÍADES:
O quê? O pensamento atrai a seiva para os agriões? Então vem, Socratesinho, desce aqui comigo, que é pra me ensinares aquelas coisas pelas quais eu vim. (ARISTÓFANES, 2013, p. 25-26)

Da mesma forma em *As rãs*, cria uma caricatura de Dioniso, na qual o põe a caminho do inferno em busca de Eurípedes, além deste, ele acabará por encontrar-se com Sófocles, Agatão e Ésquilo. Ao colocar tais personalidades em evidência numa comédia, Aristófanes retira-as do alto e as rebaixa, faz uma inversão, Sócrates e Dioniso que antes faziam parte do mundo alto, o da sabedoria e o do divino, agora descem ao Hades, o caminho dos vícios.

As personagens assumem ações cômicas, comportamentos considerados vícios, que também são identificados na realidade em autoridades locais, pois “os dirigentes fazem-se de importantes, mentem, enganam, traficam, roubam, desviam, brutalizam os mais fracos, sempre dando lições de moral” (MINOIS, 2003, p. 39), pensam em si mesmos, e se colocam “sob a fachada da democracia”, mascaram vícios humanos.

Se o riso de Aristófanes parte das personalidades conhecidas para evidenciar os vícios, o de Menandro principia pelo anônimo, observando o próprio

vitupério, como uma espécie de personificação do vício. Menandro é considerado o principal nome da chamada comédia nova. Essa forma de comédia tem sua estrutura em dois alicerces, o da poesia e comédia de Menandro e a obra de Teofrasto. O trabalho de Menandro visa a qualidade estética, uma catarse cômica, a de Teofrasto a doutrina, na leitura da obra do comediógrafo os vícios podem ser estendidos não somente ao caráter político ou a uma figura pública, também podem ser identificados dentro de pequenos grupos, como amigos e familiares.

Na leitura da doutrina de Teofrasto pode-se, por conta da descrição dos vícios, haver uma confusão com um texto cômico que poderia, por exemplo, nos dias de hoje, ser confundido com um manual de vitupérios que circulam em revistas de comportamento ou transformadas em crônicas em tom humorístico.

Teofrasto foi amigo e discípulo de Aristóteles, e tal como este, buscou sua maneira de escrever na observação e descrição dos elementos e comportamentos da realidade. Se Aristóteles dedica sua obra na descrição das virtudes, como encontramos em *Ética a Nicômaco*, do outro lado, temos Teofrasto que se dedica ao estudo dos vícios, como um espelho, no qual se reflete, não a mesma imagem, mas o contrário daquilo que é considerado como virtude.

Sua obra *Os Caracteres*, conforme assinala a tradutora Maria de Fátima Sousa e Silva “cada retrato reparte-se entre uma definição genérica e abstracta inicial, de enunciação muito breve, seguida do traçar multifacetado de um perfil, mais ou menos longo, onde uma soma de atitudes ou palavras desenha uma personagem” (SOUSA E SILVA, 2014, p. 14).

Nos *Caracteres* descritos por Teofrasto percebemos haver uma preocupação com o detalhamento do vício. Ele observa as ações e as descreve de maneira individualizada. Mas é importante ressaltar que todos esses vícios são praticados num circuito social: nas festas, nos encontros familiares, nas conversas íntimas e sociais, nos júris, no ambiente familiar e fora dele: mercados, na praça, na rua, em todos os lugares de reuniões. Esses vícios são praticados na presença do outro. Assim temos *o tagarela* que ao encontrar alguém, não o deixa falar; *bajulador* que se volta para o outro com elogios, em busca de benefícios próprios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos colocar em justaposição, por semelhança, alguns vícios muito próximos. Todos os vícios se pautam por aquilo que Aristóteles considera como

ridículo, assim, o que é feio e torna uma pessoa ridícula são ações exacerbadas como: falar demais – tagarela, parlapatão, enredador, gabarolice; ser falsa – bajulador, dissimulado, maledicente; ser muito descuidada e distraída – parolo, imprudente, inoportuno, estúpido; ser de acordo com tudo e todos, querendo agradar demais – complacente; ser despudorado – descarado, disparatado, intrometido, covardia, pai de vigarista; ser avaro – mesquinho; ser abrutalhado – autoconvencido, pedante, arrogante, ditador, explorador. A importância do teatro, no mundo grego, se dá por um duplo efeito, além de entreter, também educava. Para essa sociedade, o teatro foi uma manifestação essencialmente política, não com a mesma noção comum que temos hoje desse termo. A comédia, numa perspectiva grega, é considerada como uma antípoda da tragédia. Na tragédia havia uma espécie de finalidade catártica, uma purificação de sentimentos através dos elementos de terror e piedade, quando se trata da comédia essa catarse se manifesta através de elementos como o riso e o ridículo, nesse sentido, se pode falar de uma catarse cômica.

REFERÊNCIAS

ARISTOFANES. **As Vespas, As Aves, As Rãs**. Trad. do grego, Introdução e notas: Mário Da Gama Kury, 2000.

ARISTÓFANES. As nuvens. (Org.) José Carlos Baracat Junior. **Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, no 32, jan-jun, 2013, p. 1-98.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

ECO, Umberto (Org.). **História da Feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

DRIESSEN, Henk. Humor, riso e campo: reflexões da antropologia. In: BREMMER, J; ROODENBURG, H. (org.). **Uma história cultural do humor**. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MARTINS, Paulo. **Literatura Latina**. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

MINOIS, Georges. História do Riso e do Escárnio. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

TEOFRASTO. **Caracteres**. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Annablume Editora, 2014. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316.2/34866>.

A DRAMATURGIA NEGRA A PARTIR DE RELEITURAS DA PEÇA TEATRAL *MEDELA*

Adélia Aparecida da Silva Carvalho

Utilizarei nesse texto a fala em primeira pessoa para, a partir desse lugar, discutir a dramaturgia negra. Escolho assim por ser uma mulher negra, dramaturga, diretora e atriz; falo de um lugar que, para além da teoria, vivencio na experiência prática, diária. A dramaturgia negra ainda é território nebuloso, não podemos atribuir uma única definição ao termo, para não incorrerem no risco de empobrecer o conceito com definições que abarquem apenas as experiências que nos atravessam e que vivenciamos. Encontraremos, dentre as dramaturgias negras existentes, textos que apresentam características como pluralidade cultural em uma perspectiva de léxico, ampliação do lugar de fala da personagem negra e da sua presença na dramaturgia e textos que trazem temáticas relacionadas à questões como identidade, racismo, a escravidão e suas consequências, feminismo negro *etc.*; podem ser textos elaborados por autores brancos que assumem na elaboração da dramaturgia esse lugar de enunciação e múltiplas poéticas elaboradas por autores negros, que mesmo sem passar por uma temática específica, trazem as marcas da experiência do ser negro em toda escrita que desenvolvem.

Faz-se essencial, antes de mais nada, trazer aqui uma pergunta recorrente: existe dramaturgia negra? Não apenas a dramaturgia, mas, toda literatura negra enfrenta ainda hoje esses questionamentos.

Por experiência, sei que toda vez que o negro escrito aparece em um debate, uma conferência, palestra, surgem, de pronto as perguntas de rotina: “mas por que literatura negra? Existe? A literatura tem cor?” E sou obrigado a retroceder às análises que tenho feito desde que me confronto com o mundo. Para chegar à conclusão de que à sociedade pátria interessa o negro mudo. (COLINA *in* CAMARGO, 1987, p. 11)

Qualquer pesquisador, dramaturgo, ator, diretor *etc.* do teatro negro vai enfrentar esse questionamento inúmeras vezes. Trazer aqui essa questão é uma forma de colocar em discussão o que há de preconceito nesses apontamentos que de antemão, tentam excluir ou diminuir qualquer elaboração, literária ou artística, que vá na contramão de tudo que é tradicionalmente estabelecido, com base nas raízes brancas e eurocêntricas. Defender que há algo de específico no léxico da escrita e da cena negra é, de alguma forma, desafiar uma ordem já estabelecida.

O corpo negro vai se alforriando pela palavra poética que procura imprimir e dar outras re-lembranças às cicatrizes das marcas de chicotes ou às iniciais dos donos-colonos de um corpo escravo. A palavra literária como rubrica-enfeite surge como assunção do corpo negro. E como quelóides – simbolizadores tribais – ainda presentes em alguns rostos africanos ou como linhas riscadas nos ombros de muitos afro-brasileiros – indicadores de feitura nos Orixás – o texto negro atualiza signos lembranças que inscrevem o corpo negro em uma cultura específica. (EVARISTO, 2010, p. 134)

Acredito que as marcas de uma escrita negra estão impressas tanto na temática do texto, nas referências, quanto na forma de construção literária. Essas marcas têm muito das memórias e heranças que não puderam ser apagadas, mas, são também resultantes de uma experiência de vida, que ainda nos dias de hoje, exige romper grilhões todos os dias. Mais adiante falaremos mais dessa questão.

O Teatro Experimental do Negro foi uma das primeiras organizações brasileiras a refletir sobre a necessidade de incentivar a composição de uma nova dramaturgia que reinventasse a presença do negro no teatro, dando destaque às suas questões, angústias, conflitos e que promovesse a presença de sua cultura e religiosidade, sem os estereótipos disseminados pela folclorização e preconceitos já tão estabelecidos.

O negro foi retratado por muitos dramaturgos como tipos estereotipados que, na maioria das vezes, só espelhavam a imagem preconceituosa daqueles que escreviam e da sociedade que representavam. Toda essa situação acabou por originar um teatro de expressão, afirmação e valorização da cultura negro-descendente que ao longo desse percurso tem enfrentado o desafio de existir, apesar do mito de democracia racial que continua a imperar no Brasil como principal obstáculo ao avanço da discussão da problemática racial no país. Como resposta a repressão, uma série de expressões negras emergiu em nossos palcos, com o propósito de afirmar, denunciar e combater os estereótipos e concepções infames sobre sua cultura e povo na cena, na dramaturgia e na sociedade. (LIMA, 2010, p. 76)

Essa denúncia por meio de uma nova composição dramatúrgica foi uma das principais estratégias do TEN para “desconstruir os estereótipos atribuídos ao negro” (LIMA, 2010, p. 127) e assim poder abrir um novo espaço para a construção de uma imagem distinta da imposta ao negro até então. Essa nova atitude se fazia necessária no Brasil, já que a dramaturgia vigente, nada tinha a ver com a verdadeira imagem da sociedade brasileira, estava calcada nos modelos predominantes do:

Escravo fiel, tipo de cão amestrado, dócil e submisso, capaz de submeter-se aos maiores sacrifícios em benefício de seu senhor; o elemento pernicioso e/ou criminoso, as cobras venenosas que ameaçam o equilíbrio da harmonia do lar senhorial, devendo

ser, portanto, punidas e excluídas do convívio social; o negro caricatural, cujo comportamento ridículo e grotesco motivava, e ainda motiva, o riso das plateias. (MARTINS, 1991, p. 31)

Esses tipos, dentre outros, como a mãe preta e a mulata sensual, definiam para a personagem negra um discurso que não era o real, mas apenas uma imagem estereotipada reforçada pelo olhar discriminador e disciplinador. Permanecer aprisionado a eles é aceitar os ferrolhos que insistem em silenciar as vozes ancestrais que ecoam pedindo que as histórias dos negros se alforriem e exijam o seu lugar.

Nesse teatro, a fala do negro nunca é a sua voz e, menos ainda, o seu discurso. Reforçando o emblema da brancura e veiculando os paradigmas sociais ligados às noções de raça e cor, a construção dos personagens, no teatro brasileiro, ancora-se numa ilusória noção de sujeito: no prosscênio, a máscara branca, como espelho do bem e do belo; na periferia da cena, a máscara negra, um avesso da branca, um pastiche em que se desenha mal, o feio e o ridículo. (MARTINS, 1991, p. 34)

A insistência nessa fórmula, que escraviza, reforça a ideia de inferioridade do negro tão bem fundamentada nas teorias de legitimação do racismo instituídas na nossa sociedade pela interpretação tendenciosa dos textos bíblicos¹ e a pregação dos sermões do Padre Antônio Vieira², que tendem a dizer que o negro é o excluído, o “Outro” e não o “Ser”, afirmando que ele não tem um discurso próprio a ser enunciado.

A condição dos africanos e seus descendentes como “corpos escravos”, “objetos a serem usados” no período escravocrata deixou as suas consequências no pensamento e na organização social até os dias de hoje. Experimentando outras formas de exclusão, os afro-brasileiros ocupam um lugar incômodo na sociedade brasileira. A visão do corpo negro como “coisa” desprovida de qualquer subjetividade deixou as suas reminiscências na literatura brasileira. Encontramos ainda textos em que metaforicamente o negro surge aprisionado por um olhar que insiste em considerá-lo

¹ O signo de Cam - sentido mitológico conferido ao processo de estigmatização dos povos negros, por meio da “institucionalização” e “legalização”, dos regimes de ocupação e expropriação tanto das suas terras quanto dos seus corpos – conhecido como “escravização”, por muitos erroneamente chamado de “escravidão”, está assentado sobre três grandes mitos fundadores, são eles: o mito de Caím, o mito de Cam e o mito Ariano. (PAULA, 2011, p. 5)

² “(...)Vieira entra no mundo do escravo pelo atalho mais curto e direto da descrição existencial do seu cotidiano: como vive o negro o “doce inferno” dos engenhos de açúcar - os ouvintes a quem o sermão se destina são os próprios escravos (Sermão XIV do Rosário). Por meio da associação do sofrimento dos negros nos engenhos de açúcar, ao sofrimento do próprio Jesus Cristo, Vieira busca justificar todo sofrimento vivenciado pelos negros a missão redentora de Jesus Cristo: ‘sofra aqui na terra que será recompensado no céu’”. (PAULA, 2011, p. 10)

como o estranho, o diferente, o Outro. O corpo negro aparece como um simples *objeto* a ser descrito. (EVARISTO, 2009, p. 23, grifo da autora)

Essa necessidade de dar foco ao valor real do indivíduo negro enquanto o “Ser”, como aquele que é parte dessa sociedade, que colaborou em sua formação e, portanto, merece pertencer a ela dignamente e de estabelecer esse espaço, valorizando as especificidades da cultura afro-brasileira, levou o Teatro Experimental do Negro (TEN) a perceber, durante a busca por um texto para a sua primeira montagem, o quão escasso era o repertório dramaturgico nacional que atendesse aos anseios do grupo. Isto levou-os a optar pelo texto de Eugene O’Neill: *O imperador Jones*.

Tratava-se de uma peça significativa: transpondo as fronteiras do real, da logicidade racionalista da cultura branca, não condensava a tragédia daquele burlesco imperador um alto instante da concepção mágica do mundo, da visão transcendente e do mistério cósmico, das núpcias perenes no africano com as forças pristinas da natureza? O comportamento mítico do Homem nela se achava presente. Ao nível do cotidiano, porém, Jones resumia a experiência do negro no mundo branco, onde, depois de ter sido escravizado, libertam-no e o tiram nos mais baixos desvãos da sociedade. Transviado num mundo que não é o seu, Brutos Jones aprende os maliciosos valores do dinheiro, deixa-se seduzir pela miragem do poder. (NASCIMENTO, 2004, p. 212)

Tendo essa montagem, que estreou em 8 de maio de 1945 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como ponto de partida, o TEN insere não só o ator negro como protagonista, mas leva para a cena a reflexão sobre o “ser negro” como tema central. Cresce então a necessidade de uma dramaturgia nacional que lançasse seu olhar sobre “as questões mais profundas da vida afro-brasileira” (NASCIMENTO, 2004, p. 214).

Uma das primeiras publicações no Brasil de uma dramaturgia, assumidamente negra, ocorreu em 1961 e foi organizada por Abdias do Nascimento, o livro *Dramas para negros e prólogos para brancos* tinha apenas três autores negros: Abdias do Nascimento, Rosário Fusco e Romeu Crusoé, os demais autores eram todos brancos: Nelson Rodrigues, Tasso da Silveira, Agostinho Olavo, Lúcio Cardoso, Joaquim Ribeiro e José de Moraes Pinto. Embora com poucos autores negros Abdias reconhecia a importância da escrita de uma dramaturgia onde os protagonistas fossem negros e as questões dos negros fossem levadas à cena, bem como a presença de elementos da cultura afro-brasileira. Todos os autores foram importantes aliados do Teatro Experimental do Negro –TEN nesse momento em que começava a se construir uma ideia de um teatro negro.

É compreensível que ainda não haja numerosos autores dramáticos de côr. O negro ainda não teve tempo de se afirmar, quando sabemos que a Abolição é um acontecimento recente. (...) setenta e três anos é muito pouco tempo para todo um povo – mais de vinte milhões de brasileiros de côr – nas condições vigentes, superar o caos e entrar, definitivamente, na recuperação dos seus valores culturais. (NASCIMENTO, 1961, p. 24)

Esse número ainda pequeno de autores negros, empenhados em elaborar essa literatura, não poderia impedir a ideia de incentivar uma escrita para o teatro negro. Sobre esses autores brancos, podemos observar que todos, naquele momento, assumiram um comprometimento com um lugar enunciação o que permitiu que elaborassem uma dramaturgia que, também, podemos chamar de negra.

O que caracteriza uma literatura negra não é somente a cor da pele ou as origens étnicas do escritor, mas a maneira como ele vai viver em sua condição e a aventura de ser um negro escritor. Não podemos deixar de considerar que a experiência negra numa sociedade definida, arrumada e orientada por valores brancos é pessoal e intransferível. E, se há um comprometimento entre o fazer literário do escritor essa experiência pessoal, singular, única, se ele se faz enunciar enunciando essa vivência negra, marcando ideologicamente o seu espaço, a sua presença, a sua escolha por uma fala afirmativa, de um discurso outro – diferente e diferenciador do discurso institucionalizado sobre o negro – podemos ler em sua criação referências de uma literatura negra. (EVARISTO, 2010, p. 136)

Importante citar aqui que ainda temos autores e diretores brancos, comprometidos com a realização desse teatro, como por exemplo Márcio Meirelles (diretor e dramaturgo do *Bando de Teatro Olodum* e *Cia. dos Comuns*) e Chica Carelli (diretora do *Bando de Teatro Olodum*), dentre outros, que nos permitem perceber que é possível fazer teatro/dramaturgia/literatura negra, sem ter na pele a cor das suas palavras. Pelos autores contemplados na coletânea *Dramas para negros e prólogo para brancos*, podemos perceber que Abdias do Nascimento achava importante trazer a voz dos autores negros, mas, compreendia que naquele momento precisava de aliados brancos para incentivar essa escrita, além de colocar em pauta a existência de uma dramaturgia comprometida com as questões dos negros pela voz de autores já reconhecidos. Obviamente ele não ignorava a importância de dar voz aos autores negros, mas, esse foi um caminho inicial para, mais adiante, poder chegar ao que se tinha como um ideal de uma dramaturgia negra, na acepção defendida por Dubois:

As peças de um teatro realmente negro devem ser: 1. Sobre nós. Isto é, elas devem ter enredos que revelem a vida dos negros como realmente é. 2. Por nós. Isto é, elas devem ser escritas por autores negros que entendam, de nascimento e contínua associação, o que significa ser um negro hoje. 3. Para nós. O teatro deve dirigir-se primordialmente às platéias negras, sendo apoiado e mantido para seu entretenimento e aprovação. 4. Perto de nós. O teatro deve localizar-se num subúrbio negro, próximo à massa de pessoas comuns. (DUBOIS *apud* MARTINS, 1991, p. 69)

Mesmo estando cientes que pessoas brancas podem fazer dramaturgia negra, não podemos ignorar a essencialidade da inserção da voz do indivíduo negro, calado por longo tempo e também a importância de voltar o nosso olhar para o talento, escrita e possibilidades discursivas que só são possíveis de serem construídas por esse indivíduo inserido desde sempre nesse universo e que vivencia na “pele” a experiência de ser negro todos os dias, uma experiência concreta que nos acompanha diariamente. Cada dia mais a ideia de uma dramaturgia negra se fortalece nesse sentido. Se hoje em dia temos dramaturgos negros suficientes para assumir essa escrita, não precisamos que outros contem a nossa história, estamos prontos para assumir esse lugar e dar voz aos nossos conflitos, sendo protagonistas na construção de narrativas próprias.

Dramaturgicamente, os autores negros escrevem de um lugar de fala específico em que, muitas vezes, seus textos demarcam e discutem lugares discursivos a partir dos quais os negros enfrentam situações de exclusões geográficas, educacionais, sócio-políticas etc.; outras textualidades tratam de aspectos voltados para as questões relacionadas às distintas formas de preconceito (gênero, raça, religiosidade, sexualidade), segregação. Todos esses aspectos, ao serem levados para a cena, no teatro negro, encontram, muitas vezes, “rastros” nas identidades que foram construídas pelos atores que integram os elencos dos grupos de teatro negro e eu defendo que esses atores negros apresentam uma corporeidade que os autodefinem, que é fruto de seus ancestrais que forja as suas identidades. (ALEXANDRE, 2017, p. 36)

Essa identidade dos atores, grupos e dramaturgos negros, marcada por sua experiência única, permite que acessem questões, comportamentos, experiências, processos de exclusão e perdas que ainda hoje marcam o indivíduo negro numa sociedade que, por detrás do mito da democracia racial, mantém-se racista e excludente em muitos aspectos. E se o racismo existe e persiste em nossa sociedade, no momento social e político atual tem ficado até mais evidente, devido ao encorajamento que deixou muitos indivíduos mais à vontade em manifestar opiniões e atitudes preconceituosas. E obviamente esse racismo que

impera na sociedade se manifesta também ao questionar e negar a existência de uma dramaturgia negra.

A dramaturgia negra desde sempre, enfrentou problemas, se hoje ela é desafiada pela famigerada pergunta que quer colocar em dúvida sua existência, em outros momentos ela enfrentou alguns outros problemas bastante graves, também, pois mesmo sendo construída para colocar em cena protagonistas negras, até isso lhe foi negado algumas vezes. Podemos citar por exemplo, o ocorrido com a peça *O anjo negro*, de Nelson Rodrigues que, em sua estreia dirigida por Ziembinski em 1946 no Rio de Janeiro teve como exigência para ser autorizada, colocar um ator branco, pintado de preto para representar Ismael, o personagem principal. A justificativa é que “Temiam, naturalmente, que depois do espetáculo o Ismael, fora do palco e na companhia de outros negros, saísse pelas ruas caçando brancas para violar” (NASCIMENTO, 2004, p. 217). Outra peça presente na mesma coletânea que *O Anjo Negro*, também enfrentou problemas. *Além do Rio*, escrita por Agostinho Olavo foi escolhida por Abdias do Nascimento e pelo Teatro Experimental do Negro para representar o Brasil no *Festival Mundial das Artes Negras*, em 1966, no Senegal. Além da atuação do grupo, a temática da peça, por si, justificava a sua participação, já que a peça tem como tema o reencontro com a identidade que, embora aconteça de forma trágica, simboliza a libertação da protagonista de uma escravidão psicológica à qual muitos negros estão sujeitos ao se deixarem acorrentar aos padrões impostos pelo ideal de branqueamento. As águas que lavaram de Jinga suas raízes negras, inclusive seu nome, ao levarem seus filhos louros (símbolo do seu branqueamento) devolvem suas raízes, deixando-a livre para voltar a ser negra e assumir sua raça, sua identidade e a sua cultura. Essa reconstrução da identidade focada na peça, tão coerente com o movimento da *negritude*³ e a importância inegável da representatividade do TEN naquele período como “única voz a encarnar consistentemente a linguagem política da *negritude*, no sentido de priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo” (NASCIMENTO, 2004, p. 218) não foram suficientes para que o projeto de encenação da peça pudesse ser aprovado para a participação no evento realizado no Senegal.

³ *Negritude* – movimento político-estético protagonizado pelos poetas antilhanos Aimé Césaire e Léon Damas e pelo Presidente do Senegal, poeta Léopold Senghor. (NASCIMENTO, 2004, p. 218)

O festival era um acontecimento patrocinado pela UNESCO, organismo intergovernamental, e as gestões para a participação das delegações eram feitas através de canais oficiais. O governo brasileiro desmereceu o trabalho do TEN como manifestação de arte negra digna de patrocínio para participar do evento. (NASCIMENTO, 2004, p. 218)

Foi enviado, então, um grupo de capoeira (ALMEIDA, 2010, p. 87) ao invés da peça. Esse acontecimento deixou a montagem da peça em suspenso, sendo o texto, pelo que se sabe, inédito na cena teatral brasileira até os dias atuais. Constatam algumas montagens em cursos de formação de atores e licenciaturas⁴ em teatro pelo Brasil, mas, profissionalmente a peça ainda não encenada.

Além do Rio é mais uma das tantas adaptações da tragédia Medeia de Eurípedes. Nessa reescritura para o teatro negro a personagem *Jinga* é uma princesa africana que engana e entrega seu povo ao capitão do mato *Jaçãõ*, por quem se apaixona e em troca vive como amante dele no Brasil numa ilha além do rio, ela é batizada na nova terra com o nome de *Medeia*. Vivendo isolada, *Medeia* é menosprezada pelos moradores da região e seu povo mostra-se decepcionado com ela pela traição, mesmo assim, os escravos fugidos que vivem no meio do mato entoam cantos chamando-a para retornar ao seu povo.

(...Encostada no portal da casa de taipa, está Medeia, tipo jovem de mulher africana. Veste diferente dos outros negros que aparecerão depois. É como um ídolo bárbaro. Os cabelos esticados e presos por um círculo de ouro, abrem-se no alto da cabeça em volutas desordenadas, formando-lhe estranha coroa natural. Traz no pescoço um colar em forma de serpente e nos braços e pernas rodilhas de ouro bruto. No canto oposto, está sentada, numa pedra, a velha ama. O tantã é cada vez mais rápido e Medeia dá os primeiros passos do ponto, como se uma força (sic) sobrenatural a impelisse)

Medeia (*Cantando e dançando*)

Anagogô...auê...auá,
Anagogô...auê...auá,
Ogun já chegou,
Ogun vai baixar.

(da floresta, responde o Côro (sic) dos negros):

Anagogô...auê...auá,
Anagogô...auê...auá,
Ogun já chegou,
Ogun vai baixar.

⁴ Na Universidade Federal do Amapá – UNIFAP, foi realizado uma montagem na disciplina de Interpretação II pelo Professor Raphael Brito, em 2017.

Medeia (*parando bruscamente e lutando contra a tração do ritmo*)

- Não. Não quero ir. Não hão de me levar. Mas por que me chamam assim? Por que não param de tocar?

AMA – É o tantã de nossa gente. É a nossa raça chamando a sua rainha Jinga.

Medeia – Não me chames mais assim: os brancos me batizaram Medeia e eu prometi a Jazão.

AMA (*fazendo traços na areia*) – o batismo não apaga a raça. É a nossa gente, Medeia. Vosmicê tem que voltar.

Medeia – Não sei o que é gente nem raça. Eu só conheço Jazão. (OLAVO *in* NASCIMENTO, 1961, p. 203)

Medeia sente o chamado de seu povo, a sensação de pertencimento ecoa nela mesmo que involuntariamente, porém, fiel ao seu homem, ela luta para resistir pois acredita com ele ser mais branca por ter gerado filhos louros de sua relação com *Jazão*, esse silenciamento da identidade só será percebido e combatido por ela, quando se descobre traída e abandonada.

A passagem reversa de Medeia a Jinga não é instantânea. Há uma suspensão, um espaço intermediário a ser superado pela protagonista, um novo rito de iniciação a ser executado. Entre as matas, onde se encontram os negros fugidos, e a ilha, fronteira simbólica dos níveis da realidade entre os quais se posta Medeia. A travessia do rio é o desafio da heroína. Um ritual de passagem que pode revitalizá-la ou destruí-la. Sua solidão e o silêncio dos atabaques marcam o momento de suspensão, de desafio. Sabendo serem os filhos o último elo significante de sua ligação com uma situação que quer deslocar e romper, Medeia os encaminha para as águas. Prevendo que as crianças não sobreviverão à passagem. A morte dos filhos simboliza um sacrifício pessoal de Medeia e uma ruptura da rede de subordinação que a prendia. Seu gesto trágico é fruto de uma decisão pessoal, irreversível e inexorável. Como *pharmakós*, remédio e veneno, a morte dos filhos rompe, metafórica e literalmente, a prisão da mãe. Simultaneamente punindo Medeia e purificando Jinga. (MARTINS, 1991, p. 138)

O léxico de Medeia começa a mudar: “Ainda tocam o ponto. Ainda precisam de mim. Ainda sou rainha. Ainda sou preta e orixá” (OLAVO, 1961, p. 231). O discurso do embranquecimento será desconstruído e toma seu lugar a reafirmação de uma identidade negra. *Além do Rio* é ambientada no final do século XVII, Brasil colonial, mas, a importância do seu discurso ecoa ainda nos dias atuais, quando, depois de longo tempo de um racismo velado em 2020

enfrentamos um crescente fortalecimento dos discursos racistas, incentivado por ondas conservadoras, que desmerecem todo o movimento de valorização e afirmação da identidade do indivíduo negro, brasileiro. Nos últimos 20 anos avançamos muito na conquista de espaço, representatividade, compreensão dos nossos direitos e valorização da identidade, mas, momentos como esse que vivenciamos atualmente, são importantes para percebermos que ainda há muito a ser desconstruído e que colocar em discussão essas questões, defender nosso lugar de fala e nossa literatura e arte negra é legítimo e necessário, pois o espaço ainda não está garantido, ainda precisamos lutar por ele todos os dias, para não sermos enxotados para o elevador de serviço, toda vez que chegarmos aos lugares que, para muitos, não temos o direito de pertencer.

Além do Rio publicada em 1961, continua sendo muito pouco conhecida e acessada. Esse é um dos sintomas da desvalorização da dramaturgia negra, que, por muito tempo, foi pouco divulgada e raramente estudada nas disciplinas de dramaturgia dos cursos de teatro, não sendo levada em conta como uma dramaturgia relevante, apesar da atuação tão importante do TEN (1944-1961), que além de incentivar a criação de dramaturgia, as publicações em teatro negro e montagem de espetáculos diversos durante um esse período, permitiu que alguns atores negros fossem reconhecidos, para além de atuantes em papéis secundários ou estereotipados.

Mais recentemente a tragédia grega *Medeia* foi revisitada ainda, outras vezes, pela dramaturgia negra. Algumas já se encontram publicadas e outras foram encenadas. Falarei de alguns desses textos, sabendo que podem existir outras releituras que não chegaram ao meu conhecimento até o momento.

Rudnei Borges dos Santos, escreveu *Medeia⁵ Mina Jeje* um “poema-pranto de uma mulher negra, escravizada na Vila Rica de Nossa Senhora de Pilar de Ouro Preto, nas Minas Gerais no século XVIII” (SANTOS *in* LIMA e LUDEMIR, 2018, p. 372) Nessa peça, *Medeia* manda que o filho fuja, mas ele é caçado por Jazão, capitão do mato e seus cães, então ela decide sacrificar o filho para que ele não tenha o mesmo destino dela de ser escravo por toda vida e para que não seja castrado como outros negros escravos, e não perca toda a sua vida preso nas minas de ouro, sem respirar o ar livre.

Amanhã na primeira hora
Amanhã vão castrar menino.
Jazão me diz que maior castigo
A ser oferecido ao menino

⁵ escrito *Medeia, sem i*, respeitando a escolha do autor do poema.

É viver vida toda
Dentro da mina
Feito um bicho que cava terra
Sem que tenha filhos
Tão altos como Age alto.
Que menino curve ossos
E adentre a mina
Com outros pretos
Dentro da mina
E cave.
Medea.
Digo.
Medea.
De noitinha.
Vai até teu menino de noitinha
Com um punhado de erva
Do campo rupestre.
Põe erva na boca do teu filho.
Mata teu filho, Medea.
Mata hoje teu filho.
Que não matem amanhã teu filho
Dentro da mina.
Vida toda dentro da mina.
Põe erva na boca doutros meninos,
Medea,
Põe erva na boca dos meninos que vão nascer.
Põe erva na boca de Jazão, capitão do mato.
Mata Jazão também.
Mata, Medea.
(SANTOS *in* LIMA e LUDEMIR, 2018, p. 384)

Medeia não nasce escravizada, ela sofre essa violência já adulta, grávida de Age, ela tem a referência da vida livre, anterior e pode dizer que a escravidão é pior que a morte, os senhores se tornarem donos, não só do seu trabalho, mas, também do seu corpo, dos seu direito de ter filhos, de amar, isso era um sacrifício maior que qualquer outra morte. A morte como salvação do filho é a única saída que ela encontra para libertá-lo.

Eu também, como diretora e dramaturga revisei a tragédia numa montagem de formatura dos alunos do CEFART-Palácio das Artes de Belo Horizonte. Na peça *Menos de Nós*, visitamos a tragédia Medeia para criar o entrelaçamento de 3 histórias nas quais o foco escolhido é a relação das Marias (Medeias) com as várias formas de matar um filho e os motivos que levam cada uma dessas Medeias

a esse fim. Uma das linhas dessa peça desenvolve a história de uma Medeia Negra e sua filha, também negra, abandonadas por Jazão e escravizadas pelo ideal de branqueamento. Maria, nessa adaptação mata a filha, não por ciúmes, nem pela honra, mas, para não deixar a filha à mercê da avó branca e do racismo que destrói os negros todos os dias. A voz da filha dessa Medeia é ouvida, não apenas como um grito de socorro, mas, como alguém que se encontra perdida nesse embate mestiço, do entrelugar, e sob a pele negra, ela carrega a mistura de uma descendência negra e branca. Creonte nessa peça, não é um rei, mas, essa avó, a mãe de José (Jazão), D. Clarice, aquela que se empenha em eliminar a Maria e sua prole, não pela morte real, mas pela morte de sua raça, fazendo com que Clara deseje ser branca, mesmo sabendo da impossibilidade real dessa mudança. Clarice convence a neta Clara de que se lavar-se no rio em frente à casa ficará branca, e assim o pai virá visitá-la e dançar com ela em seu aniversário de 15 anos, e a menina que cresceu ouvindo isso desde sempre, sentindo a falta do pai e a culpa por ser diferente, quer clarear para poder viver livre e feliz.

(Maria está vestida de noiva à direita do palco olhando a filha falar...ela chora, Clara se aproxima)

CLARA – que vestido é esse, mãe?

MARIA – é a primeira vez que vou usa-lo...e a última também.

CLARA – é de casamento?

MARIA – era para ser...

CLARA – posso usá-lo quando for me casar?

MARIA – não minha filha.

CLARA – por que, mãe?

MARIA – porque negras dificilmente se casam, negras são usadas, quase sempre no escuro. Não são apresentadas às famílias, nem levadas ao altar. Elas apenas ficam sozinhas e se multiplicam, fazem outras filhas negras, que terão filhas negras e que vão estar condenadas a ficar sozinhas...

CLARA – eu não quero ficar sozinha, mãe.

MARIA – eu também não queria, minha filha...mas eu acho agora que não há escolha para nós...

CLARA – há sim, mãe...a vó me contou...deixa eu fazer o banho de clarear que ela falou...eu não quero ser preta...eu não quero ser sozinha...

(...)

MARIA – Clarinha...

CLARA – me lava para a minha festa, mãe...já pensou? Eu entrar no salão branca e meu pai chegar como um anjo branco para dançar abraçadinho comigo.

MARIA – eu lavo...

CLARA – lava?

MARIA – lavo...eu não posso deixar você viver essa dor, como eu...

CLARA – ah, mãe! Obrigada!!! Eu sonhei tanto com esse momento.

MARIA – me dá a mão minha pequena...agora fecha os olhos...(tira a sua grinalda e faz dela uma venda para os olhos da menina) pelas mãos eu vou te conduzir para um lugar mais ou menos assim: lá todas as pessoas são brancas... (Maria vai conduzindo a Clara até o rio)

CLARA – loiras...

MARIA – loiras até...sua avó te estende a mão e sussurra...

CLARA – eu te amo!

MARIA – “eu te amo” no seu ouvido e afaga seu rosto... seu pai corre para perto de você quando te avista ao longe e todos ao seu redor se admiram com toda a sua beleza....

CLARA – eu vejo isso, mãe...

MARIA – a gente só ouve palavras carinhosas, os olhares para nós são de admiração e respeito, não nos fazem sentir que há algo de errado em sermos quem somos, as pessoas sorriem com delicadeza, nos ouvem nas conversas, nos convidam para cear, nossa casa é linda e numa rua bem plana, as pessoas quando nos veem dizem: oi!!!

CLARA – nesse lugar eu sou branca, mãe?

MARIA – sim e por isso nesse lugar você nem pensa nisso, porque para você que é branca essas coisas não importam...lá você acredita que a mesma brisa mansa que acaricia o rosto de um acaricia o dos outros...

CLARA – quem eu sou nesse lugar, mãe?

MARIA – você é alguém que todos veem...você ainda é minha filha, a filha da minha carne, das minhas alegrias tantas e da minha sorte...

CLARA – como eu gosto desse lugar!

MARIA – eu também, minha filha. Agora deixa a mamãe te lavar...

CLARA – vai doer, mãe?

MARIA – uma dor bem menor do que a de ser negra todos os dias...(ajuda a Clara a subir na beira do muro)

CLARA – E aí meu pai vem, mãe?

MARIA – Vocês irão se encontrar nesse lugar...

(CARVALHO, 2017, p. 34)⁶

Clara é adolescente, mas, viveu a vida toda ouvindo e assimilando o racismo da avó, ela também tem ódio de ser negra e de tudo que a faz negra, acredita na ilusão do rio no qual se banhando ficaria branca, um rio tão profundo que a levaria para sempre dessa vida. Mas a avó planta tão fundo essa crença que ela não pensa no perigo de se afogar, se apegando somente à possibilidade de clarear para poder encontrar o pai. Infelizmente a fantasia do clareamento não é uma criação fictícia, mas, tomada de empréstimo da narrativa de diversas pessoas negras reais, que durante a infância desejaram dormir e acordar brancas, se lavar em rios, ou água sanitária para clarear, esfregar a pele até chegar na cor branca. Essa experiência repetida por tantas pessoas, é resultante do massacre que o racismo exerce sobre a autoestima do indivíduo negro.

⁶ Trecho do texto *Menos de nós*, encenado em 2017 no CEFART- Palácio das artes (texto não publicado)

Como em *Medea Mina Jeje*, onde a decisão pela morte do filho é a opção que resta para libertá-lo da escravidão, em *Menos de nós* a morte da filha é a única forma de protegê-la da dor de lidar com o racismo todos os dias. Maria não pode libertar Clara do racismo da avó e da dor plantada todos nela repetidamente, Maria não pode tornar Clara branca, como a filha deseja, para que possa encontrar seu pai, então só lhe resta “salvar” a filha da exposição diária à essa dor. Diferente da Medeia de Eurípedes, Maria não sente orgulho de quem é, ela já teve sua identidade destruída, não está pronta para ensinar a filha sobre ser negra, porque ela também não aprendeu e não se empoderou, não tem para onde fugir e está cansada de ser a mulher forte que esperam que toda mulher negra seja, vencida por tudo isso ela se afoga, nas mesmas águas que matou sua filha. A peça fala do racismo abordando questões como solidão da mulher negra, formas de tortura pelo ideal do branqueamento e a sobreposição de preconceitos vividas pela mulher, negra, periférica, que vão colocá-la na parte mais baixa da pirâmide.

Em *Ama*, montagem do Cia. Espaço Preto de Belo Horizonte, temos mais uma Medeia na periferia das grandes cidades, num contexto urbano contemporâneo, outra Medeia negra, traída pelo Jazão, que irá se casar com outra mulher, rica branca em um condomínio de luxo. Essa peça fala da violência contra a mulher negra, violência na forma de tomar, possuir e destruir essa “carne” preta...Jazão promete casamento para Medeia, leva-a do seu morro onde era rainha, onde ela tinha voz, para silenciá-la sob seus braços, num afeto que só quer usar a mulher negra, mas nunca assumi-la por inteiro. Medeia, como vingança, devolve uma carne preparada com seus “temperos” para a noiva e como em *Além do rio* desvende a partir da traição, que os filhos mulatos são a ligação que ela precisa romper.

JINGA/ Medeia – Trouxe os meninos, Ama?

Ama entra com duas cadeiras pequenas simbolizando os meninos, entrega-as a Jinga/Medeia.

JINGA/Medeia (*para público*) – eles que são dois punhais enfiados a força por entre minhas pernas, o grito do nascimento mulato! O choro abafado, tampado, calada! São nascidos da minha dor, a morte da minha voz. O sangue escorrido das minhas costas, e o nojo de ter minha pele agarrada, penetrada, clareada. Eles que marcaram com ferro quente minhas costas e meus cabelos. Eles que calaram meu canto e sufocaram a minha dança. Eles que sugaram meu leite, que me fizeram reprodutora, procriadora, preta fértil, safada! Come, manda, bate, que ela aguenta. Preta, é forte. Eles que são filhos da mistura da dor, do ódio...o que me fez morrer. E agora vai me fazer voltar! (CIA. ESPAÇO PRETO, 2017, p.321)

A vingança de Medeia/Jinga, será retomar o seu reinado, voltar para suas origens, mostrar que ele nunca conseguiu apagar toda a sua identidade, por mais que tentasse tornar-se dono dela ao tirá-la do seu lugar de pertencimento, batizá-la com um novo nome em sua crença e controlar sua fala e suas ações, recriando assim um ritual ao redor de uma nova árvore do esquecimento, para se apossar não só da carne dela, mas, de todo o seu ser. Medeia volta a ser Jinga retornando ao seu espaço no “salão-terreiro-terreno” (MARTINS, 2018, p. 34) para se reencontrar, para lembrar quem era antes dele, do que gostava, como reinava e tudo que silenciou pelo amor daquele homem branco.

Olhar para essas reescritas de um texto clássico, pelo teatro negro, nos permite ver o discurso, tanto textual quanto estrutural, colocado num lugar de fala diferente do normalmente visitado, nos permitindo assim entrever nessa transposição/tradução/releitura algumas especificidades dessa escrita que vão muito além da temática, mas, tocam também em aspectos estruturais do texto.

A transposição por si, de um universo ao outro, para contar essas histórias, já representa um cruzamento entre culturas. Partindo do universo base, a Grécia antiga, para o Brasil Colonial ou, o Brasil nos tempos atuais, podemos observar muitas diferenças, mas, também muitas semelhanças, como a própria hostilidade com aquela que vem de outras terras (Medeia), e mesmo, com os negros ao longo dos tempos, simplesmente pelo que são, pela cor da pele e por sua realidade social, muitas vezes periférica, consequência ainda enfrentada pelos descendentes dos povos escravizados, que após o final da escravidão, foram deixados à própria sorte, enquanto o trabalho era dado a outros povos imigrantes, com o intuito de investir num processo de branqueamento da população.

A composição das personagens nos coloca diante do grande vácuo de personagens negros na dramaturgia brasileira. Nessas peças podemos ver, por exemplo em *Além do Rio* dentre as personagens centrais 4 são negras e 4 são brancas, além de todas as personagens secundárias e coros que transitam pela cena, mantendo ainda um número bastante equilibrado. *Além do Rio* não exclui o personagem branco da cena, mas, visivelmente amplia a voz dos personagens negros, sem com isso cometer a ingenuidade de defender uma única perspectiva para cada um deles.

Em *Medea Mina Jeje* temos apenas um narrador que passa por todos os personagens (podendo ser representado por um homem ou uma mulher negra). Em *Menos de nós* teremos 3 personagens negras e 2 brancas e em *Ama* teremos apenas 2 personagens, ambos negros. Em todos os textos as personagens são

complexas, com falhas e imperfeições, opiniões próprias e ao mesmo tempo cheias de reflexos do meio em que vivem, resultantes do racismo cotidiano e da necessidade de se sentir aceito.

Tudo isso nos apresenta um panorama de personagens negros muito além daqueles secundários ou folclorizados, eles têm voz e através dos seus erros e acertos, desvendam na história o racismo e suas mazelas marcadas nos corpos e nas vidas. Existem questionamentos sobre a necessidade dessa demarcação, que diz se o personagem é branco ou negro. O teatro negro, tende a destacar essas características das personagens, tanto pela necessidade que determinados personagens sejam representados por atores e atrizes negras pelas questões tratadas, como também para assim, demarcar um território de atuação para atores negros, até hoje muitas vezes, preteridos na escalação de papéis. Colocar o corpo negro em cena é um movimento ao mesmo tempo estético e político.

A linguagem tem várias formas de marcar esses textos, enquanto *Além do Rio* e *Medeia Mina Jeje* trazem para o texto palavras de diversos povos de origem Africana e a referência a diversas crenças, em *Ama* e *Menos de nós*, as marcas estão na construção de imagens, tais como os cabelos alisados pelo pente quente, numa tentativa de branqueamento, a relação com as fotos em preto e branco que transita entre as imagens e o discurso em *Menos de nós* ou mesmo a construção de ressignificação do espaço de conforto/desconforto de Medeia/Jinga em *Ama*, numa tentativa de se adequar ao espaço que lhe é imposto e de negar o espaço ao qual, realmente é pertencente. O *griot*, que na cultura africana tem a função de preservar a história ao narrar e ensiná-la, aparece de forma bastante evidente em *Medeia Mina Jeje*, mas também transita nas outras três peças de formas variadas, seja nas falas, da Ama em *Além do Rio*, seja nas narrações em *Menos de nós*, quando personagens e atores se fundem, na elaboração de narradores que ultrapassam o tempo/lugar fictício criado na encenação, seja na visitação às memórias, apresentados em *Ama*, pela própria personagem da Ama, ou mesma por Jinga em seus delírios.

A presença de musicalidade e ritual faz-se presente em cada uma das peças à seu modo. Seja pelos chamados dos cantos dos terreiros, pelos tambores, a musicalidade marcada pelo *funk*, *hip hop*, *rap* das favelas e guetos brasileiros, seja pelas leituras nos búzios ou na areia, ou a relação mais metafórica com as águas que trouxeram os negros de suas terras, e levam de volta tudo que tentou apagar a identidade e as memórias, construindo um ritual de retorno às origens, visitado de diversas formas, pelos textos.

Como aproximei-me de releituras da peça Medeia para discutir o teatro negro, não posso deixar de, ao menos, citar a existência da peça *Medeia Negra*

com dramaturgia de Márcio Marciano e Daniel Arcades, concepção e atuação de Márcia Limma de Salvador, produzida a partir de uma pesquisa com mulheres da Penitenciária Lemos Brito que após uma discussão sobre o mito escreveram cartas para Medeia e a atriz produziu respostas, num diálogo que leva ao desenho dessa dramaturgia. Uma dramaturgia não convencional, elaborada a partir desses encontros e de inquietações da atriz em relação ao texto original. Porém não consegui incluí-la nessa análise, por não ter acesso ao texto escrito, mas deixo aqui registrada a relevância dessa montagem para esse conjunto de releituras.

Para além das releituras têm crescido muito a produção e publicação de dramaturgia negra nos últimos anos. Para citar apenas algumas publicações: A Editora Mazza, *Dois nós na noite e outras peças de teatro negro-brasileiro* (2009), com dramaturgias de Cuti; O Coletivo Negro publicou *Negras Dramaturgias* (2015) com textos e reflexões sobre as dramaturgias elaboradas pelo grupo; a Editora Javali de Belo Horizonte, uma editora especializada em dramaturgia, publicou *Farinha com açúcar ou Sobre a substância de meninos e homens* (2018), de Jé Oliveira do Coletivo Negro de São Paulo. Ainda pela Javali tempos a publicação *Teatro Negro* (2018) uma coletânea de textos de autores, grupos e cias. Negras de BH, tais como Alexandre de Sena, Marcos Fabio de Faria, Rodrigo Jerônimo, Lucas Costa, Cia. Espaço Preto e Companhia Negra de teatro.

A Funarte também realizou uma coletânea *Dramaturgia Negra* (2018), com textos de diversos autores negros: Aldri Anunciação, Cristiane Sobra, Dione Carlos, Grace Passô, Jé Oliveira, Jhonny Salaberg, Jô Bilac, José Fernando Peixoto de Azevedo, Leda Maria Martins, Licínio Januário, Luh Maza, Maria Shu, Rodrigo França, Rudnei Borges dos Santos, Sol Miranda e Viviane Jugeiro. A editora Pi Laboratório Editorial lançou a série Aquilombô com as publicações dos livros *O Teatro Negro de Cidinba da Silva* (2019) e *Uma boneca no Lixo* (2018) de Cristiane Sobral. O Bando de Teatro Olodum e a Cia. dos Comuns já há algum tempo vêm publicando os textos em cadernos dos espetáculos.

Esse apanhado de publicações com certeza deixa a dever a muitas outras publicações não citadas aqui, mas, com ele, gostaria de chamar a atenção para o crescimento da publicação de dramaturgias negras, que deixam assim o registro da existência, importância e qualidade dessas produções. Além das publicações não citadas aqui, temos ainda um grande número de textos encenados e ainda não publicados, que circulam, fortalecendo a importância do Teatro Negro Brasileiro.

O projeto Segunda Preta, realizado na cidade de Belo Horizonte, publicou 3 cadernos da Segunda Preta, cada um contendo a sinopse e análises dos espetáculos

e experimentos apresentados. Os três cadernos referem-se às 5 primeiras edições do projeto, realizadas entre 2017 e 2018, nas quais foram homenageadas algumas importantes pensadoras e artistas negras: Ruth de Souza (1ª edição), Zora Santos (2ª edição), Leda Maria Martins (3ª edição), Ana Maria Gonçalves (4ª edição) e Conceição Evaristo (5ª edição). As edições 6, 7 e 8 já aconteceram, mas, ainda não tiveram uma publicação e a 9ª edição iniciada em 09 de março, teve as atividades suspensas devido à pandemia de COVID-19 que assolou todo o mundo, tendo paralisado diversas atividades no Brasil a partir de março de 2020.

A dramaturgia negra existe e o termo ganha ampliação e novas leituras ao longo dos tempos. Dentre as dramaturgias citadas temos textos, por exemplo, da coletânea de *Dramaturgia Negra* que estão nesse lugar, como representantes da escrita de dramaturgos negros, tratando dos mais variados temas, mas, enunciados por uma voz negra, de uma autoria que por si, já carrega as mais diversas marcas do negro, muitas vezes, sem falar diretamente delas. Outros textos vão tratar mais diretamente das questões como racismo, feminismo negro, além também de serem elaborados com elementos da cultura negra: música, léxico, religiosidade, rituais, *etc.* A publicação é um importante registro da existência desses textos e permite que sobrevivam para além das encenações que foram realizadas, permitindo ao longo dos tempos outras montagens, e também que os textos sejam estudados, analisados, permitindo assim, que, cada vez mais, a reflexão sobre a dramaturgia negra seja mais uma opção de estudo em dramaturgia.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O Teatro Negro em Perspectiva: Dramaturgia e Cena Negra no Brasil e em Cuba.** Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro de. A personagem Medeia no teatro de Agostinho Olavo: um estudo de feitiçaria africana. **Revista InterteXto**, Uberaba, v. 3, n. 2, p. 82-106, jul.-dez. 2010.

BENEVENUTO, Assis.; SOUZA, Vinicius, ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Teatro Negro.** Belo Horizonte: Javali, 2018.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva Carvalho. **Teatro Negro: uma poética das encruzilhadas.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras. Belo Horizonte: 135 p., 2013.

CIA. ESPAÇO PRETO. Ama. **Revista em Tese**. Belo Horizonte, v. 23, n. 3, p. 281-322, set-dez, 2017.

COLINA, Paulo. Prefácio. In: CAMARGO, Oswaldo de. **O negro escrito** – Apontamentos sobre a presença do negro na Literatura Brasileira. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura – Imprensa Oficial, 1987. p.11-13.

CUTI. **Dois nós na noite e outras peças de teatro negro-brasileiro**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

EVARISTO, Conceição. Questão de pele para além da pele. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **Questão de pele**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. p. 19-37.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 132-142.

LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (org.). **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de teatro brasileiro. **Repertório**: teatro e dança, Salvador, UFBA, n. 17, p. 82-88, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5665>>. Acesso em: 3 fev. 2020.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 279f. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: < <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930> >. Acesso em: 3 fev. 2020.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**: expressões do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos. 275f. Tese (Doutorado em 1991). UFMG: Belo Horizonte, 1991.

MARTINS, Soraya. Sobre tranças e estilhaços. In. **SEG. PRETA Caderno 3**. Belo Horizonte: Projeto Segunda Preta, 2018. Disponível em: <http://segundapreta.com/cadernos/> acesso em: 20 de abril de 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos**: antologia do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 15, n. 50. 2004. p. 209-224

NEGRO, Coletivo. **Negras Dramaturgias**. São Paulo: Coletivo Negro, 2015.

PAULA, Benjamim Xavier de. Das teorias racistas as diásporas africanas: o negro na sociedade brasileira. In: **Anais Eletrônicos do XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: diversidades e desigualdades**. Salvador/BA: Universidade Federal da Bahia; Centro de Estudos Afro Orientais - CEAO/UFBA, 2011. v. 1. p. 1-16.

SILVA, Cidinha da. **O Teatro negro de Cidinha da Silva**: Sangoma, Saúde às mulheres negras; Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas; Os coloridos. Belo Horizonte: Pi Laboratório Editorial, 2019.

SOBRAL, Cristiane. **Uma boneca no lixo**. Belo Horizonte: Pi Laboratório Editorial, 2018.

A HISTÓRIA DA BARATINHA, DE BRAGUINHA: DRAMATURGIA MUSICAL E POESIA PARA A INFÂNCIA

Karen de Azevedo Acioli (Karen Acioly)

Fabiano Tadeu Grazioli

Nasci e cresci multidisciplinar¹. Misturada, brasileira, família grande. Infância rodeada de sessenta e quatro primos; férias longas, com brincadeiras nas ruas do Rio de Janeiro, nas superquadras de Brasília e nas casas enigmáticas dos parentes de Salvador e do interior de São Paulo, em Mogi das Cruzes. A infância nunca pensou em sair da minha vida. Talvez porque, ainda muito pequena, antes mesmo da alfabetização, tive a sorte de, caçula, aprender a colocar a agulha no ponto certo da vitrola, para escutar as historinhas musicadas.

Eram tantas as histórias da literatura mundial que eu sabia de cor, que posso cantá-las até hoje. Embaladas por orquestrações de maestros como Radamés Gnattali, cantores de primeira linha e compositores cujos talentos transbordavam nas mais melodiosas canções. As histórias musicadas transitavam pelos diversos estilos musicais, criando verdadeiros passeios sonoros que visitavam desde o cancionero popular à ópera. Multicoloridos, contos acumulativos, fábulas de encantamento e recontos enchiam os imaginários das crianças que, bem antes de conhecerem os mecanismos de avançar e retroceder dos controles remotos ou do universo do *YouTube*, usavam suas habilidades psicomotoras para equilibrar a agulha até o ponto inicial do vinil colorido e escutavam até o disco arranhar. Caso isso acontecesse, não haveria problema algum. Todas já sabiam as historinhas de cor.

Desde os tempos mais remotos, a música, que é invisível, inspira e emociona o coração da humanidade. Cabe a ela construir, no imaginário das crianças, uma ponte para o “mundo visível” que pode se dar através da voz, da leitura, do canto ou da encenação. Tal fenômeno acontece quando o “real de uma história” vira “real de mentirinha”. É como se a criança, ainda sem o filtro do adulto, já desse à história, em uma espécie de pacto de confiança, o *status* de realidade. A partir desse “pacto firmado”, a semente do imaginário é lançada e vai tomando forma de acordo com o que a criança imagina em seu “real de mentirinha”.

Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha, sempre soube disso. Compôs inúmeras adaptações musicadas para histórias da tradição oral e clássicos da

¹ As experiências descritas em primeira pessoa do singular são vivências da autora principal do capítulo. Em momento específico da escrita do trabalho, a presença do segundo autor será marcada pela utilização da primeira pessoa do plural.

literatura mundial, vindos de terras distantes como a África, Europa, Ásia e América do Sul. Pioneiro, misturou linguagens; e, desde a *Coleção Disquinbos*, lúdicos já na composição do suporte, porque eram coloridos, sua literatura musicada é adaptada e readaptada aos novos meios de comunicação. Já foi relançada como *Compact Disc* (CD) no ano 2000 e remixada em 2006, para lançamento em *Compact Disc Read-Only Memory* (CD-ROM), com faixas interativas. Hoje facilmente acessíveis através do *YouTube*. É importante registrar, segundo aponta a pesquisadora Roseli Novak (2005), que a primeira interferência tecnológica na contação de histórias no Brasil deu-se através do áudio. A facilidade em gravar e reproduzir sons criou no mercado um amplo segmento de discos infantis. Foi nesse contexto que, na década de 1950, surgiu, no Brasil, a *Coleção Disquinbo*.

A obra musical-literária-dramatúrgica de Braguinha foi indispensável a um conjunto de gerações – e os críticos dirão a quantas ainda ela influenciará, com o uso das novas tecnologias –, não só pela qualidade técnica e artística, mas principalmente por ser marcada por um profundo conhecimento da infância, assim como pelo texto transbordado de poesia e evocação de belíssimas imagens. *Chapeuzinho vermelho* (1951), *Alice no país das maravilhas* (1952), *O macaco e a velha* (1954), *A cigarra e a formiga* (1955), *A formiguinha e a neve* (1957), *A gata borralheira* (1956), *O gato de botas* (1965), *Festa no céu* (1967), *O pequeno Polegar* (1967) são alguns dos seus clássicos da literatura musicada e recontados por Braguinha. Em cada um deles, Braguinha deu o seu toque pessoal e intransferível.

Neste trabalho, tomamos como objeto de estudo a adaptação de Braguinha para a História da Baratinha, recontada como história musicada da *Coleção Disquinbo*, que ganhou versão em livro somente em 1995 pela Editora Moderna – dentro da *Coleção Clássicos Infantis* – e para teatro em 1997, quando a autora principal deste trabalho conduziu a dramaturgia e a direção e fez pouquíssimos ajustes para compor a tessitura dramatúrgica, o que atesta, podemos afirmar desde já, a vocação da adaptação de Braguinha para uma estrutura textual que favorece a criança tomar para si o texto no formato dramatúrgico e explorar seus diálogos e narração, quase que naturalmente.

A Religação dos Saberes, tão em voga nos dias de hoje, proposta por Edgar Morin (2002), leva em conta a complexidade e a interface das culturas, histórias, linguagens, meios e mensagens. Para que se possa compreender a complexidade na obra de Braguinha, visto que a riqueza de sua poética abrange múltiplas linguagens, podemos pensar a partir de uma citação do filósofo:

É preciso substituir um pensamento que isola e separa por um pensamento que distingue e une. É preciso substituir um pensamento disjuntivo e redutor por um pensamento do complexo, no sentido originário do termo *complexus*. De fato, a reforma do pensamento não partiria de zero. Tem seus antecedentes na cultura das humanidades, na literatura e na filosofia, e é preparada nas ciências. (MORIN, 2002, p. 89)

A produção de Braguinha para a infância aproxima-se do pensamento de Morin quando ela interliga as mais diversas linguagens e possibilidades artísticas ao pensamento. No caso de *A história da Baratinha*, Braguinha, tomado aqui como autor da versão que vamos estudar – já que não podemos e nem devemos afirmar quem, de fato, inventou a narrativa, para não cairmos em contradição e trazermos ao texto ideias equivocadas ou conflituosas, pois entendemos como surgem os contos folclóricos –, usa como tema principal a “mitologia do casamento”, vinda da cultura hindu, em que sentimentos humanos estão refletidos através de fábula que utiliza animais de diferentes tipos e tamanhos para refletir sobre vaidade, adequação, inadequação, idealização, gula e outros temas que atravessam uma história simples, contada e recontada há séculos, por meio da tradição oral, e que nos leva a refletir sobre nossas escolhas, relações, compromissos e valores.

As inúmeras tentativas de definições sobre o que é a literatura, a música e o teatro para crianças, levam-nos a uma máxima inicial, respondida por Bertolt Brecht, ao ser perguntado sobre a diferença entre o teatro para adultos e o teatro para crianças: “O teatro para crianças deve ser igual ao que se faz para adultos. Só que melhor”. Seguindo essa pista deixada por Brecht e afirmando que nossas dúvidas são sempre maiores do que as certezas, tanto na vida artística como na acadêmica, neste capítulo trataremos à discussão temas que refletem o redimensionamento da obra de Braguinha escolhida como *corpus* do trabalho para instâncias e contextos que são basicamente os seguintes: disquinhos coloridos, áudio *books* e livro digital; a poesia e a experiência musical; a estrutura dramática e a experiência teatral; a interface entre as linguagens. Procuraremos manter essa ordem nas discussões, embora não seja possível uma divisão pragmática entre os temas, pois a natureza do que tratamos aqui é, essencialmente, multidisciplinar. Os audiobooks, descoberta midiática dos últimos dez anos, remetem aos disquinhos coloridos de vinil dos anos 1950, que continuaram sendo produzidos e consumidos nas décadas seguintes, mas também nos levam a crer na possibilidade de integrar ambas as linguagens em um livro digital interativo. No artigo *As múltiplas linguagens na educação infantil*, a professora Glaucí Kuhn Pletsch comenta:

Nesta era da comunicação e informação a sociedade não mais nos permite leituras que objetivem uma única interpretação, nem mesmo leitores apenas de livros. Hoje é cada vez mais necessário que o nosso aluno seja capaz de compreender as múltiplas linguagens, como por exemplo, as plásticas, gestuais, musicais, de imagem, do cinema, do teatro, histórias infantis, entre tantas outras. A verdadeira comunicação ultrapassa a decodificação de letras ou imagens visuais e a extração de informações. É um processo em que a criança é instigada a desenvolver um trabalho ativo que é o de construção de significados. Estes significados são elaborados a partir de conhecimentos já incorporados sobre o assunto, o que se pode chamar de repertório e sobre o tipo de material que serve de suporte, como por exemplo, jornal, revista, livro, televisão, imagem. (PLETSCH, 2017, p. 3)

Inspirados por Pletsch, imaginemos um livro digital em que a criança pudesse descobrir, assim que ela clicasse em “A origem da História da Baratinha”, que ela surgiu possivelmente na Índia e que era uma história contada de uma geração para a outra, o que a criança virá a descobrir, em algum momento de sua vida, que se chama “tradição oral”. O visitante poderia descobrir ainda que lá, na cultura hindu, as castas eram simbolizadas por animais.

Assim, as meninas – daquela época – aprendiam que nunca deveriam se casar fora de suas castas. Nunca casar com os párias, último degrau da escala social indiana, representado pelo desprezível rato. A criança que folheasse o livro digital descobriria, ainda na introdução, que a barata era considerada um inseto nobre, chegando a constituir uma iguaria. Munida dessa informação, a mesma criança saberia que o registro mais antigo da história em questão que se tem notícia é de um manuscrito de 1782, intitulado *Histórias da Carochinha*, que se encontra arquivado na torre do Tombo, em Lisboa.

Descobriria também, nesse livro que estamos vislumbrando, que Braguinha assoviava para compor suas músicas e que, mesmo sem nunca ter estudado teoria musical, era capaz de compor para instrumentos, vozes e orquestra. Saberá ainda que sua filha, Maria Cecília, na época, uma criança, era de quem Braguinha escutava as opiniões sobre a edição final das músicas e das historinhas. Na sua vida, essa criança que descortina tais saberes em torno da composição das histórias de Braguinha compreenderia, um dia, que a atitude de ouvir a filha e considerar a sua opinião na finalização dos projetos litero-musicais denota respeito e carinho para com a infância e que tal atitude reflete uma espécie de devolução à infância de algo que é genuinamente dela. Braguinha partia do universo da criança para as suas criações, colocava em prática seu conhecimento e domínio técnico em torno da composição dos textos e das melodias e só lançava ao grande público

o seu novo trabalho depois do aval da filha pequena, a mentora criança de quem ele dependia e cuja opinião era fundamental.

Quantas interpretações viriam a partir daí para a leitura de *A história da Baratinha*, com os recursos digitais, para a criança contemporânea interagir com a obra desse mestre da “literatura musicada” para crianças? São muitas as formas narrativas que podem contribuir com a interconexão das linguagens artísticas. A obra de Braguinha permite-nos passear de uma a outra, naturalmente, usando como ponte principal o efeito melódico dos versos bem estruturados. Walter Benjamin, a esse respeito, afirma:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu em um meio de artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, em um certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, com a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Braguinha parece conhecer muito bem o manuseio narrativo, quando, logo no primeiro momento da história, apresenta-nos a personagem, suas características, conflito e desejo. Cativa o ouvinte e também o leitor ao provocar as imagens, apresentar o principal nó dramático da história e entregar ao imaginário do receptor o formato da elaboração final que lhe convier. Imprime algo muito particular no manuseio da história, bem aos moldes do que expressa Walter Benjamin. Tudo ao mesmo tempo, simplesmente. O texto musicado de Braguinha coloca em funcionamento no intelecto do leitor um sistema criativo a que os estudiosos da dramaturgia chamam de palco imaginário. Massaud Moisés é um dos autores que tratou deste mecanismo: “Assim, o leitor arquiteta na imaginação um palco em que transcorre a fábula da peça. Ao fazê-lo está apto a estabelecer a segunda destriça da análise do texto teatral, referente à sua representabilidade, seu potencial de tensão dramática comunicável ao leitor e a comunicar ao espectador” (MOISÉS, 1969, p. 221).

Em meio a autores que julgam que o texto teatral é capaz de se atualizar somente no palco, ele vê a possibilidade de o leitor fazê-lo em um palco imaginário, montado mentalmente, que serve de local para a narrativa processada pelo texto e credita ao leitor a aptidão de interagir com a linguagem cênica, a partir da leitura do texto. De acordo com Moisés, o potencial da tensão dramática pode ser recuperado pelo leitor do texto do mesmo modo que pelo espectador da

encenação. Jean-Pierre Ryngaert também tratou desse recurso: “Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto ‘a caminho’ do palco” (RYNGAERT, 1996, p. 25).

O pesquisador francês considera, e com razão, a leitura do texto teatral impresso uma atividade completa, totalizada. Na leitura desse gênero literário, a encenação ocorre em um palco imaginário, como já levantamos a partir de Moisés. Trata-se de uma leitura que percebe o texto a caminho do palco, ou seja, o leitor cria, no seu palco imaginário, as engrenagens necessárias para projetar o espetáculo, imaginar as cenas, as personagens, o desenrolar dos diálogos e das ações, como quem vai, de fato, conceber a encenação do texto. Mas não a faz, ficando todo o esquema imaginado na sua mente, como resultado do processo de leitura. Esse mecanismo, que implica um processo complexo, pode ser associado à recepção das histórias de Braguinha, seja pela audição ou pela leitura das obras impressas na década de 1990. Quanto à experiência proporcionada pelo palco imaginário, cabe salientar que a autora principal deste capítulo vivenciou esse percurso, imaginando tais histórias na infância e na adolescência, organizando-as no seu palco imaginário e, quando adulta, pôde colocá-las, de fato, em cena, quando concebeu a encenação de *A história da Baratinha*, *Festa no céu* e *Sinfonieta Braguinha*, a partir das histórias de Braguinha. Mas é importante notar que a gênese desses espetáculos está nas histórias musicadas e na capacidade de a autora articular em seu imaginário os elementos do texto musicado, tomado aqui como dramaturgico. Em relação à história que escolhemos para este estudo, antes de voltarmos a ela, cabe informar que a transcrição dos fragmentos da narrativa dar-se-á da obra *A história da Baratinha*, publicada pela Editora Moderna, em 1995. Como bons ouvintes e leitores que somos, colocando a modéstia à parte, percebemos que a edição reproduz rigorosamente o texto produzido por Braguinha para o disquinho de mesmo título. Ela inicia assim:

Era uma vez uma baratinha.
Varrendo a casa, achou um vintém.
Comprou uma fita,
amarrou no cabelo
e foi à janela cantar assim:
- Quem quer casar com a Dona Baratinha,

que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha?
É carinhosa e quem com ela se casar,
Terá doces todo o dia no almoço e no jantar!
Passem, passem, cavalheiros, passem todos sem tardar.
Que o mais belo, com certeza, minha mão irá ganhar.
(BRAGUINHA, 1995 p. 2-4)

A narrativa contida na obra de Braguinha é, portanto, base fundamental para que nos relacionemos com quem somos, crianças ou adultos, com o nosso lugar, dentro e fora de nós. É lugar de convergência para a dinâmica do cruzamento de referências de cada um, entre nós e os outros, entre nós e o mundo que vivemos. Alguns saberes já estão, portanto, ali, interligados: origem, contexto, tempo distante, tempo atual, comportamentos, compreensão da construção dos personagens, abertura para a complexidade de interpretações. Ao evocar imagens poéticas, Braguinha transborda o imaginário das crianças com palavras-chave, imagens, sabores conhecidos e estimados pelas crianças: “baratinha”, “fita no cabelo”, “dinheiro”, “caixinha”, “carinhosa”, “casar”, “doces todo o dia”, “almoço”, “jantar”, “mais belo”, entre tantas outras.

Analisemos a estrutura poética cadenciada, usada por Braguinha, assim como as evocações imagéticas ritmadas – que podem servir tanto à composição musical, como ao texto dramaturgico –, logo na chegada do primeiro pretendente, o boi:

Naquele momento,
com passo lento
e bem pachorrento,
passou o boi.

- Boizinho que vai passando,
quer comigo se casar?
- Oh! Tão linda senhorita
quem rejeita desposar?

-Sou porém, muito sensível
e medo tudo me traz.
Diga primeiro boizinho,
Como é que você faz?

MUUUUUUUUUUU!

- Deus me livre de tal noivo,
mugindo dessa maneira!

Terei sustos todo o dia,
Terei medo a noite inteira!

E assim lá se foi
Desiludido o pobre boi.
(BRAGUINHA, 1995, p. 8 - 9).

A cadência musical proposta pelos movimentos sonoros das rimas compõe o ritmo da canção, sugere os movimentos da fala e da dinâmica teatral. Nos quatro versos da primeira quadra, Braguinha cria um movimento musical de rimas em tônicas situadas em diferentes sílabas, criando a cadência lenta do boi. A tônica vai trocando de lugar: da quinta sílaba do primeiro verso, para a quarta sílaba no segundo verso, volta com a tônica para a quinta sílaba no terceiro verso e retorna com a tônica para a quarta sílaba, no quarto verso.

Na segunda e terceira quadras, Braguinha mantém a sétima sílaba com as rimas tônicas no mesmo lugar. A quebra do ritmo das quadras precedentes é feita pelo “MUUUUUUU”, do som do boi. Logo depois, o autor/compositor retoma a tônica nas sétimas sílabas da quadrinha seguinte, também composta por versos rimados, retomando a fluência sonora rimada que antecedeu o som do boi. Para encerrar a narrativa do primeiro capítulo, Braguinha brinca com as sonoridades das rimas deslocadas livremente para a sexta e sétima sílabas dos dois últimos versos, respectivamente. As rimas contidas nos versos, de sonoridades divertidas, são de fácil memorização para as crianças, o que contribui significativamente para que sejam repetidas e transmitidas de criança para criança, de pais para filhos, de geração à geração. Sobre o aspecto da importância da escuta sonora, percebida por uma criança, o compositor Roberto Bürgel, no *II Catálogo Livre Cultura Infância* (2014, p. 79), reflete:

Não há ouvinte melhor do que uma criança. Como venho constatando isso há bastante tempo...creio que a coisa toda está na capacidade de associar de forma irrestrita emoções ao que se ouve. E quando digo emoções me refiro à gama completa: da alegria risonha de um ritmo saltitante à tristeza calada de uma alternância de acorde maior para menor; do aconchego de uma melodia em bocca chiusa à escuridão apavorante com que os sons graves e lentos podem nos meter medo; a graça e a seriedade dos semitons; as personalidades dos timbres; o cochicho de um pianíssimo; o mundo cantado da ópera, universo de passarinhos... E por aí vai. Afinal, só mesmo na infância – essa fase extraordinária da vida em que tudo tem importância, tudo existe, tudo fala e tudo ouve – é que certos princípios da arte dos sons têm verdadeiramente sentido. (BÜRCEL, 2014, p. 79)

Braguinha constrói música para os ouvidos, poesia para os olhos e encenação para a tridimensionalidade e materialização de sua literatura, através do teatro. É como se fizéssemos um percurso natural: escutamos a história musicada, imaginamos como seria e damos vida ao que imaginamos, no nosso palco imaginário, ou, em alguns casos, levando à cena dramaturgias inspiradas na sua produção. Não esqueçamos também do fato de a criança partir facilmente para o jogo teatral², depois da experiência de ouvir e imaginar as histórias.

Considerando a estrutura dramática apresentada até então, temos no texto de *A história da Baratinha* a primeira cena e movimento dramático que corresponde à apresentação da personagem principal e conflito – ou nó dramático – na cena 1. Na cena 2, temos o chamado à aventura, que corresponde à entrada do primeiro pretendente (o Boi) e ao convite de encantamento proposto pela personagem principal, a Baratinha, ao Boi. Os dois outros pretendentes que surgirão, cada qual com sons ainda mais assustadores, também receberão a mesma negativa da protagonista. Tal repetição importa para que o desenvolvimento da história possa receber em sua estrutura narrativa, de forma bem-vinda, a ruptura narrativa. O que acontecerá na próxima cena: a chegada do Doutor João Ratão, que alterará o rumo da história, evidenciando a “quebra” do enredo.

É com os sons e barulhinhos doces do Doutor João Ratão que a sensível personagem da Baratinha sente-se seduzida pelo quarto pretendente; então ele é o escolhido e será o marido que ela tanto esperou. O coro de baratinhas e de outros animais – como no teatro grego – reforçam a função de comentário da ação, mantendo a métrica poética e a tônica na sétima sílaba de cada verso, quando a Baratinha finalmente encontra um pretendente:

Na matriz do Rancho Velho,
Dia sete, casarão
A Senhora Baratinha
E o doutor João Ratão.
A sua amável presença
será muito apreciada.
Pode trazer os amigos

² Sobre o jogo teatral consultar SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais**: o fichário de Viola Spolin. Tradução de Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2001 e SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Tradução de Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008. Tendo em vista a extensão estabelecida para esse capítulo, não desenvolveremos essa temática, contudo, sugerimos aos interessados que consultem as obras listadas e levem em consideração as diferenças entre jogo teatral e jogo dramático e percebam que a utilização da estrutura pré-estabelecida das histórias musicadas implica na ocorrência do jogo teatral.

E também a criançada.
Porque depois do casório,
Vai haver festa animada,
Sendo servida aos convivas
Uma lauta feijoada.
(BRAGUINHA, 1995, p. 23)

Se quisermos pensar ainda na utilização da “estrutura aberta” de escrita, como para o libreto de uma ópera, a cena seguinte dá-se com a mudança do local da ação e da chegada de um novo personagem (Mestre Macaco, o chef da cozinha), coro com novos personagens (dez macaquinhos) ainda desconhecidos do público, deslocando o local principal (frente da casa da Baratinha) e descontinuando, assim, a ação e a temporalidade da história. Tal descontinuidade é também fundamental para o desenvolvimento da dramaturgia, para alongar o tempo da ação e do suspense da história, enunciando a alternância entre a parte narrada e a parte cantada, como na ópera.

Os novos personagens introduzem o principal nó dramático da história: a gula do noivo, um dos sete pecados capitais, tão conhecido das crianças. A cena, com texto rimado e divertido, provoca o imaginário do receptor a respeito da tentação sofrida pelo noivo: o preparo da feijoada.

Ah, maldita feijoada!
Oh, terrível tentação
Que transformou toda a vida
Do Doutor João Ratão...

O noivo, naquele instante,
No seu belo apartamento,
Dormia e sonhava ainda
Com a hora do casamento.
Mas aquela melodia,
Crescendo qual furacão,
Entrou pelo apartamento
Do Doutor João Ratão.
Entrou pelo apartamento,
Entrou pelos seus ouvidos
E tomou conta, malvada,
De todos os seus sentidos.

Foi assim que começou
O seu terrível tormento,
Pois aquela cantoria,

Ali, naquele momento,
Dividiu em duas partes
O seu aflito pensamento.

Uma parte ficou com o toucinho
E a outra com o casamento.

Mas a idéia do toucinho,
Foi crescendo em sua cachola.
Tanto cresceu
que acabou dando-lhe pratos à bola.
Tomou formas variadas,
de uma roda de um canudo, de uma onda
e tomou conta de tudo...

Entretanto a outra idéia,
A idéia do casamento,
Foi minguando,
Foi minguando,
Fugiu do seu pensamento!
(BRAGUINHA, 1995, p. 31)

Em pleno ponto de virada da história, Braguinha evoca, com humor, divertidas imagens para a dramática situação, criando acontecimentos tragicômicos, como em uma ópera bufa. É importante considerar que o centro da ação de uma ópera é o teatro e que a ópera, assim como o teatro musical, trazem em si o texto ou libreto e a partitura musical, que também são formas de escritas cênicas, que encontram respaldo nas palavras de Umberto Eco:

Falaremos da obra como de uma *forma*: isto é, como de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (idéias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas pré-fixados e atos de invenção). Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas. (ECO, 1968, p. 28)

O fragmento do texto de Umberto Eco ressalta o movimento feito pela obra de Braguinha para crianças, que se dá em diversos níveis diferentes de percepção, escuta e “materialização dessa escuta”. As encenações teatrais dão corpo, movimento e forma à escuta, assim como os novos produtos digitais possibilitam as ações e interações dos internautas com a obra do compositor.

Novas mídias virão, e a obra de Braguinha permanecerá no tempo, renovando-se através delas, sem perder a essência.

Já temos – até o momento – quatro linguagens artísticas associadas à obra do compositor: teatro, música, ópera e literatura. Seguindo a descontinuidade do que chamamos de estrutura aberta, em que as cenas podem se passar em diferentes lugares da história, a cena seguinte traz a Baratinha, com suas sete damas de honra. Mais uma vez a ação desloca-se para novo lugar e mostra a alternância entre a fala e a fala cantada. Nesse momento importante da história, Braguinha sabiamente alonga o tempo, distrai, cria “suspensão dramática” – uma respiração entre o nó dramático principal (o esquecimento do rato em relação à Baratinha) e o enunciado da tragédia – que colocará um ponto final na história de amor da pobre Baratinha. Dessa forma, o público torna-se ainda mais cúmplice do destino da personagem, já antevendo o que acontecerá a partir da cena seguinte, em que o narrador descreve o que se passa com a Baratinha, iludida, que, a essa altura de sua própria desgraça, ainda prepara-se para o casamento:

As sete damas de honra,
vestidas de cor-de-rosa, comentavam:

- Que lindeza, como vai ficar formosa!

E vestiram com carinho
a Senhora Baratinha.
E, cheias de entusiasmo,
Cantavam essa modinha:

-Vejam só que formosura,
bem no dia do noivado,
a Senhora Baratinha
com seu vestido rendado!
Com seu véu de sete metros,
Sapatinhos de cetim,
Seu corpinho perfumado
Com essência de jasmim!
Dirão todos, certamente,
Quando a virem tão faceira:
“Brilha mais que a grinalda
de flores de laranjeira”.
(BRAGUINHA, 1995, p. 32)

Ao encenar *A história da Baratinha* no teatro, a única alteração na forma escrita para essa cena – que representa o que antecede o “ponto de virada” da história – foi a introdução dos nomes das personagens. O texto é flexível para as linguagens da música cantada, música encenada, música lida ou teatro cantado, encenado e lido. Como percebemos, entre a escrita de uma história pensada para versos poéticos musicados e a cena teatral, a alteração só se deu no campo da linguagem. Do sonoro ao presencial, das imagens construídas no campo da literatura e do imaginário à sua materialização nas artes das cenas vivas (*arts vivants*) ou presenciais.

Peter Hunt, em seu livro *Crítica, teoria e literatura infantil*, afirma:

[...] a voracidade da literatura infantil em agrupar e assumir outras formas (seja positiva ou, com mais frequência, automaticamente) tem resultado em algumas anomalias muito curiosas tanto em seu conteúdo enquanto corpo de textos como em sua composição enquanto objeto de estudo. Ao contrário da suposição comum de que os textos para criança são restritos (bem como restritivos), tem-se presumido que a literatura infantil abranja formas orais, contos populares, contos de fadas e lendas (claro que com implicações internacionais), o texto ilustrado, o texto altamente ilustrado e o livro ilustrado. E – como constantemente ultrapassa as fronteiras da cultura erudita e popular – agora se supõe que a literatura infantil inclua praticamente *qualquer coisa* produzida para o entretenimento, a exploração ou aculturação das crianças. Em termos acadêmicos (isto é, em termos de conveniência arbitrária, organizacional), nossos textos residem na literatura, estudos de mídia, artes gráficas, história, folclore, teatro, dança...e assim por diante. Todas essas formas requerem (ou adquiriram) teorias críticas e terminologias especializadas, que só agora estão sendo desenvolvidas e refinadas especificamente em relação às crianças. (HUNT, 2010, p. 288)

O texto de Hunt evidencia e confirma o que Braguinha percebeu, com seus assovios de “compositor visionário”, em toda a sua obra literária-musical-dramatúrgica para crianças: a cultura destinada às crianças é campo fértil em experiências no cruzamento das linguagens artísticas, fundamentais ao desenvolvimento da infância, como um todo. Avante de seu tempo, a obra de Braguinha pode ser considerada, à luz do contexto atual, um marco da interligação dos saberes para a cultura infantil brasileira.

Podemos ainda nos deter sobre o final trágico da pobre Baratinha e de seu ex-pretendente, assim como nos deleitar com a refinada construção poética levada a cabo, pelo autor/compositor, o que seria muito prazeroso, em que a Baratinha esquecida – ou trocada por uma feijoadada – ao pé do altar, volta a andar em círculos, em sua já tão conhecida ladainha, bem semeada desde o início da história:

João Ratão, que era belo,
é hoje um rato nojento.
Não perdeu por sorte a vida,
mas perdeu bom casamento.
E quem hoje em dia passa
por aquela casa antiga,
ainda avista a Baratinha
repetindo essa cantiga:
- Quem quer casar
com a senhora Baratinha,
que tem fita no cabelo
e dinheiro na caixinha?
(BRAGUINHA, 1995, p. 44-45)

Se, antes, a história de Braguinha foi percebida na categoria de conto acumulativo, ou de conto exemplar, hoje, a obra transcende as classificações. Os contornos da história ganharam novos significados e a obra de Braguinha ganhou voos, revelando sua arte visionária para outras linguagens. A abertura para outras linguagens ampliou o alcance do número de receptores da sua obra. Suas histórias musicadas continuam a ser ouvidas, lidas e encenadas. Como já não há mais as certezas de outrora, das castas da Índia ou da ingenuidade romântica dos anos 1950, as novas gerações necessitam do pensar complexo. Os modelos antigos já não cabem mais no saber conectado da infância de hoje. É preciso amalgamar os saberes.

No fechamento, queremos salientar o fato de as histórias dos disquinhos de Braguinha terem causado tanto entusiasmo entre as crianças na época do seu lançamento, nas épocas seguintes e terem chegado até a atualidade, com o uso da tecnologia. Há, nesse universo lúdico que as histórias criam, uma entrega das crianças que só a arte honestamente pensada para a infância, que conhece e respeita suas características, alcança. Mas há também outro elemento que pinçamos da obra *Como um romance*, de Daniel Pennac, que pode justificar a aderência dos pequenos às histórias:

Uma só condição para se reconciliar com a leitura: não pedir nada em troca. Absolutamente nada [...]. Não fazer a menor pergunta. Não passar o menor dever. Não acrescentar uma só palavra àquelas das páginas lidas. Nada de julgamento de valor, nada de explicação de vocabulário, nada de análise de texto, nenhuma indicação bibliográfica... Proibir-se completamente 'rodear o assunto'. Leitura-presente.
(PENNAC, 1993, p. 121)

Pennac obviamente refere-se à leitura no espaço escolar, mas quem sabe venha da relação estabelecida entre as crianças e as histórias musicadas, um recado para os mediadores de leitura que estão atuando nas escolas atualmente. A recepção das histórias de Braguinha eram momentos essencialmente lúdicos, descontraídos, alegres e principalmente não lembravam em nada a relação que, muitas vezes, a escola e os professores obrigam o aluno a estabelecer com as narrativas. As palavras de Pennac alcançam o universo da recepção das histórias porque nos remetem a atividades convidativas, cuja participação (audição e todo o processo que ela desencadeia) dava-se pelo prazer de ouvir a história, já sabendo que não haverá cobrança de qualquer natureza. As gerações que cresceram ouvindo a *Coleção Disquinbos* têm condições de mostrar aos mediadores de leitura da atualidade uma maneira específica de lidar com as histórias: ouvi-las da maneira mais natural e espontânea possível e permitir, de alguma forma, que as histórias e as crianças transitem pelo poema musicado, pela literatura da tradição oral, pela estrutura dramática presente nas histórias e pela poesia que amarra todos esses elementos.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRAGUINHA, João de Barro. **A história da Baratinha**. São Paulo: Moderna, 1995.

BÜRGEL, Roberto. Passeios reflexivos – sinfonias da infância. In: ACIOLY, Karen (Org). **II Catálogo Livre Cultura Infância**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2014.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Trad. de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MOISÉS, Massaud. **Guia prático de análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita**. Trad. de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

NOVAK, Roseli. As canções infantis e a criança. *In*: LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton (Orgs.). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: Contexto, 2005.

PLETSCH, Gleici. As múltiplas linguagens na educação infantil. *In*: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 16. Campinas, 2007. **Anais [...]**. Campinas, 2007, p. 1-9. Disponível em: http://alb.org.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem13pdf/sm13ss16_04.pdf. Acesso em: 19 dez. 2019.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Trad. Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.

**NOVAS REIVINDICAÇÕES NO TEATRO DE CARÁTER POLÍTICO
E ÉPICO: TRANSCESTRALIDADE E TRAVIARCADO EM *O
EVANGELHO SEGUNDO JESUS, RAINHA DO CÉU***

Felipe Cordeiro

MADALENA.

*todos os dias
cada vez que você olha seu próprio rosto no espelho
deus morre um pouco
só mais um pouco e não haverá mais não existirá
um pouco só um pouco mais
porque o espelho vai se partir
e cada um de nós poderá enfim dançar e cantar sob este sol
tão puro
escuta:
a hora se aproxima*

Roberto Alvim, Lux.¹

A atriz, diretora, maquiadora e transvestigênera, Renata Carvalho, atua no teatro há 22 anos, no entanto, ganhou projeção nacional apenas em 2017, no monólogo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*². O texto foi escrito por Jo Clifford, dramaturga, escritora e atriz britânica, com mais de 80 espetáculos no currículo. Natália Mallo, tradutora e diretora da versão brasileira, assistiu à peça numa pequena capela na Escócia, em 2014. Ao final da apresentação, abraçou Clifford e disse que queria levar o espetáculo ao Brasil. A atriz tirou o texto da bolsa imediatamente e a entregou: “Leva, é seu”. Ali nasceu uma parceria artística e uma companhia internacional: Queen Jesus – Rainha Jesus – Reina Jesus. Mallo também traduziu e dirigiu a versão argentina, interpretada por Fabiane Fine.

No espetáculo, parábolas bíblicas são ressignificadas a partir do contexto atual dos países nos quais ela é encenada. Valendo-se do mito de Jesus, a obra revive seus ensinamentos de amor, tolerância e aceitação – que hoje são completamente distorcidos por religiosos (protestantes, evangélicos e católicos).

¹ A escolha dessa epígrafe contém certa dose de sarcasmo e profanação da atual fase “cristã e conservadora” de seu autor. Escolhi esse trecho por ter atuado no espetáculo e também para sugerir que algumas obras, com o passar do tempo, podem trair os desejos de seus autores.

² Agradecemos a Natalia Mallo, diretora e tradutora da versão brasileira, que gentilmente nos cedeu o texto inédito (ainda não publicado) do espetáculo.

A figura do nazareno que criticou a hipocrisia, os fazedores de leis (eles mesmos sem ética), os rituais vazios e que acabou sendo crucificado por um crime político, oferece um arquétipo que permite de maneira análoga um diálogo com a figura da travesti. Nas palavras de Mallo:

São elas que morrem diariamente nas ruas para nos lembrar que a sociedade ainda é extremamente violenta e intolerante, e que vivemos sob uma cultura do medo e repressão. Qualquer semelhança com o Brasil não é coincidência. [...] A questão da transfobia é urgente porque o Brasil é o campeão mundial em assassinatos de travestis e transexuais. É um problema social seríssimo e para o qual falta discussão, visibilidade e políticas públicas. Deveria ser inadmissível uma população ser assassinada cruelmente, diariamente. Um grupo social viver na exclusão, na marginalidade, no abandono. Deveria haver uma reação imediata do Estado e da sociedade a cada caso em que isso acontece. (MALLO, 2018, p. 22)

Na esteira de outros casos de censura, como as que houveram com os artistas Maikon K., Wagner Schwartz³ e com o Queermuseu, a adaptação brasileira, estando um pouco mais de um ano em cartaz, já foi censurada diversas vezes: em Jundiá, Salvador, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Garanhuns – e essa lista de cidades não para de crescer. Segundo Renata Carvalho:

Essa proibição é um ato de transfobia porque Jesus é tido como a imagem e semelhança de todo mundo, menos de nós pessoas trans. As pessoas acreditam que só pelo fato de Jesus estar sendo representado, materializado, no corpo de uma travesti isso é inapropriado. Então a grande questão está criminalização da nossa identidade, do nosso corpo e das nossas vivências. Por isso essa proibição é um gesto de transfobia. [...] E olha quem nem cruz a gente usa! Os juízes censuram antes mesmo de saber o que é o espetáculo. Censuram o meu corpo.⁴

Normalmente, as proibições vêm acompanhadas de uma forte mobilização do público para que a peça aconteça mesmo assim, como um ato de resistência à censura. Esses movimentos se estruturam confrontando as autoridades locais⁵ ou mesmo fazendo vaquinhas online que custeiam as apresentações quando os festivais de teatro são forçados a cancelarem o espetáculo. Em todas essas sublevações, as apresentações estiveram lotadas, muitas vezes não sendo possível comportar todo

³ Segundo Natalia Mallo, a obra *La Bête*, de Wagner Schwartz, sofreu um processo de difamação e fake news seríssimo, além de o artista ter sido intimado a depor numa CPI, mas a obra em si nunca foi impedida de acontecer.

⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/jesus-tido-como-imagem-semelhanca-de-todos-menos-das-pessoas-trans-critica-atriz-22747777#ixzz5KDvlfnjE>. Acesso em 25/fev./2020.

⁵ Como ocorreu em Belo Horizonte o movimento contra o político João Leite.

o público que se dirigiu ao local para assisti-la. As versões brasileiras e uruguaias tiveram, até o presente momento, todas as suas apresentações esgotadas.

Aqui nos lembramos da teoria de Judith Butler, quando relata a ideia de “valor” dos corpos que (não) importam e, portanto, são relegados a anti-naturais ou contra-natureza. Tal constatação denuncia a normatividade que constitui tais corpos denominados como naturais e que asseguram o imperativo heterossexual branco cisgênero. No entanto, Renata segue afirmando seu corpo performaticamente, sua identidade travesti: “Estar viva aos 37 anos fazendo teatro é resistência pura, porque ao trocar uma calça por uma saia eu imediatamente perco todos os meus direitos, inclusive o de ser atriz e fazer meu trabalho.”⁶

Para além de sua prática artística, Carvalho coordena também o Monart (Movimento Nacional de Artistas Trans), bem como o Coletivo T (formado integralmente por artistas trans). Organiza também a página “Representatividade Trans”, no Facebook, e está preparando uma autobiografia, que trará não apenas suas experiências de vida, como também teorizações sobre o corpo trans nas artes. A atriz também marcou presença na Berlinale 2020, representando o filme *Vento seco*, do diretor Daniel Nolasco, do qual integra o elenco.

Outra questão que trouxe visibilidade à artista foi o questionamento da prática do *transfake* nas artes cênicas, que é quando um artista cisgênero interpreta um (ou uma) personagem trans. A maior discussão nesse sentido surgiu a partir do espetáculo *Gisberta*, no qual o ator Luis Lobianco interpreta a transexual brasileira Gisberta, que foi morta aos 45 anos na cidade do Porto, em Portugal. Segundo Renata Carvalho, em fala direcionada a Lobianco na MITsp 2018: “Enquanto você acha linda a história da Gisberta, eu estou vivendo ela agora e você está me virando as costas.”

Butler, em *Meramente Cultural*, fala sobre como compreender tais formas de violência e assujeitamento cultural são vistas como “meramente” culturais, discurso que as desqualifica como secundárias e, portanto, menos importantes que as injustiças “reais” cometidas contra as classes operárias, já bastante trabalhadas por formas mais ortodoxas de marxismo. De acordo com a filósofa:

Claramente, um pressuposto mais ou menos implícito em alguns destes argumentos é a noção de que o pós-estruturalismo se tornou um obstáculo para o marxismo, e que qualquer habilidade em prestar contas sistematicamente à vida social ou em fazer valer normas de racionalidade – sejam elas objetivas, universais ou ambas – é agora seriamente dificultada por um pós-estruturalismo que entrou no campo da política cultural, no qual ele é tido como destrutivo, relativista e politicamente paralisante. (BUTLER, 2016, p. 230)

⁶ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/jesus-tido-como-imagem-semelhanca-de-todos-menos-das-pessoas-trans-critica-atriz-22747777#ixzz5KDvlfjE>. Acesso em 25/fev./2020.

Butler explicita que não intenta parodiar ou estereotipar o marxismo. A autora parte justamente de suas proposições, mesmo que a partir de uma identificação temporária, para defender seu ponto de vista. Segundo ela, tal teorização tem em vista justamente superar divisões desnecessárias na esquerda, não ridicularizá-las. Portanto, o seu texto é um convite à reflexão sobre essas ambivalências.

A acusação de que os novos movimentos sociais são “meramente culturais”, de que um marxismo progressista e unificado deveria retornar a um materialismo baseado em uma análise de classe objetiva, presume ela mesma que a distinção entre a vida material e a vida cultural é estável. E este recurso a uma distinção aparentemente estável entre a vida material e a cultural é claramente um renascimento de um anacronismo teórico, o qual desacredita as contribuições à teoria marxista desde o deslocamento do modelo base-superestrutura de Althusser, assim como várias formas de materialismo cultural (por exemplo, de Raymond Williams, Stuart Hall e Gayatri Chakravorty Spivak). Com certeza, o inoportuno reaparecimento desta distinção está a serviço de uma tática que busca identificar os novos movimentos sociais com o meramente cultural, e o cultural com o derivado e secundário, adotando deste modo um materialismo anacrônico como a bandeira para uma nova ortodoxia. Esta ressurgência da ortodoxia de esquerda clama por uma “unidade” que, paradoxalmente, viria a redividir a esquerda precisamente do modo que tal ortodoxia alega lamentar. [...] Aquilo de que a ortodoxia ressurgente pode se ressentir em relação aos novos movimentos sociais é precisamente a vitalidade de que tais movimentos estão desfrutando. Paradoxalmente, os mesmos movimentos que continuam a manter a esquerda viva são responsabilizados por sua paralisia. (BUTLER, 2016, p. 233-234).

O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu se insere ostensivamente nessa esteira de novos movimentos sociais que muitas vezes são enxergados (tanto no âmbito político partidário quanto no teatral) como “particularismos” que negligenciam um universal mais abrangente. Partindo dessa premissa, Butler nos convida a pensar em que medida esse universal só se faz possível a partir do que ela chama de apagamento dos trabalhos prévios do poder social. Segundo ela, “isso não significa que os universais são impossíveis, mas apenas que um universal abstraído de sua situação no poder será sempre falsificador e territorializante, clamando para que se resista a ele em qualquer nível” (BUTLER, 2016, p. 236).

Renata Carvalho costuma dizer que o teatro é um dos lugares mais democráticos que já conheceu, porém muitas pessoas, incluindo artistas, não percebem isso. A obra que escolhemos analisar tem um caráter marcadamente político, seja pela representatividade, temática e pela forma épica a partir da

qual se constrói. Assim como a Bíblia, ela se articula a partir da narração de diversas parábolas, em diálogo constante e direto com o público, a partir da quebra da quarta parede:

Esta é a hora.
Este é o lugar.
É aqui onde nos encontramos.
Vocês vão pensar
que deveríamos nos encontrar em uma igreja,
mas deixa eu te contar:
Na Igreja ali no fim da rua
não me deixam entrar.
Sexo demais, aparentemente.
Perigoso demais.
Vocês são muito corajosas em me receber.
(CLIFFORD)⁷

Este texto inicial da peça faz menção ao fato que impulsionou sua escrita. Clifford, que sempre frequentou a igreja católica, após seu processo de percebimento/transição, passou a ser impedida de participar das missas. Graças a esse fato, a artista iniciou uma pesquisa bíblica a fim de encontrar passagens que corroborassem esse alijamento – e não as encontrou. O aparente motivo, “sexo demais [...] perigoso demais”, é reiterado por Carvalho e, como vimos, também por Butler, uma vez que as corporalidades são constituintes de nossa sociedade e fazem parte de mecanismos de controle e dominação (política, econômica, social etc). Conforme provoca Butler: “Por que um movimento preocupado em criticar e transformar os modos por meio dos quais a sexualidade é regulada socialmente não deveria ser entendido como central para o funcionamento da economia política?” (BUTLER, 2016, p. 238). Como sabemos, tal aspecto não fez parte do foco das preocupações de Bertold Brecht no início do século XX, porém hoje ecoa a partir de novas reconfigurações de sua estética teatral.

Um outro aspecto potente dessa reescrita é o estranhamento que causa não apenas a presença de uma figura Jesus travesti, mas também o fato de deus ser mencionado na peça como “Ela”. Apesar de ser uma simples mudança, ela gera todo um curto-circuito na teogonia ocidental, que costumeiramente associa a figura do ser divino e criador à imagem de um homem. Tal discurso é acirrado a partir de versículos bíblicos bem como de teorias de que Deus e Jesus possam ser a mesma entidade:

⁷ Pelo fato de ainda ser inédito, o texto não possui ano de publicação e nem paginação. Assim sendo, nas citações da peça faremos referência apenas à autora.

E sabemos que era Ela,
pois as histórias contam
que deveríamos procurar por um homem
carregando um jarro d'água.
Homens nunca fizeram isso,
nunca carregaram água.
Esse sempre foi o trabalho de uma mulher.
É um fato estranho deste mundo que homens
carreguem com orgulho armas e facas,
orgulhosos de portar instrumentos de morte,
mas envergonhados de carregar a fonte da vida.
Mas Ela não tinha vergonha,
a alma caridosa que nos guiou.
Ela era bela,
essa pessoa nascida homem,
em vestes de mulher
e com um jasmim no cabelo,
guiando-nos até aqui.
Ela era uma de nós.
E foi assim que tudo começou.
Um grupo de iguais, um encontro de amigas
com o mesmo desejo de mudar o mundo.
(CLIFFORD).

Segundo Mallo, em conversa por e-mail:

Esse trecho é uma espécie de visão que Jesus tem de si mesma [...]. O trecho remete a uma visão de Jesus que é anunciada na bíblia como alguém que seria visto carregando um jarro de água. O fato desta ser uma função tradicionalmente da mulher, demonstra que Jesus poderia perfeitamente ter sido uma pessoa trans, questionadora de gênero, queer, marica ou qualquer outra manifestação não conforme.⁸

Nessa passagem temos não apenas a imagem de um(a) deus(a) mulher, mas, para além disso, “essa pessoa nascida homem, em vestes de mulher e com um jasmim no cabelo”, que evoca uma performatividade de gênero por parte de quem teria criado o mundo. Essas informações são compartilhadas com o público em um texto claro e direto, evitando possíveis teorizações que pudessem causar dificuldades sobre o assunto e inibir o público. Busca-se, conforme pontuou Walter Benjamin acerca do teatro épico, uma “aderência imediata à vida”, pois em caso contrário “a teoria definha no exílio babilônico de uma prática que nada tem a ver com nossa existência” (BENJAMIN, 1987, p. 80).

⁸ MALLO, Natalia. Mensagem recebida por e-mail em 12/mar./21.

Outra cena que produz estranhamento é a versão dos doze apóstolos formada não apenas por homens:

Portanto, não imaginem que éramos doze machos héteros
barbados.
Se te disserem isso,
estão mentindo.
E eu não sei por que começaram a dizer que
éramos apenas doze.
Quero dizer que às vezes éramos menos,
quase sempre mais.
Ou por que dizem que éramos apenas homens.
Alguns éramos homens.
Lá estava o caro Mateus que era, como nós, um pária.
Fiscal da receita.
E lá estava Filipe, o que batizou o eunuco,
e lá estava João, a quem amei tão profundamente.
E havia mulheres também, claro que havia.
Mulheres selvagens, mulheres livres, Maria, Marta, Salomé.
E Maria, a que pintou as unhas dos meus pés,
e me deu um delicioso perfume.
E lá estava Suzana,
que inclusive achou este vestido para mim em uma liquidação.
(CLIFFORD)

Nessa cena vemos a inserção do humor, quando Jesus diz sobre seu vestido que veio de uma liquidação. Brecht, como nos alerta Fredric Jameson, “sempre pensou que a ciência e a aquisição do ‘conhecimento’ científico (*Wissenschaft*) eram capazes de entretenimento” (JAMESON, 2013, p. 59-60). No entanto, tanto no pensamento do teatrólogo alemão quanto no de Clifford, a função desse humor/entretenimento não se limita ao prazer, mas em pensar historicamente as imbricações entre arte e cultura.

Outros termos de reconstrução e readaptação (caros a Brecht) estão presentes na dramaturgia. É o caso da discussão de gênero pautada por uma ideia não binária, que se choca contra os ideais de pátria e família, violentamente presentes na sociedade brasileira.

Pois sim,
alguns éramos homens
algumas éramos mulheres
alguns éramos homens que costumavam ser mulheres

algumas éramos mulheres que costumavam ser homens
algumas não éramos nem homens nem mulheres
e algumas éramos homens e mulheres ao mesmo tempo.
Nós confundíamos as pessoas,
e isso é o que eu mais amava em nós.
(CLIFFORD).

Nessa passagem, o espectador tem acesso a uma visão mais ampla sobre o que podem ser as experiências de gênero, tudo a partir de uma fala didática e aparentemente sutil a olhos menos atentos. Para corroborar o discurso, a personagem Jesus prossegue:

Porque somos a *hijira* da Índia
a *kathoey* da Tailândia
a *maria* da Indonésia
a *bissu* do Arquipélago
a *fa'fa'fine* do Havai
a *muxe* do México
a *travesti* do Brasil
o povo de dois espíritos da América do Norte
as *shamans* da Sibéria
e as *yan daudu* da Nigéria.
Pois em verdade,
em verdade vos digo,
por ser uma verdade indubitável.
Toda cultura de todo lugar e tempo tem conhecimento de nós,
e nos celebra.
Exceto esta.
(CLIFFORD, grifos da autora).

Podemos aferir que esta cena supracitada se constitui a partir de uma imagem dialética benjaminiana, pois nos questionamos (como leitores/espectadores) qual seria o ponto de interesse do presente da encenação nesses diversos fragmentos de uma memória trans. Será que o posicionamento da autora é mesmo o de dizer que essas figuras são celebradas em todos esses lugares? Ela estaria reivindicando sua transestralidade que definitivamente é alijada da cultura ocidental? Esse possível despertar pode gerar alguma ruptura nos processos cognitivos do espectador? Clifford estaria exaltando uma consciência de si a partir da necessidade de alegorização de uma memória suprimida, violentada e explorada? Segundo Mallo, “a menção a diferentes identidades trans originárias tem a ver com explicitar que os gêneros não conformes e não binários e a própria

travestilidade são expressões presentes na experiência humana desde que o tempo é tempo, e que o ser dissidente não é um sinal de modernidade mas a reivindicação de algo que nos foi roubado nos processos de colonização”.⁹ De acordo com Flávio René Kothe, ao pensar os escritos de Benjamin:

[...] a própria história é uma ruína alegórica: ruína enquanto resto das possibilidades possíveis (e, talvez, desejáveis), das quais ela só concretizou uma; nesta concretização, porém, se encontra o índice das outras histórias possíveis. Precisamente daí surge a possibilidade ontológica do encontro da obra de arte com a história. (KOTHE, 1976, p. 47)

Sobre tal temática, Bianca Ardanuy Abdala escreveu:

A memória involuntária não obedece à cronologia linear. Essa sobreposição de temporalidades no “agora” fulgura na “imagem dialética” e sua alegorização lhe confere legibilidade e reconhecimento do tempo histórico presente: “Somente a tentativa de parar o tempo pode permitir a uma outra história vir à tona, a uma esperança de ser resguardada em vez de soçobrar na aceleração imposta pela produção capitalista” (GAGNEBIN). O realismo da arte moderna está em seu caráter alegórico, quando denuncia a crueldade destruidora da organização capitalista, mais do que quando se pretende totalizar simbolicamente. A negatividade da alegoria para ele é “denúncia e abrigo da esperança”. (ABDALA, 2018, p. 30)

Podemos dizer que tal imagem construída por Clifford cria um espaço de tensionamento entre uma possível dormência perceptiva do público com relação à precariedade dos corpos dissidentes e um estranhamento de sua fala que alega uma ampla celebração desses corpos em distintas temporalidades históricas. Tem-se, assim, a triangulação proposta por Jameson entre linguagem, pensamento e prática narrativa.

Outro aspecto político da peça é a crítica à falta de emprego para as pessoas trans que, ao serem privadas de seus direitos de cidadãos, entram no sistema de exploração de seus corpos a partir da prostituição compulsiva. No final do texto, perto da crucificação, Jesus diz: “Temos que nos sentir uma merda por sermos desempregadas” (CLIFFORD). Valendo-se de escritos bíblicos, tratados por meio de uma montagem rapsódica, Jesus afirma:

Eu nunca disse:
cuidado com os homossexuais
transexuais, travestis,
por levarmos vidas antinaturais

⁹ MALLO, Natalia. Mensagem recebida por e-mail em 12/mar./21.

ou por sermos depravadas em nossos desejos.
Eu nunca disse isso.
Eu disse:
cuidado com os autoindulgentes
e os hipócritas,
cuidado com aqueles que se imaginam virtuosos
e proferem julgamentos,
aqueles que condenam os outros
e se consideram bons.
Seus lábios parecem cheios de bondade,
mas seus corações estão repletos de ódio.
(CLIFFORD)

Em sequência cita literalmente a Bíblia:

*Ai de vocês, mestres da lei, hipócritas!
Sepulturas branquejadas!
Que por fora parecem tão elegantes e polidas,
mas por dentro não passam de uma massa de imundice e corrupção!*
(CLIFFORD, grifos da autora).

De forma didática, Clifford vai conduzindo o público pelos ensinamentos do nazareno com humor, constante historicização dos relatos e diálogo contundente com a realidade que deseja problematizar. O espetáculo reelabora a Bíblia a partir de um olhar feminino, atenta aos apagamentos de mulheres antes e depois de Cristo e também na permanência desses símbolos de opressão. A concepção divina na peça é relida de forma a aproximar o corpo do sagrado, sem obnubilar sua materialidade física em prol de uma sacralidade imaterial.

E nossa concepção foi imaculada,
pois aconteceu através do sexo,
e o sexo é inocente e puro em sua essência.
Eu sei que a mamãe e o papai fizeram amor.
Não sei se fizeram papai-e-mamãe.
Se ela estava por cima
ou se fizeram como cães.
Mas sei que foi no final de março,
quando o verão terminava e o outono começava.
Eu não sei se gostaram.
Mamãe nunca disse...
Espero que sim.
Espero que tenham sentido prazer,

porque o prazer é sagrado,
o prazer é santo.
(CLIFFORD).

O nascimento de Jesus também é performado a partir de um ponto de vista que o situa em uma situação mais palpável que epifânica:

E não me digam
que não havia pastores,
ou que não havia rebanhos, pois estes já tinham ido embora anos atrás,
quando construíram os viadutos da cidade,
ou que não foi em uma manjedoura, mas em uma caixa de plástico,
na enfermaria de uma maternidade precária
e sem nenhum homem sábio, talvez apenas seu pai,
e ele provavelmente tão bêbado e nervoso...
Pensem poeticamente.
(CLIFFORD).

A cena aproxima Jesus de situações corriqueiras na sociedade ocidental, que são os nascimentos com pouca assistência e em uma situação desagradável de pobreza. Essa abordagem permite que o público questione certa ilusão gerada pela narrativa bíblica de um passado longínquo, distante e bucólico, e passe a olhar com mais cuidado para seu próprio entorno que, apesar das diferentes temporalidades, poderia ser o local de nascimento do nazareno nos dias de hoje.

A tradução do texto feita por Mallo, dentro dos Estudos da Tradução, pode ser considerada como uma tradução cultural, pois contempla os novos cenários nos quais o texto será encenado. Na versão brasileira, criada em São Paulo, temos a presença de gírias típicas da capital paulista – como “Mano, você vai ser tia!” – e também uma das parábolas se passa entre as regiões da rua Consolação e da Rêgo Freitas. O texto não discorre sobre esses espaços, mas quem conhece a cidade sabe que a rua Rêgo Freitas é a mais famosa rua de prostituição de travestis e transexuais da cidade e a Consolação seria o local por onde passam os ditos “cidadãos de bem”. Na passagem, um homem é assaltado, agredido e, após várias tentativas de socorro, a única pessoa que se preocupa em ajudá-lo é uma travesti:

Então uma Rainha passou por ali,
Uma travesti cambaleante,
vindo da Rêgo Freitas,
onde ficou bêbada como um gambá
e arrebentou o salto.

E seu vestido estava rasgado.
A maquiagem borrada.
As meias em frangalhos.
Trazendo gosto de gozo em sua boca.
E ela viu o homem
e pensou:
Pobre coitado.
E chamou uma ambulância do seu celular.
E ficou ali com ele até a ambulância chegar.
E qual deles era o seu próximo?
É realmente tão difícil de entender?
(CLIFFORD).

Ao longo do espetáculo diversas outras parábolas vão sendo expropriadas a fim de jogarem luz sobre um aferido estado de naturalidade das coisas, mostrando os processos de construção e significação que estão por trás de cada uma dessas metáforas. A protagonista vai contando as histórias, mas a compreensão final fica sempre a cargo de seu espectador. O cenário e os adereços cênicos também apresentam uma desconstrução de objetos já sacralizados pelo uso religioso e exploram sua artificialidade. Para Jameson, “tornar algo estranho, fazer-nos olhar para isso com novos olhos, implica a existência de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva” (JAMESON, 2013, p. 64).

O *gestus* da personagem Jesus se dá por meio de cada uma dessas instâncias que, ao mesmo tempo em que evocam as características genéricas que poderiam aproximá-la do filho de deus, também produzem um estranhamento que acontece não apenas por parte do espectador com as imagens-simulacro criadas, mas também da atriz com a função de representar sua própria personagem. Para Brecht, “o *natural* teve que se adaptar à marca do estranho, do anormal, do *insólito*. Só assim se podiam revelar as leis de causa e efeito. As ações dos homens tinham que, simultaneamente, ser o que eram e poder ser outras” (BRECHT, 2004, p. 469, grifos do autor).

Essa possibilidade de “poder ser outras” é justamente o que a obra reivindica. Não são criadas expectativas ao longo da encenação, seu grande trunfo, a presença de uma Jesus travesti, já é sinalizado desde o início da peça. O que se faz é extrapolar esse cotidiano bíblico, já tão arraigado em nossas sociedades, a fim de montar e desmontar suas narrativas, interrompendo ações e produzindo novos *gestus* a partir dessas imagens cênicas. O derramamento de sangue de Jesus, na típica oração eucarística das missas, é deslocado para o derramamento de sangue da camada social representada pela atriz: “Este é o meu sangue. Como o vosso, será derramado” (CLIFFORD).

Outra ressignificação importante realizada na encenação é a reescrita da Oração do Pai Nosso. Segue:

Mãe nossa que estais na Terra,
santificado seja o vosso nome.
Seja feita a vossa alegria,
assim na Terra como no Céu.
O beijo nosso de cada dia nos dai hoje.
Perdoai nossa estupidez,
assim como nós perdoamos a estupidez alheia.
E não nos leveis à ira ou à arrogância
e nos salvai de toda destruição e negatividade.
Pois sois rainha
da beleza e da alegria,
para todo sempre. Amém.
(CLIFFORD).

Por se tratar de um texto censurado, espera-se que ele seja composto por diversas ofensas e injúrias ao tema sobre o qual versa. Porém, quem tem real contato com ele, pode perceber que sua relação com o público percorre mais as vias da argumentação que as da violência:

Mas eu te digo:
Abençoada sejas se as pessoas que abusam de você ou te perseguem,
isso significa que você está trazendo a mudança.
E abençoados sejam aqueles que te perseguem também,
pois o ódio é o único talento que têm,
e não vale nada.
E vão perder o pouco que têm.
E a mudança vai acontecer de qualquer maneira.
E um dia o mundo será livre.
(CLIFFORD).

Percebemos que, com o passar dos anos, o teatro de caráter épico e político, proposto por Brecht, precisou se adequar às necessidades de seu tempo e avançar suas problemáticas a medida em que também avançam as relações entre política, sociedade e cultura. Artistas como as que brevemente analisamos, ao proporem novas abordagens dos princípios estéticos brechtianos, permitem que estes não permaneçam estanques em seu momento de criação, mas sim que sejam maleáveis e documentem as barbáries do presente – como quis o próprio Brecht. Assim, podemos pensar o teatro político de forma mais expansiva e dinâmica,

capaz de atender às reivindicações de camadas da sociedade que até então não tiveram suas vozes ecoando nos palcos.

Um espetáculo como *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, aponta caminhos éticos e estéticos para o fazer teatral e, principalmente, evoca as transcestralidades de Renata Carvalho e Jo Clifford, que não entram em cena sozinhas, se não acompanhadas de todas as suas companheiras que vieram antes delas – mesmo que a maioria absoluta da sociedade faça questão de relegá-las ao esquecimento. No entanto, essa obra cria um caminho de memória que dificilmente será apagado, bem como abre brechas para uma futura onda do traviarcado.

E abençoadas sejamos nós.
Todas nós.
Aqui, nesta bela cidade de São Paulo.
Abençoadas em nossos momentos de alegria e felicidade
E em todos os momentos em que fomos congeladas pelo terror.
Lembremos que não estamos sós.
Não nos deixeis,
não nos deixeis jamais esquecer,
que ele é ela,
ela é ele,
nós somos eles
e elas somos nós.
Assim foi,
assim é
e assim será
para sempre.
Para todo
todo
o sempre.
Amém.
(CLIFFORD).

REFERÊNCIAS

ABDALA, Bianca Ardanuy. Imagem dialética e imagem crítica: conceitos benjaminianos para pensar arte e emancipação. **Revista de Estética e Semiótica**, Universidade de Brasília, v. 8, n. 1, 2018, p. 27-35.

ALVIM, Roberto. **Lux**. São Paulo, 2017.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** - Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRECHT, Bertold. Escritos sobre o teatro. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética Teatral**. Textos de Platão a Brecht. 2ed. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 2004.

BUTLER, Judith. Meramente cultural. **Ideias**, Campinas, SP, v.7, n.2, jul/dez. 2016, p. 227-248.

CARVALHO, Renata. **Crítica não é censura**: de quem é a arte que pode tudo?. MIT/SP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-7MagiknLA&t=>. Acesso em: 24/nov./2019.

CARVALHO, Renata. **Jesus é tido como a imagem e semelhança de todos, menos das pessoas trans**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/jesus-tido-como-imagem-semelhanca-de-todos-menos-das-pessoas-trans-critica-atriz-22747777#ixzz5KDvlfnjF>. Acesso em: 25/fev./2020.

CARVALHO, Renata. **Quem quer me matar está em nome de Deus**. Disponível em: <http://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/rquem-quer-me-matar-esta-em-nome-de-deusr>. Acesso em: 24/nov./2019.

CARVALHO, Renata. **O mal estar das mediações e o isolamento da arte**. MIT/SP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LP32jJS7xr4&t>. Acesso em: 24/nov./2019.

CLIFFORD, Jo. **O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu**. Trad e adap. Natalia Mallo. (no prelo).

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. Trad. Maria Silvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KOTHE, Flávio René. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

MALLO, Natália. O percurso de O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do céu. **TREMA! revista de teatro**, Edição da Censura, ano 3, n. 11, mar. 2018. p. 20-23.

“CINZA”: RELATO DE UM PROCESSO DRAMATÚRGICO COLETIVO

André Luis de Oliveira

Beatriz Schmidt Campos

Maria da Glória Magalhães dos Reis

Sonha o rei que é rei, e vive
Com este engano mandando
Dispondo e governando;
E este aplauso que recebe
Apressado, no vento escreve
E em cinzas lhe converte
A morte (desdita forte!)¹

A vida é sonho – Calderón de la Barca

Dramáticos impedimentos políticos, prisões espetaculares de ex-presidente líder nas pesquisas de intenções de voto, trágicas eleições marcadas por ausências a debates, discursos de ódio e um sem número de declarações homofóbicas, misóginas e racistas, nomeações duvidosas para cargos importantes, gafes internacionais e diversas perdas de direitos, sobretudo das classes mais marginalizadas na sociedade. Somos obrigados a reconhecer que a História recente do Brasil nos convida a pensar criticamente como chegamos a tal ponto. Em que momentos nos perdemos do caminho que vínhamos trilhando? Como foi possível que nos separássemos tanto uns dos outros?

Frente a tudo isso, seguimos assistindo aos noticiários anestesiados, impotentes, desolados. Em sua coluna de opinião no jornal *El país*, Eliane Brum define o atual estado do povo brasileiro da seguinte maneira:

Submetidos a um cotidiano dominado pela autoverdade, fenômeno que converte a verdade numa escolha pessoal, e portanto destrói a possibilidade da verdade, os brasileiros têm adoecido. Adoecimento mental, que resulta também em queda de imunidade e sintomas físicos, já que o corpo é um só (BRUM, 2019, [On-line])

A jornalista segue sua argumentação comentando depoimentos colhidos com profissionais da saúde, de diversas especialidades, que notam um aumento no número de pacientes apresentando sintomas de ansiedade extrema ou depressão. O fenômeno ocorre desde a polarização política no Brasil, com o impedimento

¹ No original: “*Sueña el rey que es rey, y vive/ con este engaño mandando/ disponiendo y gobernando;/ y este aplauso que recibe/ prestado, en el viento escribe/ y en cenizas le convierte/ la muerte (¡desdicha fuerte!);*”

da então Presidenta Dilma Rousseff, em 2016, mas certamente aumentou com as campanhas eleitorais de 2018, que levaram à vitória de Jair Bolsonaro.

Nesse contexto, alguns de nós se recusam a seguir acompanhando as reviravoltas dos jogos políticos, sob a compreensível justificativa de preservação da própria saúde mental; outros se manifestam isoladamente nas redes sociais contra a realidade injusta que se apresenta; mas poucos parecem tomar qualquer ação de enfrentamento concreto à farsa absurda que se instaurou e se ramifica nas estruturas do poder e se engendra de forma perigosa nas relações mais íntimas das pessoas. Quais são as nossas frágeis construções coletivas? De que modo podemos discutir e criticar modelos e valores culturalmente aceitos? É possível olhar para o passado, sem idealizá-lo e sem destruí-lo completamente? É permitido a nossa geração cruzar os abraços e esperar?

Consumidos por essas perguntas e percepções, iniciamos em setembro de 2019, sob a orientação da Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis, um curso de extensão na Universidade de Brasília (UnB), sob os títulos *Quartas-Dramáticas* e *Na classe em na cena*², o qual objetivava a realização de uma encenação com a temática “Mulher, política e teatro”. Durante o semestre letivo, almejávamos “formar um educando crítico e capaz de se expor criativa e eticamente no mundo de forma oral e escrita” a partir da “realização de uma experiência viva com os discursos de forma geral e com o texto dramático de forma particular”³. Ao fim do processo era esperado que puséssemos em cena um espetáculo em que os alunos do curso protagonizassem os diversos papéis que constituem a urdidura de uma obra de teatro.

Cabe ressaltar que nas pesquisas do *Quartas-Dramáticas* e do Coletivo de teatro *En classe et en scène* consideramos a poética (dos textos, dos corpos e da cena), a política e a ética como elementos inseparáveis dentro de um fazer teatral que pretende, pela transformação de cada indivíduo, a transformação da sociedade, em um movimento dialético. Para Bakhtin, a ética parte de uma atitude individual que

² Para o projeto, foram formados cinco grupos de números variados de participantes. Os alunos escolheram que proposta melhor se encaixava com suas expectativas no momento. Cada grupo foi dirigido por uma dupla de profissionais das Letras e do Teatro. No presente artigo, comentaremos apenas o processo criativo e dramático do grupo dirigido pelos professores André Luis de Oliveira e Beatriz Schmidt Campos, o qual ficou conhecido como *Cinza*, título da performance realizada em dezembro de 2019. Os projetos “Quartas-Dramáticas” e “En Classe et en Scène” são coordenados pelos professores doutores André Luís Gomes e Maria da Glória Magalhães dos Reis, ambos pertencem ao Instituto de Letras, da Universidade de Brasília;

³ Citação da proposta de curso redigida pela professora Maria da Glória Magalhães dos Reis e apresentada ao Decanato de Extensão da Universidade de Brasília. O curso foi divulgado, aberto e gratuito para alunos da UnB e para a comunidade em geral;

passa para o coletivo, enfatizando a singularidade do ato ético responsável. Em sua concepção, todas as relações são condicionadas socialmente, não existe um sujeito abstrato, mas uma relação com o outro decorre da singularidade do indivíduo.

Na introdução da obra de Bakhtin, *Para uma filosofia do ato responsável*, Augusto Ponzio fala do que seria “Ato responsável”, relacionando-o ao conceito de “compreensão responsiva”, salientando “a conexão entre compreensão e escuta, escuta que fala, que responde, mesmo que não imediata ou diretamente; por meio da compreensão e do *pensamento participantes*” (PONZIO, 2012, p. 11). Desta forma, o teórico italiano, estudioso da obra de Bakhtin, afirma a singularidade do ato responsável, ressaltando que “é a uma unicidade, a uma singularidade, aberta a uma relação de alteridade consigo própria e com os outros, uma singularidade em ligação com a vida do universo inteiro, que inclui em sua finitude o sentido do infinito” (PONZIO, 2012, p. 14).

Para Bakhtin, existem momentos concretos fundamentais para a construção do mundo do ato unitário singular que são: eu para mim, eu para o outro, o outro para mim. Para o autor, todos os valores da vida real e da cultura se dispõem ao redor destes pontos arquitetônicos fundamentais.

Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir. (BAKHTIN, 2012, p. 44)

Portanto, cada enunciado que produzimos apresenta uma dupla face: o que há de repetível e o que há de singularidade de acordo com o momento histórico e social no qual foi produzido. Consequentemente o diálogo reflete que toda palavra tem relação com a palavra do outro de forma consciente ou inconsciente, ela se torna uma parte própria e uma parte alheia, sendo um elo em uma cadeia infinita de discursos.

Para Bakhtin, o dever estético não se separa do dever ético, que o autor coloca como o “agir-ato”, uma ação-ato historicamente real (BAKHTIN, 2012, p. 47). A experiência de criação da performance *Cinza*, que vamos relatar adiante, favoreceu a criação de um ambiente ético de respeito às vozes dos outros com vistas a uma mudança pessoal, fazendo emergir as vozes e os questionamentos para com isso tentar promover reflexões sobre a situação pessoal e política que nos cerca hoje. Para Bakhtin

A singularidade única não pode ser pensada, mas somente vivida de modo participativo. A razão teoria em sua totalidade não é senão um momento da razão prática, isto é, da razão decorrente da direção moral de um sujeito único no evento do existir singular. Este existir não é definível pelas categorias de uma consciência teórica não participante, mas somente pelas categorias da participação real, isto é, do ato, pelas categorias do efetivo experimentar operativo e participativo da singularidade concreta do mundo. (BAKHTIN, 2012, p. 59)

Assim, a empatia é um dos momentos essenciais da experiência estética na medida em que é preciso sair do mundo da vida para o plano da arte. Mostra-se necessário então o exercício da exotopia, ou seja, sair de si mesmo e ir ao encontro do outro. Segundo Bakhtin,

Eu vivo *ativamente* a empatia com uma individualidade, e, por conseguinte, nem por um instante sequer perco completamente a mim mesmo, nem perco o meu lugar único fora dela. Não é o objeto que se apodera de mim, enquanto ser passivo: sou eu que *ativamente* o vivo empaticamente; a empatia é um ato *meu*, e somente nisso consiste a produtividade e a novidade do ato. (BAKHTIN, 2012, p. 62, ênfase do autor)

Dentro dessa concepção de uma ação com propósito consciente, o outro, uma pessoa diferente, com outro centro axiológico intervém no meu agir responsável. O viver seria, então, uma tomada de posição axiológica a cada momento em que somos interpelados a nos posicionar frente a valores, os quais, para Bakhtin, são sempre ideológicos. É importante sublinhar que esse ato, essa vontade ativa, não se constitui uma norma ou uma fórmula universal. A empatia estética se dá a partir deste lugar exotópico. Contemplar esteticamente significaria, então, “relacionar o objeto ao plano valorativo do outro” (BAKHTIN, 2012, p. 143). As experiências do *Quartas-Dramáticas* e do Coletivo *En classe et en scène* se constroem sobre as bases da reflexão que leva em consideração a ética, a poética e a política.

Partindo desses pressupostos básicos, neste artigo, faremos um relato do processo que possibilitou aos alunos de um dos grupos, com a intervenção dos professores/ encenadores, a criação de uma dramaturgia baseada em suas histórias pessoais e nos momentos críticos da História recente do Brasil, sobretudo os anos de chumbo da Ditadura Militar. Dessa forma, nasceu *Cinza: uma performance artística sobre nossa atuação no mundo*⁴.

⁴ A apresentação se deu no XVIII Quartas-Dramáticas, no dia 4 de dezembro de 2019, às 19h, no Módulo VI, Subsolo, ICC Sul – Universidade de Brasília;

RELATO

No começo, tudo estava cinza, pouco claro. O que nos motivava mais que tudo era responder artisticamente aos momentos políticos e conflituosos que se apresentavam e para os quais ainda não víamos saída. Longe de elaborar um espetáculo panfletário ou diretamente combativo, queríamos que fosse provocativo para os alunos e para o público. Assim, em vez de utilizarmos uma peça pensada por outra pessoa, em outro momento, para outra situação, propusemos aos alunos de nosso grupo de trabalho que escrevessem o texto da obra a ser apresentada no fim do semestre letivo a partir de suas biografias pessoais. Parecia evidente que o mais importante neste processo era dar voz à juventude e permitir que, no momento da apresentação, eles ocupassem com autoridade o espaço cênico.

A fim de construir um procedimento de trabalho para não-atores, imaginamos um curso que teria um treinamento físico e um momento de criação inspirado na dinâmica do Álbum da Vida, proposta por Canísio Mayer, e nas performances artísticas *Daughter*, da atriz galesa Jill Greenhalgh, e *Fabrenheit – as dores e as delícias de ser homem*, da diretora brasileira Luciana Martuchelli⁵. Todos esses trabalhos partem da seleção de fotografias, cartas, objetos, enfim, qualquer artefato que remeta a memórias pessoais dos *performers* e que permitam, a partir deles, contar uma história real, que contenha, mais que início, meio e fim, uma expectativa, um conflito e um desfecho, o qual pode estar aberto até hoje. Assim como o mito de Édipo personifica a busca pelas próprias origens, esperávamos que os alunos, os quais passaremos a chamar de *performers*⁶, realizassem, não a criação de uma personagem, mas a recriação de si mesmos.

O trabalho físico realizado nos encontros semanais de três horas constava de um alongamento padrão, um aquecimento para preparar o corpo e, ao mesmo tempo, desinibir o grupo com alguma dança, seguido de uma sequência de

⁵ O livro de Mayer consta das referências. *Daughter* existe sobretudo como oficina oferecida por Greenhalgh apenas a mulheres e tem como mote as questões sobre ser filha ou ter uma filha. A performance, sem elenco fixo, já foi conduzida e em diversos países na Europa, Austrália, Ásia e nas Américas. *Fabrenheit*, por outro lado, é um trabalho direcionado apenas a homens e tem como busca investigar os caminhos da masculinidade obnubilada pelos modelos hegemônicos que servem de referência para a vigência e manutenção do patriarcado. A performance já foi apresentada no Brasil, na Colômbia e no Equador, sempre pelo elenco masculino da Cia. YnsPiração – Poéticas Contemporâneas, dirigida por Martuchelli;

⁶ Agradecemos pelo comprometimento de Anabi, Diego Venceslau, Gabriel Soares, Gláucia Moraes, Nancy Barros e Rafael Caetano. Nada seria possível sem o compromisso dedicado e inspirador desses alunos artistas;

exercícios que buscava criar consciência corporal e presença cênica. Primeiro focamos em trabalhos apenas com os pés, tipos de pisada e caminhada, depois passamos a reconhecer outras partes do corpo, como as mãos e, principalmente a coluna vertebral, e a repetir até a exaustão uma proposta de câmera lenta que esperávamos que estivesse bem realizada até o fim do processo. Os exercícios físicos jamais poderiam ser considerados um detalhe, pois compreendemos que o teatro é uma arte do corpo. Além do mais, dessas atividades, alguns improvisos sem texto foram criados e passaram a incorporar a obra final. Por fim, os encenadores que conduziam os trabalhos e observavam de fora foram se convencendo de que estavam criando uma *performance* artística.

Acompanhando as definições de Marvin Carlson, Eleonora Fabião e Josette Féral, podemos resumir nosso entendimento de *performance* da seguinte maneira: 1) é uma arte em que seres humanos treinados estão fisicamente presentes demonstrando suas habilidades (CARLSON, 2013 p. 3); 2) “um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada” (FABIÃO, 2008, p. 237); 3) espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto (FÉRAL, 2008, p. 198). Dessa maneira, o treinamento físico dos performers visava desenvolver habilidades para deixar os corpos prontos para a cena. A obra acompanharia um programa de ação, mais visual que textual, e seria apresentada para um público guardando um caráter de improviso.

A prioridade sobre a ação dramática não é exclusiva da *performance*. A palavra drama, em grego, já significa ação (PAVIS, 1999, p. 109). Renata Pallottini comenta as principais leis e teorias do drama, desde Aristóteles, para quem a tragédia é imitação da ação que precisa produzir interesses e vontades opostas. Essa parece ser, inclusive, uma certa lei da narrativa em geral, pois cada história biográfica narrada pelos *performers* continha um conflito de desejos, isto é, já estava dotada de sua própria dramaturgia na medida em que apresentava uma colisão subjetiva de razões, sentimentos, paixões, hesitações, etc. Para Pallottini (1988, p. 70), dramaturgia clássica é “a arte de escrever peças de teatro”. Patrice Pavis estabelece que, modernamente, a dramaturgia abrange não só o texto de origem – estrutura interna –, mas também os meios cênicos – estrutura externa - empregados pela encenação. “*Dramaturgia* designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (PAVIS, 1999, p. 113). A principal tarefa da dramaturgia é articular a relação

entre o mundo e a cena, entre a ideologia e a estética. Em *Cinza*, como dissemos, partiríamos das histórias pessoais que cada *performer* gostaria de compartilhar para, desses pequenos fragmentos, estruturar o conjunto global da encenação.

Fabião ainda complementa algumas tendências-dramatúrgicas da *performance*, das quais destacaremos as que consideramos relevantes para *Cinza* e que vamos comentar a partir desse momento: “aguda simplificação de materiais, formas e ideias num namoro evidente com o minimalismo”; “o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias”; “o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde o posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados”; e “o estreitamento entre ética e estética” (FABIÃO, 2008, p. 239).

Para criar a dramaturgia mínima da obra, pedimos aos *performers* que trouxessem objetos que lhes remetesse à alguma memória pessoal remota ou recente, um fato que lhes marcou ou ainda marca a vida de alguma maneira. No dia da oficina, esses objetos foram dispostos sobre um fundo de tecido estendido no chão e organizados do modo que melhor lhes conviesse. Em seguida a orientação era que o *performer* se apresentasse e apresentasse seus objetos a partir de uma frase padrão, que foi usada, não só como exercício, mas também na obra apresentada ao fim do processo: “Boa noite, meu nome é (eu sou) Fulana, e este é o álbum da minha vida”. Esta frase de apresentação contém em si uma chave que conecta passado e presente. O álbum (de fotos, mas também esse ‘álbum cênico’) é o objeto da memória, da jornada, do encontro com os momentos formadores do ser humano ao lado da família, de amigos e amores, normalmente o álbum é o lugar dos maiores afetos e das melhores lembranças. Ao mesmo tempo “meu nome é” ou “eu sou” implica a ideia de que aquela pessoa em cena não é uma personagem, mas alguém real, que passou por situações positivas e negativas e que vai falar de si mesma. Segundo Erika Fisher-Lichte, quando a atenção do espectador é atraída para o “corpo real, fenomenal do ator ou da atriz, de forma que estes últimos não mais signifiquem o personagem de teatro, ele passa a sentir empatia pelo ator ou pela atriz” (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 15). A apresentação do *performer* como seu nome verdadeiro arranca o público da ilusão e o força a entrar no mundo dos corpos reais.

Durante o processo, foi necessária muita sensibilidade para criar um ambiente em que os *performers*, sem intimidade entre si e sem qualquer experiência com a cena, se sentissem seguros para compartilhar memórias difíceis de suas vidas. Surgiram histórias de crise, perdas, humilhação, vergonha, confusão, violação,

mas também vieram à tona memórias de amizades duradouras, descobertas, aprendizados e coragem. Alguns deles não quiseram compartilhar história alguma e isso foi respeitado em nome do momento de cada um. Os que se animaram a narrar suas histórias, foram encorajados a irem mais fundo nessas memórias, por exemplo, perguntando às pessoas envolvidas como elas se lembravam do fato. Decidimos ao final que algumas histórias seriam narradas em cena para o público, outras seriam apresentadas apenas como uma ação (desenrolar um fio vermelho pelo palco, escrever com uma caneta pelo próprio corpo, desenhar com giz nas paredes), outras ainda constariam apenas como objetos observáveis no álbum da vida.

Em linha dramaturgica, as histórias podiam ser divididas entre positivas e negativas, e o espetáculo, portanto, deveria ter, pelo menos, dois momentos: no primeiro, teríamos as histórias que continham dúvida, uma violência, uma opressão, uma perda. No segundo momento, poderíamos subir a energia da obra com histórias que continham um crescimento pessoal, ou um aprendizado. Enquanto as primeiras sempre nos remetiam a prisões, a pessoas que não conseguiam sair de uma condição limitante, as seguintes serviriam para humanizar a experiência e deixar no público o vigor e o encorajamento, em vez da prostração e da derrota.

Por fim, solicitamos que os *performers* trouxessem relatos que envolviam a ditadura militar brasileira. De alguma forma, as histórias biográficas mais duras que iriam compor a primeira parte da obra, continham sempre um assunto pendente, uma violência, uma ferida aberta. A disputa de narrativas que acompanhamos hoje em dia, formulada por filósofos auto diplomados e políticos de extrema direita, insiste em repetir que o governo militar não foi autoritário, torturador ou assassino, mas a verdade é que a ditadura foi o momento mais violento da nossa história recente, não mediu cor de pele, gênero, idade ou classe social. A ação de olhar para nossa história coletiva com crítica e coragem pareceu se encaixar bem com a busca edipiana pelas origens individuais. Segundo Lukács (2011, p. 59), a crise histórica nunca permanece abstrata e a fratura da nação sempre se mostra nas mais íntimas relações humanas, isto é, o indivíduo é produto das mediações históricas do seu contexto específico, particular e geral. Aos relatos de pessoas que viveram o período militar e que foram vítimas da opressão foram somadas notícias de jornal, versos de poemas de Hilda Hilst e Bertolt Brecht, assim como um conto de Clarice Lispector⁷. É consenso que o texto dramático hoje em dia

⁷ *A quinta história* é o conto de Clarice Lispector em que a narradora conta a mesma história de várias formas distintas, sempre se aprofundando em um aspecto que vai delinear melhor suas próprias motivações e apresentar a necessidade do recomeço;

tende a ser construído a partir de uma colagem de várias fontes, e foi isso o que fizemos para costurar os motivos da obra. O tema da ditadura conectaria o particular ao universal, o depoimento, o obscuro, o segredo, a verdade. Com isso, fomos desvendando os demais elementos da obra.

Os figurinos seriam pretos, assim como toda a sala. A iluminação deveria ser precária na primeira parte: uma luz geral, bem fraca, quase inexistente, muitos *black outs* e lanternas para que os próprios *performers* iluminassem as cenas. Não haveria móveis, apenas cadeiras dispostas sem organização linear. Além dos objetos usados nos álbuns da vida, expostos na boca da cena para apreciação do público, apenas o violão e o cavaquinho do *performer*/ músico. Este espaço cênico livre de adornos não distrai a atenção da plateia para outros elementos, e os corpos ganham ainda mais destaque. Além disso, a interpretação fica livre para o público se perguntar ou até mesmo decidir: que lugar é esse? Em que tempo estas pessoas estão? São personagens vivos ou estão mortos? São fantasmas em um porão? A ambiguidade é criada também na opção de se diferenciar visualmente os momentos de ação performativa e narração das histórias pessoais. Para exemplificar, os corpos variam entre agir com uma qualidade cotidiana e agir sob o efeito de uma resistência provocada. Comentaremos isso mais adiante na descrição das cenas.

Por fim, as escolhas das canções e músicas também foram acontecendo aos poucos, mas sobretudo nos últimos ensaios enquanto a *performance* ganhava mais corpo e se solidificava na elaboração sequencial do espetáculo. Algumas músicas foram executadas ao vivo na flauta, no violão ou no cavaquinho e serviram de fundo musical para as falas e histórias dos *performers*. Cada um teve uma trilha sonora específica, uma melodia diferente escolhida para intensificar a dramaticidade do texto ou ainda para amenizá-lo. Como afirma Ernani Maletta, a “corporeidade, a musicalidade e a plasticidade, por exemplo, podem estar invisíveis, mas plenamente presentes na constituição do discurso do ator em cena” (MALETTA *apud* FERNANDINO, 2008, p. 12). Desse modo, as músicas possuem uma função, ou seja, um propósito próprio de fazer parte constituinte de cada fala e auxiliar na construção das cenas.

Nos primeiros encontros do grupo, a canção “Mera” de Caio Prado (2017) foi escolhida para ser apresentada na encenação. A canção é lenta e sua letra reflete sobre o ser e estar neste mundo, sobre insatisfações e buscas existenciais. No espetáculo, “Mera” foi cantada logo no início, em coro, pelos *performers* acompanhada apenas pela flauta e criava um clima enigmático para a primeira parte da encenação.

As músicas que serviram de trilha para movimentações corporais e danças foram executadas eletronicamente e não possuíam letra: a entrada dos performers, a dança/ ritual das mulheres, momento clímax do espetáculo, que marca a mudança de caráter dos depoimentos, nos quais se narram episódios difíceis, para as memórias felizes e a finalização com a leitura dramática de textos positivo. Por fim, a dança final que sugere uma ideia de resistência e luta. Todas as músicas e canções foram escolhidas após alguns testes e descartes para seguindo o critério de fortalecer as cenas. Portanto, como explica Jussara Rodrigues Fernandino, a música no teatro e conseqüentemente, em *Cinza* funcionou de duas maneiras:

Uma mais evidente, em termos de material musical, como a sonoplastia e as eventuais manifestações musicais do ator, como tocar, cantar e dançar. E outra, implícita nos processos de atuação e encenação – dinâmica de cenas, construção de personagens, movimentação e deslocamento no espaço, possibilidades gestuais, plásticas e sonoras (corporais, vocais, dos objetos, do ambiente) –, processos esses que constantemente utilizam elementos musicais em sua constituição, como variações rítmicas, andamentos, pausas, alturas, timbres, dentre outros. Nesse segundo tipo de manifestação, a Música rompe sua “lógica interna”, reconfigurando seus materiais em função das interações com os demais discursos presentes no âmbito cênico. (FERNANDINO, 2008, p. 13)

Desse modo, a música foi um elemento imprescindível na construção do espetáculo e se tornou parte constituinte das cenas, tanto como fundo musical das falas, como em diálogo com as ações dos *performers*. E, ao mesmo tempo auxiliou nas costuras desta “colcha de retalhos” lúdica, intensa e crítica do momento histórico no qual nos encontramos, formada por pequenos tecidos de depoimentos, de excertos de contos, de poemas, de letras de canções e de performances encenadas.

Dessa maneira, a dramaturgia de *Cinza – uma performance sobre nossa atuação no mundo*, escrita em conjunto com os *performers*, os encenadores, tendo em vista a música e a iluminação, terminou por apresentar a seguinte ordem. Primeiro, o espetáculo inicia-se com a entrada dos espectadores que já percebem a dança de uma performer que desenrola e enrola um fio vermelho por todo o palco (esta cena se repetirá mais duas vezes). Quando o público já havia se acomodado, os *performers* entram em coro, desde o fundo do palco, o corpo trabalhado na câmara lenta, em um gesto de aceno e com uma sequência de ações sobre as cadeiras. Em seguida, eles tomam nas mãos folhas de papel onde leem os fragmentos de textos que, na colagem, relacionam o tema das cinzas (e de ser/ estar cinza) com a renovação na narrativa, ou seja, a possibilidade de recontar a mesma história de forma cada vez mais intensa. Ao fundo, a projeção de um vulcão em erupção

cuspidando cinzas sobre uma cidade inteira. A ideia era orientar a dramaturgia sobre as camadas de nossa opacidade, de nossa falta de ação tão similar ao que já vivemos a partir de 1964. Estamos cinzas, mas das cinzas podemos nos renovar, nos reconstruir e renascer. Para não termos nossa identidade apagada, que é uma das premissas das sessões de tortura, precisamos recuperar a história, a memória pessoal, individual e reconhecer como ela é parte da História coletiva, como se conecta profundamente ao todo porque não somos seres isolados.

Assim, as histórias pessoais entram em cena com os seguintes conflitos em ordem: a criança e a incompreensão de fraternidade, a adolescente e a falta de referência e representatividade, o jovem e a imposição social sobre seu futuro, a mulher adulta e grávida gestando o futuro da nação. Ao fundo, fotografias de cada um deles protagonizando diversos momentos de suas vidas. Contar essas histórias se distingue da leitura dos textos que introduziam a cena porque os *performers* não decoraram as próprias narrativas, mas foram encorajados a terem em mente apenas alguns pilares de início, meio e fim, de forma que pudessem improvisar. Nesse momento ainda, seus corpos estão plenos de cotidianidade. Separar o corpo das personagens (câmera lenta, ação abstrata as cadeiras, repetição de dança, leitura dos textos à mão) do corpo dos atores (caminhadas cotidianas, fala não impostadas, conexão com a verdade da própria história e intenção, não de encenar ou florear a narração, mas apenas relatar algo a alguém, olhando diretamente para alguém na plateia). Assim, os espectadores “Não perceberam os atores como signos de uma figura particular, mas unicamente como seu estar-no-mundo em sua corporeidade própria” (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 17).

Lembrando que a frase que apresenta os álbuns da vida também promove a quebra entre o real e o ficcional, mas isso não ocorre de forma imediata para todos. Ao mesmo tempo em que se gera uma dúvida sobre o terreno em que as narrativas estão, uma linha ainda turva e ambígua delimita o real e o ficcional. Para Fischer-Lichte,

transportar o espectador/visitante para um estado intermediário, um estado de liminaridade. Tal estado desestabiliza não apenas uma ordem de percepção, mas – ainda mais importante – o eu. A experiência estética, em todos os casos, deve ser considerada como uma experiência liminar, [...] como uma experiência de crise (LICHTE, 2012, p. 31)

Em seguida, intensifica-se a crise com mais uma quebra. A ação performa o fantasma ancestral de todas as mulheres mortas por saberem algo ou por terem curiosidade. A única *performer* vestida de branco que esteve atrás das cortinas em

silêncio, e que havia aparecido em momentos-chave das histórias pessoais, surge uma última vez repetindo infinitamente a ação de desenrolar o fio vermelho da vida por todo o palco até se sentar, enfim, na única cadeira que desde o início esteve desocupada no centro do palco. Ali, ela é amarrada por mais duas *performers* que vão colocar dezenas de livros a seus pés e simular o início de uma fogueira. É a justiça de mãos e pés atados pela farsa judiciária que se fez espetáculo público? É Joana D’Arc? É uma presa política, silenciada, torturada e morta pela violência do regime militar? É o corpo violado, sangrando, queimado na fogueira de livros e se convertendo também em cinza? Aquelas que incendeiam a bruxa dançam em volta do fogo, como em um ritual, até caírem, lentamente. O último *performer*, com um giz, desenha no chão o contorno das mortas condenadas a terem sempre o seu corpo confundido com o território e a propriedade do homem.

Finalmente, quando tudo parece o fim, quando os cadáveres já estão pelo chão e parecemos não ter mais arte, ciência, informação, verdade, é o momento de nos recuperarmos com o afeto e o alimento de mais duas histórias: a do filho que recebe do pai o incentivo para desenvolver um talento e a da irmã que, em um susto, reconhece a responsabilidade e o senso de comunidade. É possível construir o novo a partir dos restos que ainda temos, mas só é possível se nos entendermos parte de um todo, de um grupo, de um povo forte, alegre e pronto para a luta. *Cinza* termina com a comunhão, uma dança e uma festa entre todos os *performers*. Ao fundo, imagens em preto e branco de conflitos em diversas partes do mundo – e em diversas épocas – até a última, a única colorida, que serve de exemplo e inspiração para a revolução.

Assim justificamos que toda foto preto e branco, na verdade é cinza. Cinza é o pó proveniente da combustão completa de uma substância. É o vestígio, o resíduo remanescente, mas também é uma tristeza e uma desolação pela saudade do tempo consumado, das horas passadas. É uma memória que ainda ecoa, um instante que nunca acaba. Cinza não tem gênero ou cor, é a mistura. A fênix renasce dessa ruína, das próprias cinzas. Por isso, *Cinza* também é uma chance de recomeçar.

CONCLUSÃO

Cinza terminou se tornando um ambiente carregado de histórias, com objetos que são, cada um, uma história, e preenchido por pessoas que contam suas histórias mais secretas. O espectador é encorajado a relacionar o espaço, os objetos, os performers, os personagens e as narrativas interligando tudo

(História e história, realidade e ficção) em um único fio da vida. Nesse espaço, o público se abre e se permite um momento de escuta, o que tem sido cada vez mais raro. Embora, não estivéssemos jamais fixados a dogmas pré-estabelecidos, no início, sabíamos apenas que era necessário mostrar a verdade, ainda que dura, mas necessariamente iluminar uma saída, não utópica, mas uma superação para o momento desolador em que nos encontramos. Porque o passado não é o período do idílio, assim como o presente não precisa ser o momento da desilusão. Mas o futuro, esse sim, ainda pode ser tempo da promessa.

Nos anos de existência do *Quartas-Dramáticas* temos nos preocupado em fazer um teatro que possa ter uma ação na sociedade, um teatro de denúncia da censura e da opressão e, ao mesmo tempo, promover uma reflexão individual e crítica do mundo dos afetos e da memória. Logo após as apresentações dos grupos, propomos sempre um debate com a plateia. Neste dia, a emoção tomou cada espectador e espectadora, por um lado, pelas referências musicais e dramáticas (corpo e texto) ao momento político que vivemos e, por outro, pela entrega de cada um dos *performers* em seus relatos pessoais. Essa promessa de esperança para o futuro permeou o trabalho do grupo e irradiou para o público.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João editores, 2012, 2ª Edição. Edição original: 1920-24.

BRUM, Eliane. **Doente de Brasil**: Como resistir ao adoecimento num país (des)controlado pelo perverso da autoverdade. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/01/opinion/1564661044_448590.html . Acesso em 15 de janeiro de 2020.

CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. 2 ed. New York: Routledge, 2013.

DE LA BARCA, Calderón. **La vida es sueño**. Introducción y notas por Santiago Pérez Minnacci. Madrid: EDIMAT, 2007.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala preta**. São Paulo: PPG – Artes Cênicas/ USP, v.1, n° 8, 2008, p. 235-246.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade – teatro performativo. Trad. de Lígia Borges. **Sala preta**. São Paulo: PPG – Artes Cênicas/ USP, v.1, n° 8, 2008, p. 197-210.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e cena**: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Trad. de Marcus Borja. **Sala preta**. São Paulo: PPG – Artes Cênicas/ USP, v.13, n° 2, 2012, p. 14-32.

LUKÁCS, György. A forma clássica do romance histórico. In: **O romance histórico**. Trad. de Rubens Enderle e apresentação de Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAYER, Canísio. **Dinâmicas de grupo e textos criativos**. 6. Ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PONZIO, Augusto. “A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo.” In: BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João editores, 2012, 2ª Edição.

A ARTE E A VIDA: O CÔMICO NA PEÇA “AMOR POR ANEXINS”, DE ARTUR AZEVEDO

Elijames Moraes dos Santos

ATO INICIAL

A comédia de costumes é um dos caminhos desenvolvidos no teatro de Artur Azevedo, juntamente, com a paródia, a ironia e a sátira. Tudo isso construído através de um jogo de linguagem, no qual os saberes coletivos são manifestados. Esses traços delineiam a estreia do dramaturgo com “Amor por Anexins”¹, uma farsa escrita e ambientada em São Luís do Maranhão. Nela, o drama dos interesses cotidianos ganha uma voz bem-humorada na figura de um senhor (com certas posses) que deseja casar-se com uma jovem viúva. Aparentemente, a conquista seria simples se não fosse o vício do homem em usar trocadilhos (os anexins) durante o diálogo. Nesse sentido, a comicidade está ancorada numa linguagem proverbial, o que estimula o sentido crítica a partir de uma relação de amor e ódio do casal durante a conquista.

Desde cedo, o autor apresentou vocação para reproduzir com bom humor os acontecimentos políticos e o cotidiano de pessoas ilustres e não ilustres da sociedade. Em sua peça de estreia mostra a leveza do cômico e aponta traços que serão manifestados nas peças posteriores, as quais ganham como ambiente o Rio de Janeiro. A Capital Federal, em pleno desenvolvimento econômico, respirava ainda a vida nobre, o que dava luz ao jogo cômico da criação do artista. Assim, da burguesia em ascensão, surgiam as personagens que variavam entre imigrantes, comerciantes, engenheiros, advogados, enfim, aspirantes às funções públicas ou não. Desse modo, homens e mulheres eram alvos para representação das questões, que envolviam desde uma relação amorosa às catástrofes políticas e/ou econômicas.

Diante disso, o objetivo deste estudo é refletir sobre as manifestações da comédia e da paródia, bem como suas influências na formação do teatro de Artur Azevedo; E, assim, discutir como elas estão entrelaçadas à crítica da sociedade moderna. Para tanto, temos como referência a abordagem sobre “A literatura e a vida social”, de Antonio Candido, na qual destaca “a relação inextricável, [...] entre a obra, o autor e o público, [...] que formam uma tríade indissolúvel” (2003, p. 47). Assim, destacaremos, entre outros aspectos, o papel social e humanizador presente na literatura.

¹ A primeira das 16 peças em um ato que ele criou, entre 1870 e 1907; (LEVIN, 2008);

Além disso, acreditamos na necessidade de retomar a *Poética*, de Aristóteles (2011), com a finalidade de esclarecer a função do teatro e da comédia na Antiguidade e como seus papéis continuam a transitar na modernidade. Por fim, articularemos a este estudo os conceitos de Mikhail Bakhtin (1993 e 2010) para desenvolvermos as questões ligadas à paródia, no que se refere a formação do cômico em “Amor por Anexins”.

A COMÉDIA DA VIDA

O teatro aristotélico apresentava a função de entreter o público. Foi consolidado como gênero narrativo, que suscitava tanto emoções e sentimentos como despertava uma atitude crítica. Nessa concepção clássica, o espectador deveria sentir o que se passava no palco naquele momento da representação. Para tanto, o teatro apresentava duas formas específicas: a tragédia e a comédia. Mais difundida entre os nobres, a tragédia era a forma narrativa capaz de despertar uma crítica social e produzir no espectador efeitos de estranhamento². Em oposição a ela, a comédia³ era mais popular, possuía linguagem mais simples e menos rebuscada que a tragédia.

Vale ressaltar, ainda, segundo a *Poética* (2011), que a tragédia e a comédia se distinguem pelo seguinte aspecto: a primeira trata dos feitos de homens superiores, ou seja, dos heróis; a última, fala sobre os seres inferiores, das pessoas comuns da pólis. Entretanto, as duas formas de expressão artística, a saber esta última tal como encenada nas peças de Sófocles, e as comédias conforme desenvolveu Aristófanes, “retratam pessoas boas, [...] representam pessoas agindo diretamente; disso se origina a afirmação de alguns de que se atribui o nome drama às peças” (ARISTÓTELES, 2011, p. 42). Assim, a dramatização tornava-se capaz de provocar efeitos diversos no público, conduzindo-os à ilusão e à emoção, levando-o a associar a arte com a vida.

O cômico, por sua vez, passou a ser difundido entre os menos nobres, cuja inspiração estava relacionada, geralmente, aos acontecimentos da época. Assim

² Estranhamento, segundo o formalista russo Victor Chklóvski (1917), ocorre por meio dos desvios da linguagem produzindo outros efeitos de sentidos, como o poético; Foi um termo utilizado em seu trabalho, denominado “A Arte como procedimento”; Ver: Dionísio de O. Toledo (org), 1971;

³ Do grego *Komedia*. A comédia é, a partir de Aristóteles, definida por determinada estrutura de convenção: apresentar um desenlace feliz, incluir personagens de condições modestas, trazer elementos cotidianos do mundo de seus espectadores para o palco, “pressupõe uma visão contrastada e até contraditória do mundo”. Ver: Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*, 1999, p. 52-53.

como a corte, o cotidiano de pessoas comuns passou a ser também alvo de imitação. De sorte que, destaca a *Poética*,

[...] é possível representar em meios idênticos os mesmos objetos mesclando a narrativa e representação teatral, como faz Homero; ou numa maneira invariável, sem qualquer alteração desse tipo; ou pela *performance* direta de todos os papéis. (ARISTÓTELES, 2011, p. 43, *grifos do tradutor*)

Dessa maneira, o teatro narrativo dava margem a um jogo de linguagem que envolvia expressões mais populares e comuns entre os interlocutores. Diante disso, os costumes sociais passavam a ser encenados de forma paródica⁴. Esse aspecto da linguagem vai se manifestar na maioria das peças de Artur Azevedo. É o que se pode observar logo em sua estreia com “Amor por Anexins”, uma farsa que tem como centro uma conquista amorosa. Ambientada na capital maranhense, no final do século XIX, aqui o teatrólogo segue uma trilha cômica da farsa inocente explorando os trocadilhos. Esse recurso de estilo vai contrapor a seriedade presente nos provérbios e às peças representadas na época.

Nesse sentido, a narrativa curta favorece a construção paródica dos acontecimentos sociais. Desse modo, a farsa sintetiza as relações afetivas de personagens comuns, articulando a verdade e a vida com o intuito de divertir e ao mesmo tempo sensibilizar o interlocutor. Consoante o estudo de Siciliano (2012), percebemos que esse aspecto

é recorrente na retórica de Artur Azevedo, ao apresentar-se para os leitores, certo tom *blasé*, que pretende transmitir a imagem de um autor que não se leva tanto a sério e se coloca próximo, e não superior ao interlocutor. (SICILIANO, 2012, p. 107)

Artur Azevedo, travou uma “luta diária”, como destaca Siciliano (2012, p. 107), “pelo aprimoramento teatral, [...] adoção de gêneros que coadunavam com o gosto popular”. Fato este que justifica sua escolha por uma linguagem mais simples e pelo estilo que faz jus a esse gênero que tinha um maior alcance de público. Apesar do gosto pela comédia popular, Azevedo não abria mão da nacionalidade na arte dramática e dos ideais literários, pelos quais lutava

⁴ Sobre o uso deste recurso, Tatiana Siciliano (2012), aponta que “as **paródias**, no entanto, recebiam críticas da elite letrada por sua característica popular. Eram uma resposta nacional ao sucesso das operetas, importadas da França, que se apresentavam no café-cantante [...]. Para Artur Azevedo, fora o Alcazar Lírico, criado em 1859 e cujo repertório era todo importado da França que afastara o público do teatro sério – peças clássicas de autores europeus ou dramas de José de Alencar e **comédias de costume de Martins Pena** –, corrompendo-o com o teatro ligeiro musicado, a partir das operetas (SICILIANO, 2012, p. 121, *grifos meus*).

juntamente com os colegas intelectuais. Condição que soava, de certo modo, ambígua na carreira do escritor, pois o teatro da época obedecia aos padrões estéticos pré-estabelecidos e à norma culta. Enquanto isso, suas peças eram desenvolvidas, como dito acima, seguindo uma linguagem menos erudita.

Não obstante, esta forma teatral passou a atingir uma camada maior da sociedade. Assim, a comédia – herança do teatro clássico –, aproximava a arte ao público mais popular, tornando-se um dos meios de desenvolver o teatro brasileiro, firmando uma identidade peculiar nos palcos. Nessa tentativa, o autor transmitia através de uma linguagem menos desprovida de erudição a realidade de pessoas comuns. Essa escolha coaduna com a abordagem de uma “sociologia da arte”, de acordo com Candido (2003, p. 26), que discute a importância de “focalizar aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária nos seus diferentes momentos”. Uma questão que está ligada à relação entre o autor e o meio. Se isso não ocorre os fatos sociais ficam omissos e muito menos o interlocutor torna-se alvo de preocupação do artista.

Contrário a isso, Artur Azevedo apontava, por meio do cômico, problemas políticos e econômicos sem perder de vista os costumes que se desenrolavam no dia a dia pessoas comuns. Assim, a complexidade da vida urbana, as múltiplas experiências dos grupos sociais e as diversas maneiras de ver o mundo atraíam olhares de públicos diferentes.

“AMOR POR ANEXINS”, UMA PARÓDIA DOS COSTUMES SOCIAIS

O texto escolhido como *corpus* deste trabalho, representa bem a veia artística bem-humorada do autor. Numa medida leve e dinâmica constrói um plano de linguagem que tem em si um jogo cômico. O que temos é uma dramaturgia em “um ato”⁵, cujo diálogo está centrado em dois personagens: Isaiás, um senhor de posses, e Inês, uma jovem viúva, que, a princípio, rejeita os galanteios do velho por acreditar numa possível proposta de casamento de Filipe, um rapaz mais moço. Desse modo, a farsa despreziosa tem como foco o recorrente tema amoroso de tradição vicentina, que envolve um homem mais velho ridicularizado ao cortejar uma jovem mulher.

⁵ Esse tipo de apresentação era “intercalada nos intervalos de uma peça principal longa ou apresentada ao final desta, as peças de ato único integravam o espetáculo da noite ao lado de breves peças musicais e os bailados” (LEVIN, 2008, p. 1).

Bem ao estilo da farsa inocente, em “Amor por Anexins” há um jogo de palavras, por meio do qual ocorre uma reflexão descontraída a respeito do casamento, dinheiro e amor. Nela os provérbios populares ganham voz na figura do bufo, o que promove uma espécie de humor singelo advindo da conquista amorosa, como se vê no seguinte trecho:

Inês (Cose sentada à mesa, e olha para a rua, pela janela.) – Lá está parado à esquina o homem dos anexins! Não há meio de ver-me livre de semelhante cáustico. Ora eu, uma viúva, e, de mais a mais com promessa de casamento, havia de aceitar para marido aquele velho! [...]

Copla

Eu, que gosto, perdido
Tenho casamentos mil,
Com mais de um belo marido,
Garboso, rico e gentil,
De um velho agora a proposta,

[...]

Ainda hoje escreveu-me uma cartinha, a terceira em que me fala de amor, e a segunda em que me pede em casamento. (Tira uma carta da algibeira.) Ela aqui está. (Lê.) “Minha bela senhora. Estimo que estas duas regras vão encontrá-la no gozo da mais perfeita saúde. Eu vou indo como Deus é servido. [...]. Venho pedi-la em casamento pela Segunda vez. [...]. Jamais senti por outra o que sinto pela senhora; mas uma vez é a primeira.” (Declamando.) Que enfiada de anexins! Pois é o mesmo homem a falar! (Continua a ler.) “Tenho uns cobres a render; são poucos, é verdade, mas *de hora em hora Deus melhora, e mais tem Deus para dar do que o diabo para levar*. Não devo nada a ninguém, e *quem não deve não teme*. Tenho boa casa e boa mesa, e *onde come um comem dois*. Irei saber da resposta hoje mesmo. Todo seu, Isaías.” (Guardando a carta) (AZEVEDO, 2020⁶, p. 1, grifos meus)

A carta do Sr. Isaías descreve bem os costumes do período, especialmente a formalidade no que refere aos pedidos de namoro e casamento. O compromisso que se deseja firmar ganha um tom ingênuo numa escrita modesta, mas pretensiosa: “Venho pedi-la em casamento pela Segunda vez. [...] Jamais senti por outra o que sinto pela senhora” (AZEVEDO, 2020, p. 1). Essa revelação do pretendente de que o pedido é feito pela segunda vez em três cartas reafirma o compromisso. Mas, Inês não se mostra interessada com a proposta, ignora o pedido. Durante a leitura da carta Inês mostra o descaso pela proposta, despertando um cunho

⁶ Os trechos da peça são provenientes da Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. [De Prof. Antonio Martins de Araújo]; consideraremos, nas indicações do texto, a data do acesso: 18 de fevereiro de 2020.

bem-humorado da cena. Esse ato de leitura é declamado como se a personagem estivesse a ler um poema, o que atribui o tom hilariante ao texto ao desdenhar dos interesses do pretendente.

Nesse sentido, o humor da cena é provocado em oposição à personalidade da jovem viúva que assume uma postura mais ranzinza, tornando logo a situação cômica. Vale destacar que a rejeição, a princípio, se dá pelo fato de Inês ter outros pretendentes mais jovens, como Filipe. Contudo, Sr. Isaías desconhece este fato e, na própria carta, anuncia que irá reafirmar o compromisso pessoalmente: “[...] ‘Trei saber da resposta hoje mesmo. Todo seu, Isaías.’ (Guardando a carta)” (AZEVEDO, 2020, p. 1). Os anseios e incertezas perpassam os discursos revelando a preocupação, e os interesses pessoais, ou mesmo por conveniência, em firmar o compromisso do matrimônio. É possível notar aqui como a temática do casamento é evidenciada tanto na figura da mulher quanto do homem. Esta passagem abaixo indica bem esta questão:

Isaías: [...] Resolvi casar-me, mas bem sei que casar não é casaca. Alguém dirá que resolvi um pouco tarde, porém, mais vale tarde que nunca. Deus ajuda a quem madruga, é verdade; mas nem por muito madrugar se amanhece mais cedo. Procurei uma mulher como quem procura ouro. [...] (Examinando a casa.) Boa dona-de-casa parece ser! Asseio e simplicidade. Pelo dedo se conhece o gigante. [...] Coragem, Isaías! [...]. (AZEVEDO, 2020, p. 2)

O interesse matrimonial é o ponto inicial dessa comédia de costumes, que traz à cena uma reflexão acerca das relações sociais e do conflito de interesse. Como podemos notar, o assunto é tratado por meio de uma linguagem inusitada, a qual dá luz aos famosos anexins. Na cena inicial, quando Inês recebe a carta, logo percebemos que o pretendente tem gosto pelos trocadilhos, o que se confirma posteriormente nessa reflexão antes de fazer a visita à jovem viúva. O humor torna-se recorrente no texto inaugural de Artur Azevedo, o qual adota um estilo diferente da estética teatral do final do século XIX e início do XX. Mas, contudo, aproximava-se do que era visto, bem antes, nas peças de Martins Pena, destaca Toledo (2004), pois já primava pelo farsesco, de um humor mais bufo e singelo.

Dessa maneira, o teatro de Pena reproduzia as caricaturas dos tipos sociais da época, como se pode notar nas peças *Juíz de Paz na Roça*⁷ e mesmo em *Quem*

⁷ Primeira peça de Martins Pena. De acordo como o trabalho de Toledo (2004), nela há uma corajosa denúncia contra o abuso de autoridade e incompetência da justiça no interior do Brasil. O juiz de paz é um vigarista que aceita suborno dos réus e sempre tenta resolver as questões em benefício próprio. As próprias pendências são cômicas, como é o caso de contendas entre vizinhos que reclamavam problemas pequenos do cotidiano.

casa quer casa. Nesse contexto, “Amor por Anexins” desperta o gosto popular. Apresenta a sabedoria dos provérbios populares em contraponto à seriedade contida das peças-provérbio, “ao gosto francês que também agradava ao brasileiro” (LEVIN, 2008, p. 1). Nesse contexto, a figura do bufo é demarcada nas cenas hilariantes, como esta: “– O senhor tem na cabeça um moinho de adágios! Passa!...”. Esse uso irritante dos ditados populares provoca o humor e faz, ao mesmo tempo, com que o público ria dos próprios costumes cultivados ao longo dos anos. Sobre essa questão, Bakhtin (1993, p. 53), define como bufo o riso direto e ingênuo. Ri-se da situação em si, e não dos personagens envolvidos ou de códigos sociais.

A encenação dos dois personagens, o Sr. Isaías e Inês, traz uma paródia dos costumes da sociedade do período, apresentando uma visão descontraída, e irônica, das relações sociais e amorosas. Apesar do título, o que a peça menos discute é o amor. O sentimento é trabalhado de um modo bem descontraído dando lugar ao valor do dinheiro. Confirma-se a ambivalência da paródia, porque, de acordo com Fiorin (2008, p. 97), “nela, há uma bivocalidade: a voz do parodiado e a do parodiante. Zomba da voz séria, [...]. Com isso, nega-se o discurso de autoridade e afirma-se a relatividade das coisas”. Nenhum dos dois personagens demonstra estar apaixonado, de modo que a proposta de casamento revela uma relação de interesses. O homem, um senhor mais velho e bem-sucedido, mas modesto; a mulher, uma jovem viúva que, embora, envolvida com o trabalho da costura, almeja um casamento. Aparentemente, a situação estaria resolvida se não fosse o viciante uso dos anexins pelo Sr. Isaías. Vejamos um trecho da Cena III:

Inês (Vem pronta para sair, ao ver Isaías assusta-se e quer fugir.) – Ai!

Isaías (Embargando-lhe a passagem.) – Ninguém deve correr sem ver de quê.

Inês – Que quer o senhor aqui?

Isaías – Vim em pessoa saber da resposta de minha carta: quem quer vai e quem não quer

manda; quem nunca arriscou nunca perdeu nem ganhou; cautela e caldo de galinha...

Inês (Interrompendo-o.) – Não tenho resposta alguma que dar! Saia, senhor!

Isaías – Não há carta sem resposta...

[...]

Inês – Eu grito!

Isaías – Não faça tal! [...] Não exponha a sua boa reputação! [...].

Inês – O senhor, um rapaz?! O senhor é um velho muito idiota e muito impertinente!

Isaías – O diabo não é tão feio como se pinta...

Inês – É feio, é!...

Isaías – Quem o feio ama bonito lhe parece.

Inês – Amá-lo eu?! Nunca...

Isaías – Ninguém diga: desta água não beberei...

Inês – É abominável! Irra!

Isaías – Água mole em pedra dura, tanto dá...

Inês – Repugnante!

Isaías – Quem espera sempre alcança.

Inês – Desengane-se!

Isaías – O futuro a Deus pertence!

[...]. (AZEVEDO, 2020, p. 3, grifos do texto)

Ocorre um jogo de linguagem que envolve uma formação discursiva, a qual transita pela norma mais estruturada, porém dá margem a informalidade linguística. Esta última é visualizada através das personagens em situação de diálogo. Numa fala corriqueira por meio da qual surgem os vícios e desvios da norma culta: “– quem quer vai e quem não quer manda”, ou mesmo em “– Não há carta sem resposta...”; “– Ninguém diga: desta água não beberei...” (AZEVEDO, 2020, p. 3). É possível notar as pausas sinalizadas pelas reticências, ou por frases curtas as quais indicam expressões casuais, espontâneas; já os desvios, muito comuns no meio popular, são produzidos no cotidiano, na dinâmica da comunicação verbal. Essa dinâmica contribui diretamente para o desenvolvimento do humor durante a encenação.

Estruturada a partir da linearidade dos discursos direto e indireto, o texto apresenta uma forma híbrida. Nesse sentido, a própria narrativa se alterna entre o modelo linear e em verso, quando das passagens declamadas por Inês. Esse recurso, utilizado pelo autor, atribui um tom poético à encenação, produzindo efeitos de sentidos diversificados à esta comédia. Entre os quais é possível destacar os ecos de ironia quando se refere ao Sr. Isaías com total desdém. Contudo, a comédia gera ainda um novo efeito de sentido quando o assunto é o jovem Filipe. Desse modo, a “declamação” como sugere a peça, ocorre em momentos que envolvem o desinteresse da mulher em seu pretendente e quando ela recebe a carta de Filipe, por quem nutria mais afinidade.

Contudo, a viúva fica frustrada com a carta do jovem. Apesar das subentendidas juras de amor antes da partida, a carta esclarece que Filipe havia firmado um compromisso com uma herdeira. Recebera uma proposta de “casamento vantajoso, e não soube recusar” (AZEVEDO, 2020, p. 6). Essa decepção produz uma veia cômica, uma vez que Inês imediatamente procura reconsiderar os galanteios do velho Isaías, como observamos no excerto:

Ora, adeus. Eu também não gostava dele lá essas coisas... Digo mais, antes o Isaías; é mais velho, mais sensato, tem dinheiro a render, e Filipe acaba de me provar que o dinheiro é tudo nestes tempos. Espero aqui o Isaías com o meu “sim” perfeitamente engatilhado! Oh! O dinheiro...

Recitativo

Louro dinheiro, soberano esplêndido,
Força, Direito, Rei dos reis, Razão.
Que ao trono teu auriluzente e fúlgido
Meus pobres hinos proclamar-te vão.
Do teu poder universal, enérgico,
Ninguém se atreve a duvidar! Ninguém!
Rígida mola desta imensa máquina,
Fácil conduto para o eterno bem!
Aos teus acenos, Deus antigo e déspota,
Aos teus acenos, Deus modernos e bom,
Caem virtudes e se exaltam vícios!
Todos te almejam precioso Dom!
Inda hás de ser o derradeiro ídolo,
Inda hás de ser a só religião,
Louro dinheiro, soberano esplêndido,
Força, Dinheiro, Rei dos reis, Razão!... (AZEVEDO, 2020, p. 6)

Essa forma diversificada de narrativa, talvez fosse uma maneira de comprovar como o gênero teatral pode abraçar enes estruturas de discurso, e transitar pelos temas mais comuns. No excerto, notamos como a força do dinheiro é versada, “Louro [...], soberano esplêndido”, o que vai incorporar as pretensões da viúva. É um ponto que demarcar as decisões da jovem mulher. Ou seja, uma conjuntura intencional da narrativa dos acontecimentos, que se faz a partir do recurso da ironia. Entendida do seguinte modo:

[...] Temos diante de nós uma *construção híbrida* típica de dois tons e dois estilos.
[...] Pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas. (BAKHTIN, 2010, p. 110)

A desilusão é tratada por uma linha irônica que relaciona o amor e o dinheiro, visto então como “Fácil conduto para o eterno bem”. Almejado por todos? De certo que sim, desse modo é ainda comparado a um Deus. Nesse ínterim, a cena VI da peça “Amor por anexins”, endossa valores, conflito moral, comparações, entre outros pontos ligados a essa “mola” mestra da população – o dinheiro. A fala da personagem Inês revela bem este recurso de linguagem, ao expressar seu interesse repentino pelo Sr. Isaías.

Ao apontar essas questões inerentes aos costumes sociais, atingia uma camada maior da sociedade, ou seja, despertava não só a percepção do público elitizado, mas também do popular. Nesse contexto, a comédia atendia de maneira mais ampla essa necessidade do autor e do teatro. Diante disso, a peça simples e despreziosa, valoriza as diversas formas de linguagem, atraindo o interesse popular e, ao mesmo tempo, a crítica intelectualizada da época.

A comicidade, por natureza irreverente, não respeita postulações, por mais autoritárias que sejam. Assim, em consonância ao estudo de Bakhtin (1993), se o dogma existe para reafirmar, temos no riso o seu avesso. O cômico é a desconstrução do que está estabelecido pelo poder operante, faz soar a voz do povo colonizado e oprimido. Através do riso surge um elemento de revanche contra os que estão no poder. A comédia de Artur Azevedo surge, portanto, como uma força atraindo curiosos, intelectuais e não letrados. Outrossim, torna o espaço das letras cultas acessível a um público mais diversificado. Seria, então, uma maneira de resistir ao pronunciado fim da cultura do teatro e das artes? De certo, ao tratar questão inseridas num contexto local, numa aproximação mais humana, real, as pessoas começavam, ou retomavam, também o olhar para os aspectos da própria nacionalidade. Diante disso, a comédia e sua expressão paródica trava uma relação de identificação entre aquilo é encenado com a plateia. Pois, o riso ocorre somente se houver essa identidade com um contexto local. Corrobora, portanto, com Bergson (1987, p. 12), quando diz que “não há comicidade fora do que é propriamente humano”. Assim, ressaltamos que a arte tem a capacidade de transitar entre as camadas sociais. No caso da comédia, possui, desde a antiguidade clássica, uma ligação com o popular, pois consegue fazer um apelo mais direto.

Na peça, Sr. Isaías é a própria representação do bufo, uma figura hilária, que desconstrói a seriedade que se atribui à conquista pelo recorrente uso dos ditados populares. Dessa maneira, a paródia é desenvolvida ao longo da dramatização, promovendo então alguns questionamentos a partir desse jogo de interesses, e das relações sociais por convenção. Aspecto esse que soa de modo efetivo na voz da viúva Inês: “Digo mais, antes o Isaías; é mais velho, mais sensato, tem dinheiro a render, e Filipe acaba de me provar que o dinheiro é tudo nestes tempos” (AZEVEDO, 2020, p. 6). O que podemos observar, portanto, é como esta ação é privilegiada com a intenção de extrair o riso do público. Para tanto, o autor vale-se de elementos da linguagem popular sem, contudo, desmerecer os problemas que envolvem o dia a dia.

Nesse ínterim, o humor produzido a partir da paródia de costumes é aliado à expressão artística e, principalmente, crítica. Os acontecimentos são tratados com um tom entusiasta da dramaturgia que vai explorar os hábitos cultivados pela sociedade. Diante disso, vale lembrar de duas interrogações feitas por Candido (2003, p. 27), “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” e “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?”. Ao se ocupar dessas questões, Candido (2003), reitera a relação meio social e obra de arte, posto que ambos estão imbricados. Nesse sentido, sua articulação vai resultar numa compreensão maior dessa influência de fatores externos sobre a arte, à dramaturgia, ou seja, à literatura.

A primeira pergunta completa imediatamente a segunda. Nesse ponto, seria o teatro popular, conforme reconhece Artur Azevedo um espaço para protagonização da própria vida. Diga-se de passagem, do dia a dia e dos problemas que afligiam também aqueles que não tinham voz (e continuam ainda sem ter.). Nessa medida, acreditamos que a comédia foi e, ainda é, uma das formas de aproximar as plateias. Pois, atinge uma camada mais diversificada, inserindo assim o indivíduo num contexto mais real, mais próximo daquilo que vivencia.

O FINAL – CONSIDERAÇÕES

Neste artigo, procuramos refletir como a dramaturgia cômica pode encenar questões ligadas aos costumes da sociedade. Assim, partimos do teatro popular de Artur Azevedo para uma melhor compreensão daquilo que a farsa “Amor por Anexins” propõe. A partir dessa escolha foi possível perceber uma estrutura de texto diversificada, no que se refere à formação da linguagem e aos recursos que ela oferece, como a paródia. Desse modo, optamos por uma concepção crítica e teórica, pautada nos estudos de Mikhail Bakhtin, Antônio Candido, entre outros, como Luiz Fiorin, por entender que estes atenderiam os objetivos que delineamos.

Durante as análises ficou evidente que o maranhense, ao trabalhar a comédia de costumes, tinha o intuito de produzir peças que fossem facilmente entendidas por um público/povo que começava a criar gosto pelo teatro e que, conseqüentemente, começava a construir sua própria cultura. Tudo isso por meio de uma forma parodiada, na qual incluía personagens de condições modestas, ou seja, tipos comuns. Portanto, para privilegiar a ação, englobava elementos do cotidiano das pessoas cuja finalidade era provocar o riso na plateia. Mas, ao

mesmo tempo, despertava a senso mais crítico por meio da protagonização de questões rotineiras e sociais.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

AZEVEDO, Artur. **A capital federal, O badejo, A jóia, Amor por anexins**. [estabelecimento de texto: Prof. Antonio Martins de Araújo]. Rio de Janeiro: Ediouro. (Prestígio). Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Data do acesso: 18 de fevereiro de 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. 6ª ed. São Paulo: Unesp Hucitec, 2010.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara: 1987.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: _____. **Literatura e sociedade**. 1. ed., 1957. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2003. p. 47.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

SICILIANO, Tatiana. In: “Ele amava o teatro”: a construção de Artur Azevedo no cotidiano das letras. **Escritos** (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. seis, p. 101-127, 2012.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

LEVIN, Orna Messer. “Teatro de papel - certa dramaturgia de Artur Azevedo”. In: **Artur Azevedo, dramaturgia brasileira, século XIX**. Campinas: UNICAMP, 2008.

CLUBE DA LUTA: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE AS OBRAS LITERÁRIA E FÍLMICA

Ariane Machado Ciegłinski

Eduardo Dias da Silva

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende analisar criticamente a tradução intersemiótica das obras literária e fílmica *Clube da Luta*. A primeira foi escrita em 1996, por Chuck Palahniuk, e a obra fílmica homônima foi dirigida por David Fincher em 1999. Para Jakobson (2005), a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Portanto, quando ocorre a tradução do livro para o cinema, ocorre uma tradução de signos verbais através de signos não-verbais, como a imagem e o som. Ainda há os diálogos entre os personagens - que são signos verbais. Contudo, a narrativa fílmica tem como signos diversos elementos: cores, músicas e efeitos sonoros, diálogos, iluminação, expressão corporal e modo de expressão dos atores, entre outros. Pois, como elucidado por Almeida (2001, p. 40), “o cinema é sempre ficção, ficção engendrada pela verdade da câmera [...] o espectador nunca vê cinema, vê filme. O filme é o tempo presente, seu tempo é o tempo da projeção”.

Por conseguinte, não cabe aqui falar de fidelidade na tradução das obras porque são duas obras distintas, com seus signos próprios, em sua completude. Segundo Stam (2000, p. 34), “as palavras de um romance têm um significado virtual e simbólico, e nós como leitores temos de preencher suas indeterminações paradigmáticas”. Já para um espectador de um filme, muito desses elementos já estão expostos, sem a necessidade de um preenchimento de tais indeterminações. O processo de filmar em si gera automaticamente diferenças nesse sentido: cenas são filmadas, organizadas, editadas, iluminadas, musicadas, colorizadas. Pode-se dizer que a mudança de um meio que tem uma via, a via unicamente verbal, para um meio que tem múltiplas vias - performance teatral, música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas em movimento - corrobora a ideia de que a fidelidade literal não é possível.

Na tradução analisada nesse estudo, a ideia de que a adaptação deve ser fiel não tanto ao texto fonte, mas sim à essência do meio de expressão, é

preponderante. De acordo com Lefevre (1992) e Ciegliniski (2017; 2018), a tradução pode ser considerada como uma forma de reescritura, é um ato que carrega em si a influência de categorias particulares e normas constituintes de sistemas em uma sociedade. Nesse conceito, há alguns aspectos envolvidos: quem reescreve e o motivo para tal e sob quais conjunturas e para quem se reescreve um texto. Sob esse viés, entendemos “a linguagem [como tendo] sua origem na necessidade de comunicação social das pessoas através das relações interpessoais (relações do sujeito com o meio e com o outro) e intrapessoais (internalização das relações no plano individual)” (SILVA, 2016, p. 170, acréscimos nossos).

Em seguida, será desenvolvida uma breve análise do livro e do filme. E por fim, uma avaliação da tradução intersemiótica envolvendo ambas as obras. Será observada a reescritura através dos elementos da narrativa literária e da narrativa cinematográfica, por meio de seus excertos.

CLUBE DA LUTA: OBRA LITERÁRIA

Chuck Palahniuk nasceu em Pasco, Washington, nos Estados Unidos, em 1962. O escritor reside em *Portland*, no estado de *Oregon*. Jornalista de profissão, foi lutador amador, caminhoneiro e até mecânico de automóveis.

Clube da Luta, a obra mais popular de Palahniuk, foi escrita em 1996. No livro, há 10 personagens que se destacam. Contudo, a dupla principal - que é na verdade apenas uma personagem - é composta pelo narrador (sem nome) e por Tyler Durden. Nessa obra, os personagens são indivíduos que foram marginalizados pela sociedade, de uma forma ou de outra. Tais indivíduos reagem com uma agressividade autodestrutiva à sociedade que os oprime.

Dentro da história, o narrador é um protagonista anônimo, homem comum, descontente com a vida de classe média da sociedade americana. Ele trabalha em uma companhia de seguros de automóveis e viaja a serviço, está em lugares diferentes em um curto espaço de tempo. Ele é infeliz em seu trabalho, consumindo tudo que a publicidade considera como importante, indispensável e essencial para a felicidade. Logo, a personagem passa a buscar uma razão para sua existência que vá além do consumo de bens materiais. E será através da alienação, libertação e violência urbana, contextualizada nesse processo de busca, que a obra se desenvolve.

A narrativa nos livros de Palahniuk começa, não raramente, pelo seu fim cronológico, com a personagem principal recontando os eventos que levam ao princípio do livro. Há um ponto de virada na história, na forma de uma revelação inesperada perto do fim. O estilo de Palahniuk é caracterizado pelo uso e repetição de frases curtas repletas de humor cínico ou irônico.

No que diz respeito à narrativa, Santaella (2001), afirma que é uma ação linguística, um discurso, do qual participam um autor e um leitor, um narrador e um ouvinte. A autora classifica a narrativa em três tipos: espacial, sucessiva e causal. A narrativa espacial vai acontecer em meio a momentos e situações de eventos que aparentam não estar conectados, sem uma trama. São fatos que por si se configuram como um drama; assim, a narrativa se faz por sua qualidade dramática.

Por sua vez, a narrativa sucessiva gravita entre as relações de ação e reação. O drama acontece no meio da ação dos personagens e suas consequências, das decisões e seus resultados, dos momentos que se sucedem. Portanto, a história é movida por essas relações, são os fatos que se intensificam.

Na obra *Clube da Luta* (1996), a narrativa causal é a predominante. E pode-se afirmar que esse tipo de narrativa tem como característica um ponto gravitacional que organiza os eventos. Não se tratam apenas de ações e reações, pois há algo que age ordenando a maneira de se contar a história. As relações são mais complexas. Há, dessa maneira, uma trama que funciona como uma teia em que os eventos se conectam.

No livro de Palahniuk (1996), esse tipo de narrativa se desloca com autonomia de discurso: no que diz respeito a mostrar, quando mostrar, como mostrar, por que mostrar etc. Apenas no final da história, é revelado ao leitor que a personagem principal é na verdade duas, ele próprio e seu dito amigo Tyler Durden. Essa reviravolta acontece ao final do livro. E o autor mantém esse segredo de forma nebulosa e rarefeita, controlando o ato de narrar.

Esse controle na narrativa é percebido assim:

Neste caso, há entre as partes narrativas uma ligação de determinação mais lógica do que meramente cronológica. Há nela um enlaçamento entre a consecução e a consequência, o tempo e a lógica. É o tempo narrativo sob o domínio da lógica do narrar. Essa é a fonte do que costuma ser chamado intriga ou argumento narrativos: ações precedentes provocam ações subsequentes, uma reação ou uma sequência só encontra seu lugar porque houve uma outra que a determinou. (SANTAELLA, 2001, p. 336)

A partir da abordagem semiótica, percebe-se que a qualidade estética requerida para a consideração de um objeto, enquanto artístico, encontra-se

relacionada com o modo de comunicar a sua esteticidade. E em *Clube da Luta* (1996), a narrativa causal é o modo de comunicação do autor e define, de uma certa forma, sua estética de períodos curtos, frases secas, uso econômico de adjetivos e ainda um ritmo telegráfico ao transmitir a mensagem desejada.

A seguir, pretende-se analisar a narrativa da obra fílmica com o intuito de constatar se ela é eficiente ao transmitir a essência do meio de expressão, no caso o livro como fonte original.

CLUBE DA LUTA – OBRA FÍLMICA

O diretor do filme *Clube da Luta* (1999), David Fincher, nasceu em Denver, Colorado, nos Estados Unidos, em 1962. Aos 8 anos de idade, brincava com a câmera de seus pais. Em 1980, assistiu ao filme *O Império Contra-ataca* de George Lucas. Essa experiência fez com que sua visão sobre o cinema mudasse, e o ajudou a encontrar o seu próprio estilo. Aos 18 anos, começou a trabalhar num estúdio de animação, “Industrial Light and Magic - ILM”, de George Lucas, onde permaneceu por vários anos. Nesse período, teve a oportunidade de trabalhar em *O Retorno de Jedi* (1983) e *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984).

Com *Fight Club* – título em inglês para *Clube da Luta* – (1999), além de consolidar seu estilo, provocou grande polêmica devido ao seu conteúdo violento e personagens desviantes. Apesar da polêmica e da fraca bilheteria, as vendas em DVD atingiram 6 milhões de cópias nos primeiros 10 anos, fazendo com que o título fosse um dos mais vendidos da *Universal Studios*,

Ao analisar a reescritura de Fincher (1999) para a obra homônima de Palahniuk (1996), é essencial que o espaço da narrativa cinematográfica seja definido, como segue abaixo:

O espaço é um dado incontornável que não podemos desprezar quando se trata de uma narrativa [...] A narrativa cinematográfica, quanto a isso, não é exceção. [...] A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante iminentemente espacial. O cinema representa sempre, ao mesmo tempo, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas. (GAUDREAULT & JOST, 2009, p. 105)

Ainda sobre o espaço fílmico, pode-se dizer que:

Em uma narrativa fílmica, realmente, o espaço está em quase todas as vezes, presente. Ele é, em quase todas as vezes, representado. As informações narrativas relativas às coordenadas espaciais são, conseqüentemente, seja qual for o enquadramento privilegiado, fornecidas em abundância. (GAUDREAULT & JOST, 2009, p. 107)

Sendo o espaço fílmico inexorável, assim como a página faz parte de um livro, o espectador não terá de postulá-lo, ele está presente em todas as partes. Enquanto no livro, cabe ao leitor imaginar o espaço da narrativa, na narrativa cinematográfica, o espaço já é imposto ao espectador.

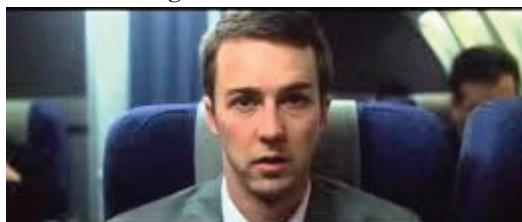
Além disso, a linguagem cinematográfica tem, entre elementos que a definem, o roteiro, a luz, a trilha sonora, os efeitos sonoros, a interpretação dos atores, a direção e a edição. Por conseguinte, cabe ao diretor fazer sua reescritura da obra fonte através de sua interpretação, utilizando os elementos supracitados.

ADAPTAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA PARA A OBRA FÍLMICA

No que diz respeito à tradução intersemiótica feita pelo diretor David Fincher, a obra em questão pode ser vista como uma afirmação situada em um meio e em um contexto histórico que foi, então, transformada em uma outra afirmação que também é produzida em contexto e meio diferentes. A seguir, a obra fílmica será analisada, comparando-se três trechos do livro às cenas do filme:

Você acorda em Boeing Field. Você acorda em LAX. Temos um voo quase vazio esta noite, por isso fiquei à vontade para erguer os braços das poltronas e me esticar. [...] Atrasei meu relógio duas horas ou adiantei três, Pacífico, Montanha, hora no Centro ou no Leste; perdi uma hora, ganhei uma hora. Essa é a sua vida, ela vai terminando a cada minuto. Você acorda em Cleveland Hopkins. Você acorda em SeaTac, outra vez. (PALAHNIUK, 1996, p. 171)

Figura 1: Cena 1 fílmica



Fonte: impressão de imagem de tela feita pelos autores.

No filme (1999), o protagonista principal é também o narrador e ele está infeliz no trabalho e muito deprimido. Funcionário de uma companhia seguradora de automóveis, ele viaja a serviço constantemente e encontra-se em diferentes lugares em um curto espaço de tempo. Muitas vezes, ele mal sabe onde está ou qual será seu próximo destino.

Para descrever esse sentimento de incerteza de quem busca um significado para toda essa jornada, cenas curtas com os nomes das cidades e dos aeroportos aparecem entrecortadas pela voz do narrador, em um tom uníssono e de uma forma rápida e telegráfica. Pode-se dizer que elas traduzem muito bem as frases cifradas, curtas e que imprimem um ritmo rápido à leitura, apesar dos diálogos do filme não serem idênticos ao do roteiro do filme.

Nosso narrador dorme nas viagens de avião e acorda em diferentes aeroportos: *O'Hare*, *La Guardia*, *Logan*, *Dulles*, *JFK*, *LAX*. O narrador aparece acordando na mesma poltrona de avião e como se estivesse anestesiado e alheio ao que está ao seu redor. As cenas são em ritmo de videoclipe, com flashes que denotam o caminho no qual o narrador se perdeu de si mesmo – seu próprio trabalho. Quando ele acorda do sono, em sua poltrona, ele não sabe onde está de fato, ainda perdido em si mesmo e em seu trabalho.

Além das cenas, podemos perceber que a música utilizada é uma espécie de Techno-dance que expressa a velocidade das viagens e a falta de pausa ou melodia – fazendo alusão à vida do narrador que não têm mais pausas, limites, sentido, história (melodia). De fato, o ciclo dessa montanha-russa que é a vida no narrador não tem começo, meio ou fim.

Eu liguei para Tyler. O telefone tocava na casa alugada de Tyler na Paper Street. Ah, Tyler, por favor me tire dessa. O telefone tocava. O porteiro aproximou-se de mim e disse: - Os jovens não sabem o que querem da vida. Ah, Tyler, por favor me salve. O telefone tocava. - Os jovens pensam que são donos do mundo. Livre-me dos móveis suecos. Livre-me da arte inteligente. O telefone tocava e Tyler atendeu. - Quem não sabe o que quer acaba tendo o que não quer - continuou o porteiro. Que eu nunca me sinta completo. Que eu nunca me sinta satisfeito. Que eu nunca seja perfeito. Livre-me, Tyler, de ser completo e perfeito. (PALAHNIUK, 1996, p. 45-46)

Figura 2: Cena Fílmica 2



Fonte: impressão de imagem de tela feita pelos autores.

Na obra fílmica (1999), em uma de suas viagens, o narrador conhece Tyler Durden. Tyler dá a ele o seu telefone. E ao voltar de uma das tantas de suas viagens a negócios, o narrador encontra seu apartamento destruído por um incêndio. Ele liga para Tyler Durden, e eles encontram-se num bar. Uma conversa sobre consumismo acaba com Tyler convidando o narrador para ficar em sua casa e, depois disso, ele pede ao narrador para lhe dar um soco. Os dois envolvem-se numa luta fora do bar.

O narrador, posteriormente, muda-se para a casa de Tyler. Eles têm outras lutas fora do bar, que atraem uma multidão de homens. Os combates mudam-se para o subsolo do bar, onde os homens formam o clube da luta. Nessa cena, o diálogo do livro não é exatamente igual ao do roteiro do filme. Contudo, a essência da ideia é totalmente expressa no filme, utilizando uma imagem de explosão no apartamento do narrador.

No livro (1996), não temos menção como ocorreu o incêndio que destruiu por completo o apartamento de narrador nesse trecho – somente em um capítulo posterior. Todavia, o uso desse recurso faz com que o espectador tenha essa informação a mais do que o leitor, que somente ao final do livro poderá chegar uma conclusão sobre o incêndio em questão. Apesar disso, a imagem relacionada ao incêndio não antecipa o sentido do que será visto na tela ao final do filme.

Ajoelhado ao lado da minha cama, Tyler diz: - Feche os olhos e me dê a mão. Fecho os olhos e Tyler pega na minha mão. Sinto os lábios de Tyler sobre a cicatriz do meu beijo. - Eu disse que se você falasse de mim pelas costas, nunca mais iria me ver - disse Tyler. - Nós não somos duas pessoas. Resumindo, quando você está acordado, você está no controle, pode chamar a si mesmo do que quiser, mas quando pega no sono, eu assumo, e você se torna Tyler Durden. Mas nós lutamos, eu digo. Na noite que inventamos o clube da luta.- Você não lutou exatamente comigo - diz Tyler. - Foi você mesmo quem disse. Estava lutando com tudo o que odeia na vida. Mas eu vejo você. (PALAHNIUK, 1996, p. 167)

Figura 3: Cena Fílmica 2



Fonte: impressão de imagem de tela feita pelos autores.

É nessa cena que acontece a reviravolta do filme: descobrimos, concluímos ou temos certeza que o narrador (sem nome) é também, na verdade, Tyler Durden. Na obra fílmica de David Fincher (1999), essa cena se passa em um hotel, onde Tyler conversa com o narrador sobre o clube da luta, configurado como um ambiente ilegal, em que homens desconhecidos lutam pelo simples prazer da violência. E caso haja alguma emoção guardada nesses homens, eles darão vazão a essa emoção através da violência física. E assim, o narrador anônimo passa a experimentar o poder, a liderança, a violência, a abnegação através de Tyler que, na verdade, é ele mesmo.

O narrador passa a rever várias cenas em sua mente, e começa a organizar um quebra-cabeças para que possa digerir o fato de que ele é Tyler Durden. Num primeiro momento, ele nega o fato por não poder acreditar que ele mesmo tenha fundado o clube da luta, tenha causado muitos ataques a pessoas, instituições. E, principalmente, não pode entender como tudo aconteceu sem que ele percebesse.

No livro (1996), não temos a narração de fatos que aconteceram ao longo do livro até esse ponto da narrativa. Na narrativa fílmica (1999), isso se torna possível com a repetição de cenas em forma de *flashback*, e das expressões de espanto do ator que interpreta o narrador.

Por último, vale salientar que muitos capítulos do livro foram condensados e outros cortados, muitos diálogos totalmente modificados e outros foram totalmente inventados e acrescentados ao roteiro. O autor do livro foi um dos roteiristas do roteiro adaptado para o cinema, o que facilitou a realização de algumas modificações.

Finalmente, é oportuno salientar que Fincher (1999) usa cores frias (cinza, preto, marrom, ocre, azul escuro), cores que estão relacionadas com os personagens do filme e com a próprio enredo. A cor preta está associada à ideia de morte, de luto e de terror. O cinza pode simbolizar estabilidade, sucesso e qualidade, mas em excesso pode transmitir falta de vida. A cor marrom quando usada em excesso traz autocrítica exagerada, dependência afetiva e isolamento.

O **azul escuro**, é considerado uma cor romântica, no entanto, em demasia, pode expressar um certo tom de monotonia. Quando sombrio, o azul transmite a sensação de infinito. E quase nenhuma cena do filme se passa durante o dia. A noite e a madrugada são os períodos do dia mais retratados no filme. As cenas acontecem, em sua grande maioria, em lugares fechados e sombrios, com muitas sombras, com o uso de pouca luz e muitos contrastes entre escuro e claro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo pretendeu analisar a tradução intersemiótica das obras literária e fílmica *Clube da Luta* (1996) e (1999), respectivamente. A primeira, escrita por Chuck Palahniuk, e a segunda obra fílmica homônima, dirigida por David Fincher, são examinadas com o intuito de observar a independência das duas obras artísticas, não cabendo aqui mencionar a tão malfadada fidelidade.

O cinema, como arte, pode produzir interpretantes diversos em seus intérpretes. Por esse motivo, em nosso estudo, podemos observar que Fincher (1999) é também um intérprete da obra literária e expressa seu próprio interpretante no que vemos representado na tela do cinema. É possível afirmar que:

Ademais, é possível postular que qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto (s) de vista sobre o mundo real. (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 57)

Segundo Stam (2000), as adaptações, então, podem assumir uma postura ativista em relação à fonte com a inserção desses textos originais em um dialogismo intertextual muito mais amplo. O conceito de dialogismo intertextual sugere que todo texto forma uma interseção de superfícies textuais. Em um filme, há então essa interseção também já que, no caso de *Clube da Luta* (1996) e (1999), é a reescrita de um livro para um filme. Uma adaptação para o cinema também tem referências intertextuais e transformações do texto original, gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação sem um ponto claro de origem.

Finalmente, este estudo é uma breve análise crítica da reescritura da obra literária *Clube da Luta* (1996) que pretendeu examinar 3 excertos do livro e suas respectivas cenas no filme (1999). Concluímos, então, que a obra fílmica manteve muitos elementos da essência da narrativa literária e da obra literária em si. Sendo assim, podemos dizer que a essência do texto fonte está representada de forma bem-sucedida na tradução intersemiótica. Todavia, estudos futuros mostram-se necessários para que haja uma pesquisa mais aprofundada sobre a tradução intersemiótica da obra como um todo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

ALVES, Soraya. A adaptação fílmica de *Atonement* - uma análise do ponto de vista no cinema e na literatura e suas implicações semióticas. In: **Estudos Semióticos** (USP), V. 7, p. 76-84, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**, 11^a ed., São Paulo, Editora José Olímpio, 2009.

CIEGLINSKI, Ariane Machado. Alienação X Libertação: formação de grupos edificados na violência urbana em Clube da luta - obras literária e fílmica. In: **Revista Forproll**. Diamantina, v. 01, n. 02, p. 31-41, jul./dez. 2017. Disponível em: <http://forproll.com/wp-content/uploads/2017/11/FORPROLL_Vol_1_n_02-33-43.pdf> 16 jul. 2018.

CIEGLINSKI, Ariane Machado. **As lendas de Two and a Half Men: a tradução de expressões humorísticas**. 2018. 107f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). POSTRAD/IL/LET/UnB, Brasília, 2018. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32098/1/2018_ArianeMachadoCieglinsky.pdf Acesso em: 17 fev. 2019.

CLUB, F. Fight Club. In: _____. **Wikipedia. [Online]** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fight_Club> Acesso em: 16 jul. 2018.

FIGHT CLUB. Direção de David Fincher. DVD, Cores. Universal Pictures, 1999.

FINCHER, D. David Fincher: In: _____. **Wikipedia. [Online]** Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/David_Fincher>. Acesso em: 16 jul. 2018

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**, Trad. de Adalberto Müller, Ciro Marcondes e Rita Jover-Faleiros, Brasília, Editora UnB, 2009.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame**. London/New York: Routledge, 1992.

RIBAS, Maria. **Abordagem semiótica do fenômeno estético**. In: Vidya, Santa Maria, v. 19, p. 63-82, 2000.

PALAHNIUK, Chuck. **Clube da Luta**. Rio de Janeiro: Leya Brasil, [1996] 2012.

PALAHNIUK, Chuck. **Fight Club** (1996). London: Vintage Books, [1996] 2006.

PALAHNIUK, Chuck. In: **The Cult**. Disponível em: <<http://chuckpalahniuk.net/>>. Acesso em: 16 jul. 2018.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2005.

SILVA, Eduardo Dias da. Sequência didática para aquisição de português como segunda língua para estudantes surdos: uma proposta. In: **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 06, p. 168-181, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/606/329>> Acesso em: 17 fev. 2019.

STAM, Robert. Beyond Fidelity. In: NAREMORE, J. (Ed.). **Film Adaptation**. New Brunswick/ Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**, Campinas, 2012.

METALINGUAGEM PARALELISMO EM *LISBELA E O PRISIONEIRO*: DA PEÇA AO FILME

Geise Bernadelli

Escrita por Osman Lins em 1960, publicada em 1964 e encenada em 1961 no Rio de Janeiro, a peça *Lisbela e o Prisioneiro* (LINS, 2003) é uma comédia em três atos que se passa dentro da cadeia de Vitória de Santo Antão – PE. A história desenvolve-se em torno do romance anticonvencional entre Lisbela e Leléu.

Lisbela é filha de Tenente Guedes, moça criada de acordo com os preceitos morais conservadores, que pretende fazer um excelente casamento com seu noivo, Dr. Noêmio, advogado. Entretanto, apaixona-se por Leléu, biscate artista de circo que é preso por deflorar donzelas. Mesmo sabendo do risco que corre ao apaixonar-se por ele, Lisbela deixa o noivo no dia de seu casamento para fugir com seu amado e mata um homem para salvá-lo.

Frederico Evandro, assassino de profissão, mais conhecido como Vela de Libra, é irmão de Inaura, uma das jovens defloradas por Leléu, que sai à caça do aproveitador, embora não o conheça pessoalmente. Ocorre que, durante uma tentativa de fuga da cadeia, Leléu salva Frederico da morte pela investida de um boi bravo, sem saber que aquele era seu algoz. De volta às grades e esclarecidas as identidades, Frederico aproveita uma oportunidade para ir à cadeia dar cabo da vida de Leléu, entretanto, Lisbela aparece e dispara uma arma em direção ao matador que cai morto no chão. O delegado, desesperado com o ato da filha, tenta encobrir o crime, mas a melhor opção, apoiada por Cabo Citonho, velho carcereiro e cúmplice do casal, é a de fuga dos dois. Posteriormente, outra confusão é armada entre os demais presos e a mesma arma é disparada diversas vezes, mas apenas um tiro mata um dos detentos. É esclarecido então que Lisbela não matara Vela de Libra, pois o dono da arma afirmou que só havia uma bala verdadeira no canhão que foi a que matou um dos detentos. Frederico Evandro morreria mesmo foi de susto, mas Lisbela e Leléu já estavam longe.

O filme *Lisbela e o Prisioneiro* (LISBELA, 2003) é uma comédia romântica baseada na peça homônima de Osman Lins. Sob a direção de Guel Arraes, com roteiro de Jorge Furtado, Guel Arraes e Pedro Cardoso, foi lançada em 2003. Entre a obra fonte e a filmica muitas aproximações e divergências são notadas, o

que é natural e esperado em se tratando de adaptação. Essas observações serão aqui apontadas a partir da película.

No filme, Leléu é um biscate viajante. Cada cidade em que chega tem um nome e uma profissão. Numa de suas paradas, envolve-se com Inaura, mulher de um matador que, ao descobrir a traição, sai à caça de Patrick Mendel, seu nome na ocasião. Inaura também larga tudo para ir atrás do amante.

O biscate então chega à cidade de Lisbela e logo apaixonou-se por ela e lhe declara seu amor. Ela, que é noiva de Douglas, também se apaixonou pelo aventureiro e aceita com ele fugir. Entretanto, Inaura aparece e avisa que Frederico Evandro está na cidade à sua procura. Leléu anteriormente havia salvado a vida do matador sem saber de quem se tratava, e, portanto, aquele ficara lhe devendo um favor, também sem saber de quem se tratava.

Quando Leléu sabe do perigo de vida que corre, vai então ao encontro do homem que salvou para cobrá-lo o favor e pede que mate seu algoz. O matador então fica sabendo que aquele era o homem a quem procurava. Quando vai atirar em Leléu, chega Lisbela acompanhada de seu pai e acusa o conquistador de tê-la seduzido, apenas para salvar sua vida. Leléu vai preso e Frederico Evandro fica impossibilitado de concluir sua vingança. Mas Douglas, o noivo de Lisbela, que havia também encomendado a morte do rival, planeja tirar todos os guardas da delegacia no dia do seu casamento para que o assassino faça o serviço.

Quando começa o casamento, Leléu distrai Cabo Citonho e foge da cadeia com Inaura. Desiste da fuga e parte para a igreja fingindo ser o coroinha. Lisbela finge passar mal e foge ao encontro de seu amado que não aparece, pois havia se arrependido de estragar a vida de sua amada. Leléu se entrega à polícia e Lisbela acaba com seu casamento. Vão todos à delegacia para enquadrar o meliante, mas Frederico Evandro está à espera, prende todos e leva Leléu para matá-lo no pátio. No momento em que está para atirar, Lisbela surge e mata Frederico Evandro. A mocinha agora tem de fugir com Leléu porque é uma assassina. Mas a versão do final muda, volta-se ao ponto em que o matador vai atirar e mostra-se, de um outro ângulo, Inaura que atira e mata o próprio marido, herdando assim sua profissão. Lisbela insiste em fugir com Leléu e seu pai permite. Os dois partem e o filme acaba com beijo, como Lisbela gostava.

Dois aspectos sobre os personagens principais se mostram especialmente interessantes, sobretudo quando analisados sob a perspectiva de estudos comparativos como os de Anna Maria (BALOGH, 2005). Nas duas versões Leléu é um biscate, na peça é um artista de circo, mas faz qualquer negócio; no

filme alguns elementos adensam a personagem: ele biscate em tempo integral, vende elixir para impotência sexual, interpreta a paixão de Cristo e apresenta espetáculos de circenses. A caracterização deste personagem se mantém com algumas inclusões e, segundo Selton Mello, ator que interpreta o protagonista, na entrevista do *making of*¹: “Leléu é a síntese do artista brasileiro, é um cara que se vira fazendo um monte de biscates.”

Quanto à Lisbela, a essência da personagem se manteve, mas sua apresentação se diferenciou. Na peça ela é audaciosa e valente, afronta o pai por Leléu e encontra-se às escondidas com ele, não é tão romântica, mas é igualmente passional. No filme, Lisbela é o estereótipo da mocinha romântica desde o princípio; comportada, recatada e obediente. Como elemento novo, acrescenta-se que Lisbela é apaixonada pelo cinema hollywoodiano e inspira-se nele para sonhar o destino de sua própria vida. Apenas no final a mocinha se rebela, resolve abandonar o noivo no altar e fugir com Leléu. Não obstante a fuga não ter dado certo, com seu amado correndo risco de vida, se dispõe a matar Frederico Evandro para salvá-lo.

Destaca-se ainda uma alteração importante no enredo do texto fonte - o grau de parentesco da personagem Inaura. Enquanto na peça ela é irmã do matador Frederico Evandro, que foi deflorada, no filme ela é sua mulher e o trai com Leléu. Essa alteração de parentesco foi interessante, pois propiciou uma caricaturização maior do personagem matador. Trata-se de mexer com o aspecto cultural de uma criação machista verificada com frequência no nordeste brasileiro, principalmente no estado de Alagoas. É corrente na credence popular que os homens alagoanos são machos viris, gostam de mulher e não aceitam traição, como nos relata o próprio personagem em algumas de suas falas na peça teatral:

Frederico: O que é que eu sou? Alagoano e homem. Pronto.

Frederico: Você nunca esteve num lugar chamado Boa Vista? É lugar muito macho; nem todo mundo se agrada. Basta dizer uma coisa: lá só se vende gravata preta. Porque todo mundo sempre está de luto de algum parente que morreu na faca. (LINS, 2003, p. 31- 35)

¹ O *making of* do filme traz entrevistas com o diretor e com o elenco constituindo-se um material valioso na medida em que há relatos do processo de filmagem, construção das personagens e comparações com a peça teatral. Considere-se todas as menções a entrevistas como sendo as do *making of*. Quando não se tratar de dados retirados dessa fonte ressaltaremos e citaremos a fonte em questão.

Com relação à traição conjugal vale a vingança por meio de assassinio como forma de lavar a honra do corneado. Com a mudança do parentesco, este aspecto foi amplamente explorado e pôde tornar-se o mote do principal conflito da trama: Leléu, mulherengo arrependido, fugindo do acerto de contas com Vela de Libra pelo seu passado.

O ator Marco Nanini, que interpreta Frederico Evandro no filme, também já o havia interpretado numa encenação da peça alguns anos antes e afirma, em entrevista, que essa mudança propiciou a ele montar seu personagem com uma dualidade muito rica: ao mesmo tempo em que Vela de Libra é um matador frio e impiedoso, é também uma pessoa passional, um marido apaixonado pela mulher e capaz de ir às últimas consequências para se vingar.

A história do boi que avança em direção ao matador mas é interceptado antes disso por Leléu é uma passagem interessante em que se pode notar diferenças estruturais na construção do personagem Vela de Libra. Enquanto no texto fonte a frieza e a dureza de Frederico se mantêm inabaladas mesmo com a cena diluída ao longo de várias páginas, no filme o início da cena dá continuidade a essa linha interpretativa, entretanto, um narrador ao estilo hollywoodiano incendeia a cena com suspense e, após essa ligeira apreensão, Leléu mostra-se despreocupado e o possível perigo de morte dissolve-se por completo com a apresentação de um Frederico Evandro menos duro, realmente agradecido e admirado da coragem de seu salvador. Frederico oferece muitas vezes a morte encomendada de algum inimigo de Leléu, chega a se aborrecer pelo rapaz não querer, mas, ao longo da cena, fica bem mais à vontade, sorri, faz piada, enfim, deixa à mostra um lado mais humano a que se referiu o ator Marco Nanini. Embora bastante diferente a forma de montagem das duas cenas, a maioria das falas se mantêm e a riqueza dos diálogos é preservada quase que na íntegra.

Outra diferença interessante entre texto fonte e filme é com relação ao número de personagens e aos papéis que desempenham. A peça apresenta treze personagens atuantes, enquanto o filme apresenta apenas oito mais ativos e que se envolvem na trama do início ao fim. Apesar de reduzir o número de personagens, o filme inclui na trama grande parte dos acontecimentos ocorridos na peça, embora não vividos pelos personagens originais.

Jaborandi é o soldado e corneteiro que, na peça, é aficionado por fitas em série que passam na sala de projeção. Essa característica da paixão pelo cinema é mantida no filme, entretanto, como vício da personagem Lisbela. Tãozinho é um vendedor ambulante de pássaros que tem um caso com Francisquinha

do Antão e protagoniza, na peça, algumas passagens cômicas com relação à sua virilidade e ao seu relacionamento com Francisquinha e seu marido. Essa história é reproduzida no filme, mas na pele de Cabo Citonho, com a diferença apenas de que o Cabo coleciona passarinhos, e que Francisquinha entra em cena e, juntamente com Citonho, compõem o núcleo cômico do filme.

Lapiau, artista de circo e amigo de Leléu, faz-se passar por padre de uma fé que aceita casar na igreja mesmo quem já foi casado, para unir Heliodoro e sua amante, a fim de que a mãe da moça não o perturbe mais. No filme, essa farsa do falso padre e da falsa fé ocorre também, mas é o próprio Leléu que o interpreta e para realizar o casamento de Citonho com Francisquinha. Heliodoro, Cabo de destacamento, na peça revela a Leléu que é infeliz no casamento, pois tem um fraco por mulher, mas é casado com uma que fala sem parar, feito um papagaio e que, não bastasse, diz coisas pela metade, levando-o sempre a perguntar por quê. Essa conversa é reproduzida de forma idêntica e na íntegra no filme, entretanto, com o ocorrido vivido por Citonho em uma conversa com Leléu. Essa reprodução sem alterações demonstra que o diretor aproveitou também aqui a riqueza dos diálogos.

Com relação às diferenças entre cenários e ambientes, nota-se algo curioso. Enquanto na peça teatral a história se passa unicamente dentro da cadeia de Vitória de Santo Antão, na obra fílmica pouco da história se passa neste lugar, a maior parte dos acontecimentos ocorre na rua, no cinema e em vários outros locais.

Não obstante as encenações, também os cenários sofrem restrições com essa relativização do tempo. Trocar todo um cenário rapidamente ao vivo é tarefa bastante trabalhosa e complicada. Enquanto no cinema essa troca de cenários é possível quantas vezes o diretor queira sem, no entanto, ter de montar e desmontar cenários o tempo todo, basta que se edite e monte as cenas. Geralmente os cenários e ambientações dos filmes são mais ricos que os do teatro, visto que ali é possível aproveitar belezas naturais de paisagem, luz natural, edificações verdadeiras, enfim, no cinema é possível aproximar muito mais a trama da realidade aos olhos do espectador. Em contrapartida, nada substitui a emoção à flor da pele de ver atores em cena em tempo real, o que torna o teatro bem mais efêmero. Uma peça jamais é encenada duas vezes de forma idêntica, enquanto o filme é exatamente o mesmo sempre (XAVIER, 2003).

No caso de *Lisbela e o Prisioneiro*, a película ganhou na qualidade dos cenários e coloridos, fiéis à cultura popular local. Também a ambientação do nordeste

pop que Guel Arraes pretendia ficou adequada aos aspectos culturais explicitados pelos personagens e pela caracterização da cidade. Vários espaços são utilizados no filme, o cinema é um dos principais, seguido pela praça e seus arredores e, posteriormente, a cadeia e seus domínios. Embora as cores predominantes sejam o vermelho e o azul, os cenários são coloridos e retratam a simplicidade do local e da gente que o habita.

Por se tratar de uma farsa, *Lisbela* (o filme), poderia ter sido melhor explorado em termos de fotografia, já que muitos elementos cômicos se faziam presentes por existir naquele lugar construções, objetos, caricaturas e costumes cada vez mais raramente vistas para os lados das capitais. Tal falha foi bastante apontada por críticos à época do lançamento da película e foi decorrente de uma outra falha, mais apontada ainda: o excesso e a velocidade de cortes e montagens, com imagens rápidas e tão editadas que fica mais difícil explorar e apreciar a riqueza dos cenários.

Um ponto que aproxima as duas obras é o fato de que muitas histórias e até mesmo falas inteiras da peça são reproduzidas no filme, embora muitas vezes por diferentes personagens. Isso contribuiu para manter um pouco da linha cultural que Osman Lins adotou no texto da peça, visto que se utilizou dos trejeitos e dizeres locais mostrando o nordeste mais suburbano, do dia-a-dia das pessoas, inclusive pela forma e conteúdo do que falam.

Por fim, entretanto sem esgotar todas as possibilidades de análise, o derradeiro acontecimento de ambas as obras merece uma observação própria: a morte de Frederico Evandro. Na peça, o matador está prestes a dar cabo da vida de Leléu quando surge *Lisbela* e atira em sua direção. *Vela de Libra* cai morto no chão, mas descobre-se, posteriormente, que não morreria da bala que *Lisbela* lhe acertara, pois esta era de festim, *Vela de Libra* morreria apenas do susto de ter levado um tiro. Ao descobrir-se o verdadeiro motivo da morte, *Lisbela* já havia fugido com Leléu.

O filme nos apresenta dois desfechos para a morte do matador. No primeiro é *Lisbela* que atira e mata Frederico Evandro para salvar Leléu. Quando tudo é resolvido de que os dois precisam fugir, já que *Lisbela* agora é uma criminosa, um narrador ao estilo dos filmes hollywoodianos, coloca-se questionando o assassinato e surge o outro desfecho da cena. *Lisbela* atirara sim em direção a Frederico Evandro, mas o tiro que o matou partiu de sua própria mulher. Inaura, de outro ângulo da cena, acertara em cheio seu próprio marido. Mesmo assim, *Lisbela* e Leléu vão embora juntos, com o consentimento do delegado, e Inaura

herda a profissão do marido, torna-se matadora profissional. Em ambos os desfechos Lisbela não se torna criminosa, continua sendo a mocinha da história.

DESDOBRAMENTOS: O FILME SONHADO, O AMERICANO E O BRASILEIRO

Uma característica marcante do filme *Lisbela e o Prisioneiro* é o fato de a protagonista ser amante dos filmes hollywoodianos. É uma mocinha romântica e sonhadora que espelha sua vida na vida dos personagens dos filmes que assiste, ou seja, o recurso metalinguístico colabora, acentua e influi no próprio desenvolvimento da trama.

Ocorre um paralelismo de ações ao longo da trama, as situações-conflito ou mesmo as cenas românticas do filme base ocorrem paralelamente às equivalentes situações nos filmes de aventura que Lisbela assiste. Conforme afirma o próprio diretor de arte, Cláudio Amaral Peixoto, ao comentar em entrevista sobre a imagem, a montagem foi feita de forma que, quando ocorre um momento de suspense, Lisbela está vendo no cinema uma cena de suspense, se é um momento de romance, ela está no cinema vendo uma cena de romance.

Segundo o diretor Guel Arraes, este recurso dos filmes antigos parodiando o estilo americano colocados em contraposição à vida de Lisbela, trata-se de um paralelo que serve a evidenciar que a vida pode ser mais interessante que o filme.

Este paralelo é feito diversas vezes ao longo da trama e, pelo menos dois grandes clássicos de sucesso dos anos 40 e 60, são facilmente identificados como temas das paródias: *O médico e o monstro*, filme estadunidense de 1941, do diretor Victor Fleming; e *National Kid*, série japonesa de Tokusatsu que foi exibida no Japão de 04/08/1960 a 27/04/1961. Embora esta última não seja uma produção americana, reproduz o estilo americano e fez mais sucesso no Brasil que no próprio Japão.

O primeiro filme que Lisbela assiste é justamente uma paródia de *O médico e o monstro*, na cena mais importante que é a do médico, após ter sintetizado em seu laboratório o melhor e o pior que existe nos seres humanos, ingerindo, ele próprio, as duas fórmulas e se transformando no monstro. A mocinha vai ao laboratório ver o que havia acontecido e encontra a criatura. No capítulo seguinte, ele chega e tapa-lhe a boca, a tensão gira em saber se o médico, ao tomar o elixir, tornara-se mau ou apenas de péssima aparência. O monstro,

então, demonstra ter se tornado apenas feio e não mau e a mocinha reconhece nele o médico, dá-lhe o antídoto e um beijo e ele volta ao normal. Esta paródia é nomeada de “As metamorfoses da alma”.

No momento em que Leléu está chegando em outra cidade, ainda anterior a Vitória de Santo Antão, Lisbela está assistindo a um filme de aventura. Nesse filme, o herói veste uma roupa com um X no peito, máscara e uma longa capa enquanto voa com os dois braços em riste, assim como o herói *National Kid*, da série japonesa. Paralelamente a esta cena do filme que Lisbela assiste, Leléu está na outra cidade interpretando o trapezista cego, pendurado numa corda, com uma roupa de super-herói, venda nos olhos e longa capa.

Na conversa com Leléu, ao final da película, Lisbela diz a ele que já teve muitos nomes: Ava Gardner; Veronica Lake; Rita Haywood; Lauren Bacall, divas do cinema norte americano, demonstrando, assim, que se via no lugar dessas atrizes quando assistia aos filmes e toda sua admiração por elas.

O fascínio por querer viver a emoção dos personagens das películas é algo que acomete muitas pessoas, ficam encantadas pela grande tela e acreditam, muitas vezes, que suas próprias vidas não têm emoção. A personagem Lisbela apresenta este sentimento, pois espera que, em sua realidade, ocorram situações tão emocionantes quanto às dos filmes que assiste. A intenção de Guel Arraes, mostrar que a vida real pode ser mais animada que o cinema, pode ter sido obtida em parte pela forma como montou certas cenas. Quando Lisbela saía do cinema, já ansiosa por ver outro capítulo da série, deparava-se em sua realidade com situações-problema mais tensas e emocionantes que as que acabara de assistir.

Entretanto, estamos tratando aqui de metalinguagem, de um filme dentro de outro filme e, por mais que a vida de Lisbela tente ser retratada como vida real, trata-se de cinema e encerra em si todos os preceitos que, como tal, faz uso: restrições de situações cotidianas; limitação do tempo e consequentes cortes temporais; além de lançar mão dos recursos próprios dessa mídia como cortes rápidos, foco de imagens, trilha sonora, cenário etc.

Outro aspecto que distancia o filme da vida real são as próprias características pertinentes ao gênero comédia e que se aplicam, invariavelmente, à película *Lisbela e o Prisioneiro*. Há, pelo menos, três características básicas em toda comédia: intenção de provocar riso no espectador; final feliz e personagens de condição modesta. As três são encontradas aqui.

Além disso, Lisbela retrata o cotidiano de pessoas comuns e seu final, a princípio, provoca certo desencanto pela protagonista. A reestruturação cômica

do final, feita pela inserção da voz de um narrador ao estilo hollywoodiano, interrompe a trama e volta ao ponto do assassinato de Frederico Evandro, devolvendo ao espectador a admiração por Lisbela ao mostrar que quem matara Vela de Libra fora mesmo Inaura e não a mocinha, pois seu revólver estava descarregado. Esta reapresentação do filme ao estilo hollywood remete-nos ainda a duas outras questões de grande relevância: o valor da produção cinematográfica nacional e sua relação com a supervalorização do cinema americano.

É bem verdade que com terrível período histórico da ditadura militar nossa produção artística em geral, inclusive o cinema, sofreu grande queda devido às perseguições políticas. O cinema nacional esteve praticamente nulo e seu ressurgimento foi lento. Após o regime, produtores e artistas tiveram que reestruturá-lo, oportunidade em que surgiram novos gêneros como a pornochanchada e comédias modernas.

Embora as produções norte-americanas pareçam ainda deter a fórmula do sucesso, o cinema nacional vem numa trajetória de conquista de seu espaço e do merecido respeito. Entretanto, o mais valioso avanço que tivemos nesse sentido foi conquistar a nós mesmos, o público brasileiro. Filmes como *Lisbela e o Prisioneiro* levaram para o cinema não só os admiradores da sétima arte, críticos e pessoas de classes sociais mais abastadas, mas também pessoas comuns como as que são retratadas no próprio filme. Esse fato já constitui um mérito.

Percebe-se que *Lisbela e o Prisioneiro* é uma película que apresenta de forma diferente o que comumente vemos ou lemos sobre o nordeste e o nordestino. Não há cenas nem quaisquer ambientações em cenários secos, castigados pela falta d'água ou de recursos, nem pessoas com semblante sofrido aparentando fome e miséria. Embora recaia na construção também estereotipada comumente apresentada na Rede Globo de Televisão, impera a presença de um nordeste alegre e vivo, suburbano, mas ao mesmo tempo integrado com tendências modernas, que mistura tradições a rompantes de ruptura de barreiras. Explora aspectos culturais como os artistas mambembes, as feiras livres e a permissividade poligâmica do homem.

METALINGUAGEM E PARALELISMO: ENTRE O TEXTO E O FILME

Desde o surgimento do cinema a adaptação de obras literárias é tema cada vez mais estudado e discutido e é considerada como um diálogo explícito entre o texto

fonte e sua transposição fílmica ou teatral. A quantidade de adaptações é enorme se comparada ao número de filmes com roteiros originais, embora essa prática não seja pacífica na recepção nem na emissão e, muito menos, junto aos literatos. Há que se considerar que peça teatral e filme baseado são categorias diferentes que se utilizam de linguagem específica e apresentam características próprias.

A literatura privilegia o tempo, enquanto o cinema privilegia o espaço. A encenação é efêmera enquanto o filme eterniza a imagem; a primeira pulsa aos olhos da plateia e com ela se relaciona e, às vezes, por ela é também construída ou influenciada. Enquanto o segundo é produzido através da filmagem que registra cenas a partir de vários recursos como montagens, angulações e outros recursos cinematográficos (XAVIER, 2001).

Compreendidas e respeitadas essas e tantas diferenças, sem que uma se sobreponha à outra, o diálogo entre as duas ocorre e cada vez com uma mistura maior de linguagem, de estéticas, de tempos. Esse diálogo proporciona não apenas ricas trocas mas, principalmente, o fortalecimento da nossa atividade cultural à medida que o público se encontra inserido nessa dinâmica e, portanto, tendo de se fortalecer criticamente.

Se há pouco o espectador crítico buscava ver nas telas a fidelidade ao texto literário, agora precisa enxergar a arte do cineasta ao exprimir originalidade na sua interpretação da obra. O desejo de ver cópia fiel da literatura na telona distancia-se e cede lugar a um anseio por ver a interpretação do cineasta e a arte da película em si, suas cenas, sua fotografia, seus cenários e ambientações, sua música e, inclusive, sua repercussão crítica. O cineasta que opta ter por base uma obra literária adquiriu já o direito de inovar a trama e até mesmo modificá-la, isso proporciona ao espectador maior oportunidade de reflexão acerca da sétima arte e aumenta seu nível de exigência.

Cabe, portanto, ao cineasta ter a obra literária como ponto de partida e não como ponto de chegada, fazendo assim valer a máxima que Ismail Xavier apresenta: “Ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor” (XAVIER, 2003, p. 62). Este mesmo escritor expõe também sua visão clara sobre as especificidades da adaptação literária:

Nisso, diretor de teatro e cineasta partilham do movimento comum que vai do texto à cena que o interpreta. Estarão envolvidos com a fábula, a trama, o contar e o mostrar, o revelar e esconder, a relação entre o visível e invisível, a modulação de “pontos de vista” (em sentido geral como posicionamento ético e ideológico). Mas seus recursos não serão os mesmos, em termos da manipulação do espaço e do tempo, em termos

da composição dos olhares e dizeres. Diferem não porque não haja a força da palavra no cinema, ou porque não haja a força do olhar no teatro. Mas porque câmera e montagem definem a multiplicidade das distâncias e dos ângulos na composição da cena; em particular, aquela proximidade extrema do corpo que faz com que o rosto, as mãos e os olhos alcancem um patamar inusitado de expressão e significação, desde que, na exploração desse potencial específico, o cineasta seja capaz de criar um estilo. (XAVIER, 2003, p. 87)

Cada cineasta impinge seu estilo à película. O filme *Lisbela e o Prisioneiro* foi dirigido por Guel Arraes², conhecido diretor de programas da Rede Globo de Televisão, principalmente, seriados, inclusive o especial *Lisbela e o Prisioneiro*, exibido em 1993. O roteiro do filme foi produzido em conjunto por Guel Arraes, Jorge Furtado e Pedro Cardoso. Tem uma extensa e considerável experiência teatral, travou contato com os palcos pela primeira vez em 1997, co-dirigindo a comédia de costumes “O Burguês Ridículo”, de Molière, com o também pernambucano João Falcão (“A Máquina”, “Cambaio”); além disso, estudou cinema em Paris e chegou a trabalhar com Jean-Luc Godard em um documentário na Argélia. Guel é um cineasta que utiliza bastante teatralidade em suas obras. Seu estilo de filmagem, os tipos de cortes que escolhe e a forma como conduz os ensaios transmitem essa teatralidade. Em entrevista, alguns atores relataram que o diretor inicia com um trabalho de leitura do texto, depois com ensaios das cenas com objetos improvisados e marcas de lugares no chão, ensaio geral onde passam todas as cenas como se fosse uma encenação teatral e só depois partem para o *set* de filmagem.

Naturalmente que *Lisbela e o Prisioneiro* é um caso especial por se tratar de um texto próprio para o teatro, tendo sido anteriormente encenado nos palcos e filmado para a televisão. O diretor explicou que o roteiro partiu de uma peça de teatro, fizeram depois um roteiro para um especial de TV, que foi para o teatro e a nova adaptação para o teatro eles readaptaram para o roteiro do filme. Como provas do aproveitamento que Guel soube fazer do texto base, estão os vários diálogos de personagens reproduzidos na íntegra no filme, demonstrando que a principal riqueza do livro são mesmo os diálogos, já que Osman Lins optou por colocar poucas inserções de cenários e ambientes.

² Miguel Arraes de Alencar Filho é diretor de núcleo da Rede Globo de Televisão. Dentre tantos trabalhos conhecidos escreveu o roteiro, produziu e dirigiu dois especiais de TV que se tornaram filmes posteriormente: “O Auto da Compadecida” (2000) e “Lisbela e o Prisioneiro” (2003), ambos adaptados de obras literárias brasileiras.

Não obstante o paralelismo do trabalho teatral e a preocupação com a fidelidade ao roteiro estabelecido, *Lisbela e o Prisioneiro* é uma produção fílmica e lança mão de diversos recursos que essa mídia propicia. Voltamos aqui, então, à questão da originalidade do cineasta e o uso que faz desses recursos para diferenciar seu trabalho da obra escrita, imprimindo sua própria interpretação.

A grande inovação que Guel Arraes conseguiu no filme foi explorar ao máximo a metalinguagem cinematográfica. Esse recurso fora utilizado por Osman Lins no texto fonte quando inseriu o personagem Jaborandi, soldado e corneteiro, aficionado por fitas em série, entretanto, não houve exploração desta característica do personagem no sentido de utilizá-la como recurso de metalinguagem.

Já no filme esse recurso é explorado ao extremo nos paralelos que são feitos por Lisbela entre os filmes que assiste e sua própria vida. Desde o início da película fica claro o paralelo que será traçado, pois a primeira cena da película são pessoas entrando numa sala de projeção, com a tela ainda branca, Lisbela e Douglas procuram o lugar ideal para enxergar melhor a telona, quando encontram, a moça começa a fazer um resumo do que será o filme, ao passo que o noivo a pergunta se já assistiu, já que sabe tanto. Ela esclarece que não havia assistido ainda, mas que todos os filmes são assim: tem o mocinho que passa a trama inteira combatendo o violão para ficar com a mocinha, que os dois sofrem muito até ficarem juntos no final e que, enquanto tudo isso acontece, há sempre alguns personagens para fazer rir. Para ela a graça é saber como acontece e quando acontece. O fim de *Lisbela e o Prisioneiro* mantém a linha, aparece novamente o ambiente da sala de projeção, na tela branca surgem os dizeres “fim” e as pessoas vão se levantando e saindo da sala.

A metalinguagem chega ao extremo em dois momentos. Um deles é no ápice da trama, quando Frederico Evandro é morto, o filme é interrompido por um narrador e o recurso de voltar à cena anterior é utilizado como forma de modificar o final e mudar a imagem que o público tem da mocinha, como vimos anteriormente.

O outro momento de evidente exploração da metalinguagem é o final do filme. Quando Lisbela e Leléu estão saindo da cidade, Lisbela manda parar tudo e diz que filme de amor tem de terminar com beijo. Os dois atores olham diretamente para a câmera e a protagonista diz que tem de acabar com beijo, pois, pelo menos um casal apaixonado irá ficar na sala do cinema até depois de passarem os créditos, até que o cinema se esvazie todo e que eles sejam os últimos a sair. Então o beijo do casal protagonista ocorre, os créditos do filme passam na tela do cinema que aparece em nossa tela, enquanto as pessoas da sala

de projeção vão saindo devagar e, por fim, Selton Mello e Débora Falabella são os últimos a levantar e sair. Só então a tela que estamos assistindo fica totalmente preta e os créditos do filme de Arraes passam.

Lisbela e o Prisioneiro é um filme que mantém do texto base o que de melhor este possui: os ricos diálogos, ao mesmo tempo em que lança mão de recursos cinematográficos que criticam e, ao mesmo tempo, reproduzem o estilo americano de fazer cinema.

O FILME E A RECEPÇÃO CRÍTICA

A produção teatral, televisiva ou cinematográfica, está exposta ao mais amplo público que se possa alcançar, bem como está sujeita às melhores ou piores críticas que se possa receber. A recepção crítica é o mais concreto indício dos impactos que uma obra causou, sejam eles positivos para alguns e negativos para outros, o que importa é que a obra foi vista e provocou uma reação nas pessoas que a viram. É claro que nenhum produtor almeja receber críticas negativas às suas obras, entretanto, as espera, pois, quando feitas seriamente, tais observações colaboram para a melhoria de seu trabalho e aumentam sua visibilidade.

Embora a peça de Osman Lins tenha também sido produzida como especial de TV pelo próprio Guel Arraes em 1993, para produzir o filme, o diretor reescreveu o roteiro e gravou novas cenas em novo ambiente, mantendo alguns atores e inserindo outros novos. Obviamente que, por ter larga experiência televisiva e teatral, impregna seus filmes com características dessas outras duas mídias. Esse fato incontestável é, justamente, o alvo da maioria das críticas dirigidas a *Lisbela e o Prisioneiro*.

De ordem estética, foram desaprovados o ritmo acelerado e a velocidade das cenas (CARREIRO, 2004). De fato, há pouco tempo para o espectador respirar, a apreensão é contínua e uma pequena desatenção pode ser a perda de algum jargão engraçado ou da justificativa para a interrupção de uma cena romântica. Isso acontece normalmente quando assistimos aos programas de TV, portanto, tal crítica parece perfeitamente aplicável.

Também foram condenados os excessos de edição e a escassez de planos gerais. Novamente há que se concordar, pois o filme apresenta mais de dois mil cortes. Quanto aos planos, o diretor realmente privilegiou os planos médios e os closes de rosto e incluiu apenas três ou quatro planos gerais ao longo de todo

o filme. É reconhecida a importância dos planos gerais pelo menos por duas funções, a primeira é de descansar a visão do espectador e propiciar certa pausa na atividade visual, a outra é de proporcionar ao espectador estabelecer melhor a noção de espaço em que a ação do filme se desenvolve.

Há ainda outro *déficit* que essa falta de planos gerais ocasionou e que já foi aqui mencionado: o pouco aproveitamento da fotografia do filme. Com tomadas restritas, pouco se aproveitou dos cenários ao ar livre, do colorido e da variedade das feiras de Vitória de Santo Antão, da praça, da população local e das características físicas de cada instalação.

Embora todas essas críticas relativas à estética do filme sejam pertinentes ao cenário cinematográfico, há que se convir que são perfeitamente compatíveis com a estética de seu realizador. Ou seja, Guel Arraes foi fiel ao seu estilo e fez o que é especialista em fazer e com excelente acabamento técnico de belos enquadramentos.

Outras críticas são dirigidas ao exagero na caricaturização dos personagens, desde o uso excessivo de jargões à generalização do sotaque nordestino carregado, algo facilmente notado na tipificação do nordestino visto em novelas da Rede Globo (BRAGANÇA, 2003). Entretanto, *Lisbela e o Prisioneiro* é uma comédia romântica e, diante do que se propôs a ser, cumpre bem seu papel, visto que o exagero e a caricaturização são características de qualquer farsa.

Outro aspecto apontado como falha é o excesso de falas dos personagens que, segundo os analistas, seria uma característica mais própria do teatro que do cinema. Deparamo-nos aqui com uma questão interessante: o que é próprio do teatro, da televisão ou do cinema? Ainda há como separar de forma tão estanque as características de uma ou outra mídia? A duração de planos ou a quantidade de falas não pode ser o único fator determinante de ser uma obra de linguagem teatral, televisiva ou cinematográfica, mesmo porque estes são conceitos mutáveis e permeáveis entre si, como afirma o crítico Eduardo Valente (VALENTE, 2003).

Ainda com relação a essa permeabilidade entre as mídias, vale ressaltar que o trabalho do diretor de televisão Guel Arraes e de seu trabalho enquanto produtor e diretor de cinema é, sem dúvidas, o estabelecimento de uma conexão entre cinema e televisão. Embora muitos críticos e intelectuais insistam em manter o cinema no papel de servir apenas à arte e a ser objeto de reflexões sociais, a produção cinematográfica nacional só tomou novo fôlego e pôde voltar mais forte às salas de projeção nacionais e internacionais devido a produções populares que serviram à comédia e à sátira como “O Auto da Compadecida”, por exemplo.

O cinema já se consolidou como mídia de influência. Negar o valor e a relevância de filmes como *Lisbela e o Prisioneiro*, comédias leves, bem produzidas, com rostos conhecidos e fadadas ao sucesso, é negar também a oportunidade não apenas de reerguer a produção cinematográfica nacional como também de atingir o próprio público brasileiro e em maior escala. Não adianta levantar a bandeira dos filmes que questionam e provocam reflexões acerca do mundo e da organização social, enquanto se expurga as oportunidades que uma outra forma de fazer cinema nos proporciona.

Com relação à desvalorização das produções nacionais, Guel Arraes inseriu em *Lisbela e o Prisioneiro* uma cena sutil de crítica a este pensamento. É a cena em que Leléu resolve procurar Lisbela no cinema para declarar seu amor. O trecho é transcrito a seguir:

Leléu: A senhora quer ser artista de cinema, é?

Lisbela: Ôxe, que não sou nem americana para ser atriz!

Leléu: Ôxe, nunca ouviu falar de cinema nacional não, é?

Lisbela: Mas história de amor bonita assim, só nesses filmes!

Leléu: É, mas quando a mocinha é nacional o bom é que o beijo já vem traduzido.
(ARRAES, 2003)

A produção cinematográfica nacional começou a se reerguer e a ser reconhecida depois de um período de produção quase nula. Vem crescendo e melhorando sua qualidade a cada dia, angariando o mercado nacional e internacional, tendo já concorrido a alguns Oscar e prêmios em festivais importantes como Palma de Ouro, de Cannes, e Urso de Ouro, de Berlim. Das produções nacionais que obtiveram sucesso mundial muitas são consideradas pelos nossos críticos e intelectuais como sendo produções populares. De fato, muitas o são e se propõem a isso, levando um grande público ao cinema, o que alavanca outras produções.

Por fim, uma questão se nos coloca paradoxalmente: na película o diretor parodiou filmes americanos para criticá-los, mostrando que também sabemos fazer cinema, ou, com o intuito de criticá-los, acabou utilizando a mesma fórmula de sucesso deles?

O que muitos críticos expuseram foi que, mesmo parodiando o cinema americano inserindo regravações de sucessos de aventura antigos, Guel Arraes acabou reproduzindo a fórmula de sucesso que quis criticar, uniu uma forte trilha sonora encabeçada por um grande nome da nossa música popular à fotografia e montagens extremamente funcionais.

Para além das questões que foram aqui apontadas, a crítica aos padrões norte-americanos de beleza, imagens e comportamentos por meio da paródia de antigos filmes de aventura em confronto com a forma como são retratados os personagens brasileiros que os assistem configuram uma forma de nos fazer refletir acerca de nossos preconceitos com relação a nós mesmos, já que o nordeste apresentado no filme é perfeitamente condizente com a realidade daquela região. A opção do diretor em mostrar um nordeste suburbano, um nordeste *pop*, ao invés de mostrar um lugar seco e de pessoas miseráveis, já é um ponto favorável à desconstrução da visão preconceituosa que paira dessa região do nosso país. Isso por si só já constitui um mérito da película e justifica seu uso da metalinguagem, mesmo que reproduzindo o que critica.

REFERÊNCIAS

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações:** da literatura ao cinema e à TV. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

BRAGANÇA, Felipe. **A televisão apaixonou o cinema.** Contracampo, 2003. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/lisbelaeoprisioneiro.htm>>. Acesso em 16/01/2020.

CARREIRO, Rodrigo. **Lisbela e o Prisioneiro.** Cine repórter, 2004. Disponível em: <<https://cinerreporter.wordpress.com/2004/03/07/lisbela-e-o-prisioneiro/>>. Acesso em 16/01/2020.

LINS, Osman. **Lisbela e o Prisioneiro.** São Paulo: Planeta, 2003.

LISBELA e o Prisioneiro. Direção de Guel Arraes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2003. 1 DVD (106 min.).

VALENTE, Eduardo. **Paralelas e Transversais sobre “Amarelo Manga” e “Lisbela e o Prisioneiro”.** Contracampo, 2003. Disponível em: <www.contracampo.com.br/criticas/lisbela-manga.htm>. Acesso em 16/01/2020.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão.** São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61 - 89.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

O CRISTAL EM CENA: MEMÓRIA E FRAGMENTAÇÃO EM *DEPOIS DO ENSAIO*, DE INGMAR BERGMAN

Fernando de Mendonça

“Deixa-me dizer uma palavra
de que te lembrarás toda a vida.”
August Strindberg

A relação entre o cinema e o teatro, peculiar a todo o histórico atravessado pela sétima arte desde fins do séc. XIX, há muito foi assimilada não apenas como natural, mas benéfica e produtiva para a autonomia da forma fílmica. Os dilemas enfrentados pelas primeiras décadas do audiovisual, no sentido de questionarem a limitação possivelmente imposta por sua herança dramática, começaram a ser matizados e redimensionados, entre os anos de 1930 e 1940, a partir de críticos como André Bazin, responsável por influenciar e definir os estatutos do cinema na modernidade, partindo da concepção de autoria e delineamento de estilo junto a cineastas particulares. A escola crítica formada pelo francês, com o passar do tempo, naturalizou o uso de expressões originárias de outros âmbitos estéticos – onde se destacam o teatral, o literário e o pictórico –, a exemplo da emblemática consciência de *mise en scène* como meio de valoração para a autonomia do cinema¹.

No vocabulário, mas também em recursos específicos à prática teatral, a aliança com o cinema se confirmou frutífera no correr da história, não apenas dentro de seu pensamento crítico, mas especialmente junto a realizadores que problematizam de maneira autorreflexiva as peculiaridades destas artes e o que se potencializa através de seu contato. Nesse sentido, o sueco Ingmar Bergman (1918-2007) figura entre as principais referências a cineastas que transitaram na direção teatral e compartilharam problemas daquele meio na narrativa de filmes estruturados por esta duplicidade. Durante a maior parte de sua carreira, Bergman empreendeu frentes simultâneas de criação, ao mesmo tempo respondendo e propondo novas questões em torno desta dupla via expressiva. Mergulhar em sua filmografia, invariavelmente, também significa adentrar em experiências de origem dramática e cenográfica, fato que nos motiva a, nesta reflexão, recuperarmos um de seus trabalhos mais ambiciosos quanto ao paralelo deslocamento que alcança a partir da influência e da colaboração interartística, para assim verificar caminhos de

¹ Para um resgate histórico desta relação, recomenda-se a leitura de Xavier (1996), Knopf (2005) e Silva (2007). Noções e conceitos localizados nestes textos foram de importante consulta para a presente reflexão, encontrando-se diluídos em meio a outras teorias e ferramentas de análise diretamente citadas.

interação entre o cinema e o teatro, de maneira que se originem novas possibilidades de representação, na imagem e por meio dela.

“*Depois do Ensaio* não é apenas um filme sobre o teatro (outros, muitos outros, houve na carreira de Bergman) mas um filme em que num único *décor* (*décor* de teatro, palco vazio), Bergman reflete sobre o que o teatro é e sobre o que os atores são.” (COSTA, 2018, p. 345). Lançado em 1984, o filme *Depois do Ensaio* é claro representante do nível de maior complexidade junto ao diálogo com a linguagem teatral que o legado de Bergman ofertou. Segundo Olivo (2018), ele se encaixa na consciência metateatral, distinta por Bazin (2018) como a de maior refinamento e originalidade.

Mais do que um caso de teatro filmado, temos aqui um verdadeiro confronto de linguagens que liberta a imagem de cinema a domínios de renovação, no sentido de sua dependência ao espaço-tempo da narratividade clássica. Por meio de uma análise sobre este filme, localizamos caminhos que podem nos conduzir a um entendimento mais profundo da dimensão que o cinema moderno inaugura junto à percepção humana. Percepção de tempos e efeitos que se ligam à memória e ao poder que um objeto estético possui, na relação com o olhar espectador.

O TEMPO ENCENADO

Filme de transição na carreira de Bergman, *Depois do Ensaio* se localiza como um ponto culminante e incontornável de redirecionamento para a poética de criação deste realizador. Inicialmente restrito ao âmbito de uma produção e de um lançamento televisivos, e ganhando suas primeiras exposições enquanto *Fanny & Alexander* (1982)² ainda estava em cartaz nos cinemas, o telefilme marcou um retorno de Bergman ao intimismo que já contrastava em relação ao tom operístico de seus trabalhos anteriores, sem deixar de tocar em paixões que sempre lhe foram caras e muito reconhecidas, como a vida teatral, um terreno de fértil e paralela criação que acompanhou toda a sua trajetória artístico-criativa.

Apesar de concebido para a pequena tela – e foi longa a discussão com os produtores para que Bergman se convencesse a lançar o filme em cinema³ –,

² Reconhece-se *Depois do Ensaio* como uma espécie de fechamento a uma trilogia autobiográfica, iniciada por *Da Vida das Marionetes* (1980) e *Fanny & Alexander* (1982). Segundo Costa (2018), ele foi escrito em 1980, durante a realização do primeiro filme.

³ A finalização do filme acontece bem antes de 1984, inclusive há registro de exposições televisivas em 1983, mas convencionou-se localizar seu lançamento no ano em que foi projetado durante o Festival de Cannes (1984).

vemos aqui um caso de consciência de câmera que só poderia ser recuperado em sua plenitude por alguém que mantivesse uma profunda experiência com o aparato e a linguagem cinematográficos. Nesse sentido, importa que situemos a disposição narrativa e os caminhos da encenação (*mise en scène*) de maneira simultânea, pois é assim que este autor os concebe, sem demonstrar pretensões de hierarquização entre o velho binômio conteúdo x forma, mas aplicando sobre estes domínios um esforço conjunto e equitativo que resulta em obra de extremo equilíbrio harmônico.

A primeira imagem do filme já se revela fundamental, melhor dizendo, o enquadramento e o movimento que a materializam, extraído de seu conteúdo (um palco de teatro) um olhar que só poderia nascer da consciência formal cinematográfica (um *travelling*). A cena que abre *Depois do Ensaio* já nos lança na cena do teatro. Nela, vemos um palco bagunçado, onde seu encenador se encontra, descansando sonolento sobre uma mesa, sem que nada saibamos de seu contexto, até que sua voz (*in off*) nos situe da situação apresentada. O velho Henrik Vogler, interpretado por Erland Josephson (ator recorrente ao universo bergmaniano, a ponto de ser identificado como uma espécie de alterego do diretor), encontra-se em um repouso pós-ensaio, submerso em seus pensamentos, como revela gostar de ficar logo após o trabalho de passagem e repassagem de cenas com sua equipe. Logo perceberemos que em nenhum minuto do filme haverá um distanciamento deste lugar, por princípio, fronteiro entre a realidade e a ficção. Pelo que tanto importa o ponto de vista escolhido para apresentá-lo: não uma perspectiva natural do palco que respeite a altura média dos atores, nem um fora-de-palco que revele algum espectador oculto, seja nos bastidores ou na plateia, espaços que jamais veremos de fato. *Depois do Ensaio* abre com um plano filmado em eixo vertical, de cima para baixo, uma espécie de ponto de vista divino, que desliza pelo espaço com a delicadeza e a potência do movimento em *travelling* (sobre trilhos, ou provavelmente neste caso, pendurado neles), tão caro ao imaginário do cinema moderno e de uma consciência da duração que, de Bergson a Deleuze, revela-se fundadora de uma temporalidade própria⁴.

Pelo movimento deslizante, que primeiro captura o chão vazio de madeira, algumas peças espalhadas de figurino, um tapete, uma mesa e uma cadeira, onde se encontra o velho Henrik, somos lançados a um corte que imediatamente enquadra um primeiríssimo plano sobre a mão do personagem, em processo de despertar. À consciência do movimento, somamos agora esta que também é uma

⁴ Sobre o específico *travelling* na abertura deste filme, o crítico João Bénard da Costa o confirmou como fulgurante, “um dos mais belos movimentos de câmera da história do cinema.” (COSTA, 2018, p. 347)

distinção básica entre a perspectiva teatral e cinematográfica: a possibilidade de ver de perto, quase tocando na pele do ator. “O primeiro plano é um elemento essencial de uma poética do filme; ao abalar nossa maneira de olhar nos obriga a ver os seres (sobretudo os rostos) de perto, ele faz com que descubramos o novo, conforme proporções inéditas.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 241).

De closes e aproximações radicais da câmera, toda a encenação de *Depois do Ensaio* dependerá, o que se revela prenunciado nesta abertura, ao tempo em que o personagem reflete seu desejo de se aprofundar no processo criador da peça ensaiada, localizando novas possibilidades e soluções de encenação.

Logo em seguida, adentra neste palco a jovem Anna Egerman (Lena Olin), atriz que também participa dos ensaios e que diz ter retornado para procurar um bracelete. O diálogo entre eles se inicia, e logo descobrimos ter ela a mesma idade da filha de Henrik, e que este fora um amigo íntimo de seus pais, igualmente artistas. Algum segredo se insinua nas relações da geração mais antiga, inclusive envolvendo o afastamento do teatro e a posterior morte por intoxicação da mãe de Anna, cinco anos atrás. Há muita mágoa nas palavras trocadas, mas também uma capacidade reflexiva bastante marcada pela consciência existencial que envolve a prática do teatro, como vemos neste monólogo do velho Henrik:

Em minha idade, às vezes me inclino e repentinamente minha cabeça está em outra realidade. Os mortos não estão mortos. Os vivos parecem fantasmas. O que era óbvio há um minuto é peculiar e impenetrável. Ouça o silêncio nesta sala. Imagine toda a energia espiritual, todas as emoções, reais e encenadas, risos, raiva, paixão e sei lá mais o quê. Tudo isso ainda está aqui, encapsulado, vivendo uma vida secreta e ininterrupta. Às vezes os ouço. Sempre os ouço. Às vezes, acho que os vejo. Demônios. Anjos. Fantasmas. Pessoas comuns, totalmente imersas em suas ocupações. Voltadas para si próprias. Misteriosas. (DEPOIS do ensaio⁵, 1984).

A transcrição acima nos confirma ser a sala de teatro, e especialmente o palco, um lugar dinâmico para a memória deste protagonista, já confuso em suas temporalidades e na capacidade de percepção dos entes. Trata-se de uma fala determinante para que aceitemos o desenvolvimento da narrativa, que logo se revelará às margens do fantástico, com a entrada em cena da mãe falecida de Anna. Não tarda para que Rakel Egerman (Ingrid Thulin) volte do mundo dos mortos para conversar com Henrik, sobre este mesmo palco. Sua aparição em nada o surpreende, e nem a nós diante do filme, já iniciados dentro da perspectiva deste acerto de contas que o velho encenador precisa concluir com seu passado.

⁵ Tradução das falas originais em sueco, extraída da legenda do DVD oficial brasileiro.

Quando a falecida Rakel surge, sua filha Anna não mais interage com ninguém, sentando-se silenciosamente no sofá que compõe o cenário desmontado. O diálogo prossegue entre Henrik e Rakel, com planos e contraplanos que nos lembram, de maneira intercalada, que a jovem continua ali durante todo o tempo. Esta é a cena em que localizamos o princípio de consciência da ‘imagem-cristal’ deleuziana (2007), alicerçada nesta mesma concepção de temporalidades que se esbarram, que se chocam dentro do quadro fílmico, operando novas dimensões de espaço-tempo.

No decorrer da sequência que evocamos, Ingmar Bergman chega ao limite de substituir a presença da atriz Lena Olin por uma criança (Nadja Palmstjerna-Weiss) que vem materializar a representação da personagem Anna, simultaneamente, em cronologias diferentes de sua idade biográfica. Através de uma rigorosa e fragmentada montagem, nosso olhar salta dos personagens mais idosos, o vivo e a morta, atravessando a presença constante de Anna, ensimesmada, uma hora em sua juventude, outra em sua infância, como se concentrasse no corpo todas as possibilidades do presente agostiniano⁶, que se revela como a justa base do pensamento de Deleuze. Pelo que importa um maior esclarecimento de sua filosofia.

O TEMPO CRISTALIZADO

As primeiras palavras de Gilles Deleuze em seu ensaio *Os Cristais de Tempo*, originalmente lançado no ano de 1985, ou seja, contemporâneo imediato ao filme de Bergman que aqui discutimos, são necessárias e suficientes para o início de sua contextualização: “O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo. Por isso, bem cedo, procurou circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem atual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mun” (DELEUZE, 2007, p. 87). Parte-se aqui de uma compreensão expandida de imagem, não apenas como representação ou duplicação exterior a um evento, mas sim como uma manifestação autônoma, uma espécie de ontologia interior que gera o evento no próprio quadro cinematográfico. Não se tratam de imagens que dupliquem o mundo, mas que contenham em sua superfície e no efeito desperto ao olhar de seus espectadores, uma duplicação intrínseca e de matriz

⁶ “Na bela fórmula de Santo Agostinho, há um *presente do futuro*, um *presente do presente*, um *presente do passado*, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos, inexplicáveis.” (DELEUZE, 2007, p. 124, grifo do autor).

original: “A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza.” (idem, p. 89).

Partindo de exemplos colhidos em obras de realizadores basilares para sua concepção de cinema moderno (com forte destaque para Orson Welles e Alain Resnais), ao estabelecer as propriedades de uma imagem-cristal, Deleuze também chama atenção para o diálogo que o cinematógrafo nutre diante de outras artes, desde o seu surgimento. Nos circuitos mencionados acima, prevalece a ênfase para o encontro de uma nova imagem, que necessita de domínios estéticos anteriores – literários, pictóricos e dramáticos – para um resultado que também liberte o quadro fílmico a novas direções de sentido e percepção. Não por acaso, e de relevância para nossa interseção entre cinema e teatro, o pensador resgata considerações de Henri Bergson dentre as quais destacamos uma que toca no justo exemplo do ser ator para problematizar a matriz do tempo que se duplica:

Cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado percepção e por outro lembrança. (...) Aquele que tomar consciência do contínuo desdobramento de seu presente em percepção e em lembrança (...) será comparável ao ator que desempenha automaticamente seu papel, se escutando e olhando encenar. (BERGSON, *apud* DELEUZE, 2007, p. 100).

A presença do ator, em princípio, já um elo inquebrável do universo dramático que o cinema herda, torna-se mesmo o epicentro de forças com que lidamos no filme de Bergman. Nesse sentido, *Depois do Ensaio* cristaliza o conceito de Deleuze indo além do que outros realizadores alcançaram ao experimentar uma *mise en scène* que concentrasse em um mesmo quadro fílmico camadas sucessivas de tempo⁷. Isso acontece porque o encontro dos tempos não se restringe ao de uma memória fixa, pelo que nem cabe fazermos menção ao estatuto do *flashback*, um dos pontos de partida mais elementares para o pensamento deleuziano.

A imagem-lembrança não é o núcleo de investigação para Bergman neste filme. Se for preciso situar o impulso para a configuração do cristal em *Depois do Ensaio*, mais pertinente será nos voltarmos para a imagem-sonho, aquela onde “as imagens se encarnam uma na outra” (idem, p. 150), aquela onde somos lançados desde a abertura já descrita deste filme.

⁷ Somamos aos já mencionados Welles e Resnais, a obra de Woody Allen, que de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) a *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), também desafia os estatutos do tempo no cinema com situações nas quais personagens se sobrepõem em diversas temporalidades dentro de uma mesma cena.

Apesar de aprofundarmos a reflexão em torno da imagem-cristal a partir do diálogo travado entre o ator vivo e a atriz morta de *Depois do Ensaio*, precisamos reconhecer que os princípios de cristalização já se faziam presentes desde a abertura do filme, o que justifica toda a atenção que lhe demos no tópico anterior. Ali, a consciência do *travelling* preconizava os fundamentos de uma nova dimensão, inclusive porque o movimento de câmera termina sobre um Henrik Vogler adormecido e que, agora revelamos, encontra-se no meio da adaptação de uma peça de August Strindberg, chamada *O Sonho* (1907).

Curiosamente, Deleuze também se vale de um exemplo fílmico que tem o seu início estabelecido por um célebre *travelling*; ao abordar *Vagas Estrelas da Ursa* (1965), de Luchino Visconti, Deleuze apresenta o valor do *travelling* não apenas como um deslocamento no espaço, mas como uma “penetração num tempo sem saída.” (idem, p. 117). É exatamente o que reencontramos em Bergman. O onipresente palco de *Depois do Ensaio* é o que permite cada fulguração de cristal que irrompe do filme, a localizar seu ponto culminante no diálogo com a atriz morta. E se nos valem de expressões como ‘falecida’ ou ‘morta’, fazemo-lo apenas para facilitar a descrição do filme. Cabe repetir que em nenhuma cena essa realidade é confrontada com algum estranhamento. O diálogo entre Henrik e Rakel é travado com toda naturalidade, com um valor de tempo presente que não questiona a lógica ou sanidade do personagem. O que valida nossa afirmação de partirmos das imagens-sonho para a consolidação do cristal.

“A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal.” (idem, p. 102). Por meio de recursos e técnicas da gramática cinematográfica, Bergman esculpe em seu teatro íntimo uma liberdade de tempo que permanece fundada sobre toda a duração de *Depois do Ensaio*. Da abertura em *travelling* ao uso de closes extremos, passando pelo rigor da montagem paralela, inúmeros são os meios para naturalizar junto ao espectador uma qualidade temporal que exceda o cotidiano extra-fílmico. Nem mesmo a sobreposição de duas atrizes para uma mesma personagem, em idades tão distintas, acentua qualquer impressão de choque ou desencontro de sua harmonia final. O que permite a constatação de estarmos diante de uma mente que cria sua arte pela mais refinada consciência de fragmentação: dos espaços, das temporalidades, de seu elenco e arco narrativo. Tudo em *Depois do Ensaio* se funda sobre a lógica fragmentária. Isso acentua a utilização por Bergman de mais um mecanismo audiovisual a ser explorado para o encerramento do ‘diálogo-cristal’ que até aqui evocamos. Voltamo-nos agora para o mais definitivo plano-sequência do filme.

O TEMPO IRRESOLUTO

Findo o diálogo com Rakel, sua saída de cena motiva o culminante plano-sequência que nos conduz ao desfecho de *Depois do Ensaio*. Durante as últimas palavras desta personagem, a câmera de Bergman alcança um dos distanciamentos máximos em relação ao palco que subsiste como núcleo de toda a encenação assistida. Nossa perspectiva, situada em algum ponto da plateia, finalmente enxerga o palco em sua quase inteireza, com os três personagens em cena (Henrik, Anna e Rakel). Indicando que sairá deste espaço, Rakel caminha rumo à saída do palco, mas desaparece atrás de uma porta falsa sem, de fato, atravessar a fronteira para os bastidores. Surpreso, Henrik levanta e segue o mesmo caminho de Rakel, chegando a sair completamente do palco, mas sem encontrar qualquer vestígio dela. Após um corte de câmera, retornamos nossa perspectiva para o centro do palco em um primeiro plano sobre Henrik que acentua sua desilusão pelo fim do diálogo com a amiga morta, e o seguimos, em aproximado plano-sequência, na travessia de retomada à cena, passando pela jovem Anna que ficara sentada no mesmo sofá, desde o início.

Atrás de Anna, Henrik repousa as mãos ternamente sobre a cabeça dela, quando a câmera desce e nos revela a Anna criança, com olhar perdido no espaço. Voltamos a Henrik (sem nenhum corte na imagem), que contorna o sofá para vir se sentar ao lado da infante e, quando descansa ao seu lado, estende a mão para um afago sobre as mãos de Anna, que vemos não serem mais as mãos de uma criança. A câmera sobe e constatamos que já se trata da jovem atriz, retomando sua concentração para prosseguir o diálogo com o velho dramaturgo. Em um só movimento, Bergman concentra todo o rigor de sua *mise en scène* no sentido de reafirmar uma investigação pelo choque de temporalidades que um palco de teatro possibilita, somando-se a isso que este palco é um ente filmável, capturável por outra instância de enunciação, também possuidora de uma relação própria com o tempo. Aqui, os efeitos de ilusão não se operam dentro do quadro fílmico, à maneira dos cinemas que tanto se apoiam na tecnologia dos efeitos especiais (aos moldes de uma tradição que se origina em Georges Méliès); pelo contrário, a ilusão se opera no que desocupa o enquadramento, no que pode se transformar em seu exterior, de maneira que isso também resulte numa alteração da visibilidade que permanece em cena.

Assim como foi decisiva uma reflexão sobre o *travelling* de abertura, torna-se fundamental avaliar este novo movimento de *Depois do Ensaio*, em sua qualidade

e potência intrínsecas. A esse respeito, Jacques Aumont e Michel Marie (2006) ressaltam a importância de diferenciação entre a duração de um simples ‘plano longo’ em relação a toda a complexidade que emana de um ‘plano-sequência’. Este último não se define somente pela duração expositiva que se afirma no tempo da imagem, ou seja, na duração de um plano; mais que isso, ele baseia e envolve uma sucessão de acontecimentos a serem representados, de maneira que uma mesma cena alcance o equivalente de uma sequência. Os autores evocam as teorias de Serguei Eisenstein e Jean Mitry para enfatizar que, no plano-sequência, a montagem se opera no interior da cena, redimensionando a qualidade fragmentária do cinema numa busca que reorienta a uma nova compreensão do real.

Nesse sentido, também cabe lembrarmos das reflexões que o crítico e teórico André Bazin, pioneiro na interpretação do plano-sequência cinematográfico, traçou a partir de suas amplas leituras e diálogos com a obra de Orson Welles. Curiosamente, ao analisar as ousadias formais de filmes como *Cidadão Kane* (1941) e *Soberba* (1942), Bazin constata que a experiência instauradora da motivação para o plano-sequência (uma técnica eminente do cinema aprofundada por Welles) era oriunda da experiência que este realizador trazia do mundo teatral.

Welles, como homem de teatro, construiu sua direção a partir do ator. Podemos especular que a intuição do plano-sequência, dessa nova unidade da semântica e da sintaxe de tela, nasceu da visão de um diretor habituado a ligar o ator ao cenário e que sentia a decupagem tradicional não mais como facilidade de linguagem, mas como perda de eficiência, mutilação das virtualidades especulares da imagem. Para Welles, a cena a ser representada forma um todo no espaço e no tempo. (BAZIN, 2005, p. 83-84).

Como visto, retornamos nossa reflexão a pontos que conectam o cinema e o teatro em sua grafia mais básica, sempre concentrada na consciência da *mise en scène*, ou seja, na maneira de ocupar o espaço com corpos que também emanam o tempo. De Welles a Bergman, traça-se aqui uma lógica da unidade narrativa que depende da exploração estilística de seus meios. Estes autores migram elementos interartísticos com a finalidade comum de expandir as possibilidades de representação e de interação com seu público. Também segundo Bazin, o uso recorrente e intensificado do plano-sequência no cinema de Welles resulta na eficiência de um pacto junto ao olhar do espectador que pode até ser medido como uma espécie de “encanto pesado que nos obriga a participar intimamente da cena.” (idem, p. 85).

Em *Depois do Ensaio*, Ingmar Bergman emoldura o seu teatro íntimo com recursos técnicos que ampliam a lida do tempo e do espaço. Do *travelling* ao plano-sequência, atestamos um condensamento da narrativa, uma intensificação de meios que também devolvem o peso das palavras e dos gestos trocados por seus atores. Destacamos estes recursos da linguagem audiovisual, pois é por meio deles que o objeto fílmico restitui o valor do diálogo, elemento central a *Depois do Ensaio*, já que todo o drama deste filme se desenvolve dentro de uma postura aristotélica: por meio do *logos*, elemento primevo e fundador das poéticas humanas.

Os diálogos travados com Henrik, primeiramente com a jovem Anna, depois com sua mãe Rakel, para mais uma vez retornar à Anna (pode-se afirmar que se trata de um filme em três atos), são todos marcados por uma subjetividade que reposiciona os pontos de vista em jogo. Em cada um deles, perguntamo-nos se está realmente no velho encenador a localização do poder sobre aquele palco. Por mais que seja ele o responsável pelos ensaios, estas duas mulheres, no presente e no passado (do presente), indicam que talvez ele seja o verdadeiro títere destas relações, ao menos dentro da memória que se carrega e ali se manifesta. O diálogo com Rakel, mais longo e decisivo do filme, inclusive pela sobreposição de tempos que efetiva, revela segredos que redimensionam a relação com Anna, seja a nível profissional, como pessoal. Fica bastante claro que Henrik e Rakel viveram um caso amoroso, sugerindo-se que seu término, ou ao menos suas tensões, tenham sido os responsáveis não apenas pelo afastamento de Rakel dos palcos teatrais como por sua própria desistência da vida (sugere-se até que o seu fim tenha sido um suicídio). A força da tragédia implícita acentua a urgência de Anna, justificando a maneira como ela praticamente obriga o velho Henrik a permanecer na conversa sem chance de pausa, quase o massacrando com as lembranças evocadas.

A constatação inicial de que Anna tem a idade de sua filha, assim como a posterior revelação de que ela é filha de um antigo amor de Henrik, entrelaçam-se com a sugestão de uma leitura do complexo de Electra⁸ nestas relações. As repetições do ódio contra a mãe e a insinuação de alguma atração entre Anna e Henrik chegam ao ápice quando, no diálogo final, Anna revela estar grávida de um homem que auxilia na direção teatral da peça, com o intuito de verificar como Henrik reagiria diante desta informação. Diante das respostas e do impacto que ele demonstra sofrer, logo ela lhe pergunta a opinião sobre a possibilidade de um aborto, para em seguida acrescentar que já abortou a criança e, finalmente,

⁸ Paradigma edipiano feminino de matriz mítica grega com aplicação na psicanálise moderna. Nele, a figura da filha se rebela contra a mãe, preferindo afetivamente seu progenitor masculino.

confessar que todo este rumo de conversa foi meramente inventado para testar as reações de Henrik.

Ficção sobre ficção, tempo sobre tempo, confirmamos nesta parte do último diálogo um renovado interesse pelas duplicações em *Depois do Ensaio*. Ingmar Bergman, autorrefletido por meio desta intrincada trama, também se duplica quando nos lembramos de que a peça *O Sonho*, motivo dos ensaios dentro do filme, foi uma das mais encenadas pelo realizador em sua carreira, como ele próprio relembra em suas autobiografias (1988; 1996): em 1963, numa primeira adaptação televisiva que teve como protagonista principal sua frequente colaboradora, a atriz Ingrid Thulin, que também interpreta Rakel em *Depois do Ensaio*; em 1970, num espetáculo experimental que igualmente desdobrava uma mesma personagem através de duas atrizes; em 1977, no teatro alemão durante seu autoexílio; e em 1986, logo em seguida a *Depois do Ensaio*, novamente com Lena Olin, a Anna deste mesmo filme. Comprova-se aqui um movimento espiralado em relação ao seu impulso criativo, o que se pode classificar como um tipo de autoconsciente eterno retorno, seja em relação aos textos em que se baseia como aos atores que lhe colaboram.

Por tudo isso, cada declaração do velho Henrik em *Depois do Ensaio*, torna-se um questionamento direto da mente que o concebeu. Bergman não alivia no peso que dá às inquietações de seus personagens, assim como na maneira como todos eles se refletem diretamente em seus intérpretes. Tais confrontos se levantam, inclusive, em relação à compreensão primeira que este realizador nutre para com as diferenças de meios, onde também se incluem suas interseções, entre o cinema e o teatro. É como se ele continuamente medisse, testasse, rompesse os limites e fronteiras que uma e outra linguagem insistem em manter; fazendo isso por uma experimentação que objetivamente se manifesta pelo lugar da palavra e do gesto, pois é onde se concretizam as lacunas da *mise en scène*. Sobre esta relação, temos:

No teatro, seja qual for a participação que se queira reservar ao gesto e ao espaço, o elemento concreto primeiro é a palavra. (...) Já o cinema, seja qual for o esforço para intelectualizá-lo, está muito ligado ao lado visível dos corpos que falam e das coisas que eles falam. Disso se deduzem dois efeitos contraditórios: um deles é intensificar o lado visível da palavra, dos corpos que a enunciam e das coisas de que eles falam; o outro é intensificar o lado visível como aquilo que nega a palavra ou revela a ausência daquilo de que ela fala. (RANCIÈRE, 2012, p. 127).

Do embate de intensificações entre a palavra e o gesto, concluímos serem estes elementos igualmente incontornáveis à exposição do tempo que culminará

na imagem-cristal. Diante da clara aplicação do conceito deleuziano, *Depois do Ensaio* se confirma em sua eficácia por meio da concentração que oferta e encontra junto ao trabalho com seus atores: trabalho de como mostrá-los e ocultá-los, de como manifestá-los em imagem, de como lhes dar a voz e o silêncio, de como, por meio deles, expandir a imagem a uma abertura que não se pode resolver por completo. Nossa última recorrência a Jacques Rancière, nesse sentido, dá-se por ser justamente este um pensador contemporâneo que continua indagando e refletindo as distâncias entre os meios de encenação, onde o diálogo com o teatro se revela como alicerce para o desenvolvimento do cinema.

Depois do Ensaio, longe de procurar resolver os dramas que apresenta, não conforta seu espectador com nenhuma convicção, nem mesmo a de sabermos se toda a sua duração foi um sonho de Henrik ou se realmente foi um episódio que aconteceu junto à jovem atriz que com ele trabalha. Da mesma forma, também não se resolvem a qualidade da relação com esta atriz, a possibilidade de um amor nascente, sequer, a confirmação de que a peça ultrapassará o estágio de ensaio para o de uma encenação com público. Não se resolvem os pontos principais do enredo, não se resolvem os problemas postos em palavras, não se resolvem os gestos e o tempo que levam para subsistir. É o mesmo Rancière quem conclui: “A irresolução do gesto é, ao mesmo tempo, um poder de resolução que quebra a engrenagem da troca dialética. A tensão entre texto e imagem ganha duplo sentido.” (idem, p. 129). No irresoluto tempo em que o filme nos deixa, cristalizamos esta percepção duplicada, de uma experiência que nos devolve temporalidades ao mesmo tempo anuladas. Em *Depois do Ensaio* o tempo é fundado, é perpetuado, fica para sempre lembrado como o singular tempo de um encontro, não apenas entre o cinema e o teatro, mas entre a narrativa e a vida.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Traduzido por André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

BAZIN, André. Teatro e cinema. In: _____. **O que é o cinema?** Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: UBU Editora, 2018. p. 168-219.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. Traduzido por Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BERGMAN, Ingmar. **Lanterna mágica**: uma autobiografia. Traduzido por Alexandre Pastor. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

COSTA, João Bénard da. **Escritos sobre cinema**. Tomo I, Vol. 1. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2018.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DEPOIS do ensaio. Direção de Ingmar Bergman. Suécia, 1984. Longa-metragem, colorido. São Paulo: Versátil Home Video. 1 DVD (72 minutos).

KNOPE, Robert. **Theatre and film**. New Haven: Yale University Press, 2005.

OLIVO, Gabriella. **Do teatro filmado ao teatro cinematográfico**: uma análise baziniana da obra de Ingmar Bergman. 7º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, 2018, Curitiba. Anais [...] p. 247-258.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Traduzido por Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, Marcel Vieira Barreto da. Cinema e literatura dramática: alguns pontos de vista sobre as linguagens teatral e cinematográfica. **Graphos**, João Pessoa, v. 9, n. 1, Jan./Jul. 2007. p. 35-43.

XAVIER, Ismail. Cinema e teatro. In: **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. P. 247-266.

ANIMALIDADE, DISTOPIA E RUÍNA: A NATUREZA EM *INSETOS*, DE JÔ BILAC

Alice Carvalho Diniz Leite

O texto teatral *Insetos*, do autor contemporâneo Jô Bilac, elenca como protagonistas uma série de invertebrados – desde Pirlampos, Gafanhotos e Besouros, até Marimbondos, Esperanças e Pulgas. Cada um deles possui a habilidade de externar pensamentos em frases, revelando certa profundidade psicológica. A obra inicia-se com a morte da última Cigarra e, por conseguinte, a migração das Abelhas para locais distantes. Com força apocalíptica, esse evento inaugura um período de instabilidade no reinado da Insecta, marcado pela necessidade de sobrevivência e pelo medo da extinção.

O desenvolvimento da trama é construído por quadros interrompidos, os quais se afastam de uma estrutura simplesmente linear e progressiva, isto é, baseada em relações de causa e efeito. Os dezessete episódios parecem isolados uns dos outros, oferecendo diferentes títulos, como se separassem as figuras em suas respectivas cenas e contassem quase duas dezenas de histórias justapostas. No entanto, é possível notar circunstâncias unificadoras dos fatos. Associada à evasão das colmeias, há a suspeitosa concentração de poder nas patas de Louva-a-deus, um chefe autoritário cujo nome é bastante sugestivo: um ser escolhido por uma divindade superior para a missão de governar os artrópodes. O novo líder, comportando-se como ditador, impõe regras a serem respeitadas. Entre elas, a arbitrariedade de repartir os possuidores de antenas em dois setores utilitários e hierarquizados, enquanto uns servem para trabalhar, o resto serve como alimento.

Essa introdução caminha brevemente pelos principais temas a serem analisados neste trabalho. As personagens ficcionais, em suas personalidades, aproximam e misturam atributos característicos da animalidade e da humanidade. O distanciamento entre tais instâncias parece até mesmo dispensável, afinal, homens e mulheres pertencem também à Animália. Os traços definidores de pessoas, como a linguagem e o pensamento, em alguma medida, estendem-se aos demais integrantes do mundo zoo. A atmosfera caótica impossibilita a organização de um lugar utópico, fundamentado na harmonia e na igualdade de justiça para todos os indivíduos, sem exceção. Alicerçada por critérios questionáveis, a divisão opressora dos seres assemelha-se mais à edificação da distopia. Um lugar fantasioso onde as condições de vida anunciam-se como desequilibradas, tirânicas e, por essas razões, totalmente inviáveis. A forma

estilhaçada da composição dramática evidencia a segregação dos viventes, forçados a coexistirem somente com seus pares, os formadores de uma única espécie. Ruínas ilustram a fragmentação espaço-temporal da elaboração, concatenada em acontecimentos dispersos, e a destruição das relações cooperativas de um ecossistema balanceado. As investigações aqui pretendidas estão em busca dos vestígios que, embora não devolvam ao universo a cadência ilusória desejada, admitem ao menos a interpretação de um cosmos em permanente decadência.

O desordenamento instalado na classe dos *Insetos*, muito provavelmente, é efeito das interações desreguladas entre os seres humanos, nem sempre racionais, e o meio ambiente. O extermínio das Cigarras e a evasão das Abelhas sugerem a finalização quase irreversível de uma *natureza econômica*. Tal conceito assinalado em itálico, segundo Anne Cauquelin, na obra *A invenção da paisagem*, refere-se ao aprovisionamento generoso da fauna e da flora que, de modo proporcional e sensato, distribuem seus recursos (CAUQUELIN, 2007, p. 45). Contrariamente à partilha equânime de provimentos, observa-se no texto dramático a escassez de comida e a disputa pelas últimas reservas. Como exemplo, tem-se o contrabando de mel e larvas coordenado pelas Mariposas e investigado pelas Borboletas. O clima de rivalidade entre as espécies demonstra, portanto, o depauperamento de um sistema ideal, mantido pelas crenças em uma sociedade democrática e em um futuro melhor. Para além da submissão dos mais fracos, daqueles classificados como mantimento, há outra hipótese sanguinolenta. Um Inseto-*Trans* indaga sobre quais seriam as ações exigidas no caso de, em documento oficial com foto, anunciar-se como Grilo e se valer como sustento para seus semelhantes, porém, socialmente, apresentar-se como Joáquina e se destinar ao trabalho. As consequências desdobram-se em alternativa criminosa: organismos com identidade diferente da registrada no nascimento precisam, obrigatoriamente, cometer o haraquiri – um suicídio japonês. Imposta por Louva-a-deus, essa lei desencadeia um período de violências, sublinhado pela destruição em massa e pelo sentimento de impotência.

ANIMAIS HUMANIZADOS OU HUMANOS ANIMALIZADOS

A exposição das personagens, mencionadas até aqui, transborda as fronteiras entre o reconhecidamente humano e o rotuladamente animalesco. Traços relacionados à capacidade de fala e ao raciocínio cognitivo estendem-se ao

conjunto dos bichos. Nesse texto, Besouros apresentam crises existenciais e enunciam um questionamento caro à filosofia: “é complexo. Quem sou eu?” (BILAC, 2018, p. 91). Baratas julgam o comportamento dos *Homo sapiens* e concluem: indivíduos “gostam de ver desgraça / é a cultura deles / faz parte do show” (BILAC, 2018, p. 32). Essas amostras testemunham a construção dos olhares dos artrópodes sobre si mesmos e sobre seus similares. Qualidades de inteligência redimensionam os predicados atribuídos às Moscas, Percevejos e Varejeiras. Em um primeiro momento, a história de Jô Bilac identifica-se com as narrativas de Esopo e, por extensão, de La Fontaine. As criações desses três autores evidenciam seres inumanos e pensantes, eliminando as diferenças entre pessoas, de um lado, e os demais viventes, de outro. Todavia, as duas produções estrangeiras interessam-se pelas Galinhas, Lebres e Tartarugas, sobretudo, como instrumentos para moralizar os primatas leitores². Opostamente, a trama brasileira dá voz aos invertebrados e concebe a perspectiva deles sobre o mundo. Em comum, sobressai-se a categoria de *fábula* cujas acepções especificam tanto a literatura, na maioria das vezes, com animais protagonistas – definição válida, em alguma medida, para as produções dos três escritores acima; quanto as ficções próprias ao teatro – conceito adequado à obra dramaturgica em real³ce.

O espelhamento de peculiaridades niveladoras para os bípedes e para os detentores de patas, antes de tudo, parece desestabilizar os perfis que contrastam fatores de superioridade e de inferioridade. Situados em iguais níveis, homens, mulheres e insetos comprovariam mais afinidades do que distinções – em contradição com a arrogância dos sujeitos de dominarem, sozinhos, a totalidade dos conhecimentos aceitáveis. Composições fantasiosas que abordam tipos possíveis e não exclusivamente irreais, segundo Maria Esther Maciel, na obra *Literatura e animalidade*, tencionam indagar a complexidade das inúmeras espécies. Procura-se extrair delas um saber, acerca do mundo e de seus habitantes, afastado das instâncias e dos interesses antropocêntricos (MACIEL, 2016, p. 21-22). Afinal, negar ao universo zoo as competências de intelectualidade tornaria óbvia, especialmente, a ignorância relativa aos muitos ângulos oportunos para a

¹ As fábulas de Esopo estão no volume *Fábulas Completas*, traduzido por Maria Celeste Consolin Dezotti e publicado pela Cosac Naify em 2013. As de Jean de La Fontaine encontram-se no livro *Fábulas*, traduzido por Ferreira Gullar e publicado pela Editora Revan em 2011.

² Sobre as construções discursivas das narrativas de Esopo, conferir o artigo: *A significação das estruturas formulares dos epimítios da fábula esópica anônima*, de Maria Celeste Consolin Dezotti.

³ Conforme Patrice Pavis, em *A análise dos espetáculos*, a fábula teatral reúne um complexo de episódios que “consistem sempre em um agente (ou sujeito que age), a intenção, o mundo possível no qual ela ocorre, o movimento (para onde ela vai), sua causa em seu objetivo último” (2015, p. 242).

compreensão da natureza. O procedimento de encarnar nos corpos de Libélulas, Traças e Vaga-Lumes, a fim de especular as consciências dessas intimidades, alarga os limiares da imaginação. Por essa trajetória, idealizam-se quais seriam os discursos e as urgências dessas populações. Vale lembrar a multiplicidade de perspectivas admissíveis, como bem aponta um Cupim falante da Língua Portuguesa: “a verdade nada mais é que um fato alternativo” (BILAC, 2018, p. 116). Nessa passagem, assim como em outras, assiste-se à rejeição de dicotomias simplistas que separam o humano do inumano, o racional do irracional. Acolhidos como personalidades aptas ao raciocínio, bichos demonstram-se capazes de emitirem conclusões sobre diversos assuntos.

Legitimar os artrópodes como subjetividades inteligentes, no entanto, talvez seja uma opção difícil de materializar. A comunicação formulada para eles, e não exatamente por eles, traz dimensões negativas sobre as relações com a natureza. Guerras e massacres preenchem o cotidiano dos insetos, uma vez que se divulga a carência de alimentos e territórios disponíveis para todos. A fim de solucionar as ausências, os Cupins desejam exterminar as Formigas, com requintes de crueldade: “as operárias serão as primeiras a morrer, na linha de frente.

Assim a rainha estará desprotegida / invade o núcleo do formigueiro / rouba a rainha / arranca a cabeça dela e pendura num poste de exemplo pras outras” (BILAC, 2018, p. 114). Os objetivos desses articuladores são conquistar regiões estratégicas para o comércio e, especificamente, garantir a sobrevivência. Com as diretrizes instauradas por Louva-a-deus, não há circunstâncias para a piedade; e, nas palavras do Cupim, “é matar ou morrer” (BILAC, 2018, p. 118). Dessa maneira, o drama de Jô Bilac talvez acentue noções de maldade, loucura e ferocidade, muitas vezes, listadas para adjetivar o cosmos zoo. Animais demonizados, conforme os estudos de Maciel (2016), encontram-se presentes desde a tradição literária medieval, que seleciona a expressão *besta* para qualificar seres violentos, temíveis e monstruosos (MACIEL, 2016, p. 14). A concepção de *bestialidade* exclui da sociedade racional aqueles que não são vistos nem entendidos como lógicos, além de desviar quaisquer possibilidades de os humanos aprenderem algo de suas próprias animalidades.

A dramaturgia de *Insetos* parece escolher um acesso inusitado para a compreensão de Mosquitos, Esperanças e Baratas. Os seres de exoesqueleto rígido revelam-se contaminados pelo que há de pior nos impulsos e nas mentalidades dos *Homo sapiens*. Afora os enunciados já transcritos, as consciências de outros artrópodes provocam espanto. Um Besouro enfrenta Louva-a-deus e

desperta relevantes questionamentos: “ganância desmedida. Falta de empatia / manipulação perversa. De onde vem? Me diz. De onde vem sua escuridão cega que tudo devora? É instinto...?” (BILAC, 2018, p. 154). Tais acusações sobrevêm após a constatação de que o líder ditatorial não cumpre as promessas de fomentar a igualdade entre os viventes da Insecta, bem como de garantir alimentação, escolas, segurança, moradias e arte para todos os seus semelhantes. As populações da Animália, no sentido amplo do vocábulo, estão distantes de obter as benesses assinaladas. Decerto a única disparidade entre esses invertebrados e as pessoas é descoberta por uma Pulga: “nós não temos umbigo / e isso facilita acreditar que não somos o centro do mundo” (BILAC, 2018, p. 130). Nesses segmentos, presenciavam-se animais *humanizados*, ou seja, a adição de um ônus pejorativo recai sobre o significado de humano, e não o contrário. O cenário de medo provocado pela iminência de morte, pela guerra por comida, pela rejeição das coletividades trans, pela total desarmonia, na prática, tangencia exageradamente as particularidades notadas nos meios controlados por homens e mulheres.

DISTOPIA OU UTOPIA AO AVESSO

O clima tirânico, sublinhado pelos abusos, intolerâncias e privações, desprende-se de princípios judiciosos e comprometidos com o bem-estar comum. Regulamentos preocupados com a integração mútua entre os possuidores de antenas, sem restrições, encontram-se longe de se consolidarem. Como resultado imediato, essas comunidades afastam-se paulatinamente dos modelos de utopia, problematizados por diversos literatos e teóricos. São escolhidos aqui dois intelectuais que discorrem sobre o tema: Hugo Achugar, com o artigo *Utopias Agrárias: Universalidade, exclusão e natureza*, e Marcelo Jasmin, com a publicação *Utopia. Memória, palavra, conceito*. Em linhas gerais, o termo *utopia* abrange uma localidade quimérica cujas instituições administrativas privilegiam direitos equânimes e perfeitos. A exequibilidade desse padrão nas circunstâncias presentes, não apenas em um futuro remoto, é sugerida por Achugar (2007), seguindo-se critérios específicos. O uruguaio, buscando a síntese, realça a

⁴ Os textos de Hugo Achugar, *Agrárias: Universalidade, exclusão e natureza*, e Marcelo Jasmin, *Utopia: Memória, palavra, conceito*, integram o livro *Utopias Agrárias*, organizado por Heloísa Maria Murgel Starling, Henrique Estrada Rodrigues e Marcela Telles. No referido volume, encontra-se um conjunto de trabalhos apresentados, em 2006, na Universidade Federal de Minas Gerais, em um seminário homônimo cujo objetivo era discutir, teoricamente, a questão das utopias.

necessidade da comunhão social verdadeiramente equilibrada entre todas as pessoas, além da convivência simétrica dos indivíduos com o meio ambiente (ACHUGAR, 2007, p. 74). Obstaculizam essas demandas, para registrar alguns indícios, a exploração das forças de trabalho e as destruições sucessivas do planeta. Ademais, conforme Jasmin (2007), há a problemática recorrência do vocabulário cotidiano em abordar leis imparciais e corporações honestas como pertencentes a contextos imaginários – os quais, embora sejam respeitáveis e benéficos, seriam completamente irrealizáveis (JASMIN, 2007, p. 34).

Delineado em *Insetos*, o ecossistema acomoda-se mais a uma idealização pessimista, e não utópica. A abertura da composição teatral evidencia, logo após a eliminação das Cigarras, um casal de Gafanhotos projetando a destruição de “reserva / açude / mata / morro / praia / nascente / bosque / falésias / rio / areia / terra / barro / folha / palha” (BILAC, 2018, p. 18). Essa paisagem seria transformada pela aparição de “heliporto / bangalôs / pousada / *drink* / camping / *peeling* / shopping / *golf* / sauna / tênis / hidro / gps / *wifi* / débito / crédito / buffet / *gourmet* / padê / md / ofurô / ioga / e Netflix” (BILAC, 2018, p. 18). Com certeza, a atmosfera sofreria deformações artificiais e vorazes: de uma região coesiva entre a fauna e a flora, para um território elitizado, baseado na oferta e na demanda.

Não restariam quaisquer ilusões de um destino próspero, visto que, no horizonte de pretensões, vislumbram-se contínuas estratégias para dizimar os resquícios de harmonia viáveis. O sistema mercadológico, valorizador da compra e da venda de produtos e sonhos, perturba os desejos de Libélulas, Mariposas e Joaninhas. Sobre a ideologia do lucro, importa ressaltar a advertência de Achugar (2007): o livre acesso ao comércio é uma falácia perigosa, na medida em que nem todos participam efetivamente da sociedade acumuladora de bens (ACHUGAR, 2007, p. 74). A muitos, cabe apenas lamentar a vida fora da cidadania do consumo.

O decaimento apocalíptico da *Insecta* permite entrever a constituição de uma *distopia*, uma utopia ao avesso. Bichos entusiasmam-se por ambições individualizadas: Louva-a-deus cobiça o poder absoluto sobre a vida e a morte; Cupins almejam conquistar domínios alheios; Gafanhotos interessam-se por ostentação e mordomia. Afora a imposição de uns trabalharem para outros, a devastação da natureza e a exaltação de um universo opressivo. Tais afirmações inviabilizam uma coletividade propensa a garantir, aos seus integrantes, a ampla participação e o inteiro conhecimento dos direitos. No drama de Jô Bilac, notam-se as iniciativas de uma administração que “explora a ignorância

dos insetos menores / desarticula o pensamento / e quando a gente reage ele manda matar / porque é isso que ele faz / manda matar!” (BILAC, 2018, p. 107), episódios denunciados por uma Barata. As excessivas manipulações, de maneira a obter vantagens e benefícios ilícitos, estabelecem um tempo de violências e discrepâncias. Sem mencionar as regras arbitrárias, alicerçadas na exclusão de alguns seres, e os incentivos às guerras entre os diversos grupos. Habitando nesse contexto, Besouros mostram-se desesperançados: “não virá! Paz mundial / harmonia geral / a cura de tudo / o cântico dos cânticos / Terra sem fim / justiça pra todos / fim do foro privilegiado / Madagascar / Shangri-lá / paraíso / não virá!” (BILAC, 2018, p. 150). Assim, sobreviver anuncia-se como tarefa árdua e para poucos – de modo que a utopia não aparente ser disponível nem mesmo na ficção.

RUÍNAS OU AS FRAGMENTAÇÕES DA FÁBULA

A construção de espaços distanciados e exclusivistas é observada ainda na circulação restrita das personagens: cada uma delas permanece limitada aos seus respectivos territórios. Não são abundantes as interações entre, ao menos, duas espécies diferentes e as motivações para esses raros intercâmbios circunscrevem-se aos pronunciamentos de Louva-a-deus acerca dos novos estatutos vigentes, bem como aos tráficos ilegais de especiarias e restos de corpos. Diálogos como esses são tolerados pelas veredas do poder autoritário ou da clandestinidade. O precário estímulo à organização de alianças entre os invertebrados, em alguma proporção, vincula-se ao despedaçamento da forma dramática. A devastação ambiental estilha a trama dos *Insetos* em quadros descontínuos; apartadas, as figuras dialogam inclusive sozinhas em suas breves entradas. Em suma, pode-se dizer que o apagamento gradual da natureza e o caos entre os viventes desencadeiam a estruturação de *ruínas*. Como ilustra Andreas Huyssen, em *Culturas do passado-presente*, ruínas acentuam a latência de um pretérito nostálgico e, nelas, escondem-se as lembranças de um período anterior e as possibilidades de se imaginar outros futuros potenciais (HUYSSSEN, 2014, p. 91). Os fragmentos dispersos talvez realcem a saudade da *natureza ecônoma* e intensifiquem o desmembramento quase inevitável do reinado artrópode – apesar de diluir os acontecimentos, a fábula permanece integradora: a vulnerabilidade da Insecta.

Os diversos focos lacunares, passando pelos Grilos, Formigas e Pulgas, demonstram a recusa de expectativas concernentes à arquitetura dramaturgical. Ao longo da História, muitos autores teorizam sobre questões relativas ao andamento temporal de composições teatrais. A começar por Aristóteles que, na *Poética* (1450b 25; -1451a), privilegia a encenação das tragédias confinadas a somente uma passagem de sol; quanto ao enredo, sugere o imitar de uma ação única e completa; além da intriga composta, necessariamente, por início, meio e fim – nessa ordem. Anos depois, as recomendações do filósofo estagirita são interpretadas pela era renascentista como normas a serem, obrigatoriamente, respeitadas. O princípio de *drama absoluto*, descrito por Peter Szondi, na obra *Teoria do drama moderno*, indica um sistema fechado em si mesmo.

As tramas assim moldadas apresentam, idealmente, a dimensão intersubjetiva das conversas entre, no mínimo, duas personalidades (SZONDI, 2001, p. 29), e o presente das ações (SZONDI, 2001, p. 32). As orientações aristotélicas, confundindo os status de descrição e de norma, são admitidas como critérios relevantes para os dramaturgos estrangeiros até os finais do século XIX. Em via oposta, os teatros modernos e contemporâneos transbordam diretrizes de tempo e enunciação, conforme Jean-Pierre Sarrazac, em *Poética do drama moderno*⁵. Finalmente, o passado e as emissões intrassubjetivas são plenamente aceitas no gênero dramático.

Desse acelerado panorama, de mais de dois mil anos de pesquisas, interessa ressaltar as dilatações da cronologia e dos diálogos. Tais desvios nas fábulas modernas concernem, de acordo com Sarrazac (2017), ao desenvolvimento temporal que se desencanta pela linearidade rigorosa das ações e se fascina pela proposição de flexibilidades (SARRAZAC, 2017, p. 80). Os alargamentos da forma dramática impulsionam a concepção de novas estratégias, como o *drama-da-vida*, a *mudança de medida* e o *infradramático*. Em primeiro lugar, o *drama-da-vida* pode abranger todos os sucessos experimentados por uma personagem, do nascimento até a morte – os episódios são interligados por saltos e elipses. Seguidamente, a *mudança de medida* refere-se à extensão da trama não mais ajustada a uma única ocasião solar, mas à biografia completa de uma figura. Esses dois conceitos permitem imaginar que a peça *Insetos* assemelha-se ao *drama-da-vida*, devido, principalmente, ao enfoque na ascensão

⁵ Sabe-se que Jean-Pierre Sarrazac, na *Poética do drama moderno*, comenta apenas dramaturgias estrangeiras. Contudo, segue-se aqui o direcionamento de Elen de Medeiros que, em *Um teatro bagunça*, elege as proposições sarrazaquianas como metodologia para estudo sobre o teatro brasileiro moderno e contemporâneo (2017, p. 132).

e na queda de Louva-a-deus, assassinado ferozmente pelo Besouro. Todavia, a composição de Jô Bilac não se reduz ao administrador violento, pelo contrário. Há a concatenação de uma temática mais larga, isto é, a decadência paulatina dos possuidores de antenas e, com efeito, do mundo zoo.

A dimensão *infradramática*, por seu turno, engloba as consciências intrassubjetivas e intrapsíquicas de sujeitos comuns. Mais precisamente, em alguns contextos, abandonam-se as exigências de comunicações intersubjetivas entre não menos que dois falantes. Dessa maneira, torna-se permitido um intérprete aparecer recolhido e isolado, conversando consigo mesmo e com a plateia, seja ela leitora ou espectadora. Exemplo disso, na dramaturgia em evidência, são os enunciados do *Aedes aegypti*:

Noutro dia mesmo / apareceu aqui um mosquito modificado geneticamente / cheio de graça / jogando charme / pensando que eu não sei... quer transar comigo para os meus filhotes nascerem sem armas. Aí, quer dizer / vocês podem / eu não. Eu estava lá no meu canto / aí vem / invade / domina / devasta / desmata / vou pra onde? Pra sua casa. Ué. Aí, tô errada? (BILAC, 2018, p. 83)

Nessas reflexões, sozinho em cena, o transmissor da dengue exhibe argumentos diretamente ao público implícito, transformando em ruína a quarta parede teatral. Quando pronuncia “vocês”, sem intermediários, o mosquito dirige-se aos seres humanos capazes de interferir, ou não, na existência de uma dada espécie. A indagação “Ué. Aí, to errada” apresenta-se como resposta a uma aparente indignação dos leitores e espectadores que, apesar de não ser materializada no texto, pode ser deduzida pela questão adicionada ao tagarelar do inseto.

A organização dessa fábula em livro, editado pela Cobogó, em 2018, contribuiu para o desmembramento da composição. Nas páginas pares, encontra-se a dramaturgia de Jô Bilac e, nas ímpares, a adaptação aos palcos executada pela Cia. dos Atores e pelo diretor Rodrigo Portella. Ambas as versões contêm divergências, como a maior quantidade de personagens na obra fantasiada pelo escritor; a diminuição das interações comunicativas na obra encenada; a alteração na ordem de entrada dos invertebrados.

O contraste de maior relevância parece ser as oposições entre os desenlaces finais. Na criação do autor contemporâneo, o chefe Louva-a-deus é exterminado e, logo depois, o general assume o poder com uma “intervenção” que “se fez necessária para garantir a segurança de toda a população de Insecta” (BILAC, 2018, p. 156). A Abelha-Rainha volta da migração com anseios de reinar

novamente e, assim, o enredo é concluído. Na outra montagem, o Besouro não assume uma liderança opressiva da classe, longe disso. Há o alívio conciliatório instaurado pelo retorno das colmeias, as quais anunciam um discurso pacificador e inclusivo: “eu prefiro abrir as janelas para que entrem: *todos* os insetos...” (BILAC, 2018, p. 161, grifo meu). As alternativas de leitura fragmentam ainda mais as ruínas e, por outro lado, aumentam as possibilidades de imaginar futuros livres de autoritarismos e desmandos.

À GUIA DE CONCLUSÃO

A natureza dramática de *Insetos* exhibe animais humanizados, ecossistemas distópicos e forma em ruínas. Escolher a composição teatral como objeto de análise traz o desafio de ouvir as vozes e os questionamentos de Besouros, Gafanhotos e Baratas. Conjunturas apocalípticas vividas por esses artrópodes, intensificadas pela falta de alimento e pelo pânico da extinção, encaminham o desaparecimento quase irreversível do ambiente provedor e equânime. Se não houvesse as variações entre os finais da obra adaptada e do texto original, as probabilidades de esperança ficariam perto da nulidade. Os traços de humanidade, no pior sentido do termo, contaminam o universo zoo e metamorfoseiam as ambições dos possuidores de asas. Crises existenciais, julgamentos sobre os indivíduos e prazeres consumistas invadem a consciência desses invertebrados. De sorte que eles também constroem olhares acerca de si mesmos – e de seus similares. Transbordar as fronteiras, dissolvendo fatores de superioridade e inferioridade, bem como de racionalidade e irracionalidade, entrevê mais conexões do que distanciamentos entre os seres da Animália. O catálogo de proximidades contém, entre outros, a submissão dos mais fracos e a concentração de poder em uma personagem autoritária e violenta. Entretanto, importa presenciar um conhecimento para além do antropocêntrico, ao menos a tentativa de apreender outros pontos de vista sobre o planeta e seus diversos habitantes.

Dividir arbitrariamente a *Insecta* em dois setores utilitários, uns servem como comida e os demais como força de trabalho, assevera a existência de critérios sociais questionáveis. Nesses moldes, a coletividade dos possuidores de antenas encontra-se distante de uma utopia desejável, a qual não aceitaria exclusões e desesperanças. A assimetria de direitos, combinada à elitização, inviabiliza as chances de promover a igualdade e a justiça.

Como resultado, esse espaço pessimista, segregado e intolerante aproxima-se mais de uma distopia. Favorecem essa constatação os poucos diálogos estabelecidos entre duas espécies diferentes, como Baratas e Pulgas – excetuando-se os intercâmbios que envolvem comunicados ameaçadores ou tráfico de produtos raros. De modo geral, as personagens restringem-se aos seus lugares específicos e os quadros dramáticos fragmentam-se em dezessete episódios, na obra original, e doze, na adaptação. Quase isolados, os focos interrompidos alargam o desenvolvimento cronológico, o qual abrange a evasão e o retorno das colmeias. A constituição dessas ruínas permite a dupla possibilidade de futuro: ou a volta da Abelha-Rainha e o resgate do equilíbrio inclusivo; ou a tomada de poder pelo general Besouros e o fortalecimento do clima ditatorial. Considerando-se apenas a primeira alternativa de interpretação, os animais não experimentam a decadência perpétua e infundável. A queda de Louva-a-deus e o alívio conciliatório tornam-se alento para leitores e espectadores. Existem ânimos para reconstruir a harmonia e a proporcionalidade.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. Utopias Agrárias: Universalidade, exclusão e natureza. In: STARLING, Heloísa Maria Murgel; RODRIGUES, Henrique Estrada; TELLES, Marcela (Org.). **Utopias Agrárias**. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 2007. p. 67-83.

ARISTÓTELES. **Poética**. 8. ed. Trad. de Eudoro de Souza. Lisboa-Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

BILAC, Jô. **Insetos**. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó, 2018.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo-SP: Martins Fontes, 2007.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. A significação das estruturas formulares dos epimítios da fábula esópica anônima. **Clássica**, São Paulo-SP, 5/6, p. 117-132, 1992/1993. Disponível em: < <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/549>>. Acesso em: 8 jun. 2019.

ESOPO. **Fábulas Completas**. Trad. de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo-SP: Cosac Naify, 2013.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro-RJ: Contraponto, 2014.

JASMIN, Marcelo. Utopia: Memória, palavra, conceito. In: STARLING, Heloísa Maria Murgel; RODRIGUES, Henrique Estrada; TELLES, Marcela (Org.). **Utopias Agrárias**. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 2007. p. 25-51.

LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas**. 6. ed. Trad. de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro-RJ: Editora Revan, 2011.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro-RJ: Civilização Brasileira, 2016.

MEDEIROS, Elen de. **Um teatro bagunça**: o drama moderno brasileiro em perspectiva. Curitiba-PR: Editora Prismas, 2017.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo-SP: Perspectiva, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Trad. de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sônia Azevedo. São Paulo-SP: Perspectiva, 2017.

STARLING, Heloísa Maria Murgel; RODRIGUES, Henrique Estrada; TELLES, Marcela (Org.). **Utopias Agrárias**. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 2007.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo-SP: Cosac & Naify Edições, 2001.

MAKUNAIMÃ, NA MESMA PRAÇA HOJE SEMPRE: ANOTAÇÕES SOBRE DUAS PEÇAS DE TEATRO CONTEMPORÂNEO NA AMAZÔNIA

Roberto Mibielli

Pouca lida tenho com o teatro. Embora amator, pouco pude frequentar seus palcos, camarins e coxias. Questão de grana, questão de rumos da vida... Mas, sim, amei e fui amado pelo teatro, como pude, como deu pra ser. Desde as gincanas de bairro e escola, até a universidade, dirigindo atores pobres como eu, atuando em segundo plano, assistindo tudo o que havia de barato e gratuito no teatrinho da UFSC e outros mais. Em outros tempos, tempos nos quais a reciprocidade nos cumpliciou. Daí porque, embora professor de Literatura, me sinta autorizado a dizer uma ou outra coisa, aqui e ali, sobre esse *métier*. Não fosse isso, os tempos bicudos, nos quais vivemos, de redes sociais e tretas, me autorizariam a falar, em nome de uma opinião, ainda que ela não fosse das mais racionais, profissionais, ou academicamente amparadas.

O lugar de onde apresento meus argumentos, no entanto, para além de toda e qualquer ciência que possa escudar o que digo, é o de quem recebeu, há pouco, dois novos valiosos troféus para sua coleção-biblioteca: *Makunaimã – o mito através do tempo*, que vem assinado com a dramaturgia de Deborah Goldemberg (embora ela admita e faça questão de frisar, que há muitas vozes contribuindo na confecção do texto), e *Na Mesma Praça Hoje Sempre Até o Amor Acabar*, texto do dramaturgo, ator e poeta Francisco Alves Gomes, que, embora escrita no ano de 2005, só chegou à condição impressa em livro, agora, em 2020.

O primeiro texto, que, na edição que adquiri, tem o luxo de ter em sua contracapa uma obra exclusiva, confeccionada de próprio punho, assinada e dedicada à minha pessoa, por ninguém menos, que Jaider Esbell (cujas obras ilustram o livro, inclusive), procura fixar o enredo em torno de Macunaíma/ Makunaimã. O segundo, conforme o título bem ilustra, é passado *Na mesma praça hoje sempre até o amor acabar*. A praça? Nossa velha conhecida – da maioria dos macuxis (gentílico de quem nasce em Roraima) – na qual figura um velho coreto, então (na época em que se passa a trama), abandonado e legado a moradores de rua, profetas, bêbados e equilibristas (tudo bem que não há equilibristas, mas não pude deixar passar a oportunidade de homenagear, em função de sua partida prematura nesse pandêmico 2020, Aldir Blanc). A praça vem a ser cognominada

pomposamente praça do Centro Cívico, em torno da qual e ao centro dela figuram os três poderes do Estado de Roraima, se não contarmos a catedral metropolitana (que ali também figura). Ela leva, nas lides populares, o carinhoso nome de “a Bola”. Trata-se, pois, de uma grande rotatória ajardinada e com um palácio (do governo estadual) e uma estátua em homenagem ao garimpeiro (muito questionada no momento em que vivemos), ao centro, para a qual convergem todas as grandes avenidas da cidade, exceto as perimetrais.

Na primeira peça, o argumento perpassa o diálogo em torno da apropriação de Mário de Andrade, via Theodor Koch-Grünberg, da imagem e das histórias de Makunaima (a quem os índios chamam Makunaimã – o mesmo Macunaíma de Mário de Andrade), transformando-o em personagem central na discussão sobre o caráter de nossa nacionalidade, enquanto povo, e da identidade literária de nossa cultura nacional. Na segunda peça, a miséria, as angústias, o sofrimento, as ansiedades e o sentimento de humanidade são discutidos, aleatoriamente, por quatro personagens que se encontram no coreto da praça do Centro Cívico em Boa Vista, tentando entender a vida e o que os levou a ali estarem, em estado de neurose contínua, entre filosofemas, poesia, delírios frasais e dramas existenciais.

É importante destacar (e esse talvez seja nosso primeiro ponto de proximidade entre os textos) que a ambiência diz respeito a Roraima. Isso não significa que a cena, na qual se desenrola a trama, se desenvolva em Roraima em ambos os textos. Pois não é esse o cenário da primeira peça, que é passada na Casa de Mário de Andrade, em São Paulo. O texto de Francisco Alves, por seu turno, é passado em Boa Vista, muito embora, as questões nele discutidas pudessem ser tramadas em qualquer outro lugar/mente do planeta terra. Por ambiência, nesse caso, entenda-se a relação política e psicológica que ambienta os textos e configura sua relação com o estado de Roraima como basilar.

No primeiro, há uma discussão sobre as intenções originais dos indígenas que narraram o mito de Makunaimã para Theodor Koch-Grünberg e sobre como Mário se apropria desta narração, o que coloca em xeque determinadas facetas da obra andradina, a partir do ponto de vista dos próprios indígenas de hoje. Nesse texto, os indígenas, após noventa anos de silêncio, reivindicam, em discussão com um Mário de Andrade recém despertado de um longo sono, o direito à fala, politizando o mito e tornando-o mais indígena, à medida em que suas vozes são consideradas na construção do texto coletivo da própria peça teatral. Mas não é apenas Mário (atualizado sobre o que vai no mundo e posto em xeque), boa parte da chamada literatura indigenista é, com ele, posta no banco dos réus e discutida.

Assim, parte-se de uma sala, na Casa de Mário de Andrade, na qual estão reunidos num evento sobre os 90 anos de lançamento de *Macunaíma*: Deborah (antropóloga, curadora do evento), Jaider Esbell (artista Macuxi), Laerte (Escritor wapichana), Bete (professora de história, indígena Wapichana), Ariel (filósofo-poeta negro), Akulí-pa (narrador/contador de histórias, indígena taurepang), Akulí-mumu (pai de Akulí-pa), Pedro (antropólogo), Iara (cantora-compositora), Jefferson (ator), Prof. Dr. Armando de Almeida Russ (PhD, professor de literatura), além do ressurgido/acordado Mário de Andrade, para se chegar ao local Roraima, terra dos povos originários que têm em Makunaimã uma de suas divindades, para o qual os fatos são apontados.

O primeiro ato se passa numa discussão, embora polida, de cunho político, sobre o silenciamento imposto aos indígenas e a sua cultura, ao longo de décadas e sobre a forma como pensam seu mito, apropriado por Mário, em *Macunaíma*, a partir do manuscrito de Theodor Koch-Grünberg. A cena única, evolui em torno de um evento, que realmente aconteceu na casa-museu, onde ele viveu boa parte de sua existência, organizado pela curadora, em homenagem aos 90 anos de publicação de *Macunaíma*, em 2018. Mário, embora morto, aparece repousando num sofá do segundo pavimento, em seu quarto original, enquanto os debatedores estão no primeiro piso, discutindo sua obra, aspectos de sua cor e sexualidade. A partir daí, várias posições, desde a mais radical, a de que ele não deveria ter se apropriado do texto indígena e o mesclado a outros, insultando seus autores, até a mais benevolente, para com obra e autor, passando pelas que discutem novamente a necessidade da imposição de sua sexualidade e cor da pele, se revezam pelas falas dos convidados, incomodando o sono de morte de Mário que, acordado pela discussão, se junta aos convidados e participa da conversa, ao mesmo tempo em que é instruído sobre nossa era.

O segundo ato, também dotado de cena única, toma Mário, já entrosado, como centro das atenções e do palco, partindo daí para um período de contação e sobreposição de versões de histórias da tradição indígena, de trechos de sua rapsódia, a modos de sarau proposto por ele. A partir desse momento o livro, no qual a peça está publicada, passa a contar com ilustrações coloridas de um de seus personagens, Jaider Esbell (que na vida real é ele mesmo). O sarau proposto por Mário avança com cada personagem contando suas versões de um capítulo (do Gigante Piaimã) de *Macunaíma*, seja na forma de filme, seja em fita cassete, seja através do ator, que encena um trecho contado por Akulí-pa. É fundamental que se ressalte, que boa parte das falas e performances ali contidas, ocorreu, de

fato, no evento que homenageou os 90 anos de lançamento de *Macunaíma*, uma vez que quase todos os personagens, de fato, participaram dele, como atesta a programação abaixo disponível na página da Casa das Rosas:

EVENTO ESPECIAL 90 ANOS DE MACUNAÍMA

Sexta-feira, sábado e domingo, 14, 15 e 16 de setembro de 2018

Curadoria: **Deborah Goldemberg**

Para celebrar os 90 anos da obra seminal de Mário de Andrade, considerada uma obra-prima da literatura mundial, a Rede de Museus-Casas Literárias preparou uma série de ações integradas em torno de *Macunaíma* e da cultura indígena nacional, uma das principais referências de seu autor.

Programação completa

Casa Mário de Andrade

Sexta-feira, 14 de setembro, das 19h às 21h

Abertura: “A presença cultural indígena hoje no Brasil”, com Deborah Goldemberg, Paulo Santilli, Avelino (líder Taurepang) e Cristino Wapixana (escritor indígena)

Casa Guilherme de Almeida

Sábado, 15 de setembro, das 10h às 13h30

Mesa-redonda: “Macunaíma em tradução”, com palestras de Nádya Farage (USP) e Paulo Victor Albertoni Lisboa (UNICAMP), sobre retórica Wapichana, tradução e literatura indígena, explorando a influências da língua Karib em Macunaíma, e dos linguistas Maria Silva Cintra Martins (UFSCar) e João Paulo Ribeiro (UFSCar), sobre a influência do mito de Makunáima em outras línguas e literaturas indígenas. Comentários de Roseane Cadete (Wapichana)

Casa das Rosas

Sábado, 15 de setembro, das 15h às 20h

A partir das 15h:

Sarau de Mitologia Makunáima, com apresentações de Avelino Taurepang, Roseane Cadete e Jaidier Esbell.

Feira de livros indígenas ao longo da tarde com as editoras Callis, Elefante, Girassol, Panda Books e Ubu. “Macunaíma pocket-show”, por Lara Rennó

Casa Mário de Andrade

Domingo, 16 de setembro, das 15h às 20h

15h | Mesa sobre “Por que Macunaíma é preto?”, com Marcelo Ariel e André Bueno

18h | Exibição do filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

20h | Roda de conversa com atores: “O que os índios acharam de *Macunaíma*?”, com mediação de Deborah Goldemberg

Oficina Cultural Oswald de Andrade

Segunda-feira, 17 de setembro, das 12h às 16h

- Recital indígena
- Apresentações de Avelino Taurepang, Roseane Cadete, Jaider Esbell e Deborah Goldemberg
(CASA DAS ROSAS, 2018, destaques meus)

A importância de notar que o evento de fato aconteceu e que boa parte das cenas descritas, a contação de histórias (narrada no segundo ato a modos de sarau) e as ilustrações de fato ocorreram, tem a ver com as possibilidades que essa apropriação da realidade cria na leitura e na encenação da peça. Se os personagens, com exceção de Mário, estiveram lá de fato, embora alguns tenham tido seus nomes alterados, para se transformarem, respectivamente em: Laerte, Bete, Jefferson e Pedro, boa parte de suas falas originais foi preservada, quase *ipsis litteris*. Esse é um fator que torna o texto especial, posto que as falas de cada um colaboram para dar corpo à peça teatral, conforme destaca o escritor Cristino Wapichana, no prefácio do texto: “*Makunaimã: o mito através do tempo* é um livro revolucionário, que traz à tona vozes e visões do outro lado – o indígena –, que por noventa anos esteve totalmente invisível, sendo reiteradamente desrespeitado em sua existência e em seu sagrado” (GOLDEMBERG, 2019, p. 09)

A autoria coletiva, nesse caso, implica não apenas na fixação do discurso de cada um dos personagens reais, ou na mera expectativa de verossimilhança do texto, mas no engajamento real do texto, numa criação polifônica e multiideológica, embora, *in totum*, prevaleça a voz seletiva da dramaturga no fio condutor da trama, bem como na seleção das falas que a compõem. Ainda assim:

O conceito de autoria adotado para este livro é aquele que, de acordo com Paul Zumthor em *A Letra e a Voz* (Companhia das Letras, 1993), predominou na Idade Média, quando as histórias eram narradas por diversos contadores na tradição oral e, eventualmente, num esforço coletivo feito em oficinas de copistas, uma versão dessa história era transcrita e escrita para ingressar o universo literário. Todas as histórias e ideias contidas neste livro foram contadas ao longo do evento *Makunaimã: o mito através do tempo*, ocorrido nas quatro casas da organização social POIESIS – Instituto da Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura, em agosto de 2018. A dramaturgia foi escrita e, posteriormente, todos puderam ler o texto e fazer sugestões. Os direitos autorais do livro são dedicados aos narradores indígenas taurepang, macuxi e wapichana. Deborah Goldemberg, março de 2019. (GOLDEMBERG, 2019, p. 07)

Como convidados, suas performances estão registradas, assim como seus nomes originais aparecem na programação citada anteriormente. Isso amplia as possibilidades políticas do debate, uma vez que o público que lá não pode estar,

em função de diversos fatores, inclusive do espaço reduzido, pode agora, uma vez transformadas as falas em peça e os atores reais em personagens, participar da discussão ali vivenciada. Isso torna o texto especial pois amplia seu *status*, não apenas em termos de alcance de público, mas de continuidade e qualidade da discussão. A transformação de parte desse evento em peça litero-teatral, por outro lado, faz com que a atmosfera da peça adentre o universo do realismo mágico, fundindo realidade e ficção, fazendo-nos experimentar um pouco do mítico em nossa cultura.

Claro está que é impossível confundir a realidade da morte de Mário, com sua ficcional ressurreição para participar da peça, num evento real, em sua homenagem. Mas, se pensarmos deste modo, ignoramos o apelo central da peça, que chama sobre si a necessidade de entendermos o mundo sob a perspectiva da maioria dos personagens, em sua indianidade. Nesse caso, mito e ficção, lenda e realidade não fariam diferença. Ou melhor: haveria a diferença intercultural, mas o perspectivismo ameríndio, cuja descrição se justifica da seguinte forma, aqui descrita por Eduardo Viveiros de Castro, permitiria que até mesmo esse fato (a ressurreição) fosse encarado como realidade:

O estímulo inicial para esta reflexão foram as numerosas referências, na etnografia amazônica, a uma concepção indígena segundo a qual o modo como os seres humanos vêem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos — é profundamente diferente do modo como esses seres vêem os humanos e se vêem a si mesmos. (CASTRO, 2002, p. 227)

Nesse caso, os humanos indígenas teriam o direito à crença de que a história narrada na peça teatral é, de fato, verdadeira, pois, segundo advoga o perspectivismo, o espírito de Mário, transmutado em Mário, é Mário:

Em suma, os animais são gente, ou se vêem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma

roupa trocável e descartável. A noção de ‘roupa’ é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da metamorfose — espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais —, processo onipresente no “mundo altamente transformacional” (Rivière 1994) proposto pelas culturas amazônicas. (idem, p. 227)

Isto nos coloca numa peça teatral cujo argumento, para os não-indígenas, flerta diretamente com o mágico (do realismo mágico), ao mesmo tempo em que se nos apresenta real, pela perspectiva dos que assim creem. Tudo depende de que lado da interculturalidade o espectador está, no que ele crê e no quanto de empatia pode emprestar à encenação. De todo modo, partimos de São Paulo, para discutir a Amazônia e, de modo muito particular, a cultura indígena ambientada em sua maioria (nesse caso específico relativo a Makunaimã/Makunáima/Macunaíma) em Roraima.

O segundo texto, embora caminhe na direção oposta, isto é, partindo de uma praça central na cidade de Boa Vista, Roraima, Amazônia, Brasil, para o drama da existência humana universal, também cria atmosfera similar. Nebulosa em quase todos os aspectos, a peça confunde seu leitor num prisma entre realidade e sonho, ficção e fato, mergulhando-nos numa espécie de fluxo de consciência contínuo, vivenciado ansiosa e torrencialmente por quatro personagens no palco, em que atravessam ininterruptamente dezesseis cenas.

O enredo, embora o tenhamos qualificado, acima, de nebuloso, parece quase simples, pois coloca em cena quatro personagens, cujos diálogos beiram o *non sense*, relativamente decadentes/deprimidos/eufóricos/indiferentes, locados num cenário central, numa praça, simbólica, na cidade na qual vive, de fato, o dramaturgo-autor. O fluxo dialógico intenso e, por vezes descontrolado, gira ao redor de uma miríade de subtemas, entre eles o próprio provincianismo da cidade em si, questionado por mais de um dos quatro personagens psicologicamente aprisionados por um espaço de tempo, não especificado, no coreto da praça (e rebatido, ou não, pelos outros). Indescritível, enquanto roteiro, sem que se leia o texto, para que se possa ter uma noção de sua intensidade dialógica, a peça assume em alguns momentos característica de farsa, em outros de drama, em outros, ainda, beira a comédia, tornando-se tragicômica no conjunto. Os temas, todavia, espraíam-se formando ecos diversos na cabeça do leitor.

Nesse sentido, a peça, polifônica por natureza, assume também a forma polissêmica, uma vez que, a depender do interesse pelos temas, cada leitor dará mais destaque a uma das vozes e significados com os quais mais se identifica, num dado

momento do texto, dando menor relevância ao que se segue, alterando os possíveis significados atribuídos à trama, por outros possíveis leitores, em seu decurso.

Aparentemente o autor procura frustrar e surpreender seu leitor dentro da estreita métrica do diálogo crível (que por vezes alcança o incrível), sem embarcar em longos, monótonos e monológicos espaços de locução. Os diálogos são rápidos, assim como as quinze cenas que antecedem a cena final. O ritmo alucinante tem a exata medida da saturação, evitando impor ao público um esgotamento pela palavra. As nuances de clima psicológico são anunciadas a cada estância-cena pelo subtítulo empregado no texto. Como capítulos machadianos, a peça prepara seu leitor para o que se sucederá, enganando-o e surpreendendo-o, por vezes.

A sequência de títulos, que encimam as cenas, confere ao texto um caráter ainda mais literário e novelesco (a modos de folhetim) que teatral. São muitos, 16 ao todo, que parecem, pela brevidade, terem sido publicados em magazines de outros tempos, do século XIX mais precisamente: 1- Os homens solitários; 2- narrações da vida inventada; 3- os homens enxergam pela primeira vez; 4- umbanda; 5- o coreto é a nossa casa; 6- fotografia desmemoriada; 7- do caos ao silêncio; 8- a esperança é a primeira que morre; 9- o misterioso triângulo amoroso; 10- os homens encarnados; 11- deus transudo; 12- homens tristes criam outros homens igualmente tristes; 13- os patéticos filhos de Édipo; 14- é tempo de voltar para os começos; 15- os canibais de Boa Vista Roraima; 16- morrer para renascer. Também, pudera, a peça ostenta, já na capa, a frase de advertência lateral: “Teatro para Leitura” que justifica, de certo modo, a dificuldade técnica de levá-la à boca de cena.

Aliás, ambas as peças funcionam mais como artefatos de leitura que efetivamente de teatro. Isso se pensarmos que a peça Makunaimã foi realmente encenada antes de ter sido escrita, sendo, ela mesmo, a performance total de um evento real, do qual a peça escrita resultante também é o livro de anais. Se levada ao palco, o ciclo se fecha, retornando-se à origem do texto, antes de sua gênese, ou seja, o evento se repete em suas falas e personagens, desta vez num teatro.

Sendo mais literários que teatrais, mais ficcionais que dramáticos, ambos os textos transitam no limite entre uma e outra arte, como objetos híbridos, cujo argumento transita entre realidade, mito e ficção. De fato, na peça *Na mesma praça hoje sempre até o amor acabar*, a cena final resgata a realidade unificando-a em torno de um único personagem, o *alter ego* do autor, ou seu “eu poético”, que funde, pela morte, os quatro cavalheiros em si (Amiel o homem grávido), divagando consigo mesmo, preparando-se para sair para comemorar, ao raiar

do dia, seu aniversário de vinte anos. Autoparido, esse desfecho recupera a realidade possível, subjugando a neurose, exposta em cena, à normalidade de um amanhecer do dia do aniversário, momento em que se revive, ansiosamente, o próprio nascimento. Exceto pelo cenário, que continua sendo o coreto da praça, tudo caminha para um mergulho na cabeça alucinada de um poeta que passou a noite da véspera de seu aniversário num coreto de praça, divagando entre seus medos, arrependimentos e a própria vida posta em caos pouco antes de seu renascimento, parido por si mesmo.

Esse autorrenascimento nos faz lembrar que um dos temas transversais centrais que atravessam o texto, de ponta a ponta, é a presença da poesia: ora como poemas falados, ora questionando a condição do poeta, em outros momentos como discussão em torno da criação poética e até como desejo de domínio da palavra. O estribilho que resgata a lágrima como continente do universo, de certo modo também resgata, edipianamente, o sofrimento do nascimento, do líquido amniótico, da bolsa, da intranquilidade do existir, frente à tranquilidade do útero materno.

Em *Makunaimã*, a poesia também é colocada em cena, a partir de Mário de Andrade, e das questões levantadas pelos circundantes sobre o sentido de se fixar no papel uma história indígena de origem oral, por exemplo, ou sobre a apropriação como um processo criativo válido ou não. Nesse caso, os argumentos dos dois poemas trabalham de modo metapoético a discussão em torno do fazer artístico-literário. E essa nem é uma novidade. Se pensarmos em termos literários, a temática metapoética tem sido tema em poemas e textos literários ao longo dos séculos. Embora tenha se popularizado do romantismo em diante, em literatura, acusa uma tendência cada vez maior de deslizamento, no discurso artístico, no sentido da especialização técnica de sua produção.

Exemplo maior desse tipo de textualidade pode ser observada na magnífica *Filosofia da Composição*, de 1846, na qual Edgar Allan Poe procura afastar de seu horizonte criativo a ideia de inspiração (*inspiratio*), para advogar o domínio do autor-autoridade (*auctor-auctoritas*) sobre a produção de efeitos e sentidos de sua obra.

Parece evidente, pois, que há um limite distinto, no que se refere à extensão para todas as obras de arte literária, o limite de uma só assentada, e que embora em certas espécies de composição em prosa, tais como Robinson Crusóe (que não exige unidade), esse limite pode ser vantajosamente superado, nunca poderá ser ele ultrapassado convenientemente por um poema. Dentro desse limite, a extensão de um poema deve ser calculada, para conservar relação matemática com seu mérito; em outras palavras, com a emoção ou elevação; ou ainda em outros termos, com o grau de verdadeiro efeito poético que ele é capaz de produzir. Pois é claro que a brevidade deve estar na

razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito. (POE, 1995, p. 913)

O que Poe destaca, acima, em seu texto e ao longo de toda sua argumentação, denota uma preocupação direta do escritor com os efeitos que o texto terá sobre seu leitor, fato que permite perceber o que há de elaboração, num texto literário e o que há de ocasional. No caso específico de uma linguagem ou expressão metapoética verbalizada no interior da produção poética, a preocupação com o fazer literário, com suas possibilidades poderão não estar tão explícitas, ou aparecerem. Mas, na maioria das vezes, a linguagem é clara e alusiva ao tema. É o caso, por exemplo, da seguinte passagem do texto de Francisco Alves:

Amiel: O universo instalou-se numa gota de lágrima, reluzindo brilho, reluzindo sal e água.

Peter: Porque repete este verso incessantemente?

Amiel: O verso é o ponto de partida para entendermos os enigmas escondidos em cada banquinho de praça. Em cada caixa de sapateiro envelhecida pelo sol... existe enigma por toda parte... considero o coreto um grande enigma (ALVES, 2020, p. 91, destaque meu)

Causa uma certa aflição ao leitor não familiarizado com a poesia a insistência da personagem no tema. É nesse ponto que uma das chaves de abertura do texto para seu *gran finale* está expressa: “O verso é o ponto de partida para entendermos os enigmas escondidos em cada banquinho de praça.” Nela está presente tanto a relação adâmica da palavra com o mundo, a partir do seu ponto de partida para a nominação e denominação das coisas e gentes, quanto a síntese do poético como enunciação, da arte como criadora e criatura, convivendo no mesmo espaço enigmático. Como mistério/enigma, os iniciados serão seus arautos, seus professores (no sentido de professor), seus pastores. Ao poeta, então, pertence o *fiat lux* original!

Lida de trás para frente, ou seja, do final apoteose para o meio, a peça parece se justificar e se encerrar nessa questão. Mas não é essa somente a leitura que desejo assinalar. Há ainda a relação entre as “palavras” que é tematizada constantemente. Com isso ganha destaque, no texto, um outro binômio: a relação entre a palavra sacra (que é aos poucos desmitificada/dessacralizada) e a palavra profana que se sacraliza (a poesia) ao longo do texto.

O verso destacado, em questão (sublinhado na citação), repetido incessantemente durante boa parte da trama, realmente oculta em si o mistério que dá a sustentação do ritmo ao texto como um todo, tal como um estribilho/refrão, uma forma de marcação do compasso e do estado de espírito da personagem nos momentos em que o diz. Não exatamente como Edgar Allan Poe propõe no seu *Filosofia da Composição* em relação ao mais conhecido refrão da poesia mundial “Never more, never more!!” d’O Corvo. Ali, dito sempre alternando significados e marcando a progressão do efeito de comoção no leitor, “never more” é a base da estrutura de significado que se constitui ao longo do poema, num crescendo, como afirma Poe:

Suscitou-se, então, a questão do caráter da palavra. Tendo-me inclinado por um refrão, a divisão do poema em estância surgia, naturalmente, como corolário, formando o refrão o fecho de cada estância. Não cabia dúvida de que tal fecho, para ter força, devia ser sonoro e suscetível de ênfase prolongada; e tais considerações inevitavelmente me levaram ao “o” prolongado, como a mais sonora vogal, em conexão com o “r” como a consoante mais aproveitável. Ficando assim determinado o som do refrão, tornou-se necessário escolher uma palavra que encerrasse esse som e, ao mesmo tempo, se relacionasse o mais possível com a melancolia predeterminada como o tom do poema. Em tal busca, teria sido absolutamente impossível que escapasse a palavra “never more”. De fato, foi ela a primeira que se apresentou. (POE, 1995, p. 915)

Na peça que nos propõe Francisco, o verso repetido por Amiel é o mesmo sempre, como no poema de Poe, mas varia no tom como é realizado/dito, de acordo com o estado de espírito e, mesmo, estado físico da personagem, ao longo do desenrolar da maioria das cenas. Diferentemente do poema de Poe que prevê uma certa simetria na distribuição de seus versos, esta peça de teatro procura evitar o demasiadamente lógico e cartesiano, permitindo que a personagem deixe de pronunciá-lo em quatro das dezesseis cenas – respectivamente 9,10,11 e 14.

Há, no entanto, em outro de seus temas recorrentes: a bíblia/cristandade, uma questão que contraria a lógica do caos suscitada pelo texto. Quatro são os cavaleiros (cavaleiros? – sem cavalos?) que se reúnem no coreto da praça em busca de seu ser comum. O número quatro, todavia, é conhecido como o número do equilíbrio, da simetria, do quadrado, fato que torna esse universo binário, um eterno confirmar, desconfirmado. Nele, há sempre uma fala desfazendo a do personagem anterior, há sempre uma surpresa dentro do óbvio, como se as coisas pudessem se alternar e se contradizer eternamente, se equilibrando ainda assim. E tudo isso é feito com extrema consciência.

Os quatro cavalheiros, além do equilíbrio, também suscitam a imagem bíblica clássica do apocalipse. Mas, seriam os quatro cavalheiros (agora tornados cavaleiros desmontados), o prenúncio de más notícias (a Fome, a Peste, a Guerra e a Morte)? É bem verdade que os quatro temas perpassam o texto, de modo a aproximar ainda mais as imagens. Há fome, há guerra psicológica entre eles, e a morte está sempre presente e em discussão. A peste é representada pela decadência cada vez mais presente dos quatro.

A presença de temas que vão da religiosidade à filosofia, à maternidade, à psicologia (principalmente a freudiana), à sociologia, à antropologia, ao sexo, ao amor, e outros tantos, ali discutidos, expostos, obedece a um princípio de conhecimento que foge aos moldes do lugar comum, denotando algum conhecimento de causa da parte dos autores.

Nesse aspecto, os dois textos concorrem no mesmo sentido, especialmente no que tange à poesia, suas teorias e questões estéticas, bem como ao universo histórico (principalmente em relação a Mário de Andrade). Sobre essas temáticas, se comportam os autores como verdadeiros *connaisseurs*, catedráticos que desenvolvem encontros, eventos sobre os temas que discutem em suas peças.

Aliás, de certo modo, a autoconsciência do fato incomoda, pois, na peça *Makunaimã*, a autora faz questão de esnoabar a academia, criando um personagem fictício, o hilário (PhD) Dr. Professor de Literatura, Armando de Almeida Russ, o único a ostentar nome, sobrenome (todos são tratados na peça pelo primeiro nome) e título acadêmico em inglês (PhD) e português (Dr.), bem como sua especialidade (Professor de Literatura), o que ajuda a distanciá-lo dos indígenas presentes, ridicularizando-o como não pertencente àquele universo. Em que pese a possibilidade de esta ser uma espécie de satirização da imagem de algum dos catedráticos a participarem do evento, expondo seu alheamento em relação ao universo político de denúncia ali vivenciado, a questão, em si, nos leva a outro tema: a autoria e o modo como essa se comporta em ambos os textos.

Em uma publicação de 2014, no livro *Nós, da Amazônia*, destaco uma citação da introdução da Antologia *Esses Poetas 90*, organizada pela professora Heloísa Buarque de Hollanda, na qual a autora diferencia os poetas da geração 90/2000 dos da geração dos anos 70/80 do século XX:

No livro *Esses poetas 90 – uma antologia dos anos 90*, Heloísa Buarque procura situar o leitor em termos de contexto cultural daquele período do seguinte modo: “(...) é um cenário de fortes transformações no mercado cultural mobilizadas por um processo acelerado de massificação, transnacionalização e especialização na produção e comercialização de

seus produtos” (HOLLANDA, 2001, p. 10). Isso aponta para um cenário em que o poeta, diferentemente da chamada geração marginal, hegemônica entre as décadas de 70 e 80 na nossa poesia, é especializado, ou “letrado” como prefere dizer (*idem*, p. 10), sendo na grande maioria das vezes formado em nível superior. (MIBIELLI, 2014, p. 156)

Ambos, Francisco Alves e Deborah Goldemberg, são escritores (dramaturgos) formados em nível superior, com, pelo menos, o mestrado no *curriculum vitae*. Francisco, além de poeta, é professor universitário na Universidade Federal de Roraima, tendo defendido recentemente a sua tese de doutorado na UNB (2020). Deborah, além de Antropóloga, possui mestrado em *Development Studies pela University of London*, Inglaterra (1999), mas não informa nada no seu Currículo Lattes do CNPq, a partir de 2013.

Pensando na forma como Heloísa Buarque caracteriza, acima, as duas gerações, e pensando também no argumento de que os textos apresentam uma forma híbrida entre a poesia, o teatro e, no caso de *Makunaimã*, a pintura e a literatura, é que insistimos, em colocá-los no mesmo rol dos poetas que a professora e pesquisadora destaca em seu ensaio, porque vemos nos argumentos dela forte semelhança entre o que as duas peças advogam e propõem e o modo como seus autores se comportam, do ponto de vista de refletir sua imagem (eu-poético) nos respectivos textos. Assim:

Vale ressaltar que o poeta da geração 70/80 ainda crê em utopias, ainda combate regimes, ainda atua socialmente com sua literatura.

Para a autora, o poeta dos anos 90 é um “profissional culto” (*ibidem*, p. 11). A diferença entre as duas gerações, no dizer da autora, é que a geração “marginal” era “*antistabishment* por convicção”, enquanto sua sucessora, a geração 90, “atua com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico marcando assim uma diferença (...)” (*ibidem*, p. 11). Esta marca acadêmica não é, de fato, o indicativo da existência de um grupo de “medalhões” diplomados (bacharéis) que eventualmente (ou por *hobby*) pratiquem a poesia, mas de um discurso poético mais afeito aos moldes da academia, mais próximo da crítica literária universitária. (MIBIELLI, 2014, p. 156)

A poesia dos anos 90, segundo Hollanda, “se mostra como uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas. Nesse conjunto, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia” (HOLLANDA, 2001 p.11), fato que faz emergir, além da poesia negra (já em processo de crescimento desde os anos 60) e da feminina (já, agora, quase se equivalendo à masculina), “uma sensibilidade erudita e auto-irônica assumidamente judaica, e muito

especialmente, (...) a presença agressiva do *outing gay*” (*ibidem*, p. 11) O esquema traçado pela autora aponta no sentido da insurgência e da plena publicidade dada, naquele momento histórico, às minorias de modo geral, especialmente no que tange à literatura.

De fato, no caso específico de Roraima, essas minorias podem ser melhor tipificadas a partir das comunidades indígenas, de seus costumes, cultura e, especialmente, pela língua. Por aproximação, para além das fronteiras temáticas e/ou dos processos de canonização da produção de grupos específicos, Heloísa Buarque diz ser comum observar nos meios de veiculação do objeto literatura: “a presença de um número crescente de poetas provenientes dos bairros de periferia ou subúrbios de baixa renda na literatura que circula nas editoras, recitais e revistas em voga” (*ibidem*, p. 12). Além deste panorama, a autora ressalta a presença da *web* no processo de difusão cultural da produção das minorias, com textos ou “vozes liberadas do compromisso com os critérios tradicionais de qualidade literária” (HOLLANDA, 2001, p. 12).

Essas afirmações, não diretamente vinculadas aos povos indígenas, podem ser associadas à sua presença nos círculos periféricos dos grandes centros, e, no caso específico de Roraima, às periferias da capital, Boa Vista. Para lá também converge o texto de *Makunaimã*, colocando sua autora, entre os poetas da geração 90/2000, segundo destaca Heloísa, pela forma como procura dar voz a essas comunidades.

No caso específico da peça *Na Mesma Praça Hoje Sempre Até o Amor Acabar*, outras são as unidades temáticas que enquadram o autor na descrição feita por Heloísa Buarque de Hollanda dos poetas 90/2000: o modo como tematiza questões existenciais (e como encena o existencialismo), ou como se aproxima de técnicas de encenação mais próximas do teatro de Beckett, em *Esperando Godot*, do qual cremos ser Francisco atento leitor acadêmico. Para o texto introdutório da edição de 2005 da Cosac Naify, afirma Fábio de Souza Andrade:

Nessa peça em que a simetria imperfeita, forma particularmente cara a Beckett, encarna-se numa multiplicação de duplos ligeiramente discrepantes (dois atos, dois dias, dois pares – Didi e Gogô, Pozzo e Lucky), a indefinição do espaço – um meio do caminho na terra de ninguém, demarcado unicamente pela presença insistente de uma árvore –, a incerteza da espera anunciada no título, a ausência de um quadro de referências naturalistas e a falta de consequência prática dos diálogos despertaram várias leituras alegóricas. (BECKETT, 2005, p. 09)

Podem levar a crer que se trate de um poeta-dramaturgo mais velho, afeito às grandes temáticas dos anos 70/80, ao engajamento nessas décadas. Mas a puerilização dos argumentos, aliada à dispersão de opiniões, bem como à multiplicidade de temas que se imbricam e subsumem, cria uma atmosfera mais plural, típica dos anos 90/2000, afastando essa versão de um Godot dos anos 40, trazendo a peça para nosso contexto ideológico, intertextualizada, sim, exatamente por ambas contarem com quase a mesma estrutura cênica (quatro atores mais um morto/menino) e a mesma estrutura dialógica.

Ambas encerram em si, para além da erudição acadêmica de seus autores e do desejo de ocultá-la, seja pela presença da escatologia no texto de Francisco, seja pela ironia para com o universo acadêmico no texto de Deborah, um desejo maior de trazer ao palco da leitura fatos e questões relevantes para o nosso tempo. Agora, nesse ano de isolamento e de genocídio, mais prementes, mais presentes, mais necessários. Exatamente porque nesse momento, o teatro da vida parece mais surreal que a arte que o representa. E a poesia-teatro, do agora: **instala um Makunaimã em cada gota de lágrima, reluzindo brilho, reluzindo sal e água...**

REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CASA DAS ROSAS. **Evento Especial 90 Anos de Macunaíma por Deborah Goldemberg**, 2018. Disponível em: <<https://www.casadasrosas.org.br/agenda/90-anos-de-macunama>>. Acesso em: 06 jun 2020.

GOMES, Francisco Alves. **Na mesma Praça Hoje Sempre Até o Amor Acabar**. 1ª ed. São Paulo, Salvador: Kuzuá Editora, 2020.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Esses Poetas 90**: uma antologia dos anos 90. 2ªed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

MIBIELLI, Roberto. Camadas de identidade: do Roraima e as estratégias de construção e legitimação de uma identidade poética para Roraima aos poetas da geração 90/00. In **NASCIMENTO**, Luciana Marino; MIBIELLI, Roberto; FIOROTTI, Devair Antônio. (Orgs.): **Nós, da Amazônia**: Literatura, cultura e identidade na/da Amazônia. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. p. 153-176.

POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe**: ficção completa, poesia e ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, sep. 2004. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/197>>. Acesso em: 06 jun 2020.

O TEATRO COMO EXPERIÊNCIA: A ESCOLA E A LEITURA EM CENA

Josué Rodrigues Frizon

Luís Fernando Portela

PRIMEIRAS PALAVRAS

As ações em prol da formação de leitores perpassam vários caminhos no ambiente escolar e fora dele. São encontros tais como rodas de leitura, feiras do livro, mostras literárias, momentos com escritores, contações de histórias, jornadas literárias, seminários e inúmeras outras manifestações que buscam colaborar na instituição de comportamentos leitores entre crianças e jovens. Nesse sentido, a escola pode ser tida como um local privilegiado no ato de incentivar o contato entre o aluno e o texto, seja literário ou não. No entanto, a realidade atual a que educandos estão expostos não apresenta tal possibilidade com frequência, uma vez que em muitos casos se tende a privilegiar um ensino calcado em ações e índices que procuram preparar crianças e adolescentes para o “futuro”, ou seja, para que estes obtenham boas notas em exames de vestibular, ENEM, entre outros.

Nesse descompasso entre ações que buscam alcançar objetivos concretos na formação leitora e aquelas que acabam, mesmo que involuntariamente, fazendo um percurso inverso, surgem em nosso horizonte atividades com o texto dramático. O teatro, como enfatizaremos na sequência desse texto, pode gerar possibilidades de uma intimidade maior e/ou mais complexa entre o leitor e o texto ou um determinado grupo de leitores e diversificados textos.

De acordo com Alcione Araújo,

A iniciação à leitura ficcional, como a superação do Analfabetismo Funcional, exige um nível mínimo do entendimento do código gráfico, ou seja, a alfabetização. O entendimento sugere que se detenha a cada frase do parágrafo, a cada palavra da frase, avaliando sentido e significado, avançando, passo a passo, o nível de entendimento. É uma espécie de transubstanciação do texto, retirando-o do aprisionamento gráfico e trazendo-o para a vida. Ora, a leitura do texto teatral, que é grávido de ação e de vida, essa transubstanciação é mais simples e a passagem mais rápida. (ARAÚJO, 2009, p. 174)

Ao se observar as palavras de Alcione Araújo, enfatiza-se que a construção de sentidos de um texto, ou para além do texto, tem por base o desenvolvimento de habilidades que promovam o exercício de compreensão do código verbal.

Segundo ele, o texto teatral é uma possibilidade para que os sentidos das palavras se tornem mais vivos e ativados quando de sua leitura e/ou representação. Também, o autor ainda enfatiza que o texto dramático não é suficientemente aproveitado no processo de formação escolar, acadêmica e cultural. Desse modo, perde-se muitas vezes a oportunidade de uma compreensão mais ampla por parte do próprio leitor. Para Araújo,

O teatro é a mais social e socializada das formas de arte. Compreender as razões que levam à ação é iniciar a descoberta da alteridade – a existência do outro, com seus sonhos e desejos, suas singularidades e seus direitos. Um aprendizado que se transfere para a vida real. Tendo o conflito entre as personagens como condição da sua existência, e cada um tem boas razões para agir como age, a dramaturgia, na concretude das suas ações, ensina a conviver com a diversidade dos seres humanos e a divergência dos interesses. [...] No entanto, a dramaturgia, base literária da expressão teatral, é ignorada pelos currículos acadêmicos, mesmo nos cursos de letras, e raramente utilizada nos níveis médio e fundamental do ensino no Brasil. Renuncia-se, assim, à sua utilização pedagógica como uma maneira de representar e conhecer o homem e a sociedade criada pelos homens. (ARAÚJO, 2009, pp. 173-174).

Em meio a uma educação tecnicista e redutora, um apelo ao teatro, com práticas significativas de um fazer e viver artísticos, ligadas à leitura literária, pode ser visto como um movimento gerador de novos sentidos formativos. Trata-se, portanto, de propor atividades concebidas como um fazer junto, com olhar coletivo e negociado sobre os problemas e desafios que se interpõe. O fim específico buscado deve afastar-se de cobranças estereis por resultados e de avaliações que seguem o padrão de testagem da memorização e de conhecimentos “adquiridos”, uma vez que deve ser privilegiado o processo e que as formas de conhecer movimentadas não se apresentam com possibilidades de serem mensuradas. Apresenta-se, então, uma oportunidade de a escola integrar-se à comunidade por meio de um trabalho coletivo, dotado de sentidos e potencialmente capaz de ressonar nesse meio social, sem que isso seja, entretanto, uma condicionante impreterível. Um cenário de interesse nesse trabalho de interlocução entre a literatura e o teatro na escola é o que leva os alunos a construírem coletivamente uma ação que gere um impacto positivo, mobilizando diferentes leituras e conhecimentos que os capacite para a sua realização, seja esse impacto restrito ao interior do grupo ou gerador de uma ação externa.

Nesse sentido é que nos interessa refletir sobre o teatro como possibilidade de aproximação e experiência do literário a partir de uma abordagem em que o corpo, já vivo na leitura da palavra, tome uma dimensão de apropriação intensa desta. Também pensar a respeito do potencial educador e formativo do teatro de modo geral, e em sua relação com a disciplina de Literatura na integração com uma efetiva educação literária. Com esse intuito, nos reportamos, a princípio, a uma leitura de base benjaminiana desenvolvida por Jorge Larrosa Bondía, que vai tratar de dois binômios opostos ao propor a ideia de uma educação pensada a partir da experiência: em oposição ao pensamento educacional corrente, caracterizado pelo par “*informação/opinião*”, o autor propõe o binômio “*experiência/sentido*”, pois compreende que a experiência geradora de sentido não é compatível com o excesso de informação e de opinião predominantes (LARROSA BONDÍA, 2002). Os ecos disso estão nas concepções de ensino que privilegiam o acúmulo de conteúdos e conceitos em detrimento de situações educacionais capazes de realmente tocar os alunos e promover esse saber de experiência. Afinal, a real função do ambiente escolar não seria justamente possibilitar aos seu público-alvo uma tomada ativa de consciência de si e do mundo que o cerca? Nesse sentido, o presente trabalho segue o intuito de debater essas questões, voltando-se à formação literária.

POTENCIALIDADES E DESAFIOS DO TEATRO NA EDUCAÇÃO LITERÁRIA

As instituições escolares muitas vezes buscam por atividades que não possibilitam aos educandos participar ativamente do processo de construção do conhecimento. Desse modo, não lhes é possível o desenvolvimento, sobretudo, de competências que proporcionem um entendimento real e mais amplo do saber a ponto de sentirem-se integrados a essa construção.

É fato que a escola, como se configura atualmente, impõe significativas restrições, pois como sustenta Larrosa Bondía:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes,

suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Esse tipo de temporalidade está muito distante da realidade escolar, seja a escola pública ou privada. A exigência para que se cumpra uma determinada grade curricular coloca professores e alunos em uma corrida contra o calendário, sem muito tempo para atividades outras que não sejam aquelas direcionadas ao cumprimento de avaliações e prazos. A cobrança em relação a exames vestibulares e avaliações de desempenho impõem uma concepção de saber baseada no acúmulo de informações. Ainda, a exigência sempre presente da necessidade de opinião faz com que o julgamento e posicionamento pessoal sejam um fim em si para o ato educacional.

É urgente, portanto, que busquemos esses momentos de parada, e, da mesma forma, que eles ganhem força e pertinência em nossas práticas educacionais, como resposta a um processo que nos empobrece não só individualmente, mas coletivamente. A pergunta que se impõe então é aquela feita por Walter Benjamin em *Experiência e pobreza*, de 1933: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (1994, p. 115). E se em 1933, Benjamin apontava para a possibilidade de um fim trágico resultante dessa desvinculação, temos hoje semelhante desafio ao nos depararmos com a nossa realidade social, ao passo que se torna possível atualizar sua proposição de um “conceito novo e positivo de barbárie”, surgido da autoconsciência e confissão dessa nossa pobreza coletiva de experiência. É assim que essa pobreza de experiência “impela a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1994, p. 116). E a partir desse pouco é que se podem construir obras bárbaras.

Como propor que se pense a literatura na escola a partir da experiência? Há um ponto de inflexão possível que permita pensar a leitura literária e a cultura livresca na qual se baseia como um espaço de experiência? O teatro, desde a leitura do texto dramático até a realização de jogos, e mesmo a montagem de um espetáculo (que não é necessariamente um fim em si e nem uma condição obrigatória para o trabalho a ser realizado) podem ser um campo de intermediação nessa direção?

Ao permitirmo-nos dar um passo nesse sentido, podemos tomar as ideias de relação do corpo com a experiência da recepção do texto de Paul Zumthor, em *Performance, recepção e leitura*. Suas proposições nos possibilitam dimensionar a corporeidade envolvida no ato de ler e apontam para uma parada, que pode trazer a atividade da leitura literária na escola para o campo do binômio *experiência/sentido*. Em consonância com o que se poderia entender como uma proposta de trabalho a partir da observação da leitura benjaminiana de Larrosa Bondía. Sobre o corpo na leitura, Zumthor afirma

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também de um ardor ou sua queda, o sentimento de ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio. (ZUMTHOR, 2014, pp. 27-28).

Toda essa corporeidade, presente e que se manifesta na leitura, pode ser ainda mais intensa quando se trata do texto dramático. Incontornável quando este se realiza no fazer teatral.

UMA EXPERIÊNCIA NA ESCOLA E UM ESPETÁCULO

O caso abordado a seguir é um relato de uma experiência com teatro na escola, vinculada à disciplina de Literatura, abordado com base nas reflexões tecidas por este texto até aqui. Esse relato possibilita levantar uma discussão a respeito dos desafios, pressões e também as muitas possibilidades existentes quando uma tal proposta encontra a realidade escolar em sua complexidade. Muitas podem ser as questões em casos como este, quando ao mesmo tempo se pretende estabelecer com os alunos um processo significativo, envolvendo o teatro e a leitura literária, e no ponto de chegada se tem um espetáculo a apresentar.

O espetáculo em questão é uma proposta teatral direcionada à turma de terceiro ano de uma instituição privada, localizada na cidade de Marau, região norte do Rio Grande do Sul. Inicialmente, a escola realizava uma mostra anual de teatro, momento em que participavam todas as turmas de Ensino Médio. Após algumas edições, o projeto passou por um processo de reformulação e chegou ao formato que vem sendo adotado, envolvendo apenas alunos do 3º ano do Ensino Médio. Assim, se constituiu também como um momento de despedida dos discentes, já que é o ano em que encerram suas atividades na instituição escolar.

O relato foca em apenas uma das edições desse projeto, aquela referente ao ano de 2018, em que foi trabalhada a peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Nos detivemos a esse ano em específico não somente por conta da riqueza literária da obra, mas também por considerar que o material levantado (depoimentos dos alunos) e os resultados obtidos permitem uma discussão proveitosa.

O processo pelo qual passaram os alunos, desde a escolha do tema até a apresentação do espetáculo, traz à tona as complexidades desse tipo de proposta, uma vez que, além da experiência envolvida na atividade de imersão no teatro a partir do texto literário, há a pressão pelo resultado na forma de uma peça teatral musical a ser apresentada para a comunidade. Essa natureza musical da peça pede dos alunos um trabalho de preparação que abrange todas as propriedades do teatro musical, excetuando-se o canto (prioriza-se o recurso da dublagem). A mobilização de percepções para além da leitura da palavra impressa está presente nesse trabalho e contribui para a transformação pessoal e coletiva, o que poderá ser visto nos depoimentos dos alunos.

Esse trabalho, que tem características interdisciplinares, foi realizado em uma parceria entre o professor de Literatura e a professora de teatro e musicalidade, com a qual os alunos trabalham em disciplina específica da grade curricular. Percebe-se uma mudança significativa nas ações dos educandos uma vez que passam por esse processo, que mobiliza uma série de atividades de leitura, do texto, de si próprio e do mundo. Essa é uma das facetas possíveis da arte dramática, pois, como afirma Alcione Araújo, “diz-se que o teatro é antropocêntrico: alça o homem ao centro do mundo, e faz do palco o altar de celebração da natureza e das condições humanas” (ARAÚJO, 2009, p. 176).

Além disso, esse projeto pode ser pensado como um movimento de tensão constante entre a lógica de ensino predominante para esse período escolar – que toma como paradigma as provas de vestibular e mais recentemente o

ENEM¹ – e a tentativa de uma proposta educacional menos conteudista e mais preocupada com a formação do sujeito, em especial no que diz respeito à leitura literária. Ainda que esse mesmo projeto aqui apresentado seja um demonstrativo de que o contexto escolar do qual tratamos dispõe-se a esta última forma de pensar seu processo educacional, inegavelmente a cobrança por bons resultados em exames de admissão para o nível superior é fortemente presente no cotidiano dos alunos e da comunidade escolar.

Na sequência, são apresentados alguns depoimentos selecionados de alunos envolvidos no processo de criação do espetáculo teatral. A aluna cujo depoimento está descrito abaixo, que assumiu um dos papéis principais da peça, representando Julieta, cita alguns fatores que trouxeram expectativa e igualmente ansiedade, como o fato de ela ter assistido aos espetáculos de turmas anteriores, e de apresentar tendo o público externo como plateia. Porém, pode-se perceber que a principal preocupação está relacionada ao peso que a obra tem no imaginário da aluna:

“O musical Romeu e Julieta que apresentamos foi um momento muito marcante acredito que não só para mim como para toda a turma, que espera desde o ensino fundamental, todos os anos, assistindo todos os terceiros anos trabalhando e se dedicando para essa apresentação, que convida toda a cidade para prestigiar. Quando a ideia foi apresentada à turma, imediatamente senti um nervosismo por ser algo tão desafiador e intimidante por ser a mais famosa história de romance já escrita”. (Aluna A, 2018)

O depoimento apresentado abaixo traz um olhar menos positivo a respeito do projeto. Dá a ver que em ocasiões como esta, em que se tem desde o início uma pressão pelo resultado, há sempre o risco de individual ou coletivamente deparar-se com a rejeição dos alunos em relação ao que se propõe, apesar de todo o esforço metodológico que se faça para um trabalho significativo com atividade teatral, relacionada à leitura literária, no sentido de privilegiar o processo em vez do resultado. Quanto a esse aspecto, nos parece que mesmo as resistências que tem como foco questões mais pontuais estão ligadas entre si pela pressão existente, ainda que não alimentada pela gestão escolar, de que o espetáculo aconteça. A própria realização anual ininterrupta de uma peça teatral musical, por alunos de um ano escolar específico, coloca os estudantes desse estágio em sentimento de obrigação quanto à ocorrência desse evento. Como no caso abaixo, essa rejeição pode alcançar um tal aspecto que mesmo o que poderia diminuir-la, como uma relação prévia com a obra abordada, ganha efeito contrário e tende a aumentá-la.

1 FISCHER, Luis Augusto. Do vestibular ao ENEM – novo paradigma para o ensino de literatura para jovens no Brasil. In.: RÖSING, Tania; ZILBERMAN, Regina. Leitura: história e ensino. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

“Eu nunca gostei muito da ideia de fazer o musical, independentemente do tema, entendo a razão pela qual ele é feito, mas isso nunca mudou minha opinião. A escolha do tema me deixou particularmente chateada, sempre achei que fosse uma escolha democrática e que todo processo seria por ‘lazer’ uma atividade divertida com a turma mas não foi isso que aconteceu. Sempre amei o livro Romeu e Julieta, já li ele mais vezes do que eu sei contar e acho que por ser algo tão querido pra mim não queria que se tornasse ‘público’”. (Aluna B, 2018)

Percebe-se que a relação intensa que a aluna já tinha com a obra, quando o processo para ela não se justifica, torna-se um fator ainda maior de afastamento, ao passo que ela parece não querer ver essa obra que movimenta o seu afeto associada a um projeto no qual ela não acredita e não se sente à vontade para participar.

Um outro aspecto observado diz respeito ao modo como os alunos se viram envolvidos com as personagens que representaram. Nesse caso, depreende-se no depoimento, exposto abaixo, um nível de maturação significativo. Ao se deparar com a intenção de contracenar representando determinada personagem, o processo de escolha possibilitou ver sua atuação no mundo sob um ângulo ampliado. Além disso, evidencia-se a percepção de que os adolescentes, em específico a que registrou o depoimento a seguir, acreditaram ter se sobressaído na tarefa a eles destinada. A cena a colocou em uma situação de satisfação perante o processo de fazer teatral no qual esteve inserida. É interessante notar que muitas das considerações feitas pela aluna são conclusões próprias a partir da experiência que ela viveu e à qual foi capaz de atribuir sentido:

“Nós conversamos e decidimos que trocaríamos de personagem, já que as duas preferiam o personagem da outra, foi uma boa ideia, afinal as duas passaram a se encaixar nos papéis. Foi aí que pude perceber, fingindo ser outra pessoa, que só é possível dar o meu melhor, se eu me autoconhecer, depois, é claro, vem o conhecimento do personagem que, é o que vai permitir a passagem da essência do personagem através da atuação”. (Aluna C, 2018)

O depoimento a seguir evoca a percepção de um processo de transformação e rompimento de barreiras. Ele está relacionado a um aluno que ganhou destaque na transposição do texto dramático para a cena, interpretando Romeu. Esse entendimento de si e do desenvolvimento de suas potencialidades, segundo o próprio aluno, só foi possível por meio do reconhecimento de que dependia dele a qualidade da interpretação do papel que lhe coube na peça. O aluno consegue identificar uma espécie de jornada de desenvolvimento pessoal. Poderíamos inclusive inferir que o tom da linguagem que o aluno utiliza em seu depoimento está e muito impregnado de certo tom próprio da obra de Shakespeare.

“Poucos veem, mas fizemos sacrifícios, comigo em específico, sem nenhuma experiência em cima de um palco, e com tamanha timidez, a lógica era um papel no som, porém, me deparei com o papel mais “casca grossa” possível, o pânico me tomou conta quando vi que dependia de mim para tal feito. Eu aceitei, fui em frente, encarei o desafio, noites em branco para decorar falas, dedicação ao máximo do meu tempo, e aqui estou, mais do que satisfeito, após ter superado essa barreira que me impedia de muitas conquistas, hoje percebo que posso mais.

Temos o ditado que se encaixa perfeitamente aqui, “a melhor parte de uma viagem é o caminho”, o desenvolvimento foi desafiador e surpreendente para todos, o primeiro passo é sempre o mais importante, demoramos para engrenar, mas quando nos deparamos com nosso dever, soubemos o que havia de ser feito”. (Aluno D, 2018)

Esse aluno se propôs a realizar algo que se julgava fora de sua perspectiva comum. Em função disso, percebe-se como consequência “pânico”, ou seja, o medo de estar em uma posição fora de sua zona de conforto. O que nesse caso levou a uma atitude positiva. Foi um motivador para que ele vivesse esse desafio. De outro modo, pode-se perceber as diferentes formas de os alunos envolvidos se reconhecerem no processo. Diferentemente do citado no depoimento anterior, a aluna que fala a seguir não sentiu-se tocada pelo mesmo tipo de desafio. Ela conviveu com o personagem com o qual se identificou, e de certo modo, transferiu essa experiência para o conjunto da turma. De toda forma, ela também descreve sentimentos como “tensão” e “medo”:

“Desde o início da escolha dos papéis e testes para esses houve um clima de tensão e medo por parte de todos, afinal, ninguém queria fazer os papéis principais, mas no final percebemos que cada escolha encaixou-se perfeitamente com o perfil de cada aluno, o que me deixou feliz e realizada com o trabalho”. (Aluna E, 2018)

Ao observarmos o depoimento transcrito na sequência, fica evidenciada a ocorrência de um contato significativo com a obra literária. É interessante reparar que o aluno aponta para a centralidade do texto literário dentro desse processo de fazer teatral do qual toma parte. Para muito além de apresentar um espetáculo, o que ele toma como fundamental nessa experiência é aquilo próprio do texto literário que ele será capaz de levar para a vida. Com isso, percebe-se que, se não houve uma vinculação real com o objeto cultural, houve ao menos uma vontade presente ao longo de toda a caminhada de fazer com que a obra tivesse sentido e ecoasse em sua vida.

“Foram 4 longos meses de preparação, desavenças, discordâncias, brigas e dedicação. Ao final, todos levaram para suas vidas um pouco do que essa história romântica e trágica de Romeu e Julieta proporcionou-nos. Crescemos como pessoas, unimo-nos como turma para fazer deste, um dos melhores

musicais dessa escola, essa não era a importância maior, mas sim, levar para o resto de nossas vidas em nossos corações, um pouco de Romeu e Julieta, e de seu grande criador Shakespeare”. (Aluno F, 2018)

Essa relação texto literário-vida que o aluno estabelece, em sua compreensão, está subjacente a todo o processo e ligada a um crescimento pessoal à medida em que a responsabilidade de apresentá-la à comunidade se colocava. Ainda na mesma sintonia, o depoimento que segue continua expressando o sentimento de coletividade, de transformação, amadurecimento e vinculação à obra a que os alunos estiveram expostos. Nesse sentido, também é expressado um sentimento de transformação que vem não só pelo processo, mas fortemente pelo impacto que o texto literário causou.

“O musical foi um sucesso, foi lindo. Nós fizemos pessoas chorarem, refletirem e até rirem em um drama, isso não tem preço, é uma experiência única e inesquecível. Saber que esse é nosso último ano juntos tornou tudo mais especial, nós vivemos juntos essa jornada, como se fossemos uma unidade. O musical me mudou, a arte me mudou, Romeu e Julieta me mudou. Agora, posso dizer que levo um pouco de Shakespeare no meu coração e que isso me faz ver o mundo de uma forma ingenuamente bela”. (Aluna C, 2018)

O processo pelo qual passaram os alunos possibilitou-lhes um olhar diferenciado sobre a arte, o teatro, a literatura e suas próprias trajetórias no ambiente escolar. Quando veem um evento que ano a ano vai se consolidando e tornando-se esperado pela comunidade escolar, esses jovens deparam-se com uma preocupação muitas vezes exacerbada de apresentar um espetáculo significativo. Porém, ao alcançar-se uma compreensão dos alunos de que não é a apresentação em si o ponto de maior interesse é que se obtém um resultado realmente consistente. Isso pode ser observado no depoimento a seguir, em que para o aluno acaba sendo muito mais importante saber que a turma é capaz de apresentar a peça, do que efetivamente apresentá-la:

“Logo pela manhã vimos que não tínhamos completado o espetáculo no ensaio com o cenário, ‘bateu o desespero’, nos esforçamos, com concentração, e o primeiro ensaio concluído com sucesso foi de mais alegria e motivação que ‘O Espetáculo’, havia tudo pronto, sabíamos que nada sairia de controle naquela noite, por isso o desabafo antecipado. Mas com certeza essa história mudou o trajeto de muitos ‘desacreditados’ pra melhor, uma experiência incrível, que agregou, e além de tudo, única!” (Aluno D, 2018)

É fato que essa experiência possibilitou uma tomada de atitude corporal, emocional, reflexiva e, de acordo com os relatos apresentados em nosso texto,

contribuiu sobremaneira para a formação de cada um dos jovens envolvidos. É possível afirmar que esses jovens carregarão as marcas de tal experiência, sejam elas mais ou menos intensas, de acordo com o envolvimento de cada um deles. Está a isso relacionado o fato de terem todos se envolvido ativamente em algum grau, de forma a contribuir consigo mesmos e com os outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto a que nos propomos escrever buscou refletir a respeito da formação de leitores no ambiente escolar por meio de uma experiência teatral. Se pensarmos que a leitura de um texto não está dissociada da ativação de elementos corporais, temos no teatro uma possibilidade significativa de trabalho em prol da formação de leitores, em seu potencial de conduzir a uma vinculação mais efetiva do leitor com o texto literário.

Nesse sentido, apresentou-se, a título de exemplificação, uma experiência em específico: a montagem de um musical baseado na obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, realizado por alunos do 3º ano do Ensino Médio, de uma instituição privada localizada em Marau, na região norte do Rio Grande do Sul. Na observação dessa experiência, contou-se com a análise de oito trechos de depoimentos de alunos envolvidos. Esses depoimentos denotam o processo de imersão pelo qual os adolescentes passaram, desde o contato com a obra até a realização do espetáculo. Mais do que isso, as “conclusões” a que chegaram ao final da referida atividade, algo que aponta para a construção de um saber de experiência, ligado tanto à obra quanto ao fazer teatral.

A respeito desses depoimentos, pode-se perceber que o processo no qual estiveram envolvidos gerou uma série de ativações de tomadas de postura, as quais possibilitaram o desenvolvimento de habilidades e competências até então desconhecidas pelos próprios alunos. O fato de que se viram envolvidos em uma atividade que fez com que fosse necessária uma efetiva participação de todos, movimentou-os no sentido de crescer de forma pessoal e coletiva.

O intuito inicial dos autores desse texto foi justamente debater por meio de um relato de caso aquilo que teoricamente apresentou-se logo nas primeiras páginas de nossa escrita: de que a ativação de sentidos por meio de experiências teatrais contribui significativamente para o processo promoção de comportamentos leitores entre crianças e adolescentes. Mais do que isso, de que experiências como

essa podem possibilitar que o trabalho no ambiente escolar seja mais dinâmico e significativo para os seus principais envolvidos, os alunos.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alcione. Do impresso à cena: o papel do teatro na formação de leitores. In.: SANTOS, Fabiano dos; MARQUES NETO, José Castilho; RÖSING, Tania M. K. **Mediação de leitura: discussões e alternativas para a formação de leitores**. 1. ed. São Paulo: Global, 2009.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In.: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FISCHER, Luis Augusto. Do vestibular ao ENEM – novo paradigma para o ensino de literatura para jovens no Brasil. In.: RÖSING, Tania; ZILBERMAN, Regina. **Leitura: história e ensino**. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, jan./fev./mar./abr. 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

OS ANIMAIS NA DRAMATURGIA DE HILDA HILST: O BESTIÁRIO DA VIOLÊNCIA

Francisco Alves Gomes
Caio José Ferreira

Nas oito peças de Hilda Hilst existe a presença de animais como metáforas. Especificamente nos textos *O rato no muro*, *O visitante*, *As aves da noite* e *O verdugo*, os animais atuam como forças de projeção que endossam a situação de violência que emerge das ações humanas. As personagens não são objetivamente animalizadas, mas elas estabelecem uma relação de espelhamento com os bichos alocados no tecido da narrativa. Os animais assumem um tipo de expansão das identidades distorcidas nos sistemas de opressão. Considerando o elenco de animais presentes nas peças, intuo a formação de um bestiário, uma vez que estes seres revelam o desejo das personagens para as liberdades, como também para a violência. A incidência dos animais também provoca a discussão sobre os limites entre a racionalidade e a irracionalidade das personagens. As práticas vis que molestam a liberdade estão justamente na fronteira entre o racional e irracional, nesse sentido, os animais espelham o poder de escolha das personagens em ceder ao sistema, ser parte dele ou lutar contra.

A seguir apresento algumas reflexões com vistas à pensar o papel dos animais nas quatro peças, e como eles prefiguram a discussão sobre a violência.

SUPERIORA: Basta. Irmã F.

IRMÃ F: Hoje o dia foi tão longo... Olhei o pássaro que pousou na janela. Tive vontade de ser.

(HILST, 2008, p. 107)

A sensação de liberdade é associada ao pássaro pela personagem que deseja ser, ou seja, o acesso à liberdade alcançada pela ave. O rato assim como a serpente, de certa forma, rasteja sobre o muro, como uma espécie de símbolo da expiação por meio da falta de liberdade imposta ao homem por diversos segmentos políticos. A ave em *O rato no muro* funciona como o pássaro de cor púrpura, a Fênix. Diante da adversidade, a ave que pousa à janela devolve ao ser humano a força vital para uma nova sobrevivência, o que caracteriza a vontade de aderir a possibilidade que está cercada pela impossibilidade, pois não há uma saída aparente, mas ainda assim, faz a Irmã F ter esperança.

Nesse sentido, Chevalier afirma que “o voo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra” (CHEVALIER, 2008, p. 687). O pássaro pousado na janela acena como alívio para as dores humanas, possibilitando um olhar de liberdade ainda que entre os muros. Por um instante, a repressão do corpo acessa a sensação de contornos livres que o corpo é capaz de ter quando não é cerceado. A Irmã F termina sua contemplação dizendo: “Tive vontade de ser.”. O pássaro é uma materialidade que suscita na personagem o mais profundo debate sobre si mesma. Ainda que as aspirações do convento mostrem às freiras que o céu é o destino de um corpo devotado à Deus, ainda assim, a personagem expõe o desejo de ser mais que um corpo regulado por normas e regras que a impede ser livre em totalidade, como o pássaro.

IRMÃ H: E havia o gato.

IRMÃ I: Ele morreu agora.

IRMÃ H: Tudo faz tão pouco tempo...

(HILST, 2008, p. 109)

Certa lembrança está em torno da imagem do gato, mas não é algo que imprime uma força ou um saudosismo. É apenas uma rememoração sobre a presença e a morte do animal. O gato representa uma dissimulação, algo que pode pender para o bem e o mal. De qualquer forma, o corpo também pode perecer assim como o gato, não há uma norma que vivifica a permanência da corporalidade. Ele pode ser devorado de acordo com os interesses mundanos ou pelo tempo. Até mesmo a agilidade do gato não foi garantia de permanência do corpo vivo no espaço do convento. O gato, nessa peça, exterioriza a obscuridade e a morte. Não há corpo que resista à provação. Tudo perece.

IRMÃ H: Escuta, se o animal morreu, não teve sentido ele ter ficado.

IRMÃ I: Mas milhões de animais ficaram. Devem está por aí. A gente é que não vê.

IRMÃ H: Mas se ele morreu... se ele havia ficado... se ele havia ficado, não podia morrer, você não compreende? Não tem sentido.

IRMÃ I: Mas que sentido você quer dar à vida de um gato?

IRMÃ H: E nós temos algum sentido? (HILST, 2008, p. 111)

Interessante essa discussão entre o sentido da vida do gato e a vida das personagens. quem vale mais no convento? Todos são subalternizados à condição de opressão.

IRMÃ G: Mas a senhora não disse que não teve para quem dar o seu pão e o seu leite? Antes era para o gato. Agora pode dar para mim. Ele morreu.

IRMÃ H: Mas não fui eu quem disse do leite e do pão... Alguém disse isso?

IRMÃ G (tom cantante): Ai... Ai... A... í... A... í. Sempre me confundo.

IRMÃ I: Sempre nos confundimos. (HILST, 2008, p. 113)

A morte do gato ocasiona uma grande quebra no cotidiano do convento. As freiras o invocam como se ele fosse uma figura quase bem quista, tendo em vista que o alimentavam. Contudo, a reflexão em torno do corpo humano ganha voz e tematiza a finitude da vida que está sempre entre muros. Ainda, o gato pode ser uma espécie de guardião, que devora o rato, que está em cima do muro simbolizando a vigília maléfica do ser humano sobre o corpo de outrem. Ao morrer, o olhar humano perde a esperança de acessar os muros e a imagem do rato é nutrida de força. Mais uma vez, gato e rato são incorporados nas ações humanas e sempre vence a força imposta por vozes que não respeitam a dignidade do corpo e da vida.

SUPERIORA: A Irmã E só sabe ver o gato.

IRMÃ B: Mas o gato morreu hoje de manhã.

SUPERIORA: Mas ela continuará a procurá-lo sempre. Nunca viu nada além do gato. E basta. Afaste-se daí. (HILST, 2008, p. 123)

O gato é uma espécie de signo de travessia para o mundo dos mortos que continua vivo na lembrança dos vivos. Apesar da morte, e de certa retração em relação ao mundo exterior, permanece como decisiva a esperança nos corpos encarcerados. Nesse sentido, segundo Chevalier, na árvore cósmica dos *nias* (Sumatra), “os mortos, para subirem ao céu, passam por uma ponte: debaixo dessa ponte está o abismo do inferno. Um guardião (gato) está postado à entrada do céu, com um escudo e uma lança” (CHEVALIER, 2008, p. 463). Assim, o gato, na peça de Hilda Hilst, é o guardião que permanece na mente humana como um halo de esperança para vencer o muro que aprisiona o corpo. O animal é o único ser visto por uma freira que está entre os muros. Morto, faz com que ela se aproxime do muro, da busca de liberdade, da travessia pelas redes de violência.

IRMÃ G: Talvez seja um rato.

IRMÃ A: Não é ninguém.

IRMÃ H (dirigindo-se à janela): Eu não entendo porque temos tanto medo que ela venha até aqui. Da janela podemos ver o que se passa lá, perto do muro... olhem... ela já está lá! E conversa com a Irmã D.

IRMÃ A: Com a irmãzinha que matou o gato? (HILST, 2008, p. 129)

Há um interessante jogo que coaduna o gato e rato, ambos parecem fazer parte da mesma lógica de

IRMÃ C: Porque ela matou o gato!

IRMÃ H: Que estranho. O que tem uma coisa a ver com a outra?

IRMÃ G: Não é nada estranho. Uma matou o gato, a outra nos sufoca até... até... Em breve serão cúmplices. Então. (HILST, 2008, p. 130)

O rato que vive no escuro, no esgoto, enquanto o gato, que vivia na superfície, no alto, é assassinado. De alguma forma, as ações dentro do muro não é homogênea. Há quebras sinalizadas entre a Superiora e a irmã que matou o gato. Rato e gato estão fora e dentro do muro. Têm acesso aos dois mundos, diferente dos humanos e suas atitudes. O rato é considerado como “uma imagem da avareza, da cupidez, da atividade noturna e clandestina” (CHEVALIER, 2008, p. 770). Entretanto, o rato sobrevive diante da astúcia do gato, que é, no entanto devorado por mãos humanas. Invertem-se os papéis. A ordem está subvertida diante da avareza humana. A liberdade não pertence ao homem, mas àqueles que não pensam a vida com cuidado. O rato renasce no homem como consciência sorradeira das atividades noturnas perversas, no entanto, plausíveis na busca por sobrevivência, já que é preciso descer à condição de rato e sua subalternidade para ter sucesso na preservação da vida. Dessa forma, o gato é devorado e em seguida, o corpo humano, é impedido de concretizar desde de intentos simples às ações mais complexas. Até a sexualidade é reprimida em nome do sagrado e de linhas políticas.

IRMÃ G: Olhe um rato.

IRMÃ H: Onde?

IRMÃ G: Lá... lá... agora escondeu-se. (*pausa*) Dizem que o rato tem dois tons.

IRMÃ A: Dois tons? Como é isso?

IRMÃ G: Um é sobre a pele, escuro e modulado, conforme suas heranças e patriarcado.

IRMÃ H: Às vezes é branco.

IRMÃ I: Ah, isso é raro. (HILST, 2008, p. 131-132)

A a peça discute a tonalidade distinta que alguns possuem. “Um é sobre a pele, escuro e modulado, conforme suas heranças e patriarcado”. Sorradeira como a serpente, é capaz, ainda sobre a imagem clandestina gerada pelo noturno, ter cores distintas. A repressão possui graus diversos, e reifica os sujeitos de várias formas. A linhagem é o que mais conta. Os brancos são raros, ou seja, uma patente tão alta, alcançada por poucos. Os tons escuros, ainda que não especificados, obedecem a ordem hierárquica, mas possuem a mesma capacidade de repressão. A Irmã Superiora seria uma espécie de rato branco, enquanto as demais possuíam tonalidades escuras. Contudo, há uma esperança. Dentro da repressão, o corpo pode ansiar a liberdade percorrendo ideias distintas da massa opressora. Nesse sentido, os ratos dividem-se em castas, evidenciando a organização entre eles. O caráter temível é compartilhado entre todos, sem distinção hierárquica.

IRMÃ B: Então é o rato que ajuda o homem a ser mais homem ?

IRMÃ C: Ou menos realza. (*pausa*)

IRMÃ H (*pensando*): O rato tem dois tons?

IRMÃ G: Um outro mais fundo: uma ânsia de ser vertical e agudo. A senhora nunca viu um rato sobre o muro... naquela pedra lisa?

IRMÃ I: Não... mas talvez fosse porque havia o gato.

IRMÃ G: Nem por isso... E se o rato chegasse até lá, na manhã ou no escuro, não poderia libertar-se?

IRMÃ A: De qualquer forma, não seria sempre um rato?

IRMÃ G: Seria um rato sobre um muro. Olhando para o alto, pode ver o mais fundo.

IRMÃ C: E olhando para baixo.

IRMÃ G: Você quer dizer para dentro de si mesmo? (HILST, 2008, p. 132-133)

O rato é uma metáfora da personificação dos estilhaços da violência que estruturas as personagens. O rato possui “uma ânsia de ser vertical e agudo”, ou seja, dependendo das ações, penetra no corpo e rompe a barreira mais profunda da alma. A opressão está presente no nível visual, mantendo uma certa verticalidade. É visível, fere o corpo, mas caso o tenha sorte, pode sobreviver ao martírio aplicado ao corpo. Já o nível agudo, todas as saídas são trancadas. O corpo é martirizado de tal forma pela consciência que sucumbe e desaparece. Nesse momento, o gato representa uma liberdade opaca diante da presença intensa do rato, que possui caminhos diversos para a tortura do corpo e da alma, uma vez que o rato, como projeção das mulheres humilhadas possui o caráter ambivalente, de poder ser oprimido e opressor.

IRMÃ A: Todos esses ritos, todos os dias... sempre na sombra.

IRMÃ C: E eu estou cansada de sangrar.

IRMÃ F: Como um pássaro... como um pássaro! (HILST, 2008, p. 138-139)

O pássaro talvez seja o maior símbolo de resistência na peça. A projeção dele totaliza as personagens. Entretanto, a sensação de “pássaro em gaiola” perpassa a fala das personagens angustiadas. Os ritos da opressão faz com que o ser humano se projete na sombra, como mecanismo de sobrevivência, de acesso a si mesmo, ainda que envolto por cólera que o faz sangrar. A imagem do pássaro desperta a liberdade que está presa no corpo guiado pelo opressor. O bater das asas imaginárias dota o ser humano de certos poderes alados, de fuga, de imaginações livres de grilhões ritualísticos. O corpo reivindica certa força com a presença do pássaro, criando a mimesis da liberdade, ainda que inalcançada.

IRMÃ G: Olhe o rato.

SUPERIORA (*para a Irmã H. Severa*): O rato é você. (*tom crescente, procurando tensão*) Que deseja subir e ver.

IRMÃ D: No entanto, no entanto.

SUPERIORA: Ainda que tu subisses...

IRMÃ D: Aquela pedra lisa... (HILST, 2008, p. 139-140)

A tortura interna que aprisiona o corpo é sempre metaforizada pelo rato. O olhar destaca a ânsia de liberdade, sendo direcionado para o abismo que impede a luta, ou seja, o muro liso, ou para o céu, liberdade que cria seres alados como recorte da fuga impossível. As imagens são confluências do pensamento humano desalinhado pelas nas redes de violência. Gato, pássaro e rato são as dores internas, os combates desejosos diante da opressão. Mas sempre há o muro e os ritos. A imaginação atrelada ao gato e ao pássaro sempre direciona para a liberdade.

Assim, em *O rato no muro*, as duas grandes dimensões: céu e terra inscrevem no rato e no pássaro a interligação entre esses dois espaços. A violência atua na terra com a Superiora e nos céus com o voo e pouso do pássaro – porque deseja ser livre a partir da ave também é algo mortificante. O rato é o estado de medo que rege as freiras. Na catarse a Madre acusa a Irmã H de ser o rato que deseja subir e ver. O ataque da força opressiva reforça a condição de sobrevivida da heroína. Ela se qualificou rato porque nos subterrâneos era possível planejar um levante contra a ordem estabelecida. Para a personagem foi preciso descer ao nível mais horrendo para redescobrir a dignidade, e de lá tirar forças a fim de tentar convencer as demais personagens que elas não são ratos brancos, de estirpe, mas sim ratos de tom inferior, alguns até inconscientes da sua condição de oprimidos porque assimilaram o discurso do opressor.

ANA (*amorosa*): Vem, senta-te perto de mim.

MARIA: Devo alimentar o cão. (*pega uma vasilha e vai até um dos arcos, coloca a vasilha no chão e fala como se o cão estivesse presente*) Tu é bom. Tu és meu. És meu. (*Volta novamente e continua a arrumar os pães. Olha para a mãe fixamente*) (HILST, 2008, p. 152)

Em *O visitante*, Maria é o grande centro irradiador dessas projeções em que os animais são postos como fotografias dos seres. O cão é o guia entre o consciente e o inconsciente. Segundo Chevalier, “o cão, para o qual o invisível é tão familiar, não se contenta em guiar os mortos. Serve também como intercessor entre este mundo e o outro, atuando como intermediário quando os vivos querem

interrogar os mortos e as divindades subterrâneas” (CHEVALIER, 2008, p. 177). Diante da relação conturbada que Maria tem com sua mãe Ana, a filha é sorvida pela imaginação ao projetar o cão. A imaginação de Maria é uma estratégia que a personagem usa para rebater as suspeitas que se abatem sobre ela, e que dizem respeito à possível traição do Homem, seu marido, com a Ana, sua mãe.

ANA: Vamos tratá-lo bem, se gostas dele. Parece que adivinhamos, não é, minha filha? Temos uma linda ceia.

MARIA: Tu é que sabes. Tratas da cozinha o ano inteiro.

HOMEM: E então o que teremos?

ANA: O mais tenro dos cordeiros. (HILST, 2008, p. 160)

Nessa conjunção da peça, o cordeiro é o sacrifício que resvala em cada camada da vida humana, aquele que é tosquiado, posto à mesa. O cordeiro é a projeção da violência que o próprio corpo humano é submetido. Violência do não ser, não ter voz, da subalternidade. É uma cadeia de intersecções que gera sempre uma violência no ser que não possui voz. A única forma de saltar as barreiras impostas pela violência é a dissimulação, enxergando aquilo que não se presentifica no real. De alguma forma, o cordeiro remete-se ao nomadismo, a algo mais simples que envolve a natureza e o ser humano, o início da criação mítica. “É justamente essa função arquetípica que faz o cordeiro, por excelência, a vítima propiciatória, aquela que se tem de sacrificar para assegurar a própria salvação” (CHEVALIER, 2008, p. 287). Na peça, a imolação do cordeiro para ceia é a forma de evidenciar o sacrifício do corpo que sobrevive mais uma etapa da vida envolta pela violência.

HOMEM: Ainda que nada houvesse... Temos vinho. Basta. (*muito alegre, para Ana, ilustra o que vai contar*) Sabes, eu caminhava pelo caminho do outeiro. E de repente o homem surge. Que graça! Já não havia mais luz. E nós dois nos assustamos e ao mesmo tempo demos um salto para trás. Ah! (*exclamação de susto*) E nos olhamos e depois rimos, claro! Afinal, éramos dois homens plantados ali e quietos como dois lobisomens.

ANA: Por que será que sempre comparamos uma coisa com outra que não conhecemos?

HOMEM (*rindo*): Por quê? Eu comparei coisa com coisa.

ANA (*rindo*): Disseste que tu e ele eram dois homens que estavam ali, plantados e quietos como dois lobisomens.

HOMEM (*rindo*): Bem, um lobisomem é verdade eu nunca vi. (HILST, 2008, p. 161)

O vinho é a bebida que evoca o homem transfigurado. Nesse caminho, o lobisomem é dado muito especial na narrativa de *O visitante*, revelando as duas faces do homem: a humana e a profana. A consciência do homem-animal irracional que se mascara sob a pele de um homem civil. O personagem sabe que o lobisomem é um mito, uma folclore das noites enluaradas. Ainda assim, sabe que ele existe dentro de cada corpo humano aguardando o momento certo para ser revelado. As conveniências são os momentos propícios para a máscara de lobisomem. O ser humano não pode fugir desta parte animal, apesar de poder escolher o momento ideal para a transformação. A violência está na carne humana untada de um certo sagrado que faz o corpo sangrar. Contudo, o Homem lobisomem é capaz de enxergar os espectros que rondam na noite revelando os temores mais profundos da alma. Nesse momento o lobisomem traz à baila o lado selvagem segregado por um período da vida e pelas tradições. Nem o sangue do cordeiro é capaz de afugentá-lo.

ANA: Não disse? Por isso devias dizer... “quietos” como... (*tenta encontrar uma boa comparação*) bem...

HOMEM (*sorrindo*): Vamos... quietos como quê?

ANA: Ora, não sei, “quietos” como... dois homens!

MARIA (*seca*): Inquietos, devias dizer.

HOMEM (*sem compreender*): Por quê?

MARIA: Inquieto... como todo homem .

Pausa com atmosfera desagradável. (HILST, 2008, p. 161)

As palavras “quieto” e “inquieto” refletem as condições de violência na peça *O visitante* revelando a agonia do corpo. Não existe apenas um matiz de cores ou um caminho homogêneo para a caminhada. A fragmentação da vida humana é semelhante ao visitante. Observa-se nele o semblante, a estatura e outras parcas características, mas é impossível compreender o seu interior. Sempre há uma espécie de lobo que é invisível aos encontros iniciais. Os recônditos da alma não pausam em uma quietude falsa até abocanhar os desejos mais profundos. O desconforto do corpo é um anúncio da finitude humana. Tal pensar, coloca o corpo no limiar do “quieto” e “inquieto”.

[...] Certa vez, uma mulher pediu Àquele (*olha para o alto*)

Àquele Ser antes do Um, esse que é sol e noite,

Pássaro e coioite, que lhe fizesse brotar

Flores nos pés.

MARIA: E esse é um pedido que se faça

Àquele que tu dizes... sol e noite, pássaro e coioote?

ANA: E por que não? Uma flor pode querer nascer... da nossa carne. (HILST, 2008, p. 176)

Aquele que tudo vê e governa é a consciência humana que aponta para o concreto e abstrato. De forma análoga, pode ser pássaro e coioote. De um lado a liberdade grita, do outro a perversidade representada pelo coioote, que aponta para a morte do corpo. “Àquele Ser antes do Um” é ímpar e o criador que não interfere nas relações da angústia do corpo. A escolha entre a liberdade e o perverso é singular. A perversidade humana está representada pelo Coioote na peça *O Visitante* e nos homens-coioote no *Verdugo*. A única diferença entre coioote e homens-coiootes nas peças é a evolução da opressão. Em *O verdugo*, o lado humano é surrupiado pela metamorfose da perversidade.

Portanto, em *O visitante*, o cachorro e o pássaro assumem a posição de guardião da liberdade e sonho de liberdade respectivamente. O coioote e lobisomem assumem a noite escura que permanece no âmago do ser humano. Ora a balança pende para um lado, ora para o outro. Caso não se alcance um equilíbrio, como é destacado nas peças, a violência e a opressão do corpo assumem a posição de destaque. Não há controle quando isso acontece, sendo a luta vencida apenas na imaginação.

ESTUDANTE: Uma certa ansiedade... vem sempre quando começa a noite (*sem pausa*) você sabe que tem gente que pega um gato...

JOALHEIRO (*interrompendo*): Que gente?

ESTUDANTE: e cria gato num quarto escuro desde pequeno. Depois... um dia... solta o animal numa manhã...

CARCEREIRO (*interrompendo*): De sol? (*pausa*)

ESTUDANTE (*lentamente*): De sol, de sol, de muito, muito sol. (HILST, 2008, p. 244-245)

O gato está presente na peça *As aves da noite* como um ser que cresce na prisão, mas é um cárcere de ideias sob a vigilância das *aves da noite*, ou seja, da opressão que se destaca cada vez mais. Quando os olhos humanos começam a conhecer os vultos que perambulam pela noite são jogados com a mesma intensidade na luz, que cega como a noite. O corpo não pode escolher o habitat mais seguro e neutro para os gestos livres, tudo é escolhido por alguém que oprime e decide o caminho. Nem o gato, animal que é capaz de viver entre o bem e o mal, é capaz de fugir dos entraves impostos diante da sinuosidade do caminho. O gato é domesticado e jogado aos leões. O ser humano também é atirado à violência que deteriora o corpo.

CARCEREIRO (*com ironia e alguma agressividade*): Muito bem, Maximilian. Muito bem. O medo então. O medo naqueles que enlouquecem o gato, no próprio gato, em todos. O medo sempre. Muito compreensível. Dá bem para entender. O medo para tudo em todos. Muito bom. (HILST, 2008, p. 245)

O medo afugenta o gato e o corpo de todos que estão em torno do animal. De forma análoga o medo do gato é transferido para o homem. O medo animalesco transforma o corpo em algo degradante, sem identidade, ou seja, “o medo para tudo em todos”. Tal ação é consistente para os opressores. Com tal feito, conseguem enlouquecer a alma humana assim como acontece com o gato. A loucura faz os taciturnos triunfarem sobre o corpo alheio, tendo a violência como forma de controle e dominação.

ESTUDANTE: O falcão...

CARCEREIRO: O que é que tem o falcão?

ESTUDANTE: Vocês sabem... fizeram um dia uma experiência com o falcão. (*pausa*) (HILST, 2008, p. 248)

O falcão controla os espaços aéreos, tendo uma visão ampla sobre o universo que o circunda. É símbolo da força, da rapidez “do intelectual e moral” (CHEVALIER, 2008, p. 417). Do alto, é capaz de definir com perfeição a caça, confirmando o poder de controle e força. Tais características imprimem uma superioridade ao falcão. A fala do Estudante da peça evidencia a experiência humana que tenta domesticar o falcão, ou seja, controlar os atos de força, de acordo com a necessidade do opressor. O falcão encapuzado, segundo Chevalier, “simboliza a esperança na luz nutrida por quem vive nas trevas; é a imagem dos prisioneiros do ardor espiritual entravado e da luz debaixo do alqueire” (CHEVALIER, 2008, p. 417). Nesse viés, o falcão em *As aves da noite* é encapuzado e impedido de se impor com um olhar de longo alcance pelo viés intelectual. A força supera a razão e impõe controle sobre o corpo intelectual humano.

CARCEREIRO (*interrompe*): Mas então Maximilian, que estória filha da puta é essa que você quer nos contar?

ESTUDANTE: Cale-se. Ele é diferente.

CARCEREIRO: Diferente? Diferente no quê? Você mesmo disse que ele é feito de células carnívoras como todos nós... e como o falcão.

ESTUDANTE: Você não entende, não pode entender. Um que foi carcereiro não pode entender. (HILST, 2008, p. 253)

O falcão nessa parte da peça representa o corpo de todas as personagens transformado pela opressão vigente no lugar, uma espécie de capuz, que é o *bunker* da morte. As personagens são atormentadas e impedidas de ver a luz. A esperança, caso exista, surge em fragmentos de liberdade criados por imagens em forma de *flashes*. O falcão experienciado é carnívoro como todos os humanos. No *bunker* da morte todos são vigiados e engolidos pelo grande bico da opressão.

ESTUDANTE (*rapidamente*): Olhem, ele dava um exemplo bem simples, ele dizia: é bem simples, veja: se um leão vive de zebras e as duas espécies são mantidas estáveis na população, então deve existir cerca de dez quilos de zebra para cada quilo de leão. Como as zebras comem capim, deve existir dez quilos de capim para cada quilo de zebra, e portanto cem quilos de capim para cada quilo de leão. Simples, ele dizia, simples, este é um exemplo de uma cadeia de alimento e invariavelmente cresce como uma pirâmide. (está exausto. Pausa)

MULHER (*agoniada*): Como uma pirâmide, é assim que eles estão juntos à porta de metal, como uma pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro. (HILST, 2008, p. 265-266)

Essa fala exposta pelo Estudante se relaciona com a ideia de que o campo de concentração de Auschwitz é um espaço em que a cadeia alimentar da morte atinge a todos. A mulher compara a cadeia alimentar com os mortos que ela é obrigada a separar nas câmeras de gás. O homem dominado pela opressão é comparado a zebra, animal que é o prato principal do leão. Ainda que idênticos em relação ao corpo, havia uma cadeia de dominação como forma de pirâmide e controle social. Poucos homens-leões devoravam as zebras que estavam na boca do leão de dentes metálicos, o bunker da morte. O leão controla a selva habitada por corpos indesejados seguindo as leis do próprio instinto como forma de seleção humana. A zebra era apenas uma massa sem distinção daquele grupo social que estava ao pé da pirâmide. A única solução era a exaustão do corpo por meio de terror psicológico até chegar ao ponto máximo desejado pelos leões nazistas: a morte.

POETA (*lentamente, quase inconsciente*): Eles são como certas aves que se feriram nas duas asas... e se você quiser socorrê-las... não saberá como... nem por onde segurá-las. Eles são como certas aves da noite.

CARCEREIRO (*para Maximilian, provocativo, referindo-se aos SS*): Você tem amor por eles?

MAXIMILIAN (*com firmeza*): Ainda não!... mas lentamente eu abrirei meu peito para que eles tomem os seus lugares dentro de mim. (HILST, 2008, p. 269)

Aqui se tem uma menção clara de que os soldados SS são as aves da noite e que eles antes de serem soldados, são humanos, racionais, embora sejam parte do sistema opressivo. Foram treinados para seguir os comandos dos leões que estão no topo da pirâmide. Uma vez aves da noite, o retorno à forma humana é quase impossível. Ainda assim, Maximilian busca compreender a razão de tanta violência, mas não consegue internalizá-los como seres que podem ser transformados em zebra. A violência que corrói o corpo humano deixa feridas que são difíceis de curar. A tendência é a deteriorização do ser como uma espécie de ferrugem que se alarga com o passar do tempo. Um tempo muito curto até a morte, mas o suficiente para entender o poder cortante da violência.

SS (*empurrando com o pé o Padre Maximilian ajoelhado junto ao Poeta. Como o Padre não se move, agarra-o pela batina e afasta-o*): Sai, corvo, sai. Vamos ver, vamos ver. (com a ponta da bota sacode o corpo do Poeta várias vezes) Vamos, levante-se, porco. (HILST, 2008, p. 272)

Nesta cena, invertem-se os papéis. O padre Maximilian é chamado de corvo, classificação de anjo da morte. No entanto, aqui ele é a presentificação do Caronte que ajuda a personagem a fazer a travessia. Segundo os costumes antigos, na afirmação de Chevalier, “na Índia, onde o *Mahabarata* compara a corvos os mensageiros da morte” (CHEVALIER, 2008, p. 294). No Japão, o corvo é considerado um mensageiro divino. Assim, a voz do SS o associava a alguém pronto para cevar a carne dos pré-mortos, mas na verdade era o contrário. De alguma forma, sua roupa preta afugentava a angústia da morte anunciada. O padre estava ao pé do poeta confortando a travessia. A palavra e a mensagem divina eram o bálsamo que silenciava a angústia diante do horror no porão da fome.

CARCEREIRO (*exaltado*): As aves brincam com a gente como o teu Deus, Maximilian. Além da nossa carne e do nosso sangue, também a nossa pergunta. Para nos intrigar, hein?

MAXIMILIAN (*exaltado*): Mas o meu Deus ofereceu a Sua própria carne e o Seu próprio sangue. Ofereceu.

CARCEREIRO: E depois?

JOALHEIRO: O que depois?

CARCEREIRO: Depois... Ele nos colocou aqui. (*para Maximilian muito exaltado*) Ou você pensa que o teu Deus se ofereceu por nada? Para o seu próprio gozo... para o Seu próprio gozo. Um deus que escolhe para Ele mesmo o martírio, nada é suficiente, você não vê? E para que Ele consiga um grande prazer, a nossa fome e a nossa sede não bastam. (*começa a bater as próprias costas na parede. Alto-falantes na cela, música*) Não bastam, não bastam, por quê? Por quê? (HILST, 2008, p. 276-277)

No fragmento acima, os homens no porão da fome se assemelham ao cordeiro que será imolado em nome Deus pelas aves da noite-soldados SS, isto é, não Deus, mas a crença nas ideologias vigentes e aceitas por um grupo que partilhava da violência como mecanismo de purificação. Deus é comparado aos soldados nazistas. Maximilian era o elo entre o conforto dado por um Deus e a violência causada pelos outros. No entanto, a única saída será a imolação. A salvação do bunker da morte era apenas o corpo inerte.

CARCEREIRO (*recuando*): Você não pega em mim. Não pega em mim.

MAXIMILIAN: Mas por quê? Por quê? Ela é obrigada a fazer aquele serviço. (*voz crescente*) Não é fácil, não é fácil, ela é obrigada!

CARCEREIRO (*interrompendo repugnado*): Além daquele serviço ela dá de comer às aves... ela deve passar as noites com as aves.

MULHER: Eu? Você quer dizer que eu... (*desesperada*) isso eu nunca vou fazer... você me acredita, Maximilian? Eu não faço nada com as aves, as aves são eles, não é? Com as aves não... eu nunca fiz nada com as aves.

CARCEREIRO (*com sarcasmo*): Você vai fazer, você fará, para viver, para viver. (HILST, 2008, p. 284)

A cena evidencia a violência com o corpo da Mulher. A personagem será assimilada pelas *aves da noite* como forma de acessar certa liberdade ou pelo menos manter a vida. O corpo da Mulher não quer relação com as aves da noite, mas o Carcereiro sabe que a única forma de acessar um prolongamento da vida é deixar ser devorado pelas aves noturnas, ou melhor, pelos soldados nazistas. Não há controle do próprio corpo. Ele é apenas um objeto a ser manuseado por diversas mãos que tem como elemento imperativo a violência. Não é uma violência pensada. Já é nata naquelas aves.

MAXIMILIAN (*lentamente como se fosse consigo mesmo, como se orasse*): “Até o presente momento sofremos fome e sede e estamos nus e recebemos bofetadas e somos injuriados e bendizemos e somos perseguidos e rogamos... Até o presente momento somos o lixo deste mundo, a escória de todos”.

CARCEREIRO (*categórico*): Você não, você não é um dos nossos.

ESTUDANTE: Ele é igual a mim. Tanto quanto tudo em mim.

JOALHEIRO (*para o Estudante*): Você ainda não olhou direito para ele, olha pra ele e olha pra você agora, e para mim... ratos... nós... ratos num canto. (HILST, 2008, p. 284-285)

Aqui o rato aparece transfigurado no padre. Se existem os que sobem em muros, aqui o rato está acuado no canto. É um ser repugnante que está preso na escória do mundo. Não há salvação. O *modus operandi* do padre é aliviar por

alguns instantes o desespero causado pela violência. O Carcereiro compreende a diferença que o padre faz dentro do *bunker*, contudo todos estavam dentro do mesmo canto, recluso e a olhar a morte que rangia os dentes metálicos.

ESTUDANTE (*voz baixa, delicada*): Os insetos têm uma reprodução imaculada, você sabia? Os animais inferiores, como os insetos, têm uma reprodução imaculada...
JOALHEIRO (*debilmente*): Limpa? Limpa, você quer dizer?
ESTUDANTE: Imaculada.
JOALHEIRO: E as serpentes?
ESTUDANTE (*sorrindo debilmente*): O mal e o bem se entrelaçam como os ramos das árvores. (HILST, 2008, p. 288)

As personagens são associados aos insetos, presos no porão da fome não possuem chance alguma de escapar. Os insetos são seres menores que se escondem em qualquer fenda, mas neste caso estão acuados no porão da morte. Também podem simbolizar os humanos já sem identidade, corpos sem alma, apenas uma forma inerte diante da perversidade de animais ditos superiores. Nessa cena, o Estudante sabe como o bem e o mal se entrelaçam como a serpente. O lado dominador sobressai mediante o poder da opressão.

CARCEREIRO (*interrompe. Transtornado*): O teu Deus... é um lobo, todo feito de sangue... um lobo.
MAXIMILIAN (*tom muito apaixonado. Crescente*): O meu Deus é amante, é como um fogo! É como um grande fogo. Eu sou o alimento do meu Deus.
CARCEREIRO (*colérico*): Então é como eu disse, um lobo.
MAXIMILIAN (*muito veemente*): Mas não assim tão fácil, olha, foi preciso que primeiro eu O devorasse para que depois pouco a pouco Ele se alimentasse de mim. Eu também, eu também sou o lobo desse Deus.
CARCEREIRO (*atormentado*): Lobos... lobos...
MAXIMILIAN (*delicado*): Ele ficará dentro do teu peito com o nome que você quiser. Qualquer nome. (HILST, 2008, p. 294)

O deus lobo era invocado para uma ação bondosa, mas devora os indivíduos e é feito de sangue sendo transfiguração do sofrimento humano. De alguma forma o lobo acolhe o corpo que se tornará inerte. O sangue é quase um contrato necessário para a transfiguração. Desse modo, *Nas aves da noite* o bestiário é composto de lobos, aves, gato, falcão, ratos, zebras, leão, corvo, serpentes, porcos. Estão entrecruzados como a luta do homem pela sobrevivência assim como as serpentes. Contudo, todos estão animalizados no desejo. A força opressora domina e escraviza o corpo de tal maneira que ele se converte em um corpo desconhecido.

Os SS chamam os prisioneiros de porcos, mas na verdade é um espelhamento de si mesmos. São eles que devoram com voracidade “tudo o que se apresenta” (CHEVALIER, 2008, p. 734). Os corpos são alimentos engolidos pela violência.

VERDUGO (*para o Filho*): ... de repente, ele olha firme, você sabe? Assim como se eu te atravessasse. É muito difícil olhar para ele quando ele olha assim. E depois... ele também pode olhar de um jeito... Você se lembra daquele cavalo que um dia te seguiu? FILHA (*rindo*): Quem é que não se lembra? O cavalo não aguentava subir aquela ladeira. O dono do cavalo dava umas pauladas no focinho do coitado. (*ri. Para o irmão*) Aí você gritou: “se você é tão macho para bater em mim em como bate nesse cavalo, eu corto o meu...” (*ri*) e pulou em cima do homem como um leão. O coitado fugiu feito doido. E o cavalo só podia te seguir, lógico. (*ri*) Até o cavalo compreendeu. Foi engraçado aquele dia.

Todos riem. Pausa.

VERDUGO (*para o Filho*): Mas você se lembra dos olhos do cavalo?

FILHO: Eu me lembro, sim, pai, eu me lembro. (*pausa*)

VERDUGO: Pois o homem tem às vezes aquele olho.

FILHO: Então ele é bom, pai.

MULHER: Mas o que adianta vocês ficarem falando que ele é bom, se ele tem os olhos do cavalo ou não? (*para o Filho*) O homem tem de morrer e é seu pai quem vai fazer o serviço. E vai ganhar bem desta vez. Vamos começar outra vida, tenho certeza. (HILST, 2008, p. 375-376)

Em *O verdugo*, a imagem do cavalo escravizado é posta nessa cena. Felizmente, um homem piedoso o liberta do cativo. O olho do cavalo como uma espécie de espelho reflete a bondade que existe em cada ser. Segundo Chevalier, “ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental” (CHEVALIER, 2008, p. 203). O homem e cavalo estão unidos enquanto seres que são perseguidos e que lutam por liberdade. O verdugo que aprisiona e toma a vida, liberta o animal cativo pendendo para a paz. O fiel da balança tenta manter o equilíbrio diante da opressão e da falta de liberdade.

VERDUGO: Insultava? Não sei disso.

JUIZ JOVEM: Ele chamava vocês de coiotes.

Verdugo e Filho entreolham-se.

NOIVO: O que é isso?

FILHA: O que é um coiote ?

JUIZ JOVEM: Um animal. Um lobo.

MULHER (*para o Filho*): E você defende um homem assim? (HILST, 2008, p. 394)

A imagem do coioote é recorrente nas peças de Hilda Hilst. Nela, o força do dominador é representada por alguém que observa e de alguma maneira possui a voz de comando que projeta a violência. Também evidencia a animalidade que está internalizada no corpo humano, sendo liberada de acordo com o desejo ou a ideologia que está em voga. O lobo é direcionado para alguém que possui qualidades em que resplandece a paz como os olhos do cavalo. O que distorce a denominação de lobo é travestido em pele de cordeiro para esconder a verdadeira face de coioote que está sob a pele.

FILHO (*para a Mulher, exaltado*): Não é isso, mãe. Ele dizia que os coiootes não costumam viver eternamente amoitados. Que é preciso sair da moita.

MULHER: E o que nós temos com os coiootes?

JUIZ VELHO (*para o Filho*): Sair da moita para caçar?

FILHO (*exaltado*): Para que vejamos ao menos as nossas caras de coiootes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós poderemos um dia... (*lentamente*) achar o nosso corpo de pássaro e levantar voo. (*objetivo*) Mas primeiro mostrar a cara de coioote. (HILST, 2008, p. 395)

O medo é a arma principal para que a violência se instale. De acordo com o filho, é preciso “que vejamos ao menos as nossas caras de coiootes e respeitem a gente”, ou seja, é necessário que as garras da opressão estejam à mostra para que se instale o medo, a obediência e a reestruturação dos fatos. Dessa forma, é possível criar uma pseudo-liberdade, que é acessada por poucos. Ao sair da moita, é possível caçar àquele que amplia a voz contrária. Silenciá-la é o primeiro passo que marca a presença do opressor e suas ideias retrógradadas.

MULHER (*com desprezo*): Pássaro... coioote... o homem é um louco.

JUIZ JOVEM (*aproximando-se do Filho*): E como é a cara de um coioote?

FILHO (*encarando fixamente o Juiz jovem com uma expressão de dureza e ameaça*): Uma cara... assim.

Batidas fortes na porta. (HILST, 2008, p. 395)

O Filho performatiza cenicamente como seria um coioote, talvez o Juiz jovem esteja querendo sondar se ele representa perigo. A performance é uma transfiguração que vai além da palavra. É assumir a forma que explica a palavra e que impõe o medo. Nesse momento, ainda que de forma ensaística, o coioote rompe a carapaça de couro e se posiciona diante dos juizes.

VERDUGO (*para o Noivo*): Maricão.

FILHA (*para o Pai*): O senhor não precisa falar com assim com ele. Ele é um homem igual a todos.

VERDUGO: Um rato.

FILHA (*com ódio*): Um rato que me serve.

O noivo continua sorrindo.

JUIZ JOVEM: Parem. Já temos muitos problemas.

JUIZ VELHO: E não temos mais tempo. (HILST, 2008, p. 398)

A questão aqui repousa no resgate da figura do rato na condição do noivo como um sujeito subalterno, reificado, deslumbrado. O verdugo é considerado um pária diante da sociedade, um rato que se esconde nas vias periféricas da cidade. Quando nomeia o Noivo de rato é rebaixá-lo ainda mais na questão da subalternidade. Caso fosse um verdadeiro rato, estaria em porões açoitados pelo negrume pela falta da luz do sol. Entre o Verdugo e o Noivo, o primeiro, apesar do nome, é alcançado pelo olhar do Homem que se assemelha ao cavalo e sai, de certa forma, da condição de subalterno pela negação do fazer a opressão. O Noivo assume o lugar do verdugo ao ser nomeado de rato. Na balança dos valores, a atitude do Noivo pesa muito em relação à violência. Sempre ficará do lado que oprime e jamais ouvirá a voz do Homem ou verá a paz que refletida pelo o olho do cavalo, suscita uma esperança de que é possível sair de determinados cativeiros.

FILHO (*para o Noivo*): Fedido.

NOIVO (*para o Filho*): Olha, (*aproximando-se*) se você continuar com essa fala...

FILHO: Cão lazarento. (*o Noivo aproxima-se mais*) Porco.

O Noivo esbofeteia o rapaz.

MULHER (*para o Noivo*): Pare com isso.

FILHO (*para o Noivo*): Só assim mesmo, canalha. Só eu amarrado. (HILST, 2008, p. 399)

O Filho também nomeia o Noivo de Cão lazarento e porco. O cão geralmente é o guardião, mas quando é lazarento causa repulsa e ninguém o quer por perto. O porco está associado aos restos, à imundice. Dessa maneira, além de ser associado ao rato pelo pai, também assume características mais renegadas socialmente. De forma análoga, essas descrições associam diretamente aos opressores que imputam a lei de acordo com o desejo de poder. O verdugo construído para matar respeita o corpo e as ideias do Homem, enquanto a opressão intensifica a aniquilação do outro que contradiz a atual conjuntura do sistema. Os animais são usados para elevar e rebaixar as ações e o indivíduo que pratica ou está exposto à violência.

CIDADÃO 1: O homem é bom.

CIDADÃO 2: Queria ajudar

JUIZ VELHO: E ele ajudou?

JUIZ JOVEM: Deu comida? Deu comida pra vocês?

CIDADÃO 3: Ele é pobre como a gente.

CIDADÃO 6: Ele disse que é preciso mostrar a cara de bicho.

JUIZ VELHO: E vocês são bichos, por acaso?

CIDADÃO 5: Era figuração. (HILST, 2008, p. 409)

Novamente a ideia de uma teatralização da violência dentro da peça, mostrar a cara de bicho como forma de exorcizar a violência que os forma. Mas a cara de bicho é uma forma de afronta diante da opressão esmagadora. Expor e multiplicar as ideias de liberdade é mostrar a cara de bicho. Um grupo de bicho é capaz de pisotear um só caçador. Assim, os cidadãos são apenas figurantes que balançam e agem de acordo com as oportunidades. São passíveis de corrupção e a forma de estar nesse sistema é ceder à animalização, ou seja, é ser domesticado de acordo com os interesses mais atraentes. A opressão sempre oferece uma falsa contribuição que no futuro é negada.

CIDADÃO 4: Para mim ele me deu vontade de matar.

Rumores mais audíveis.

FILHA: E quem dá vontade de matar é bom?

CIDADÃO 1: Eu só tive vontade de matar quando olhei na cara daquele que matou os menininhos.

CIDADÃO 2: Isso é outra coisa.

CIDADÃO 3: A vontade de matar é a mesma. Matar é uma coisa só.

CIDADÃO 5 (*para o 4*): Mas porque ele te deu vontade de matar?

CIDADÃO 4: Porque eu entendi muito bem o que ele falava. Mostrar a cara de bicho não é tudo, porque o bicho também tem garra.

VERDUGO: Mas o homem não falou da garra...

CIDADÃO 5 (*para o Verdugo*): Ninguém te perguntou nada ainda.

CIDADÃO 3 (*para o Verdugo*): E se você é bicho e tem cara e tudo de bicho, você só mostra a cara? (HILST, 2008, p. 417-418)

A vontade de matar está entrelaçada com as garras que representa a morte iminente. Mostrar a cara é dissimulação ou fingimento diante da opressão do sistema. Não tem como ficar do lado do mais fraco se as ideias não foram finalizadas. Foram tolhidas antes de completar o círculo. O Homem chegou a ver a força de mostrar a cara de bicho, mas a atitude é recuada diante da possibilidade de se ter as garras diante de si. A opressão silencia os pontos de negação do sistema e impõe a morte como argumento de cumprimento da lei.

Os cidadãos aproximam-se perigosamente do patíbulo. Os juízes descem. Nesse instante entram na praça os dois homens-coiotes. Estão vestidos da seguinte maneira: calça e camisa comuns, cabeça e rosto de lobos, mãos para trás. Ficam de frente para o público, examinam o público fixamente e depois voltam as cabeças em direção ao patíbulo. Tem-se a impressão de não foram vistos por nenhum dos cidadãos, nem pelo juízes etc. Apenas o filho do Verdugo dá a impressão não só de que os conhece, mas de que os esperava. (HILST, 2008, p. 426-427)

Os homens-coiotes estão no topo da pirâmide e são poucos, mas o suficiente para a manutenção do sistema opressor. Aqui eles mostram a cara vestida de lobo como forma de fazer cumprir a lei que eles determinaram por meio dos juízes. Vestidos de “calça e camisa comuns, cabeça e rosto de lobos, mãos para trás” observam de longe o cumprimento das ações que impõem socialmente o *modus operandi* da morte, possibilitando a continuação da violência e do poder. Ficam de frente para o público, examinando-os fixamente e depois voltam as cabeças em direção ao patíbulo. Não dizem uma só palavra porque a lei fez o papel que eles desejam. A presença é o modo de certificação do cumprimento dela. A cara de lobo é força opressora que eles possuem diante daquele público. Isso basta para que o destino do Homem e daquele que se comoveu, em razão da ideia de liberdade propagada, se cumpra. Os homens-coiotes buscam uma aparência popular para que o povo os veja como aliados e não como devoradores de corpos. Assim como os demais indivíduos também de transvestem de bicho, mas diferente da massa que funciona como um pêndulo que pode ser corrompido, eles têm a certeza do que querem e defendem. Para eles, a violência é a única forma de sobrevivência do sistema.

CIDADÃO 1 (*passando pelos homens-coiotes, para o Cidadão 2*): Esses quem são?

CIDADÃO 2: Parece que é a gente que mora lá no vale.

CIDADÃO 1: Eles têm uma cara diferente da nossa... (*param um instante, mas não chegam perto*) ... um olho...

CIDADÃO 2: Um olho que atravessa. E dizem que são esquisitos. Dizem que quando eles falam, a boca se enche de sal.

CIDADÃO 1: São estórias. (*saem*) (HILST, 2008, p. 428)

Alguns personagens percebem a diferença dos homens-coiotes em relação aos demais membros da sociedade. Também sabem que o topo da pirâmide que controla aquele sistema não está naquele ponto onde acontece as execuções. Moram lá no vale, “eles têm uma cara diferente da nossa”. A tentativa de aproximação da massa por meio das vestes e cara de bicho não são capazes de

torná-los por instantes corpos banais, comuns àquela vila. São identificados até pelo olhar. Não é evidenciado o que é refletido no olho, mas sugere-se que é algo diferente daquela imagem que surge no olhar do cavalo. É uma antítese da paz. É a opressão encarnada.

A Mulher, a Filha e o Noivo começam a arrastar o corpo do Verdugo para fora de cena. Param um instante e olham o filho do Verdugo. Este último fica imóvel, olhando para os homens-coiotes. Em seguida, olha pela última vez o corpo do pai, anda em direção aos homens, encara-os.

FILHO (para os homens-coiotes, objetivo): Vamos.

Os homens-coiotes atravessam a pequena praça junto com o filho do Verdugo. Quando estão saindo, um foco de luz violenta incide sobre as mãos dos homens-coiotes. As mãos estão cruzadas na altura dos rins, e deve ser visto claramente são patas de lobo com grandes garras. (HILST, 2008, p. 428-429)

A cena final de *O verdugo* evidencia como a ideia propagada é agredida com intensidade. O Filho foi o único sobrevivente que consegue entender as palavras do Homem executado. Diante dessa compreensão, foi levado pelos homens-coiotes que, por um instante, revelaram as garras. O destino do Filho é incerto. Para o vale com certeza não foi, mas a entrega voluntária aos opressores é um sinal de que não havia uma saída. Talvez aquela fosse a possibilidade de convencimento da massa social sobre a violência em que todos estavam submetidos. O homens-coiotes agiram sorrateiramente deixando o sacrifício nas mãos da própria população embriagada por ideias diversas. Eles semearam silenciosamente ideias conflitantes como forma de contestar a ideia clara do Homem assassinado que já estava clara para algumas pessoas, como o Verdugo e o Filho. Diretamente, o Filho seria o sucessor do Homem executado pela multidão junto com o Verdugo. A fala do Filho: “vamos” indica uma forma de sacrifício, ele se deixa levar por entender que ele é a semente da revolução e que um enfrentamento eminente geraria mais mortes além da do seu pai, o verdugo. Ainda que as caras de bicho fossem mostradas, a opressão não recuou. Apresentou, além da cara animal, as garras que abocanharam qualquer resquício de liberdade.

Os animais, são, enfim, representações dos desejos das personagens ou melhor, animais numa constante luta de classes. Uns apontam a luta pela liberdade, outros reafirmam os símbolos de opressão que abatem as ideias dos heróis. A coadunação da identidade das personagens com os aspectos dos animais apontam a reflexão sobre os estados de consciência dentro das redes de violência. As ações das personagens de *O rato no muro*, *O visitante*, *As aves da noite* e *O verdugo* colocam a ideia de racionalidade numa balança que é mediada

pela projeção animalesca. O espelhamento através dos animais expõe o que há de mais trágico na intenção das personagens que procuram destruir o outro, como também acena para a expansão dos intentos de ruptura com o sistema opressor. As personagens da dramaturgia de Hilda Hilst estão são dotadas da aura animalesca que em momentos especiais da narrativa deixam resvalar o avatar animal assentado sobre suas ideias e ideologias.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 22.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

HILST, Hilda. **Teatro completo**. São Paulo: Globo, 2008.

SOBRE OS AUTORES

ADÉLIA APARECIDA DA SILVA CARVALHO

Professora Assistente do Curso de Teatro da UNIFAP - Universidade Federal do Amapá. Doutoranda em Artes pela EBA-UFMG. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (Título da dissertação Teatro Negro: uma poética das encruzilhadas). Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto. Atriz profissional formada pelo Curso Técnico em Teatro (UFOP/IFAC)- DRT: 4891. Atua nas seguintes áreas: dramaturgia, direção teatral e interpretação. Desenvolve pesquisas sobre os temas: Ensino de Dramaturgia, Teatro e Dramaturgia Negra, Formação do Ator. Fundadora da Cia. Teatral As Médias e da Escola Médias de Teatro. Contato: adeliaccarvalho@yahoo.com.br

ALICE CARVALHO DINIZ LEITE

Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Orientada pela professora doutora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Pesquisadora da literatura teatral brasileira, principalmente, da dramaturgia de Millôr Fernandes. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação concluída, em 2018, com o título: A NECESSIDADE TORNA O RACIOCÍNIO ELÁSTICO: Análise dos textos dramáticos “Um elefante no caos” e “Flávia, cabeça, tronco e membros”, de Millôr Fernandes. É bolsista de doutorado (Capes). Foi bolsista de mestrado (Capes). Possui Graduação em Letras pela Universidade de Brasília (2012). Contato: alice.diniz@gmail.com

ANDRÉ LUIS DE OLIVEIRA

Doutorando no programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília (UnB), com estágio sanduíche na Universidad de los Andes (Colômbia). Qualificação de tese realizada em janeiro de 2019. Mestre em Literatura e Práticas Sociais, na Linha de Pesquisa Literatura e outras Artes, com ênfase em Relações interartes: Dramaturgia, Teatro, outras mídias, pelo PósLit - UnB. Bolsista CAPES durante todo o período do mestrado e desde o segundo ano do doutorado. Graduado em Letras - Língua Portuguesa e suas Literaturas, pela Universidade de Brasília. Professor Substituto de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal de Goiás (IFG), campus Águas Lindas, entre 2017 e 2018,

Pesquisador de Teatro e Cinema desde 2012 e idealizador e professor do projeto Leituras Periféricas, que visa contribuir para a leitura, o ensino e a crítica literária em âmbito nacional. Possui experiência no ensino de Letras, com ênfase em Literatura e Teatro. Ator da Cia YinsPiração, de Brasília, com nome artístico André Aires. Contato: andaires1607@gmail.com

ARIANE MACHADO CIEGLINSKI

Graduada em Letras Tradução Inglês pela Universidade de Brasília (1997) e licenciada em Letras Inglês (PROFORM) pela Universidade Católica de Brasília (2008). Atualmente, é professora de inglês e supervisora no UnB na Idiomas Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: projetos sociais, ensino de língua estrangeira, cursos sobre cinema em inglês e tradução. Contato: ariane_cieglinski@yahoo.com.br

BEATRIZ SCHMIDT CAMPOS

Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Mestre em Literatura e Graduada em Música- flauta transversal (Bacharelado) pela mesma instituição. Desenvolve trabalhos na Linha de Pesquisa Literatura e outras artes com ênfase em: estudos da canção, relações entre Literatura e Música e Literatura comparada. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Pesquisa LiterArtes sob à coordenação do Prof. Dr. Sidney Barbosa e ao Grupo de Pesquisa *Vivoverso* sob à coordenação da Profa. Dra. Sylvania Cyntrão. Contato: bscampos@yahoo.com.br

CACIO JOSÉ FERREIRA

Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutor em Literatura (UnB). Possui Graduação em Língua e Literatura Portuguesa e Japonesa pela Universidade de Brasília, Especialização em Linguística Aplicada e Mestrado em Literatura (UnB). Participou do Programa *Japanese – Language for Specialists*, da Fundação Japão, em Osaka – Japão (2014 -2015) e presidiu a Associação Brasileira de Estudos Japoneses - ABEJ (2014 - 2016). Foi do Coordenador de Letras - Língua e Literatura Japonesa – UFAM (2015-2016) e atualmente é diretor da Faculdade de Letras. Coordena o projeto: *Estudos de haikai: lirismo, haicaístas e campo literário*. A sua expressão autoral está disposta em *Inocente céu de cinzas*, o seu primeiro livro de poesia haicaísta (2020). Em 2006, foi laureado em

1º lugar no I Concurso de Poesia da Secretaria de Fazenda do Estado do Tocantins e em 3º lugar no Prêmio Nicolas Bebr de Literatura - 2016/2017, Universidade de Brasília - Programa de Pós-Graduação em Literatura. Também publicou a obra *Fábulas da terra falada* (2019) e organizou os seguintes livros: *Casulos de imagens: a poesia japonesa no Amazonas* (2017), com Rita Barbosa de Oliveira; *Espelbos peregrinos: diálogos literários na contemporaneidade* (2019), com Francisco Alves Gomes, Norival Bottos e Walter Guarnier; *Ensinando Espanhol no Amazonas: outras experiências, mais conquistas e renovadas perspectivas* (2019), com Wagner Barros Teixeira; *Múltiplos olhares sobre o ensino de línguas: material didático* (2017), com Elisabeth Britto da Costa e Wagner Barros Teixeira; *Múltiplos olhares sobre o ensino de línguas: TIC* (2017), com Iandra Maria Weirich da Silva Coelho e Wagner Barros Teixeira; *Ensinando Espanhol no Amazonas: experiência, conquista e perspectivas* (2017), com Josefa Fernandes da Silva e Wagner Barros Teixeira. Atua principalmente nas seguintes linhas: literatura comparada, língua e literatura japonesa, literatura portuguesa, linguística, linguística aplicada, tradução, representação literária, fábulas, questões sobre leitura e escrita. Contato: caciosan@ufam.edu.br

EDUARDO DIAS DA SILVA

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLIT/UnB), Mestre pela mesma instituição no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PPGLA/UnB) (2014), Especialista em Metodologia no Ensino de Língua Portuguesa e Estrangeira pelo Centro Universitário Internacional - UNINTER (2013), Licenciado em Letras - Francês pela Universidade de Brasília (2006), Português e Inglês pelo Instituto de Ciências Sociais e Humanas de Valparaíso/GO (2017) e em Pedagogia pela Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz - FACIBRA, (2015). Foi Supervisor Acadêmico na área de língua francesa do Programa Permanente de Extensão UnB Idiomas (2009-2014). É pesquisador dos Grupos CNPq FORPROL (Formação de Professores de Língua e Literatura) e GIEL (Grupo Interdisciplinar de Estudos da Linguagem), membro da Associação Brasileira de Linguística (ABRALIN), da Associação de Linguística Aplicada do Brasil (ALAB), Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e da Associação de Professores de Francês do Distrito Federal (APFDF). É professor de Educação Básica na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal - SEEDF, ministrando aulas de francês língua estrangeira (FLE) no Centro Interescolar de Línguas de Sobradinho - CILSob/DF (2014-2015). Diretor fundador do Centro Interescolar de Línguas

01 do Paranoá (CIL Paranoá) de 2016 a 2017, pela mesma Secretaria. Tendo a Didática de Línguas, os Estudos sobre Oralidade em Língua Estrangeira, Teorias Curriculares, Ensino e aprendizagem de LE/L2, Práticas de Leitura, os Estudos sobre Gêneros Discursivos/Textuais, os (Multi)Letramentos e Transculturalidade em ambientes de ensino-aprendizagem, bem como a Formação de Professores como norteadoras das atividades e interesses de pesquisa e ensino em perspectiva transdisciplinar com a Linguística, a Linguística Aplicada, a Literatura, a Educação e ciências afins. Contato: edu_france2004@yahoo.fr

ELIJAMES MORAES DOS SANTOS

Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Integra a linha de pesquisa de Literatura: Interpretação, Circulação e Recepção. Desenvolve pesquisas em torno da obra de Raduan Nassar, sobre a natureza da poética desse escritor no contexto da literatura moderna. Possui trabalhos publicados sobre contos de João Guimarães Rosa e sobre romance de Graciliano Ramos. Desenvolve estudos sobre a Literatura e Sociedade, e sobre as (inter)relações entre a Literatura e Cinema. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí e atuou na linha de pesquisa em Literatura e outros sistemas semióticos. Contato: elijamescpapel@hotmail.com.

FABIANO TADEU GRAZIOLI

Cursou Doutorado e Mestrado em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF), na linha de pesquisa Leitura e formação do leitor, Especialização em Metodologia do Ensino de Literatura na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI) e Licenciatura em Letras - Português/Espanhol e respectivas literaturas na mesma universidade. É professor da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, e do Colégio Franciscano São José. Foi professor da Faculdade Anglicana de Erechim (FAE) desde sua fundação, em 2007, até seu fechamento, em 2020. É editor adjunto da Revista Dramaturgia em foco, do Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades (CNPq-Univasf), do qual faz parte. Coordenou o segmento de literatura infantil e juvenil da Habilis Press Editora por cinco anos (2012-2017). Desenvolve projetos sobre os temas leitura, formação de leitores, literatura, dramaturgia e teatro junto à prefeituras e instituições por intermédio da Duetto Produções Culturais e Artísticas Ltda., produtora cultural da qual é sócio proprietário. Tem experiência na área de Letras, com ênfase

no ensino de literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura infantil e juvenil, leitura, formação do leitor e dramaturgia. Contemplado com a Bolsa FUNARTE de Produção Crítica sobre Conteúdos Artísticos em Mídias Digitais/Internet - Edição 2009, a partir da qual desenvolveu a pesquisa «Leitura e fruição na tela: um olhar crítico em direção à ciberpoesia». Contemplado com a Bolsa FUNARTE de Circulação Literária - Edição 2010, com a qual desenvolveu o projeto «Leitura dramática: revelando a dramaturgia brasileira para jovens leitores e suas comunidades». Contemplado com a Bolsa Biblioteca Nacional/FUNARTE de Circulação Literária - Edição 2012, a partir da qual desenvolveu o projeto «Dramaturgia e jovens leitores: encontros necessários nos territórios da cidadania». É ganhador do Prêmio de Melhor Livro Teórico da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), na edição de 2016 com a obra «Teatro infantil: história, leitura e propostas» (Positivo, 2015) e, na edição de 2019 com a obra «Leitura de recepção infantil e juvenil: modos de emancipar» (Habilis Press, 2018). Contato: tadeugraz@yahoo.com.br

FELIPE CORDEIRO

É artista de teatro, crítico, editor e pesquisador. Doutorando em Letras pela FALE/UFMG. Possui o título de Mestre pela mesma instituição. Bacharel em Interpretação Teatral pela EBA/UFMG. Membro co-fundador do grupo de teatro Mulheres Míticas, tendo atuado em seus três espetáculos: “Clamour + E se Eva não tivesse dentes?”, “O Deserto” e “Classe”, bem como em todos os projetos paralelos. Em São Paulo, trabalhou como ator convidado da Cia Club Noir no espetáculo “Lux”. No cinema, atuou no curta-metragem “Ouro Preto”, de Sonadie San, produção franco-brasileira da Limonada Audiovisual. Editor da “Em Tese – Revista de Literatura da UFMG”. Crítico de teatro no site Horizonte da Cena. Membro pesquisador do Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP/UFMG). Possui artigos e capítulos de livros publicados (e aceitos para publicação) no Brasil e em países da Europa. Lecionou disciplinas teóricas durante dois semestres para os cursos de graduação em Letras e Teatro da UFMG. Contato: 2felipecordeiro@gmail.com

FERNANDO DE MENDONÇA

Professor de Teoria Literária e Literatura na Universidade Federal de Sergipe, onde atua no Departamento Letras LIBRAS (DELI) e no Programa de PósGraduação em Letras (PPGL). Doutor em Teoria da Literatura pela

Universidade Federal de Pernambuco (2014); onde também se formou Mestre em Letras (2009) e Bacharel em Biblioteconomia (2007) - curso pelo qual recebeu a Láurea Universitária. Licenciado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estácio de Sá (2014). Escritor, em 2012, publicou seu primeiro romance (Um Detalhe em H - Ed. Grupo Paés) e sua pesquisa vencedora do Prêmio Melhor Dissertação do Ano - PGLetras/UFPE (A Modernidade em Diálogo: o fluir das artes em Água Viva - Ed. Universitária); em 2014, publicou mais uma obra de ficção (23 de Novembro - Ed. Grupo Paés). Pesquisador especializado na obra de Clarice Lispector, também se concentra no diálogo entre a literatura e outras artes, especialmente na relação com a linguagem cinematográfica. Concentra suas áreas de interesse em Intersemiose e Literatura Comparada, acumulando experiência na área de Ciência da Informação e atuando também nos seguintes temas: LIBRAS, Literatura em Língua de Sinais, Teopoética, Criação Literária. Contato: nandodijesus@gmail.com

FLAVIO SANTOS DA CONCEIÇÃO

Professor efetivo da Universidade Federal do Acre - UFAC. Professor da linha de pesquisa Pedagogia do Teatro do PPGAC/UFAC. Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, mestre em Ciência da Arte pela UFF, possui graduação em Pedagogia e licenciatura em Teatro. Qualificação profissional como ator pela Escola de Teatro Martins Pena. Foi membro da equipe de curingas (pedagogo social) do Centro de Teatro do Oprimido onde trabalhou diretamente com Augusto Boal desde 2001 até 2009. Atuou como professor de Interpretação e História da Cultura na Escola das Artes Técnicas Luis Carlos Ripper - EAT - Faetec. Um dos idealizadores e membro do GESTO - Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido vinculado ao NEPAA - Núcleo de estudos das Performances Afro Ameríndias UNIRIO. Idealizador das JITOU - Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade, evento que em 2019 teve sua 7ª edição. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Pedagogia Teatral e Formação de educadores populares na metodologia do Teatro do Oprimido. Já ministrou cursos teatrais em diversos países da Europa e na América Latina, além de participar de Festivais de Teatro na França, Áustria, Palestina, Croácia e Índia. Em 2014/2015 trabalhou com os grupos CTO Jana Sanskriti da Índia e CTO Maputo em Moçambique. Contato: flaviosdaconceicao@gmail.com

FRANCISCO ALVES GOMES

Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília - UnB, no programa de Pós graduação em Literatura (Conceito 5) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL. Mestre em Literatura Brasília pela UnB em 2013. Graduado em Letras - Literatura pela Universidade Federal de Roraima - UFRR em 2011. Atualmente é professor do quadro Efetivo da UFRR atuando no curso de Artes Visuais, atuando nas disciplinas História da Arte, Representações culturais na Amazônia, e Arte, memória e patrimônio cultural. Tem interesse pelo texto dramático, dramaturgia, teatro brasileiro e suas inúmeras interpretações na ambiência social. No mestrado estudou o texto dramático de Hilda Hilst que culminou na dissertação, “Hilda Hilst: Da dramaturgia ao poder e à cena: Leituras das peças O Verdugo e o Rato no Muro”. Agora, no curso de doutorado, continua estudando o teatro de Hilda Hilst através do projeto de tese, “Certas palavras não devem ser ditas: um estudo sobre a violência nas peças *O rato no muro*, *O visitante*, *As aves da noite* e *O verdugo*, de Hilda Hilst. Faz parte do grupo de pesquisa Literatura e Cultura, da UnB, grupo este que tem se dedicado ao estudo da Autoria. É poeta, tendo publicado os seguintes livros, Poemas a Meia Carne (2008) e Ruídos Noturnos e pequenas putarias literárias (2013). Em 2018 publicou seu primeiro livro de contos, intitulado: “Fotografias desmemoriadas de mim, de ti, de outrem”, obra que venceu o prêmio Peixes de contos e crônicas, categoria do concurso nacional de literatura promovido pela Editora Kazuá. Também faz parte do grupo teatral Cia do Pé Torto (www.ciadopetorto.com.br). Em 2011 dirigiu o espetáculo A galinha degolada, fruto do prêmio Funarte Miryan Muniz de teatro na categoria montagem de espetáculo. Desenvolve também performances em parceria com alunos da graduação da UFRR. Contato: francisco.alves@ufrr.br

GEISE BERNADELLI GUERRA

Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília (2017-2020 / Exame de Qualificação aprovado em 05/2019). Mestra em Literatura pela Universidade de Brasília (2015). Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília (2008). Graduada em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e respectivas Literaturas pela Universidade de Brasília (2005). Pesquisadora do Mnemosyne - Grupo de pesquisa sobre memória, história e literatura, desde 2012, grupo vinculado ao CNPq, orientado pela Prof.^a Dr.^a Sara Almarza. Docente no Centro Universitário Projeção, ministra disciplinas na área de

literatura e língua portuguesa, atuando nos cursos de Letras, Direito, História, Geografia, Pedagogia, Administração e Análise de Sistemas de Informação. Contato: geisinha@gmail.com

JOÃO PEDRO RICKEN LOPES DE BARROS

Formado em Artes Cênicas (bacharelado) pela Universidade de Brasília, é ator, diretor e dramaturgo. Sua formação também conta com os cursos “Foundations of Acting” (2017/2018), “Playwriting Intensive” (2018) e “Advanced Playwriting Intensive” (2018), no The Barrow Group, em Nova Iorque. Entre os anos de 2014 e 2015, estudou na Lehigh Valley Charter High School for the Arts, em Bethlehem nos Estados Unidos, onde atuou em montagens de espetáculos como “O Misanthropo” (2014) e “Blood Brothers” (2015), começou a estudar dramaturgia e teve sua primeira peça, “Inside” (que posteriormente originou a peça “Dentro”), escrita e encenada em 2015. Atuou na montagem da peça “Rossum’s Universal Robots” feita no Player’s Theatre em Nova Iorque (2017-2018) e, em Brasília, faz parte do Coletivo Truvação de Teatro, no qual escreveu e dirigiu o espetáculo “Dentro” (2019), atua em espetáculos do Coletivo Columna e do Grupo Tripé, além de diferentes montagens acadêmicas realizadas ao longo de sua formação na Universidade de Brasília. Contato: rickenjp@gmail.com

JOSUÉ RODRIGUES FRIZON

Doutorando em Letras (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Mestre em Letras (Universidade de Passo Fundo, 2014). Licenciado em Letras Português/Inglês e Literaturas (Universidade de Passo Fundo, 2009). Atua como docente no Ensino Fundamental, Médio e Superior, nas disciplinas de Língua Portuguesa, Literatura, Literatura Infantil e Juvenil e Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Língua Portuguesa, nas instituições FABE - Faculdade da Associação Brasileira de Educação (onde é membro da CPA - Comissão Própria de Avaliação), Colégio Gabriel Taborin e Colégio Franciscano Cristo Rei. Já atuou como professor de Produção Textual e Língua Inglesa, também como Diretor de Comunicação e Coordenador Pedagógico da Secretaria Municipal de Educação de Marau-RS. Estágio em pesquisa durante a graduação: 1) Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG/UPF) - em Leitura e Formação do Leitor. Interesses de pesquisa: 1) Literatura do Rio Grande do Sul; 2) Formação de Leitores; 3) Histórico das Comunidades do Interior de Marau (RS). Contato: josuerodriguesfrizon@gmail.com

KAREN DE AZEVEDO ACIOLI

Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pós-graduada em metodologia do Ensino Superior. Possui especialização na área das artes multidisciplinares e gestão criativa de espaço cultural, com ênfase nas artes cênicas, visuais e intercâmbios artísticos internacionais, para os novos públicos. Em 2018 foi indicada para o Programa Nacional Biblioteca na Escola, com o livro “Os Meus Balões”. Em novembro de 2016 recebeu a bolsa concedida pelo governo francês “Courants du Monde”, na área de gestão Cultural. É criadora, curadora e diretora geral do Festival Internacional Intercâmbio de Linguagens, o FIL-RJ, com edições anuais desde 2003. Como autora escreveu mais de 31 textos teatrais, sendo 28 deles já encenados e 15 premiados. Foi a primeira Coordenadora de Teatro infantil do Município do Rio de Janeiro (2001), e fundadora e diretora artística do Centro de Referência Cultura Infância, no Teatro do Jockey (de 2003 a 2014). Até a presente data publicou 14 livros infantis e foi ganhadora do Prêmio Lucia Benedetti da Fundação Nacional do Livro Infante-Juvenil Melhor Livro de Teatro em 4 anos, sendo o de 2014 o Prêmio Hors-Concours. Roteirizou e dirigiu o I Encontro da Diversidade Cultural Brasileira (MinC RJ / 2010), e a Mostra Brasil Juventude Transformando com arte; nos anos 2006, 2008, 2010 e 2012. Dentre seus trabalhos mais conhecidos destacam-se “Fedegunda”, “Bagunça, a ópera baby”, “Experiência Yellow” e “Tuhu, o menino Villa-Lobos”. Atualmente é curadora da PLataforma RIOFESTIVAL e participa como autora e roteirista de três núcleos criativos para desenvolvimento de séries para TV destinadas ao público infante-juvenil, além de ser membro fundadora do Grupo Nacional Cultura Infância que visa implementar uma Política pública de Estado para a Cultura Infância. É fundadora da Borogodó Empreendimentos Culturais Ltda - empresa responsável por suas produções teatrais, literárias e audiovisuais. Contato: karen.acioly@gmail.com

LIDIA OLINTO DO VALLE SILVA

Desde 2000, atua profissionalmente na área de Artes Cênicas, exercendo funções variadas: atuação, direção, dramaturgia em processos colaborativos, assessoria teórica e produção de eventos artísticos e/ou acadêmicos. Fez mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Matteo Bonfitto e co-orientação da Prof.^a Dr.^a Tatiana Motta Lima (UNIRIO), com bolsas concedida pela CAPES e FAPESP. Possui graduação em Teoria Teatral pela UNIRIO com iniciação científica (bolsas

IC-UNIRIO e PIBIC). No doutorado, fez estágio de pesquisa (bolsa sanduíche) no Instituto Grotowski (Wroclaw, Polônia). Foi professora substituta na área de teoria teatral no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (2017-2018). Atualmente, faz pós-doutorado na UnB e é professora nesta mesma instituição e da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Brasília, na graduação (bacharelado e licenciatura em Artes Cênicas) e pós-graduação (Especialização em Direção Teatral). Foi editora associada da revista ILINX (LUME-UNICAMP) e da PETER LANG International Academic Publishers e é atual coordenadora do Fórum de Pesquisas em Processo (ABRACE - Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). Em sua formação teatral, estudou com: Gustavo Gasparani e Marcelo Vale (Cia. Dos Atores), Ivan Sugaraha e Cristina Flores (Cia. Os Dezequilibrados), Briget Pannet (Royal Academy of Dramatic Arts de Londres), Benes Markes (Living Theater) e Mietek Janowski, Andrzej Paluchiewicz, Thomas Richards e Mario Biagini, ex-parceiros de Jerzy Grotowski, dentre outros mestres brasileiros. Contato: lidiaolinto@gmail.com

LUCÉLIA DE SOUSA ALMEIDA

Professora Adjunta I da Universidade Federal do Maranhão, Campus III/ Bacabal-MA. Líder de Grupo de Pesquisa *Literatura, Enunciação e Cultura - LECult* e Membro do Grupo de Pesquisa *Literatura e Cultura* (UNB). Professora permanente do Mestrado Acadêmico em Letras, UFMA, Campus Bacabal, orienta trabalhos na linha de Literatura Cultura e Fronteiras do saber. Possui Doutorado em Letras (2019) pela Universidade de Brasília – UNB, Mestre em Letras (2015) pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI, possui pós-graduação em Informática em Educação (2008) pela Universidade Federal de Lavras - UFLA, graduação em Letras/Português (2005) - Licenciatura pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA. Membro efetivo do Conselho Editorial Consultivo e Integrante da Comissão Editorial da *Revista Hon no Mushu*. Tem experiência na área de Letras Literatura, Memória e Cultura; Crítica Literária; Estudos sobre Riso e Literatura; Crônica Literária; Estudos de base teórica relacionadas com as concepções de Mikhail Bakhtin; Análise Crítica do Discurso. Contato: lucelia.almeida@ufma.br

LUÍS FERNANDO PORTELA

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista do CNPq – Brasil. Desenvolve pesquisa voltada para o ensino de literatura. É formado em Letras - Habilitação em Língua

Portuguesa, Língua Inglesa e Respectivas Literaturas pela Universidade de Passo Fundo. Atuou como monitor no Centro de Referência de Literatura e Multimeios - Mundo da Leitura/UPF de 2013 a 2017, em atividades de promoção da leitura e da literatura, e em rede pública e privada de ensino como professor de Literatura e Língua Portuguesa. E-mail: luis.portela05@hotmail.com

MARIA DA GLÓRIA MAGALHÃES DOS REIS

Professora associada do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), da Universidade de Brasília (UnB) e realiza pesquisas sobre as Dramaturgias contemporâneas na África subsaariana de expressão francesa, o teatro bilíngue (português ? Libras, português-francês) e as temáticas interdisciplinares envolvendo as áreas de Literatura, Educação e Teatro. Orienta mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Fez pós-doutorado em Teatro e Educação na Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (2016) e atualmente (2020) desenvolve estudos em parceria com o Laboratório SeFeA - Scènes Francophones et Ecritures de l'Altérité - dirigido por Sylvie Chalaye, da Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Pertence à Rede PICNAB, Programa Internacional de Pesquisa com as Universidades de Aveiro (Portugal) e Nantes (França). Contato:gloriamagalhaes@gmail.com

ROBERTO MIBIELLI

Graduado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (1990), possui mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (2000), doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2007) e pós-doutorado também pela UFF (2016). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal de Roraima. Atua na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, no Programa de Pós-graduação em Letras da UFRR (PPGL-UFRR), trabalhando principalmente os seguintes temas: ensino de literatura, teoria e ensino, literatura brasileira e literatura da/na Amazônia. É coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRR (PPGL-UFRR). Contato: rmibielli@yahoo.com.br

SARA DEL CARMEN ROJO DE LA ROSA

Possui graduação em Letras pela Pontificia Universidad Católica de Chile (1979), mestrado (Master of Arts) pela State University of New York (1989), mestrado (Magister en Letras Hispánicas) pela Pontificia Universidad Católica de

Chile (1985) e doutorado em Literaturas Hispânicas pela State University of New York (1991). Realizou dois pós doutorados na Università degli Studi di Bologna (2001) e na Universidad de Chile (2007). É bolsista de produtividade do Cnpq, professora Titular da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós Doutorado na Cineteca Nacional de Chile (2019). Publicou seu último livro no 2016, “Teatro Latino-Americano em diálogo: produção e visibilidade”. Tem experiência na área de Letras e Artes, com ênfase em Crítica e Direção Teatral. Contato: sararajo@yahoo.com

SIDNEY BARBOSA

Licenciou-se em Letras (1975) em Português-Francês, pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Franca (SP), curso superior estadual que se tornou depois uma Unidade da UNESP. Possui Especialização no Ensino de Língua Francesa (1977) e Maîtrise en Lettres Modernes (1982), ambas pela Université de Poitiers, Doutorado em Língua e Literatura Francesa (1990), pela Universidade de São Paulo e Livre-Docência em Teoria e Crítica do Romance (2005), pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara. Realizou estágio de pós-doutorado (1998-1999) na Université de Paris VIII - Vincennes-Saint Denis, sob a supervisão de Jacques Ardoino e Guy Berger e na Universidade de São Paulo (2016-2017), sob a supervisão de John Milton. Atuou como professeur invité na Université de La Rochelle, no ano letivo 1999-2000. Foi professor de Língua e Literatura Francesa da UNESP, de 1979 a 2009, instituição em que se aposentou neste posto. Atualmente é professor adjunto IV, efetivo, de Literatura Francesa do Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL - da Universidade de Brasília, no Distrito Federal. No contexto do Programa de Pós Graduação em Literatura tem ofertado as disciplinas “Literatura e interartes” e “Literatura e Fotografia”. É orientador, na graduação, de pesquisas de iniciação científica e de monografias de conclusão de curso. No Programa de Pós-graduação atua na linha de pesquisa “Literatura e outras Artes”. Atualmente tem dois orientandos de mestrado e sete de doutorado. Aplica-se à reflexão sobre Literatura e outras artes (pintura, fotografia, música, arquitetura, teatro, quadrinhos, dança e cinema), ao romance afro-brasileiro, ao europeu em geral e a representação da Natureza na Literatura. É líder (juntamente com Oziris Borges Filho) do Grupo de Pesquisa inter-institucional TOPUS, dedicado ao estudo do espaço na literatura e em outras artes. Coordena igualmente, com a cooperação de Alessandra Matias Querido, o Grupo de Pesquisa LiterArtes, consagrado

ao estudo das relações entre Literatura e outras artes. Traduziu alguns livros solo e em parceria com Álvaro Lorencini e foi o responsável pela tradução da “Antígona” de Jean Anouilh, em 2009. Contato: lucidney@uol.com.br



PPGL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

ISBN 978-655955006-7

