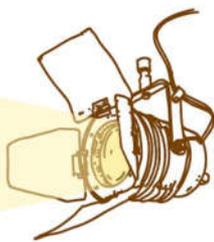


# Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa  
Narrativas e Visualidades

Volume 2, número 1, 2018



**Thalia Theater (Hamburgo, Alemanha)**

Foto: Andreas Praefcke (Creative Commons CC-BY-SA-3.0)



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO VALE DO SÃO FRANCISCO



Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades

# Dramaturgia em foco



Volume 2, número 1, 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO VALE DO SÃO FRANCISCO



Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO VALE DO SÃO FRANCISCO

**Reitor**

Prof. Dr. Julianeli Tolentino de Lima

**Vice-Reitor**

Prof. Dr. Prof. Télió Nobre Leite

**Pró-Reitora de Extensão**

Prof. Dra. Lucia Marisy S. R. de Oliveira

**Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação**

Prof. Dr. Jackson Roberto G. da S. Almeida

**Pró-Reitora de Ensino**

Profa. Dra. Monica Aparecida Tomé Pereira

**Pró-Reitora de Assistência Estudantil**

Prof. Dr. Clébio Pereira Ferreira

**Pró-Reitor de Orçamento e Gestão**

Prof. Dr. Antônio Pires Crisóstomo

**Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional**

Prof. Me. Bruno Cezar Silva

**COMISSÃO EDITORIAL**

**Editor Responsável**

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores  
*Universidade Federal do Vale do São Francisco*

**Conselho Editorial**

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel  
*Universidade Estadual da Paraíba*

Prof. Dra. Divanize Carbonieri  
*Universidade Federal do Mato Grosso*

Profa. Dra. Irley Margarete Cruz Machado  
*Universidade Federal de Uberlândia*

Prof. Dr. Lajosy Silva  
*Universidade Federal do Amazonas*

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra  
*Universidade de São Paulo*

Profa. Dra. Maria Silvia Betti  
*Universidade de São Paulo*

Profa. Dra. Marilia Fatima de Oliveira  
*Universidade Federal do Tocantins*

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

Profa. Dra. Simone Malaguti  
*Ludwig-Maximilians-Universität zu München*

## **Pareceristas ad hoc (2018)**

Prof. Dr. Adriano Moraes Oliveira (Universidade Federal de Pelotas)  
Prof. Dr. Agenor Bevilacqua Sobrinho (Cia. Fagulha)  
Profa. Dra. Alessandra Fernandes Montagner (Universidade Estadual de Campinas)  
Prof. Dr. Daniel Furtado Simões da Silva (Universidade Federal de Pelotas)  
Profa. Dra. Divanize Carbonieri (Universidade Federal do Mato Grosso)  
Profa. Dra. Érika Savernini Lopes (Universidade Federal de Juiz de Fora)  
Prof. Dr. Erlon Cherque Pinto (Universidade Federal da Paraíba)  
Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)  
Profa. Dra. Fernanda Suely Muller (Universidade Federal do Ceará)  
Prof. Dr. Fernando César Kinas (Universidade Estadual Paulista)  
Profa. Dra. Flavia Bandeca Biazetto (Universidade Virtual do Estado de São Paulo)  
Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto (Universidade Estadual do Paraná)  
Profa. Dra. Graziela Maria Lisboa Pinheiro (English Express)  
Prof. Dr. Hilario Antonio Amaral (Universidade Estadual Paulista)  
Prof. Dr. Jhony Adelio Skeika (Universidade Estadual de Ponta Grossa)  
Profa. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira (Universidade Federal de Uberlândia)  
Prof. Dr. Lajosy Silva (Universidade Federal do Amazonas)  
Prof. Dr. Luiz Henrique Carvalho Penido (Universidade Estadual de Montes Claros)  
Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (Universidade Federal da Paraíba)  
Prof. Dr. Marcelo Braga de Carvalho (Universidade Anhembi Morumbi)  
Prof. Dr. Marcelo José da Silva (Centro de Ensino Superior de Maringá)  
Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos (Universidade Estadual Paulista)  
Profa. Dra. Mariana Bolfarine (Universidade Federal do Mato Grosso)  
Profa. Dra. Marília Fatima de Oliveira (Universidade Federal de Tocantins)  
Profa. Dra. Maurini de Souza (Universidade Tecnológica Federal do Paraná)  
Profa. Dra. Melissa da Silva Ferreira (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Profa. Dra. Olívia Camboim Romano (Fundação Universidade Regional de Blumenau)  
Profa. Dra. Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (Universidade do Estado do Mato Grosso do Sul)  
Prof. Dr. Roberto Rillo Bísvaro (Instituto Federal de São Paulo)  
Prof. Dr. Rummenigge Medeiros de Araujo (Instituto Federal do Rio Grande do Norte)  
Prof. Dr. Sandro Martins Costa Mendes (Universidade Federal do Pampa)  
Profa. Dra. Telma Scherer (Universidade Federal de Santa Catarina)  
Profa. Dra. Verônica Guimarães Brandão da Silva (Faculdade Araguaia)  
Prof. Dr. Vicente Concilio (Universidade do Estado de Santa Catarina)  
Prof. Dr. Wladimir Silva Machado (Universidade Federal do Vale do São Francisco)

### **Imagem da Capa**

Fachada do Thalia Theater, em Hamburgo, Alemanha

### **Autor da imagem**

Andreas Praefcke

### **Autorização de uso**

Creative Commons CC-BY-SA-3.0

[[https://de.wikipedia.org/wiki/Thalia\\_Theater\\_\(Hamburg\)#/media/File:Hamburg\\_Thalia-Thetaer\\_2010.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Thalia_Theater_(Hamburg)#/media/File:Hamburg_Thalia-Thetaer_2010.jpg)]

O uso de trechos de textos e de imagens é de responsabilidade dos(as) autores(as) que submetem à revista, estando sujeitos às questões legais.

A autorização para tradução de textos em língua estrangeira, caso o mesmo ainda não esteja em domínio público, deve ser obtida pelo(a) próprio(a) autor(a) que submete à revista.

É permitida a reprodução parcial das informações publicadas, desde que seja citada e/ou referenciada a fonte completa.

---

## **Universidade Federal do Vale do São Francisco**

Revista Dramaturgia em foco

Volume 2, número 1, 2018

173 p.

Semestral

ISSN - 2594-7796

1. Dramaturgia. 2. Teatro. 3. Revista.  
I. Título

## **DRAMATURGIA EM FOCO**

Av. José de Sá Maniçoba, s/n.

Centro

Petrolina - PE

CEP 56304-205

A Revista conta com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão através do edital PIBEX-Univasf 2018-2019.

Gabinete da Pró-Reitoria de Extensão:  
(87) 2101-6768

### **Sites da revista**

#### **Volumes 1 e 2**

<http://periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

#### **Próximos volumes**

<http://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

### **E-mail**

[revistadramaturgiaemfoco@gmail.com](mailto:revistadramaturgiaemfoco@gmail.com)

# Sumário

<b>Editorial</b>	<b>vi</b>
<b>Seção Artigos</b>	<b>01</b>
<b>A elaboração estética em <i>Olgas Raum</i> e <i>Licht</i>, de Dea Loher: rumo a uma poética dramaturgica</b>	<b>02</b>
Júlia Mara Moscardini Miguel	
<b>A tragicomédia na Europa e o que chegou a Portugal</b>	<b>25</b>
Carlos Gontijo Rosa	
<b>Cinema e Dramaturgia: a renascença de Hollywood dos anos 60</b>	<b>45</b>
Marcos C. P. Soares	
<b>Distinções entre textos líricos e dramáticos: reflexões sobre procedimentos criativos e discursivos na dramaturgia contemporânea</b>	<b>64</b>
Afonso Nilson de Souza	
<b>O vento abrucês na tragédia dannunziana</b>	<b>74</b>
Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda	
<b>Os limites da imagem em <i>The pixelated revolution</i></b>	<b>87</b>
André Felipe Costa Silva	
<b>Roteiro como rito de passagem: noções antropológicas de roteiro audiovisual</b>	<b>98</b>
Rafael Leal	
<b>Sam Shepard revisitado: Salem e Kent no Vietnã ao lado</b>	<b>110</b>
Mayumi Ilari	

**Territórios da Teatralidade Dramatúrgica Imagética: um olhar experimental** 122  
sobre a representação da tragédia na obra 'Tragedia Endogonidia' da Societàs  
**Raffaello Sanzio**  
Tobias Nunes

**Seção Ensaaios** 135

**Poesia contemporânea e teatro: um ensaio sobre *Rede*, de Paula Glenadel** 136  
Gabrielle Mendes

**Seção Peças curtas** 146

*Afrânio - solo breve* 147  
Fernando Marques

**Seção Entrevistas** 154

**Entrevista com o Prof. Marco Antonio Guerra** 155  
Fulvio Torres Flores, Marco Antonio Guerra

**Dados técnicos** 173

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores<sup>1</sup>  
Editor Responsável

A **Dramaturgia em foco**, revista lançada em 2017 e que publicou dois números nesse ano, dá continuidade a suas atividades e publica, neste ano de 2018, mais dois números. Esta edição (v. 2, n. 1), com artigos de temas variados, e a próxima (v. 2, n. 2) dedicada à vida e obra do dramaturgo Bertolt Brecht.

Abrindo a seção **Artigos**, Júlia Mara Moscardini Miguel apresenta, em “A elaboração estética em *Olgas Raum* e *Licht*, de Dea Loher: rumo a uma poética dramaturgica”, uma reflexão sobre como Loher rejeita a concepção de pós-dramático de Lehmann e converge para as concepções de Sarrazac, mantendo um fio dramático em meio à fragmentação que propõe.

“A tragicomédia na Europa e o que chegou a Portugal”, de Carlos Gontijo Rosa, faz um apanhado das principais preceptivas tragicômicas referentes aos trabalhos de Antônio José da Silva, observando procedimentos, estatutos e estruturas do novo gênero teatral.

Marcos C. P. Soares avalia, em “Cinema e Dramaturgia: a renascença de Hollywood dos anos 60”, parte da safra de filmes de jovens cineastas a partir de 1967 nos Estados Unidos, considerando tanto os avanços artísticos como um apego a modelos dramáticos de narrativa.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pelo Programa em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP. Docente do curso de licenciatura em Artes Visuais da UNIVASF. Autor do livro *Da Depressão Econômica às raízes do macartismo: análise histórico-crítica de American blues, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams* (São Paulo: Editora Humanitas; Fapesp, 2015). E-mails: [revistadramaturgiaemfoco@gmail.com](mailto:revistadramaturgiaemfoco@gmail.com) e [fulviotf@uol.com.br](mailto:fulviotf@uol.com.br).

Discutindo as oscilações de conceito entre o dramático e o lírico, Afonso Nilson de Souza repensa, em “Distinções entre textos líricos e dramáticos: reflexões sobre procedimentos criativos e discursivos na dramaturgia contemporânea”, a plausibilidade de tais distinções apropriando-se dos conceitos de metonímia e sinédoque.

Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda apresenta, em “O vento abrucês na tragédia dannunziana”, os elementos relacionados à região de Abruzzo que são evidenciados na tragédia *La figlia di Iorio*, de Gabriele D'Annunzio. A temática pastoril é de forte presença neste texto teatral.

Em “Os limites da imagem em *The pixelated revolution*”, André Felipe Costa Silva analisa a relação entre dramaturgia e cena, passando por discussões como a imagem, a memória e o trauma, a partir da conferência-performance de Rabih Mroué, artista libanês que se dedica a refletir sobre as consequências da guerra.

O roteiro narrativo audiovisual é discutido por Rafael Leal em “Roteiro como rito de passagem: noções antropológicas de roteiro audiovisual” a partir das noções da jornada do herói mitológico/trágico, buscando conexões entre ritual e cena a partir do trabalho de teóricos como Victor Turner e Richard Schechner.

A peça *La turista*, do dramaturgo estadunidense Sam Shepard, é o objeto de discussão do artigo “Sam Shepard revisitado: Salem e Kent no Vietnã ao lado”, de Mayumi Ilari, no qual a autora analisa a relação entre os recursos formais e a temática da obra, rebatendo críticos que enxergaram na peça amadorismo e inexperiência.

“Territórios da Teatralidade Dramatúrgica Imagética: um olhar experimental sobre a representação da tragédia na obra ‘Tragedia Endogonidia’ da Societas Raffaello Sanzio”, de Tobias Nunes, propõe uma discussão sobre dramaturgias visuais para a obra enunciada no título.

Na seção **Ensaio**, Gabrielle Mendes, em “Poesia contemporânea e teatro: um ensaio sobre *Rede*, de Paula Glenadel”, propõe uma reflexão sobre o que chama de prosa-poética-teatralizada para “classificar” a obra da autora citada no título. As fronteiras entre personagem, texto e discurso não são estáticas, exigindo um olhar e atenção dinâmicos.

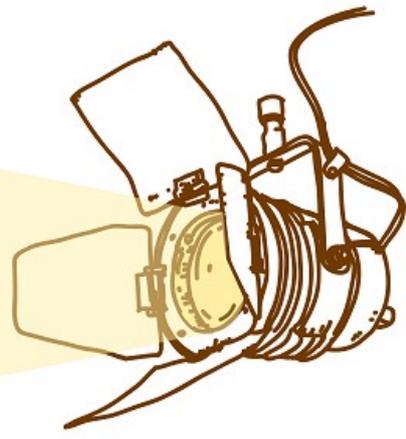
A seção **Peças curtas** traz a obra *Afrânio – solo breve*, de Fernando Marques, monólogo cuja ação se passa em um velório, tendo como ponto de vista para as falas a mente do defunto, um metafísico simpático, conforme o descreve o autor do texto. Além da peça, imagens da encenação acompanham o texto.

Encerrando a edição, na seção **Entrevistas**, publicamos a entrevista realizada com o Prof. Dr. Marco Antonio Guerra (ECA-USP), na qual falamos sobre sua formação como leitor e apreciador da dramaturgia e do teatro, sua formação acadêmica e seus estudos sobre dramaturgia, e sua experiência com o ensino da dramaturgia.

A capa desta edição, foto do Thalia Theater, em Hamburgo, Alemanha, é uma referência a esse teatro onde várias peças de Dea Loher, autora cujas obras *Licht* e *Olgas Raum* são analisadas no primeiro artigo desta edição, foram encenadas.

Desejamos a todos(as) uma boa leitura desta edição!

# Dramaturgia em foco



Artigos



## A elaboração estética em *Olgas Raum e Licht*, de Dea Loher: rumo a uma poética dramatúrgica

*Aesthetic elaboration in Olgas Raum and Licht*,  
by Dea Loher: towards a dramaturgical poetics

Júlia Mara Moscardini Miguel<sup>1</sup>

### Resumo

A estética teatral contemporânea transita por diversos caminhos que geram contradições inclusive entre a crítica especializada. O alemão Hans-Thies Lehmann cunha o termo pós-dramático e faz uma sistematização desse conjunto de tendências. Em contrapartida, o francês Jean-Pierre Sarrazac propõe uma adequação de recursos vários originando um mosaico de estéticas. Rejeitando a concepção de Lehmann, a dramaturga contemporânea Dea Loher caminha de maneira convergente ao pensamento de Sarrazac ao resgatar elementos estéticos expressivos em momentos artísticos anteriores, condensando-os em uma estética arraigada à tradição do enredo, que, embora pareça fragmentário, ainda conta com um fio condutor indispensável à dramaturgia de Loher. Por meio de uma construção estética que prima por monólogos e cenas fragmentadas, além do recurso do intertexto, Loher opta por personagens fadadas ao infortúnio, voltando-se para uma prática voltada para a tragédia do cotidiano. Nas peças selecionadas neste artigo, evidenciamos poética em devir, uma dramaturgia em construção, através de protagonistas históricas que são elucidadas no aspecto privado de suas trajetórias, firmando uma escolha estética da dramaturga em universalizar uma temática diversa, proporcionando ao leitor/espectador a possibilidade de refletir acerca do mundo do qual faz parte.

**Palavras-chave:** Teatro Contemporâneo. Teatro Pós-dramático. Dea Loher. Mosaico de estéticas.

### Abstract

The contemporary theatrical aesthetic goes through several different paths, which leads to controversy among the critics. The German Hans-Thies Lehmann coins the term post-dramatic theater and accomplishes the systematization of these tendencies. Jean-Pierre Sarrazac proposes the adaptation of different resources that originates an aesthetic mosaic. The German playwright Dea Loher, refuses Lehmann's conception and her work is similar to Sarrazac's thoughts, as she retakes aesthetic elements once important in the history of literature and condenses these elements into an aesthetic connected to the plot, although with a fragmentary appearance, it still counts on a guiding thread that is indispensable for Loher's dramaturgy. Through an aesthetic construction with monologues and fragmented scenes, in addition to the intertextual appeal, Loher opts for characters who are doomed to misfortune, turning to a practice focused on the tragedy of daily life. In the pieces selected in this article, we demonstrate poetics in becoming, a dramaturgy under construction, through historical protagonists that are elucidated in the private aspect of their trajectories, establishing an aesthetic choice of the playwright in universalizing a diverse theme, giving the reader/spectator the possibility of reflecting on the world.

**Keywords:** Contemporary Theater. Post-dramatic theater. Dea Loher. Aesthetic mosaic.

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP, Campus de Araraquara. jumoscardini@hotmail.com.

## Introdução

O teatro contemporâneo incorporou um novo termo que designa sua forma atual, teatro “pós-dramático”. No entanto, as discussões acerca de sua prática são divergentes. O alemão Hans-Thies Lehmann, em *Teatro pós-dramático* (2011), foi o responsável por realizar uma descrição precisa e categórica do termo, apontando exemplos de dramaturgos e encenadores para iluminar sua sistematização sobre as tendências denominadas pós-dramáticas. Entretanto, o entendimento do funcionamento do teatro contemporâneo é diferente para o teórico francês Jean-Pierre Sarrazac. Em seus escritos, como, por exemplo, *O futuro do drama* (2002), Sarrazac delinea as tendências comuns do drama contemporâneo apontando para uma apropriação de modelos anteriores que resulta em uma colagem estética.

Na Alemanha, a dramaturga contemporânea Dea Loher parece ter encontrado um caminho, que mais se aproxima da teoria de Sarrazac, optando pelo resgate de recursos estéticos aplicados por movimentos artísticos anteriores e acoplando-os a um novo contexto. O resultado dessa montagem é uma estética peculiar e com objetivos muito específicos. Loher almeja a reflexão do público, por meio de um teatro político que não forneça respostas prontas ao leitor, mas o instigue a percorrer os caminhos que podem levá-lo a descobertas próprias. O político aparece, dessa forma, na obra de Loher e figura em meio a uma estrutura esteticamente bem elaborada.

O trabalho estético da dramaturga reverbera a necessidade de trazer aos palcos a política, um terreno amplamente explorado pelos artistas, especialmente na Alemanha. Loher e outros escritores contemporâneos reiteram a função política do teatro, sendo que, segundo a pesquisadora alemã Birgit Haas (2006), a dramaturga critica a montagem pós-dramática sob a acusação de falta de representatividade da sociedade através de uma expressão artística apoiada no tratamento de choque, o que, segundo a dramaturga, já se tornou um clichê.

A preocupação estética com a ruptura e a quebra de tabus é interpretada por parte da crítica especializada, como aponta Haas (2006), como uma apolitização do teatro contemporâneo, tendência refutada pelo teatro de Loher, que prioriza a política em suas peças. No entanto, há os que defendem a existência do caráter político na perspectiva do pós-dramático, como, por exemplo, o próprio Lehmann. Em artigo, o teórico defende que

a política pode ser interpretada de duas maneiras no contexto do teatro, sob o prisma temático, mas também infiltrada na forma. Para ele, a simples vinculação da informação política não garante um efeito político de fato, sendo que “política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões” (LEHMANN, 2003, p. 9).

Na interpretação de Lehmann (2003), o teatro dramático baseia-se em uma tríade composta por pessoa, espaço e tempo, sendo que a modernidade eclodiu com a unidade e com esse formato, e o pós-dramático surgiu como uma nova etapa que supera esses valores tradicionais. Dessa maneira, o político no pós-dramático seria efetivado por meio da interrupção, destruindo a tradição de contar histórias e ficando no incômodo e na perturbação da ruptura. Assim, o espectador passa a ter uma responsabilidade no processo artístico, tornando-se parte do espetáculo ao interagir com os atores nos momentos de pausas e interrupções. Logo, os grupos de teatro, através da prática artística, promoveriam uma integralização que culminaria em uma prática política.

Lehmann (2003) acredita que o dramático é um teatro de representação e que o épico, apesar de propor um novo conceito, ainda não é suficiente para expressar o nível de desenvolvimento atingido pelo pós-dramático, que está além do texto e além da representação. Não seria uma postura *avant-garde*, mas um conceito que romperia com o caráter tradicional vinculado ao teatro através de estratégias de interrupção. A proposta política defendida por Lehmann consiste na desconstrução da forma dramática tradicional. “A coisa decisiva no teatro não é o conteúdo, mas a forma” (LEHMANN, 2003, p. 18), diz o teórico.

O conceito de político para Loher é muito diferente dessa proposta de Lehmann. Para ele, a política no teatro está relacionada à negação do dramático, à destruição da forma e à negação da fábula. Nas peças de Loher, apesar da estrutura fragmentária, ainda há uma preocupação com a manutenção dessa forma dramática arraigada no diálogo, na fábula e na relação intersubjetiva, portanto já há um distanciamento das tendências pós-dramáticas. Haas (2006) acentua que Loher percebe o pós-dramático como uma servidão a uma convenção cujas estratégias políticas buscam moldar a forma, o ruído e as estruturas. Loher recusa essa destruição da arte e, segundo Haas (2006), busca um impacto menos óbvio, negando o excesso de quebras de tabus como efeito de choque para chamar a atenção do público.

Independentemente da polêmica, o importante é ressaltar a diferença do posicionamento político esboçado tanto por Dea Loher como por Lehmann. Para ela, o teatro é político na medida em que o palco é o cenário de discussão, lugar onde as perguntas são feitas, restando ao público a reflexão. A política infiltrada nas relações das personagens não parece convergir para uma proposta que encara o político na destruição da forma. Há, em Loher, uma preocupação com a recepção, ou seja, a maneira com que o interlocutor receberá as situações dramatizadas no palco e de que modo a proposta artística desencadeará propostas de reflexão.

A abordagem política de Loher está justamente na universalização de temas, na política das relações e na visão particular da dramaturga que imprime em suas peças o seu olhar diante dos fatos, não deixando passar impune a realidade mais cruel da sociedade e, por meio da arte, encontra um fórum vibrante no qual pode lançar seus questionamentos acerca de fatos que não afligem apenas um seleto nicho de indivíduos, mas qualquer pessoa e em qualquer parte do mundo.

O olhar épico de Loher se volta para um espectador ativo e com capacidade transformadora. A visão política da dramaturga não se concentra apenas na forma estética, mas também nos temas por ela abordados. Trata-se de temas universais e recorrentes na sociedade atual, como, por exemplo, o abuso infantil em *Tätowierung* [Tatuagem] (1994b), a violência misógina em *Blaubart - Hoffnung der Frauen* [Barba Azul - esperança das mulheres] (1998), misantropia em *Manhattan Medea* (1999), a fuga forçada da Macedônia em *Fremdes Haus* [Casa alheia] (1995) e da África, em *Unschuld* [Inocência] (2003). Através dessas temáticas, Loher aborda a política do ponto de vista dos indivíduos, através de histórias e destinos individuais, focando na ação e reação das personagens e ampliando o leque de possibilidades com o qual o espectador é contemplado para que, a partir das cenas, possa chegar a uma conclusão própria, sem cunho ético ou moral preestabelecido. (MIGUEL, 2016, p. 34).

### **Estética Loheriana: encontros e distanciamentos**

A arte pós-moderna na Alemanha, conforme Haas (2008), ecoa em meio à supremacia capitalista após a queda do Muro de Berlim em 1989. O teatro denominado pós-dramático surge, ainda de acordo com a pesquisadora, como uma extensão do teatro pós-moderno dos anos 1960, colocando em pauta novos paradigmas da cena dramaturgica a partir dos anos 1980. Lehmann sistematiza as tendências pós-dramáticas no livro *Teatro*

*pós-dramático* (2011) e sentencia que a principal característica dessa manifestação teatral é a rejeição ao teatro burguês, e a experimentação a partir de formas que vão além da proposta de ruptura dos movimentos de vanguarda do século XX. Esse tipo de teatro almeja uma aproximação com o público, visando estreitar o diálogo entre palco e plateia através de técnicas que promovam sensações diversas no espectador.

Esteticamente, o teatro pós-dramático apresenta uma estrutura fragmentária que abole a hierarquia textual, promovendo uma convivência mútua dos signos teatrais, ou seja, texto, cenário, música, figurino e outros dividem igualmente a importância dentro do espetáculo. A principal mudança proposta por essas tendências é a ruptura total com os principais pilares que apoiam a estrutura dramática: diálogo, personagens e ação. O prefixo “pós” denota superação, ou seja, pós-dramático seria um tipo de teatro que opera para além do drama. O enredo já não possui um fio condutor lógico que permita desenrolar uma história; as personagens perdem suas características marcantes e são descaracterizadas e os diálogos deixam de existir ou apresentam-se ausentes de sentido.

Contrário a essa concepção estão os estudos do francês Jean-Pierre Sarrazac acerca da manifestação teatral na contemporaneidade. Para o francês,

o pós-dramático não é um estilo, nem um gênero, ou uma estética. O conceito reúne práticas teatrais múltiplas e díspares cujo ponto comum é considerar que nem a ação nem os personagens, no sentido de caracteres, assim como a colisão dramática ou dialética dos valores, e nem sequer figuras identificáveis são necessárias para produzir teatro. (SARRAZAC, 2012, p. 146).

O que Sarrazac (2012) critica são as “raízes adornianas” nas quais Lehmann pautou sua sistematização do teatro pós-dramático. O teórico francês constata que o professor e crítico alemão busca uma verdade pautada na ruptura total de um modelo para dar origem a um novo. O teórico se manifesta acerca desse “falso movimento da dialética a partir de uma reescritura restauradora (no sentido de reinvenção permanente) das suas noções estruturais.” (SARRAZAC, 2012, p. 15).

A noção de teatro contemporâneo na visão de Sarrazac (2002) está ligada ao conceito de rapsódia. O escritor contemporâneo seria um “escritor-rapsodo”, ou seja, aquele que se apropria de recursos estéticos recorrentes em outros movimentos literários e artísticos e os aplica em um novo contexto. Ao transportar esses elementos, o artista da

contemporaneidade não copia os mesmos efeitos outrora obtidos, mas implode com essa estética, dando origem a uma nova e criando o chamado “*patchwork* estético”. Um teatro rapsódico é uma mescla de elementos dramáticos e narrativos, o que não significa uma mera cópia da epicização brechtiana. “Embora a estrutura geral seja épica, o detalhe continua a ser convencionalmente dramático.” (SARRAZAC, 2002, p. 52). O resultado é uma obra híbrida e em trânsito, o que o escritor chama de “teatro dos possíveis”.

Após esse levantamento dos posicionamentos acerca da estética que rege o teatro na contemporaneidade, é possível aproximar a obra da alemã Dea Loher à teoria de Sarrazac. A dramaturgia de Loher carrega essa noção de hibridização, na qual a dramaturga parece compor um mosaico de estéticas. Segundo Haas (2008), a escrita de Loher ainda é focada nos parâmetros básicos do drama, há a manutenção da fábula e dos diálogos e as personagens não atuam como no pós-dramático, ou seja, não se trata de indivíduos descentrados inseridos em um mundo de forças estruturais invisíveis, mas indivíduos inseridos em um contexto social, diz Haas (2008). O teatro de Loher incorpora a condição pós-moderna em uma estrutura dramática, os temas escolhidos pela dramaturga cotejam os temas da pós-modernidade como os simulacros, o capitalismo tardio, a política das relações, a construção e desconstrução dos discursos oficiais etc., distribuindo esses temas esteticamente em uma forma dramatúrgica que não prescinde do enredo.

O crítico literário alemão Uwe Wittstock (2009) cita os trabalhos dramatúrgicos antecessores que deixam seus vestígios na obra de Dea Loher, afirmando ser inegável a presença de Brecht na literatura dramática proposta por ela, no entanto, é possível perceber a práxis literária da dramaturga caminhando de maneira independente, o que o crítico chama de obra loheriana<sup>2</sup> por natureza. Isso porque ela faz uso de recursos diversos, a começar pela manutenção dos pilares da estrutura dramática que passa a abrigar um texto fragmentário, nos moldes do Teatro do Absurdo; personagens sombrios e desfigurados como observado na manifestação expressionista; inserção de títulos, música e cortes de cena, como os efeitos de distanciamento brechtianos, além de uma série de outros recursos que faz de suas peças um emaranhado estético, nos moldes analisados por Sarrazac no conjunto de seus estudos sobre teatro contemporâneo.

Tomemos como exemplo as peças *Olgas Raum* [O canto de Olga] (1994a) e *Licht* [Luz] (2001). A primeira traz ao palco a ficcionalização da vida de Olga Benário. A peça é

---

<sup>2</sup> No original, o termo em alemão utilizado é *loheresk*. Optamos pela livre tradução: loheriano.

baseada no romance biográfico *Olga Benário: a história de uma mulher corajosa*, de Ruth Werner. O enredo, dividido em dezoito cenas, abrange o relacionamento de Olga com duas outras prisioneiras, Genny e Ana Libre, e com o carrasco torturador, Filinto Müller. Olga fora presa no Brasil em companhia de Luís Carlos Prestes após uma longa busca ao casal de revolucionários. Os diálogos da peça, intercalados com monólogos interiores de Olga, revelam ao leitor as angústias das personagens, os momentos de tortura e a luta por sobrevivência, culminando com a morte da protagonista na câmara de gás. Loher abdica da crueza da violência física em cenas com rico trabalho estético e linguístico, atribuindo à palavra sentido maior. Não há menção explícita aos momentos de tortura sofridos por Olga enquanto em poder da polícia política de Getúlio Vargas, porém, o que observamos na peça é uma riqueza de detalhes acerca da condição psicológica e emocional da personagem que revela ao público uma história contada a partir do seu olhar.

Já a peça *Licht* (2001)<sup>3</sup> retrata outra personagem histórica e parte de nossa história recente. Embora a peça não cite nomes próprios, a pesquisadora alemã Birgit Haas (2006) afirma que a personagem identificada como *Frau* [Senhora] é Hannelore Kohl, esposa do chanceler alemão Helmut Kohl<sup>4</sup>. A senhora Kohl sofria de uma doença conhecida como fotossensibilidade, ou seja, uma espécie de alergia que ocasionaria severas queimaduras na pele, em virtude da exposição aos raios solares. Hannelore é obrigada a manter-se protegida da luz do sol, o que desencadeara uma depressão levando a senhora ao suicídio no ano de 2001. Na peça, Loher enfatiza o diálogo entre a personagem Senhora e outra identificada como *Shatten* [Sombra]. O diálogo contempla o passado da Senhora acompanhando o esposo em eventos oficiais, além da maneira com que essa mulher fora se isolando por conta da doença, sendo que os filhos cresceram e deixaram a casa materna e o marido não lhe dedica atenção necessária em função do cargo político. A Senhora se fecha em casa, evitando qualquer tipo de iluminação e lamenta a casa abandonada, a piscina vazia, o aquário desligado, o cachorro morto, enfim, a solidão em meio às sombras.

O que ambas as peças têm em comum é o fato de trabalharem com a ficcionalização de duas personagens históricas, proporcionando ao leitor/espectador um vislumbre da

---

<sup>3</sup> Peça curta que foi lançada com outras seis em uma coletânea chamada *Magazin des Glücks*. As peças são o resultado de um trabalho experimental, fruto da parceria de Loher com o diretor Andreas Kriegenburg. Além da montagem teatral em 2001, a peça recebeu uma versão operística em 2004, dirigida pelo compositor Wolfgang Böhmer.

<sup>4</sup> Chanceler alemão de 1982 a 1998. Teve grande importância no processo de unificação da Alemanha, orientando o processo de integração da República Democrática Alemã e da República Federal da Alemanha.

vida privada de mulheres cuja vida pública já é conhecida. Loher, ao ficcionalizar essas histórias, ilumina os sentimentos mais íntimos das personagens, mostrando-as em momentos de aflição, medo, arrependimentos, além de focar na motivação pessoal de cada uma delas. No caso de Olga, sempre impulsionada pelo amor de Prestes, pelo sonho de rever a filha e a bravura que não a deixa se entregar e a motiva a lutar até o último momento, já no caso da Senhora de *Licht*, toda motivação pela vida se exauriu, restando apenas a melancolia dos tempos passados e da crescente escuridão que a assombra.

Esse enfoque caracteriza o teatro político de Loher, uma política não direcionada para a definição macro do termo, mas a política das relações humanas. Trata-se de mulheres que viveram ao lado de importantes homens, parte da História de um povo: Luís Carlos Prestes, o Cavaleiro da esperança, grande lutador frente a Coluna Prestes e Helmut Kohl, um dos mais importantes políticos da Alemanha, cujo papel definidor se fez valer durante o processo de reunificação de seu país. Loher abdica das figuras masculinas e sublinha a importância das micronarrativas femininas, dando o tom de seu teatro de subversão de valores. A noção de política é subvertida bem como a construção do discurso histórico. Ao ficcionalizar essas personagens Loher mostra como um discurso é construído e incutido no saber comum dominado por grupos sociais. A História se apoia em verdades criadas pelo discurso e, mesmo com o respaldo das provas materiais, não deixa de ser um composto armado e articulador por palavras que passam por um filtro. Loher explicita esse caráter seletivo do discurso ao inserir, em ambas as peças, um fio condutor que é guiado pela memória. As personagens, Olga e Senhora, constroem o enredo da peça através de detalhes que são fornecidos pela memória, e a dramaturga sistematiza esse conteúdo por meio de *flashbacks* e uma estrutura estética que imita o funcionamento da mente, ou seja, evidenciando o caráter lacônico, elíptico e fragmentário do lembrar e esquecer.

Do ponto de vista estético, é possível encontrar nas peças de Loher semelhanças com a estética brechtiana, como, por exemplo, em *Olgas Raum*, a predileção por cenas curtas e a recorrência de cortes bruscos que interrompem a ação dramática, interpolada por momentos monológicos. Sabe-se que os monólogos são um dos efeitos empregados por Brecht para atingir o distanciamento almejado, afastando o público da sensação catártica provocada pela ação, levando-o a um estado reflexivo. No caso de Loher, os nove monólogos interiores da personagem central são intercalados nas dezoito cenas que

formam a peça. A primeira cena já traz um monólogo no qual Olga se apresenta ao leitor dando detalhes precisos de sua trajetória sendo perseguida até o presente momento da ação, no qual se encontra presa no Brasil pela polícia política do governo de Getúlio Vargas.

A cena seguinte, um diálogo entre a protagonista e sua companheira de cela, Genny, direciona o leitor para o tipo de relacionamento que se instaura ali, Olga assumindo o papel protetor daquela jovem de 17 anos que se encontra assustada com a prisão. Olga se coloca na posição maternal de acalantar a jovem prisioneira. A cena é cortada e mais um monólogo insurge revelando Olga pensando no passado: a Revolução de 1934 no Rio de Janeiro, os rebeldes, a polícia brasileira, a Gestapo<sup>5</sup>, tudo se mistura na mente da prisioneira que menciona pela primeira vez seu algoz, o torturador Filinto Müller. Este homem busca através da tortura retirar informações das prisioneiras acerca de nomes e de paradesiros dos companheiros foragidos.

Filinto ganha destaque na cena subsequente que focaliza Olga e o torturador em um embate no qual ela revela estar grávida e ele a satiriza. Assim ocorre sucessivamente, os monólogos rompem com a sequência dramática e mostram as impressões pessoais da protagonista em decorrência da cena anterior, ou ainda, antecipam o conteúdo da cena seguinte. Dessa maneira, Loher quebra com a expectativa do leitor/espectador para promover momentos reflexivos.

Além disso, as cenas de *Olgas Raum* recebem títulos e numeração sequencial. Os monólogos são numerados de I a IX, antecipando ao leitor a dinâmica da peça, a ação entrecortada por momentos monológicos. Há dois duetos (I e II) e dois trios (I e II) que recebem subtítulos, *Inventio*, *Accusatio*, *Negatio* e *Demantia*, uma clara referência aos cinco cânones do discurso retórico propostos por Quintiliano<sup>6</sup>. Loher subverte os princípios canônicos do discurso e os aplica de maneira a resumir a temática da cena em questão. Em *Inventio*, Olga e Genny dialogam sobre o passado da primeira. Ao narrar as histórias, Olga é objetiva como um relatório formal e é interrompida por Genny que fornece detalhes romantizados e subjetivos à descrição. Já em *Accusatio*, outra prisioneira junta-se às duas primeiras e desfere acusações contra Olga, acusando-a de delação. Na cena *Negatio*, Olga

---

<sup>5</sup> Acrônimo em alemão de *Geheime Staatspolizei*, significando "Polícia Secreta do Estado".

<sup>6</sup> Orador e mestre de retórica romano, Quintiliano, nos doze livros da obra *Institutio Oratoria* (95), disserta sobre a elaboração do discurso e sublinha os cinco cânones da retórica. Essas cinco dimensões são denominadas como *Inventio*; *Dispositio*; *Elocutio*; *Memoria* e *Actio*.

percebe a angústia e o medo de Genny e adota uma postura maternal. A narrativa de seu passado ao lado de Prestes adquire um tom fantasioso e adjetivado, o que irrita a jovem prisioneira que reage exigindo de Olga a verdade. Aqui, Loher questiona o valor e a parcialidade da verdade. Por fim, em *Demetia*, Ana Libre retorna à cela depois de uma sessão de tortura e se encontra completamente transtornada, já não possui a altivez e atrevimento de outrora, balbuciando delírios e entoando uma canção desconhecida.

Loher, a partir dos títulos da cena, mais uma vez antecipa ao leitor o conteúdo das cenas, bem como os usa como uma metalinguagem de sua escrita, ou seja, uma desconstrução do discurso oficial em face das várias vozes que compõem um enunciado. Olga e Genny escrevem juntas a história da primeira e passam a construir um novo discurso que é confrontado com o oficial. Além disso, Loher joga com a ordem canônica do discurso retórico, ao trocar as palavras que designam os cinco cânones propostos por Quintiliano. Através desse jogo linguístico, Loher também questiona o poder das palavras em meio à dor e à violência física decorrente da tortura nazista. Uma das fases recebe o título de *Dementia*, e focaliza uma Ana Libre em estado de transtorno mental após ser torturada por Filinto Müller.

Outras três cenas recebem títulos, *Pas de diable*, que são enumerados de I a III. O título é uma referência ao famoso passo de balé *Pas de deux*, no qual dois dançarinos coreografam passos harmoniosos. Na peça, o dueto em questão envolve Olga Benário e o carrasco Filinto Müller. Este ameaça aquela de tortura e estupro, enquanto ela responde à altura acusando-o de traidor e arrivista. De acordo com a História oficial, que é mencionada indiretamente por meio dos diálogos na peça, Müller era um major que lutava ao lado de Prestes na Coluna. Por temer a derrota da causa, ele escreve uma carta desertando a si próprio e os soldados em seu comando. Prestes descobre a carta, a torna pública entre os simpatizantes da Coluna, e expulsa Müller. Este vai encontrar emprego junto às forças armadas do governo de Getúlio Vargas, se tornando o grande perseguidor de Prestes e Olga. Por meio dos soldados chefiados por Müller, Prestes acaba preso e Olga, deportada à Alemanha e entregue ao governo nazista. Na peça, Loher se utiliza da figura de Müller para personificar todos os torturadores nazistas e, ao enfrentar Olga, ela o lembra da deserção, o que enfraquece o torturador. Enquanto Filinto faz ameaças de agressão física, Olga não se vitimiza e reage atingindo o oponente em sua fraqueza, ressaltando sua fraqueza e covardia. Através das palavras, o inimigo é enfraquecido e

Loher reafirma o poder do discurso, que nesse momento adquire grandeza suficiente para manter Olga em igualdade com Müller. Através do título *Pas de diable*, a dramaturga utiliza da ironia ao comparar uma sessão de tortura ao passo clássico do balé, além de mostrar como as palavras vão se articulando, como uma coreografia, no caso da peça, se transformando no que Haas (2006) chama de dança da morte com o diabo.

Apesar desses efeitos compostos pela utilização dos monólogos, dos títulos de cena e da ironia já terem sido aplicados por Brecht em seu teatro didático de cunho marxista, o teatro de Loher não pode ser considerado brechtiano, visto que os objetivos da dramaturga são distintos dos almejados por Brecht. Loher aplica os recursos estéticos provenientes da estética épica brechtiana, mas os adapta a um novo contexto, já que a história de Olga Benário é arquitetada como um pano de fundo que apoia a discussão maior concentrada em torno da fabricação dos discursos.

Já com relação à estética de *Licht*, esta muito se assemelha aos recursos abrigados pelo Teatro do Absurdo. Oriunda do teatro surrealista, a estética do Absurdo, surgida na primeira metade do século XX em meio à experiência catastrófica das guerras, à descrença religiosa e à dissipação das certezas, se pauta em um antiteatro que lida com o desmoronamento do diálogo, a desumanização das personagens e a estrutura cíclica do enredo. O crítico Martin Esslin reúne em *Teatro do Absurdo* (1978) as características desse tipo de teatro que trabalha com as noções de *nonsense* e a falta de sentido da vida, o que justifica a estranheza provocada pelos diálogos bem como pelo enredo desprovido de sentido. O diálogo entre a Senhora e a Sombra em *Licht* possui características semelhantes aos textos do Absurdo. Frases curtas, cortadas e, por vezes, ausentes de sentido compõem as falas da Senhora. A estrutura sintática é quebrada e o assunto parece não ter uma sequência lógica. A peça começa com a Senhora anunciando um dia ensolarado na região do Reno e a estrutura da fala é dividida em poucas palavras por linha. Após o anúncio, a Sombra diz que em vista do dia ensolarado as persianas da casa devem estar fechadas.

A senhora segue enumerando fatos sem apresentar uma ordem cronológica ou algum tipo de sequência lógica. Ela fala sobre a doença, fotossensibilidade, a impossibilidade de sair de casa, sobre o dia que parece ser sempre noite durante as suas 24 horas, as flores do jardim que murcharam, os filhos que se foram, os compromissos políticos do esposo, os compromissos de uma esposa de político em meio a trabalhos voluntários, o aquário que teve que ser desligado, o cachorro que morreu, os apertos de

mãos gélidas e os sorrisos falsos durante os eventos oficiais e uma sequência de outros fatos aleatórios. As falas da Sombra funcionam como um comentário da fala da Senhora, ou uma provocação, mas nem sempre apresentam uma ligação direta e explícita com o que foi dito anteriormente.

*Licht* mostra uma mulher abandonada pela família e condenada à reclusão por conta de uma doença que a afasta das atividades comuns do dia a dia. A fragmentação sintática, as lacunas e a ausência de sentido de algumas frases é um jogo proposto pela dramaturga para exemplificar o funcionamento da memória que é lacônica e desordenada. As informações chegam até o leitor/espectador como os impulsos da memória no cérebro, ou seja, fora de ordem cronológica e com muitas repetições. As falas da Senhora simulam o fluxo de consciência, enquanto as falas da Sombra são mais completas e ordenadas, mais bem construídas sintaticamente, visto que essa personagem seria um tipo de consciência da Senhora e o consciente funciona segundo uma certa ordem.

Em *Licht* também encontramos aspectos da estética expressionista. O expressionismo surgiu, segundo Anatol Rosenfeld (1993), na primeira metade do século XX em resposta ao positivismo e ao naturalismo. De tendências idealistas, os expressionistas almejavam uma subjetivação que fugisse de uma imagem reprodutora do real. Rosenfeld (1993) destaca dentre as características expressionistas uma manipulação dos elementos da realidade, criando um aspecto distorcido e onírico que representa um estado de angústia, desespero e exaltação. Esses aspectos podem ser evidenciados em *Licht*, na figura da Sombra, uma visão ou uma representação onírica da mente de uma mulher que há anos não tem contato com a luz e se fecha em meio à escuridão. A Sombra personifica e ratifica esse estado de angústia e solidão vivenciado por essa mulher.

Rosenfeld (1993) afirma que

na dramaturgia expressionista [...] é com frequência somente o herói, a personagem central, que 'existe realmente'; as outras personagens muitas vezes são meras projeções distorcidas (inconscientes, oníricas) dessa consciência central, da mesma forma como o mundo em que situam [...]. Ainda que tais personagens tenham existência objetiva, autônoma, de próprio direito, e não se reduzam a meras funções visionárias do herói, elas geralmente são focalizadas a partir da consciência do herói que se torna foco subjetivo mediando o mundo imaginário (geralmente como porta-voz do autor) (ROSENFELD, 1993, p. 283).

Assim acontece com a Sombra, uma projeção distorcida da consciência da personagem central, a Senhora. A primeira demonstra autonomia diante da outra personagem, revelando detalhes da história da Senhora, anunciando as condições climáticas do dia, lembrando os momentos desconfortáveis durante as sessões de fotos e os compromissos ao lado do marido e entoando incontáveis odes ao sol. A Sombra conhece o íntimo da Senhora e lembra, inclusive, as tentativas dela em parecer mais amigável treinando sorrisos em frente ao espelho, uma tortura que a fazia ranger os dentes.

Para intensificar essa escuridão, a Sombra toma emprestado de outras vozes um discurso que enaltece a soberania do sol e da luz, através de odes entoadas no decorrer da peça. A frase “ODE AO SOL”, em caixa alta, é repetida algumas vezes e, através da intertextualidade, Loher, na fala da Sombra, incute trechos de poema do poeta alemão Rainer Maria Rilke<sup>7</sup> e, ainda, a canção italiana *O Sole Mio*. Esse recurso faz repercutir a autonomia da Sombra diante da Senhora, mas, paradoxalmente, submete a primeira a repetir discursos advindos de outros enunciadores, discursos que poderiam fazer parte do repertório inconsciente da Senhora.

As falas da Sombra são sempre carregadas de distorções e responsáveis por desumanizar os atos e situações aparentemente corriqueiros. Já no começo da peça, a personagem da inconsciência faz uma longa descrição de um processo cirúrgico submetido por uma jovem mulher nos Estados Unidos. A jovem cobaia tem seu cérebro estimulado com impulsos elétricos e, consciente, vê os médicos manipularem seu cérebro, causando uma reação não sentida no momento, mas que gerará uma futura consequência em alguma parte do corpo da mulher. O cérebro dela é bombardeado enquanto ela ri sem saber o motivo que a levou ao riso. Várias falas depois, a Sombra retoma o cérebro da seguinte maneira:

Sie ist dazu da, eine Pflicht zu erfüllen, deren Notwendigkeit, deren unausweichlichen Grund vor langer Zeit jemand in ihrem Gehirn festgelegt hat. Ein Schaltkreis der Disziplin, die ihren Ursprung in festen bürgerlichen Grundsätzen hat, und an die sie sich krallt wie ein Äffchen an die Brustzitzen seiner Mutter. (LOHER, 2001, p. 10)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Poeta moderno alemão do século XX cuja obra de cunho existencialista reflete sobre o caráter transcendental das relações e do homem. Obra com marcas expressionistas que revelam uma dimensão metafísica e religiosa do autor.

<sup>8</sup> “Ela está lá para cumprir um dever, cuja necessidade, cujo motivo inevitável alguém fixou há muito

Loher, através de uma linguagem metafórica e de cunho expressionista, mostra como a Senhora é manipulada e encontra-se presa por uma disciplina que há muito tempo lhe foi incutida em sua mente. Ela cumpre o dever da mulher de se colocar sempre atrás do marido, zelando pela família, cumprindo com suas obrigações, mesmo que estas sejam forjar sorrisos e se prestar a gélidos apertos de mão. A metáfora do cérebro sendo cortado e manipulado pelos médicos reflete esse comportamento imposto às mulheres como uma conduta disciplinar e que, no caso da personagem, acarreta outro dever que se faz cumprir perante um público formado por cidadãos de uma nação, fotógrafos e jornalistas: a tarefa da Senhora é sorrir, assim como a cobaia ri, sem saber a razão, ao ter seu cérebro estimulado por impulsos elétricos.

Esses momentos da peça muito se assemelham à escrita de George Büchner (1813-1837) na peça *Woyzeck* e às agruras sofridas pelo soldado de mesmo nome ao ser submetido a uma experiência que o restringe a alimentar-se apenas de ervilhas. Büchner faz uma grande crítica a partir dessa experiência questionando a moral e os costumes da época, bem como as condições socioeconômicas vigentes. A crítica de Loher se volta para outro espectro da sociedade, a submissão feminina, o poder disciplinar que permeia a mulher em suas obrigações com o esposo, os filhos e a casa. A peça foca a solidão da mulher não somente em decorrência da doença, mas os filhos cresceram e partiram e o marido, envolvido em seus compromissos políticos, abandonara a companheira em meio às sombras de uma vida reclusa.

Além disso, Rosenfeld (1993) afirma que geralmente as personagens expressionistas não recebem nomes próprios, sendo identificadas com substantivos que definem um arquétipo de ser humano. A ausência do nome próprio desindividualiza o ser e o reduz a traços elementares e caricaturais. Em *Licht*, nenhuma das duas personagens recebe nome, sendo identificadas apenas como *Frau* (Senhora) e *Schatten* (Sombra). A Senhora é reconhecida como Hannelore Kohl pela sua história de vida e a doença, no entanto, Loher não cita o nome próprio, universalizando a história dela e ampliando sua abrangência a todas as mulheres que padecem do mesmo mal, a submissão e o posterior abandono.

Quanto à estrutura estética do expressionismo, as falas das personagens em *Licht*, principalmente as proferidas pela Senhora, são truncadas, curtas e, em alguns momentos,

---

tempo no cérebro dela. Um circuito da disciplina que se originou em princípios sólidos burgueses e a qual ela se agarra como um macaquinho se agarra às tetas da mãe." (Tradução nossa).

carregadas de lirismo. A estrutura e disposição das falas assemelham-se à construção de um poema. Essa estrutura é próxima do que Rosenfeld descreve serem as falas no drama expressionista, destacando “o lirismo, o falar exaltado em ritmo de hino, a retórica patética, indo até o balbuciar e o grito inarticulado”. (ROSENFELD, 1993, p. 285). Nesse caso, a ambição da estética impressionista é focar a visão profética de um novo homem, em contraste com uma sociedade decadente em condições subumanas representada pelos elementos sombrios e distorcidos. Já no caso de Loher, a estrutura das falas é construída para captar o fluxo de consciência e da memória, como já fora anteriormente discutido.

Rosenfeld (1993) garante que o palco passa a ser “o *lugar interno* de uma consciência” (ROSENFELD, 1993, p. 284, grifo do autor) e as cenas se realizam em forma de episódios, como um “drama de estações”, segundo o crítico. Várias cenas soltas constituem o enredo, cuja unidade é garantida por meio da personagem e não através do tempo, do espaço e da ação. A grande fábula é substituída por episódios, “sem nexos causal” (ROSENFELD, 1993, p. 184). O mesmo ocorre na peça de Loher, não é possível identificar uma unidade de tempo, espaço e ação, as falas da Senhora e da Sombra vão se alternando construindo vários episódios aleatórios de momentos da vida da protagonista, episódios que aparentam ser desconexos, mas cuja ligação vai sendo realizada com o desenrolar das falas.

A questão da fábula, portanto, é presente na práxis teatral de Dea Loher. A dramaturga não abdica do enredo dramático, mesmo que este se configure na forma episódica. O que ambas as peças citadas possuem em comum é a existência de um fio condutor, minimamente disposto para contar uma história, o que distancia Loher das tendências pós-dramáticas, na perspectiva de Lehmann, e a aproxima do tratamento dado, por Brecht, ao enredo. Haas (2006) afirma que o dramaturgo alemão, em *Pequeno organon para o teatro* (2005)<sup>9</sup>, acredita que a fábula representa o coração de todos os efeitos teatrais porque é a partir da história, da ação que acontece entre as personagens, que o público pode refletir, criticar e transformar aquela realidade.

A fábula na peça de Loher é também valorizada. Loher, segundo Haas (2006), acredita no interesse das pessoas pelo ato de narrar e ouvir boas histórias. Além disso, a ação no teatro promove comunicação entre a ação no palco e o público. Haas (2006) aponta

---

<sup>9</sup> “Pequeno organon para o teatro” é um texto de Brecht que foi publicado no livro *Estudos sobre teatro*, do mesmo autor. Foi publicado originalmente na Alemanha em 1963 e 1964. Está referenciada no presente artigo a segunda edição, de 2005, publicada pela editora Nova Fronteira.

para o crescimento de um mundo cibernético no Novo Milênio e as ferramentas ligadas a esse mundo digital, como a Internet, os e-mails e as redes sociais só confirmam a necessidade do ser humano de imediatismo e de comunicação direta. Loher acredita que uma história contada no palco pode promover essa comunicação direta com o público. Essa orientação encontra um referencial direto na percepção que o dramaturgo alemão Tankred Dorst (1925-)<sup>10</sup> tem da fábula no teatro. Ele diz: “Die Fabel: für mich ist eine gute, erzählbare story wichtig. Genau besehen entscheidet sie fast schon alles.”<sup>11</sup> (DORST, 1962, P. 115<sup>12</sup> apud HAAS, 2006, p. 46). Assim como Dorst, Loher acredita no fator decisivo da fábula e critica a destruição total da forma pregada pelo pós-dramático, visto que, de acordo com o pensamento de Loher, a quebra com o enredo tornou-se clichê e, dessa forma, as tendências pós-dramáticas não conseguem se aprofundar na representação das relações humanas, atendo-se aos sintomas. O que a dramaturga almeja é não se limitar a esses sintomas, mas investigar o mais profundo da alma humana não em busca de respostas, mas de questionamentos que impulsionem o público.

Os recursos estéticos trabalhados por Loher e iluminados nas peças *Olgas Raum* e *Licht* são de origens diversas, podendo ser encontrados em expressões artísticas de diversos momentos históricos e culturais. De Brecht a Dorst, passando pelo Teatro do Absurdo e pela estética expressionista, a especificidade de Loher está justamente na junção desses vários recursos estéticos e na maneira com que a dramaturga os articula originando uma práxis única, dotada de beleza estética que é atingida justamente pela maneira com que ela recolhe histórias trágicas e malfadadas e, através de um trabalho estético, as transforma em material reflexivo.

### O trágico esteticamente elaborado

As peças de Loher sempre terminam com um final infeliz, histórias trágicas, destinos de infortúnio nos quais as personagens lutam pela transformação, mas se encontram condenadas ao malogro. Há casos ainda em que, despedidas de qualquer

---

<sup>10</sup> Dramaturgo alemão cujo trabalho é vinculado às tendências pós-modernistas. Escreve parábolas, peças de um só ato, farsas e adaptações, sendo que a crítica percebe na obra de Dorst aproximações com o Teatro do Absurdo.

<sup>11</sup> “A fábula: para mim é uma boa história narrável. Precisamente falando, ela decide quase tudo.” (Tradução nossa).

<sup>12</sup> DORST, T. Die Bühne ist der absolut Ort. In: DORST, T. **Grosse Schmähe** *dean der Stadtmauer*. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 1962.

motivação, essas figuras sombrias desistem antes mesmo de qualquer tentativa de melhora. Em *Olgas Raum*, a protagonista está encarcerada, sofrendo torturas advindas de um carrasco, e também de sua própria mente que a conduz à tortura maior, a do paradoxo de lembrar e esquecer. É preciso lembrar para manter-se viva, como se as lembranças lhe servissem de motivação para suportar as adversidades, no entanto, é preciso esquecer para não delatar nenhum companheiro no momento da tortura. Presa e deportada para a Alemanha, afastada de Prestes, separada da filha recém-nascida e ainda ocupando a função de mãe e líder no campo de concentração nazista onde suporta todo tipo de dor, Olga não desiste de sua missão revolucionária mesmo com o final certo, a morte na câmara de gás.

Já a personagem de *Licht* encontra-se esmorecida, abatida com o peso da doença, do abandono e da solidão. Os anos de dedicação somam-lhe um fardo e a Senhora já não é mais capaz de lutar. De acordo com a história oficial, Hannelore Kohl cometeu suicídio em cinco de julho de 2001, aos 68 anos, por meio de uma *overdose* de analgésicos. Na peça, não há indicação explícita da morte da personagem, ela apenas indica como gostaria que fosse sua lápide. Como a peça é composta por fragmentos, não há a presença de marcos temporais, apenas memórias, deixando ao leitor/espectador a indicação do sofrimento indefeso da mulher que não tem como lutar contra as situações que a oprimem, diferente da destemida Olga.

Este tom trágico das obras de Loher aproxima-se da configuração proposta por Sarrazac. Segundo o francês, “já não há progressão dramática, já não há nó e desenlace, já não há grande catástrofe, mas sim uma série de pequenas catástrofes” (SARRAZAC, 2011, p. 41). Para a melhor compreensão do termo catástrofe, o autor parte do conceito de catástrofe na *Poética* de Aristóteles, isto é, um desenlace violento, resultante de uma reviravolta e que culmina com o infortúnio. O teórico (2012) define reviravolta funesta, pautado em Aristóteles, como uma ação que causa dor ou destruição, que caracteriza o momento infortúnio e também, como o lugar responsável por gerar a catarse.

Após analisar a conceituação de Aristóteles, Sarrazac (2012) busca em Hegel as definições para o termo antes de posicionar a tragédia no contexto da contemporaneidade. Segundo a leitura de Sarrazac sobre Hegel, o conceito de catástrofe está ligado a uma solução definitiva e completa, o local de fechamento do sentido. É a partir dessa definição que Sarrazac (2012) identifica a mudança de paradigmas do termo na contemporaneidade.

A catástrofe perde esse caráter de definitivo em meio à fragmentação contemporânea, já que com a supressão da ação, aquela torna-se irrisória ou supérflua. Dessa forma, o teórico francês identifica que a tragédia perde sua capacidade conclusiva, de desenlace, mas passa a representar uma mudança de estado: “A ausência de catástrofe tem um sinal muito claro, que é o tédio, e eventualmente o sono, mudança de estado que substitui a catástrofe ausente.” (SARRAZAC, 2012, p. 47).

A partir dessa conceituação é possível perceber o esforço de Sarrazac em apontar para uma tragédia que se distancia dos modelos clássicos e que adquire novas feições a partir da fragmentação do teatro e da vida contemporâneos. O autor afirma que “o teatro dá-nos em espetáculo a ruína do homem na sua vida privada” (SARRAZAC, 2002, p. 90). O interesse do teatro contemporâneo não se incide mais sobre os heróis lutando contra um destino fatídico, mas demonstra interesse nas várias tragédias individuais dos homens em seu cotidiano trágico, ou seja, a tragédia e a catástrofe diária, o que apaga por completo a divisão aristotélica de gêneros.

Nesta época, em que o trágico se fixa no dia-a-dia, em que as nevroses assumem, por vezes, cores políticas e os negócios de Estado aspectos burlescos, torna-se evidente que a velha divisão aristotélica, inteiramente tributária do tema tratado, entre o cômico e o trágico e a divisão de gêneros, estão ultrapassadas. (SARRAZAC, 2002, p. 178)

É assim que Sarrazac alcança a descrição daquilo que ele chama de mosaico de estéticas, para ele,

[...] uma *dramaturgia da substituição*, ou seja, da conservação das estruturas ultrapassadas da idade clássica no seio do drama moderno: consciência central do herói que, para se justificar, é consagrado proletário, microcosmo hierarquizado, injeção de conteúdos novos nas formas arcaicas e, sobretudo, preferência dada a um psicologismo relativamente à realidade histórica que nos tínhamos proposto descrever. (SARRAZAC, 2002, p. 184)

A tragédia de Loher, nessa perspectiva, afasta por completo as noções clássicas de tragédia e pode ser justificada pelo viés trágico proposto por Sarrazac na medida em que a dramaturga foca na tragédia do cotidiano, das pessoas que poderiam estar em qualquer lugar e dos destinos que se tornam catastróficos não pela ação de forças ocultas, mas pelo livre arbítrio das personagens e as escolhas que optam fazer. A forma estética que acolhe essa temática do trágico no dia a dia só poderia ser essa descrita por Sarrazac (2002), uma

recuperação das formas antigas, mas que agora abrigam temas contemporâneos.

Nas peças em questão, um dos recursos que ecoa a dor e evidencia a tragédia das situações em cena é a música, que funciona como um consolo metafísico, salvando o indivíduo daquela catástrofe trágica. O elemento musical faz parte da obra de Loher, sendo um dos recursos estéticos orquestrados pela dramaturga para justamente livrar o seu leitor/espectador de uma sequência de tragédias. Em *Olgas Raum*, a peça se inicia com a personagem-título fornecendo ao seu interlocutor detalhes de sua vida, como nome, número de identificação de prisioneira no Campo de Concentração, data de nascimento, sua filiação ao Partido Comunista aos 17 anos, a vida com Prestes, a filha, Anita, tirada de seus braços ainda bebê e a grande missão de acompanhar Prestes na volta para o Brasil. Todos esses fatos são lançados em cena em apenas uma página de texto, por meio de frases curtas, objetivas, como um relatório. A cena seguinte focaliza Olga e Genny dialogando, sendo que esta, movida pelo tédio e pelo medo, pede que aquela lhe conte as histórias de antigamente. A narrativa de Olga se desenrola truncada e entrecortada pelas impressões pessoais de Genny. Olga narra nada mais do que as informações básicas e já conhecidas da história dos dois guerrilheiros, a missão de voltar ao Brasil, as várias fugas e a prisão de ambos. Genny faz comentários românticos, inferindo como poderia ter sido o primeiro encontro dos dois, a vida de aventuras, como uma lua de mel, uma verdadeira história de amor.

A cena termina com Genny entoando a canção brasileira *Carinhoso*<sup>13</sup>, “ah, se tu soubesses como eu sou tão carinhoso, e o tanto que te quero, e como é sincero o meu amor...”. A canção sugere um contraponto subjetivo à descrição objetiva de Olga. Em meio à tragédia da prisão e da tortura, a jovem Genny canta e não se trata de qualquer canção, mas uma canção brasileira, terra de Luís Carlos Prestes, lugar onde Olga vivera, na mente da garota, uma aventura romântica. Uma história trágica acalentada pelo efeito da música.

Em uma cena de tortura, na mesma peça, é também executado o recurso da música. Na cena *Pas de diable III*, a prisioneira Ana Libre é levada até Filinto, que a ameaça verbalmente. Os soldados despem Ana e a cobrem com uma espécie de capa utilizada por cabeleireiros. Após movimentos de resistência de Ana, os guardas a imobilizam e Filinto a acaricia com a ponta de uma tesoura. O intuito do carrasco é obter da prisioneira os nomes

---

<sup>13</sup> Canção de Pixinguinha e letra de Carlos Alberto Ferreira Braga, apelidado Braguinha, ou ainda, João de Barro.

e paradeiro dos comparsas, inclusive do namorado da moça. Amedrontada, Ana começa a cantar enquanto Filinto Müller ajusta um par de luvas nas mãos. A cada estrofe entoada pela jovem, Filinto repete a frase: “Eu sou seu namorado” e ao final da canção, ele corta o cabelo dela em meio a risadas. A canção de Ana reflete o relacionamento dela com o namorado, uma relação ainda em seu início e que sofre uma interrupção por conta da prisão da moça. Além disso, a canção mostra a esperança da prisioneira em um dia voltar para casa e rever o companheiro, com a expectativa de ainda ser amada. Trata-se de uma cena tensa, um momento de tortura que vai sendo sugerido lentamente e cujas didascálias vão indicando os passos dos torturadores. Loher mostra mais uma vez o consolo trazido pela canção, para aliviar o medo de sofrer agressões e também o medo de, por fraqueza física, acabar revelando um dado importante que pode culminar com a prisão de outros companheiros.

Em *Licht*, a estrutura toda da peça já é um rico trabalho estético. As falas da Senhora e da Sombra são dispostas em duas colunas, à direita *die Frau*, à esquerda, *die Schatten*. Loher arquiteta um jogo imitando o fluxo da memória, constantemente interrompido pela Sombra, esse elemento que pode operar como um desdobramento da protagonista. Ademais, a Sombra faz referências a outros textos, como os poemas de Rilke, a canção italiana *O Sole Mio*, como se formasse um conjunto de lembranças que o cérebro humano recolhe no decorrer da vida. A Senhora, ao recordar seu passado e refletir seu presente, se depara com esses tesouros guardados pela memória e a Sombra os revela em momentos aleatórios, da mesma maneira como o faz a mente humana.

Quanto a *Olgas Raum*, já foram mencionados os monólogos intercalados aos diálogos; a sugestão da tortura por meio das palavras ao invés da explicitação; a referência ao passo do balé *Pas de deux* intitulado as cenas de tortura e a cena final da morte de Olga na câmara de gás quando a estrutura das frases imita uma construção poética no momento em que a protagonista finalmente encontra-se com a liberdade. Essa cena é, em especial, um resumo da estética de Loher. Uma cena em que a personagem está inalando o gás da morte, o ápice da tragédia e a dramaturga presenteia o leitor/espectador com um belo poema no qual a morte é revestida pela metáfora da liberdade, que é justamente o que Loher proporciona a seu público, uma libertação por meio da dor da tragédia. O gás Ciclone-B é inspirado e Olga sente inalando o mar e as amendoeiras, um ar fresco que causa vertigem, que faz corar as faces e promove leveza e calma. A morte esteticamente

elaborada que liberta Olga, definitivamente, de toda a tragédia.

Apesar da óbvia predileção pela tragédia, Loher redime suas personagens através desses momentos líricos cujo trabalho estético universaliza a dor comum não somente às personagens, mas também ao leitor. A dramaturga traduz a tragédia do cotidiano por meio de uma estética que recupera elementos de expressões artísticas anteriores e também por meio de recursos linguísticos como a fragmentação, os monólogos, a linguagem poética e o intertexto. Por meio desse trabalho estético, Loher desloca a tragédia das personagens históricas para o patamar das tragédias cotidianas, como sugere Sarrazac (2012), imprimindo em suas peças as pequenas tragédias do dia a dia. Ao recuperar figuras históricas e abordá-las sob a perspectiva íntima e pessoal, a dramaturga aproxima o leitor da cena no palco ao mesmo tempo em que o distancia por meio dos recursos estéticos aplicados.

## **Conclusão**

O teatro contemporâneo revela várias e intrigantes facetas que exigem, tanto do leitor/espectador, quanto do crítico e analista, perspicácia e sensibilidade para notar as sutilezas dessa arte. Dea Loher propõe ao público um texto esteticamente bem elaborado cuja proposta é a reflexão acerca dos fenômenos da contemporaneidade.

Analisando os recursos estéticos empregados, percebe-se uma eclosão de elementos oriundos de movimentos diversos. Apesar da recorrente fragmentação tanto no âmbito linguístico, quanto cênico, Loher critica a desconstrução pós-dramática por acreditar que essas tendências apelam para clichês e quebras de tabus como meios de chegar até o público. A obra loheriana é também composta por certa desconstrução, mas que opera em uma espécie de dialética paradoxal, propondo, através da desconstrução, a construção de novos efeitos, de maneira não aleatória, mas consciente de seu objetivo estético e político.

As aproximações e distanciamentos com modelos literários diversos demonstram uma versatilidade da dramaturga, impossibilitando qualquer rotulação reducionista. A estética implementada por Loher figura como um ancoradouro que abriga os mais variados temas contemporâneos, como imigração forçada, violência infantil, misoginia, desemprego, enfim uma seleção de situações que fazem parte da vida em sociedade. Até mesmo quando opta por dramas e personagens históricos, Loher os recontextualiza,

extraíndo da História sua vertente mais particular e atual. Abordando esses textos por meio dessa estética peculiar, Loher busca a redenção a partir da arte, reunindo e promovendo o encontro de figuras tristes e fracassadas, que, na dor, por meio da arte, encontram consolo e redenção. Uma poética em devir que ambiciona transformar o trágico em Belo e com isso libertar o ser humano.

## Referências

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Paes Brandão. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BÜCHNER, George. **Woyzeck** – Leonce e Lena. Tradução de João Marschner. São Paulo: Ediouro, 1985.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

HAAS, Birgit. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.

HAAS, Birgit. The return of dramatic drama in Germany in 1989. In: VARNEY, D. (Org.). **Theater in the Berlin Republic: German drama since reunification**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. Tradução de Rachel Imanishi. In: **Sala preta** (USP), São Paulo, v. 3, 2003, p. 9-19. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114/60102>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

LOHER, Dea. **Blaubart** – Hoffnung der Frauen. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1998.

LOHER, Dea. **Fremdes Haus**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1995.

LOHER, Dea. **Magazin des Glücks**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.

LOHER, Dea. **Manhattan Medea**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

LOHER, Dea. **Olgas Raum**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994a.

LOHER, Dea. **Tätowierung**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994b.

LOHER, Dea. **Unschuld**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.

MIGUEL, Júlia Mara Moscardini. **A dramaturgia de Dea Loher na peça *Inocência*: o hibridismo teatral na cena contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP. Cultura Acadêmica, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Cinema, teatro e modernidade, 15).

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

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

WERNER, Ruth. **Olga Benário: a história de uma mulher corajosa**. São Paulo: Alfa Omega, 1979.

WITTSTOCK, Uwe. **Nach der Moderne: Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren**. Recklinghausen: Wallstein Verlag, 2009.

Submetido em: 20 fev. 2018

Aprovado em: 05 abr. 2018



## A tragicomédia na Europa e o que chegou a Portugal

### The tragicomedy in Europe and what came to Portugal

Carlos Gontijo Rosa<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo repassa brevemente os principais nomes das preceptivas tragicômicas desenvolvidas na Espanha, Inglaterra, França e Itália, naquilo que se refere aos trabalhos do dramaturgo português Antônio José da Silva. No que se refere à tragicomédia, é possível observar uma linha de procedimentos nos séculos XVI e XVII, seus estatutos e principais estruturas que definem este novo gênero teatral.

**Palavras-chave:** Tragicomédia. Teoria do Teatro. Teoria Literária. Teatro Português.

#### Abstract

This paper briefly reviews the principal names of tragicomic preceptives developed in Spain, England, France and Italy, only on what makes some reference to the work of Portuguese playwright Antônio José da Silva. It is possible to observe a procedure line on the Sixteenth and Seventeenth centuries, which refers to tragicomedy, its statutes and primordial structures that define the new genre.

**Keywords:** Tragicomedy. Drama Theory. Literacy Theory. Portuguese Theater.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Portuguesa (USP, 2017), Mestre em Teoria e História Literária (UNICAMP, 2011) e Bacharel em Artes Cênicas (UNICAMP, 2008). Pós-doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. E-mail: carlosgontijo@gmail.com.

*Os antigos também foram modernos e nós também havemos de ser alguma hora antigos.*

D. Francisco Manuel de Melo. *Hospital das Letras*.

## Para iniciar

Naquele período a que chamamos de Renascimento, até o início do século XVIII, vemos florescer, por toda a Europa, o teatro como uma forma artística apreciada por todos os estratos da população, desde a realeza até a plebe, passando por nobres, aristocratas e os emergentes burgueses.

Depois de um período de embrutecimento da arte dramática durante a Alta Idade Média, a forma espetacular volta paulatinamente a ser usada em representações para festas religiosas. É certo que o teatro não desapareceu durante todos este tempo, como também é certo que só com o apogeu do Humanismo e o regresso às raízes clássicas, ele volta a ser visto e feito como Arte em si.

Os críticos tendem a dividir os séculos XV a XVII entre os movimentos artísticos renascentista, barroco e maneirista, dentre outros. Isentamo-nos destas definições feitas, na maior parte dos casos, *a posteriori*, e nos deteremos, por hora, nas preceptivas tragicômicas que regem a escrita teatral – ou suscitadas a partir da escrita teatral – em Inglaterra, França, Itália e Espanha, com o intuito de compreender a recepção de um novo gênero teatral que se estrutura neste período, a *tragicomédia*.

O dramaturgo Antônio José da Silva, o Judeu, último bastião da escrita tragicômica na Europa setecentista, representa suas óperas joco-sérias na década de 1730, para uma audiência diversificada no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa. Suas peças teatrais, “sem subentendidos humanitários e filosóficos” (PICCHIO, 1969, p. 195), buscam contemplar o gosto de seu público. A crítica de fins do século XIX e início do século XX<sup>2</sup> minora a dramaturgia do Judeu por esta particularidade de sua escrita, sem compreender que ela faz parte do seu modelo.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Exemplos são os textos críticos de Machado de Assis e Hernani Cidade, críticos vinculados aos padrões clássicos do *bon goût*.

<sup>3</sup> Atualmente, a crítica promove uma revisitação do passado em busca de pontos de referência para a sua interpretação (FRANCHETTI, 2012). A obra de Antônio José, inserida no seu próprio contexto, seguiu as questões de verossimilhança para escrita dramática do seu período e alcançou o objetivo visado: cativar o público. Portanto, não se faz necessário valorar sua obra a partir da martirização da vida do autor, como faz Teófilo Braga, ou inseri-lo anacronicamente num projeto de teatro nacional, como José Oliveira

Podemos perceber como as óperas do Judeu agradavam o público, entendendo o local de enunciação do Censor Régio Francisco Xavier de Oliveira, quando, em 1798, analisa o pedido de publicação da tragédia *Electra*, dizendo que:

[...] também aqui não se acham transformações como nas *Variedades de Proteu*, nos *Encantos de Medeia*, em outras chamadas óperas que compõem o nosso Teatro Cômico Português, cheias todas destas charlatanâncias e ridículas visualidades que só podem agradar a crianças e à estúpida plebe que se embasbacam com o frívolo espetáculo dum urso dançando e dum macaco fazendo cabriolas. (ANTT, Real Mesa Censória, caixa 36, n. 20b).

Antônio José seguiu preceptivas e modelos de escrita, de acordo com as particularidades da *emulação*.<sup>4</sup> Seu “erro”, perante os críticos até o início século XX, foi não seguir os modelos elevados de escrita, sendo relegado a um segundo plano.

O Judeu escreve, portanto, sob os moldes emulatórios, e tenta superar seus modelos, ainda segundo preceitos do seu tempo, retomando Aristóteles, que define, na *Retórica*, a emulação (*zélisis*) “como o sentimento de admiração e respeito em relação ao rival, que leva o imitador a querer superá-lo a partir da *tékhne* e do estilo do próprio modelo.” (SALTARELLI, 2009, p. 255).

A título de comparação, tomaremos como base a preceptiva espanhola. Se não exclusiva dos dramaturgos espanhóis, a preceptiva tragicômica para a escrita em Portugal deve muito a estes, e especialmente a Lope de Vega e sua *Arte nova de fazer comédias neste tempo* (*Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609), que esclarece e sistematiza os procedimentos tragicômicos operados em Espanha<sup>5</sup>, conforme aponta o excerto:

Mas todos nossos antigos, embaraçados com os exemplos dos primeiros cômicos, se não determinavam a despir as velhas farsas de sua prolixidade, reduzindo a comédia a mais agradável e conveniente forma. Veio Lope e se

---

Barata.

<sup>4</sup> Dá-se o nome de *emulação* à prática da interação com modelos clássicos. Em Antônio José, a emulação se dá pela forma tragicômica alcançada através da observância dos textos, principalmente espanhóis, ou pelo conteúdo mitológico que extrata das moralizações circulantes por Portugal no período. Esta prática está centrada em princípios de enaltecimento e busca da superação dos textos, autores ou trechos tomados como paradigmas para a composição do novo objeto artístico. Através dos conceitos de *imitação*, *invenção* e *disposição*, a emulação abarca uma série de pressupostos que norteavam a escrita dos poetas e dramaturgos até o século XVIII.

<sup>5</sup> “L’influence de la *comedia* s’ajoute à la modernité naissante, avec l’œuvre de Lope de Vega dont le génie dramatique séduira tour à tour Rotrou, Corneille, Molière.” Tradução nossa: “À influência da *comédia* se junta a modernidade nascente, com a obra de Lope de Vega, de quem o gênio dramático seduzirá a Rotrou, Corneille, Molière” (BABY, 2001, p. 24).

resolveu, à vista daquela desconveniência, em derreter o estilo e traça das comédias antigas, e moldar delas, como moldou, a nova comédia, tão agradável ao mundo, que justamente se pode chamar a este poeta pai e senhor da farsa espanhola. (MELO, 1959, p. 112)

Prioritariamente, o modelo de estrutura das peças de Antônio José são as tragicomédias espanholas em voga em Lisboa no início do século XVIII. Mesmo tantos anos após a Restauração (1640), o gosto do público português ainda se mantém ligado às representações de companhias espanholas que excursionavam pela Península Ibérica.

Podemos notar, como em Calderón de La Barca ou Lope de Vega, que, na maioria das peças do Judeu, há uma clara divisão entre intriga principal, protagonizada pelos pares amorosos de patrões nobres, e intriga secundária, normalmente um caso de amor ou cobiça entre os criados. As relações refletem-se e, ao final, os criados acabam por se resolverem sem a necessidade da intervenção externa, ao contrário dos enamorados.

No que se refere à obra de Antônio José, que acreditamos superar os modelos espanhóis a que emula, ecos de outras referências podem ser percebidos nas suas peças. Já Teófilo Braga (1909, p. 110) aponta que “os *imbróglis* das Comédias de Goldoni impeliram [Antônio José] a essas paródias da Comédia popular com figuração mitológica, temperando situações burlescas com a graciosidade de trechos líricos”. De proveniência italiana, além de Goldoni, a ópera, especialmente a ópera bufa, recém-chegada a Portugal e sensação dos teatros da nobreza, teve repercussão no trabalho de Antônio José da Silva. Os acréscimos musicais, em parceria com o Padre Antônio Teixeira, compostos por Árias solos, duos ou até quintetos, com partes recitadas, são características operísticas.

Deve-se ressaltar que os trechos cantados, nas peças do Judeu, são mais do que simplesmente números de entretenimento porque fazem parte da ação dramática. As personagens agem enquanto cantam, mudando de um estado a outro durante a execução da música, ou fazendo uma exposição de seus sentimentos ou de seus planos. De uma forma ou de outra, as árias são importantes para o entendimento da ação dramática pelo público.<sup>6</sup>

Segundo Lope de Vega, para atender ao gosto do público, na Espanha, a tragicomédia era elaborada ignorando ou desrespeitando deliberadamente as regras do bem escrever clássicas:

---

<sup>6</sup> "Les airs ne sont plus justifiés. [A partir dos *Encantos de Medeia*, ils sont] le prolongement naturel du dialogue". Tradução nossa: "As árias não são mais justificadas. [A partir dos *Encantos de Medeia*, elas são] o prolongamento natural do diálogo". (FURTER, 1964, p. 60).

Sustento enfim o que escrevi, e reconheço  
que ainda que fossem melhor de outra maneira,  
não teriam o gosto que tiveram,  
porque às vezes o que é contra o justo  
pela mesma razão agrada ao gosto. (VEGA, [1609] 2006, v. 372-376).<sup>7</sup>

Se Portugal segue a mesma premissa, a dramaturgia de cada país europeu apresenta suas próprias motivações e influências do meio político-social para florescer a tragicomédia.

Ao buscarmos as referências teóricas sobre a tragicomédia escrita na Inglaterra do século XVI, surpreendemo-nos, num primeiro momento, com o quão contraditórias parecem teoria e prática do período, diferentemente do que acontece em Espanha, onde a teoria se esforça para legitimar a prática do estilo tragicômico.

Ao percebermos o contexto histórico do período, verificamos a grande força que os puritanos, uma pequena, mas influente minoria exercia sobre os pensadores ingleses. O momento é de grande balbúrdia na Inglaterra, graças à luta entre anglicanos, puritanos e católicos, que, se religiosa, é também uma luta política pela detenção do poder.<sup>8</sup>

Já na França, a querela tragicômica é entre os próprios autores teatrais, que desenvolveram profundos argumentos teóricos, a fim de legitimar o seu modo de escrita. De um lado, havia os que defendiam ferozmente a adequação da escrita às preceptivas aristotélicas, horacianas e outras, as quais vieram à tona com a queda de Constantinopla. Por outro lado, havia também aqueles que, “deixando de lado” as regras clássicas, optavam por uma maior liberdade do texto. A discussão, entretanto, toma contornos mais conceituais e metodológicos, centrando-se em características mais internas do labor textual e buscando a sua legitimação dentro da argumentação clássica.

A tragicomédia em Itália principia-se com *O pastor leal* (*Il pastor fido*, 1590). A apresentação desta peça por Giovanni Battista Guarini teve tamanha repercussão entre os escritores da época que, em 1601, o autor escreve o *Compêndio da poesia tragicômica*, que passaria à posteridade como uma espécie de poética tragicômica italiana, assim como o *Arte nuevo* é para os espanhóis. Com o advento também da ópera, a discussão acerca dos gêneros

---

<sup>7</sup> No original: “Sustento en fin lo que escribí, y conozco / que aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido, / porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto”.

<sup>8</sup> Durante um curto espaço de tempo (1649-1653), chamado de República de Cromwell, a Inglaterra foi republicana e governada pelos puritanos. Neste período, os teatros foram fechados. Com a volta de seu funcionamento, em 1660, o teatro inglês já vem completamente remodelado. Em finais do século XVI e início do VII, no entanto, a dramaturgia de Shakespeare, Ben Johnson e outros se caracteriza como um “Século de Ouro” para o teatro inglês.

teatrais, entre os italianos, segue menos obtusa e, a exemplo de Espanha, busca legitimar um teatro que agrade ao seu próprio público. Entretanto, Guarini fia-se nos clássicos, especialmente Aristóteles. Já através de Benedetto Marcello (*O teatro à moda*, 1720), vemos a decadência do sistema teatral.

Em Portugal, não há grande documentação que verse diretamente o tema, mas podemos depreender por via indireta que a prática não era relevante socialmente. Nos autos do processo de Antônio José da Silva junto ao Santo Ofício não é sequer mencionada a sua atividade teatral. Entretanto, não é de se supor que ela seja desconhecida – especialmente se tivermos noção da quantidade de familiares e delatores de que o Tribunal da Inquisição dispunha em Lisboa nesta altura. Assim, se não desconhecida, ela só poderia ser irrelevante para ser ignorada. Ou seja, a atividade teatral portuguesa, e mais especificamente a lisboeta, no período, não era forte e influente, a favor ou contra o Estado e a organização social vigente, como em Espanha; tampouco, era artisticamente prestigiada, a ponto de preocupar os preceptistas do período, como na França. Se, assim como na Inglaterra, ela suscitava uma maior atenção quanto às questões morais – pela necessidade de passar pela censura inquisitorial –, também não era fonte de conflito e disputas, como em Londres. Talvez fosse, como na Itália, uma fonte de entretenimento bastante popularizada entre os diversos estratos sociais, cuja preocupação com forma e conteúdo não levava seus artífices às vias de fato.

## **A tragicomédia**

Seguindo as características tragicômicas referidas por Pavis (2008, p. 420), a tragicomédia é uma “peça que participa ao mesmo tempo da tragédia e da comédia” e “se define pelos três critérios tragicômicos (personagem, ação, estilo)”.

Vimos que, desde Aristóteles, comédia e tragédia referem-se a duas visões de mundo, a cotidiana e a heroica. Cenicamente, elas distinguem-se tanto pela forma de representação quanto pelo conteúdo filosófico, moral e político tratado nos espetáculos. A tragicomédia, *grosso modo*, estabelece o diálogo entre estas duas visões de mundo. Embora falte o equilíbrio entre a importância dada aos temas cotidianos e heroicos – estes, protagonistas da ação dramática, aqueles, relegados ao plano secundário –, quanto mais se

prática a tragicomédia, mais intrinsecamente ligados e codependentes os temas se tornam na fábula das peças, como é possível observar, inclusive, nas óperas de Antônio José.

Lope de Vega, no *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dirime a questão da pureza de gênero ao associar a produção artística à natureza, que não é una, mas múltipla e vária:

O trágico e o cômico mezclados,  
e Terêncio com Sêneca, ainda que seja  
como outro Minotauro de Pasífae,  
terão grave uma parte, outra ridícula,  
que esta variedade deleita muito;  
bom exemplo nos dá a natureza,  
que por tal variedade tem beleza. (VEGA, [1609] 2006, v. 174-180).<sup>9</sup>

Esta postura, entretanto, se é mais contundente no tratado lopesco, de maneira alguma é surpreendente dentro do contexto espanhol. Já há muitos anos, especialmente com López Pinciano, no seu *Filosofía antigua poética* [Filosofia antiga poética] (1596)<sup>10</sup>, o retor equipara as catarses cômica e trágica:

A comédia é a imitação ativa feita para limpar o ânimo das paixões por meio do deleite e do riso. (PINCIANO III, 17 apud ESCRIBANO; MAYO, 1965, p. 76).<sup>11</sup>

A tragédia é feita para limpar as paixões da alma por meio da misericórdia e medo. (PINCIANO II, 307 apud ESCRIBANO; MAYO, 1965, p. 71).<sup>12</sup>

López Pinciano 'insere' uma das características estéticas e morais típicas da tragédia (a de limpar paixões) na comédia. (ESCRIBANO; MAYO, 1965, p. 17).<sup>13</sup>

De acordo com Marvin Carlson (1997), o crítico inglês Sir Philip Sidney, o maior preceptista do período e autor de *Uma apologia à poesia* (*An apology for poetry*, 1585), aceita a

---

<sup>9</sup> No original: "Lo trágico y lo cómico mezclados, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza."

<sup>10</sup> LÓPEZ PINCIANO, Alonso. **Philosophia antigua poetica del doctor Alonso Lopez Pinciano, medico cesareo**: dirigida al Conde Ihoanes Keuehiler de Aichelberg. Madrid: Thomas Iunti, 1596. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/philosophia-antigua-poetica-del-doctor-alonso-lopez-pinciano-medico-cesareo-dirigida-al-conde-ihoanes-keuehiler-de-aichelberg/>>.

<sup>11</sup> No original: "Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa."

<sup>12</sup> No original: "Tragedia es [...] hecha para la limpiar las pasiones del alma por medio de misericordia y miedo."

<sup>13</sup> No original: "[López Pinciano] 'injerta' una de las características estéticas y morales típicas de la tragedia (la de limpiar las pasiones) en la comedia."

mistura de elementos cômicos e trágicos quando a peça exige, mas condena o excesso de utilização destes recursos nos textos de dramaturgos ingleses. Tal ideia é corroborada por Samuel Johnson, em 1765, no prefácio da sua edição das obras de Shakespeare:

Abordando mais superficialmente a comédia, [Sidney] faz distinção entre o deleite, que 'é uma alegria presente ou permanente', e o riso, que 'é apenas um prurido sarcástico'. Os dois podem, e devem, combinar-se na comédia, mas a verdadeira finalidade tem que ser a instrução agradável. (CARLSON, 1997, p. 79).

A tragédia não era, naquele tempo, um poema de maior dignidade geral ou elevação que a comédia; ela requeria apenas uma conclusão calamitosa, com a qual o senso comum do período se satisfazia, seja qual for o prazer momentâneo proporcionado no seu progresso. (JOHNSON apud DILLON, 2007, p. 10).<sup>14</sup>

Mas além desses absurdos grosseiros, como todas as peças [do teatro inglês do período] não são estritamente tragédias ou estritamente comédias, misturando reis e bobos, *não porque o assunto é tão importante*, mas porque obriga o bobo a entrar de cabeça na parte dos assuntos da realeza, sem decência ou discrição, e tampouco admiração, comiseração ou uma certa esportiva, para obtenção do hibridismo da tragi-comédia. (SIDNEY apud DILLON, 2007, p. 16, [grifo nosso]).<sup>15</sup>

Assim, portanto, o próprio Sir Philip Sidney, no século XVI, utiliza o termo “tragicomédia”, reconhecendo-a como gênero híbrido mesclado entre a tragédia e a comédia, legítimo enquanto for necessário para o desenvolvimento da peça. Seu pensamento é relativamente próximo ao dos autores espanhóis, pois não rebaixa o gênero tragicômico. No entanto, para as preceptivas espanholas, podemos perceber uma maior flexibilidade nas possibilidades de utilização da tragicomédia, uma vez que a intenção primeira é *agradar* ao público, antes mesmo de *instruí-lo*.

Diferentemente, na Itália, Guarini não fala, no seu *Compêndio*, em nenhum momento acerca do *docere* como finalidade tragicômica, mantendo sua argumentação incidida sobre

---

<sup>14</sup> No original: “Tragedy was not in those times a poem of more general dignity or elevation than comedy; it required only a calamitous conclusion, with which the common criticism of that age was satisfied, whatever lighter pleasure it afforded in its progress”.

<sup>15</sup> No original: “But besides these gross absurdities, how all their plays [do teatro inglês do período] be neither right tragedies, nor right comedies, mingling kings and clowns, *not because the matter so carrieth it*, but thrust in the clown by head and shoulders, to play a part in majestic matters, with neither decency nor discretion, so as neither the admiration and commiseration, nor the right sportfulness, is by their mongrel tragi-comedy obtained”

o *delectare* do público.<sup>16</sup> O preceptista e poeta defende a divisão entre comédia e tragédia, estabelecendo finalidades<sup>17</sup> e elementos exclusivos de cada um dos gêneros:

E começando da Comédia, o seu fim instrumental é *imitar aquelas ações dos homens privados*, que com o efeito deles movem o riso [...]; parece-me que outro fim [arquitetônico] não possa ter que o de *purgar os ânimos das paixões ocasionadas em nós pelos trabalhos não só privados mas públicos*. [...] Por isso não se introduzem nela senão pessoas privadas, com defeitos dignos de risada, gracejos, jogos, intrigas de pouco peso, de curto tempo e de resultado engraçadíssimo. (GUARINI, 2013, p. 45-46, grifo nosso)

Mas a Tragédia, pelo contrário, reclama o ânimo relaxado e vagante; donde ela tem fins de longe muito diversos [...] Um é a *imitação de qualquer caso horrível e compassível*, e este é o instrumental; e o outro é a *purgação do terror e da compaixão*, que é o arquitetônico. (GUARINI, 2013, p. 46, grifo nosso)

Entretanto, como já dito, Guarini assume uma “filiação aristotélica da tragicomédia” (MÍSSIO, 2013, p. 16), legitimando-a de acordo com os preceitos clássicos, com finalidades específicas de um novo gênero, composto de partes trágicas e partes cômicas, impossível no tempo de Aristóteles, mas imprescindível para o público atual:

[A tragicomédia] tem dois fins, o instrumental, que é forma resultante da imitação de coisas Trágicas e Cômicas misturadas juntamente, e o arquitetônico, que quer purgar as almas do mau afeto da melancolia. [...] Qual é o fim da poesia tragicômica, diria que fosse imitar com aparato cênico uma ação fingida e mista de todas aquelas partes Trágicas e Cômicas que verossimilmente, e com decoro, possam estar juntas corrigidas sob uma única forma dramática, com o fim de purgar com o deleite a triste dos ouvintes. (GUARINI, 2013, p. 53; 57)

A mistura tragicômica, assim como em Lope, está vinculada à natureza, uma vez que Guarini (2013, p. 37) “nega certamente que seja contrária à natureza e à arte poética em geral que em uma só estória se introduzam pessoas grandes e não grandes”. Também a mistura não precisa ser equilibrada, uma vez que não é um gênero que visa pertencer ao cômico e ao trágico, mas, numa relação verossímil com a natureza, ser outro gênero.

<sup>16</sup> “E realmente se as públicas representações são feitas para os ouvintes, é certamente necessário que, segundo a variedade dos costumes e dos tempos, mudem-se igualmente os poemas”. (GUARINI, 2013, p. 56).

<sup>17</sup> “[...] cada arte tem um fim seu ao qual vise obrando [fim instrumental]; e se tem dois, um diz respeito ao outro por modo que um só sempre convém que seja o principal pretendido por ela. [...] Um fim por razão do qual, obrando, o artífice introduz na matéria, que tem pela mão, aquela forma que é fim da obra [fim instrumental]; o outro [fim arquitetônico] por bem e uso do qual, a coisa que quer conduzir ao fim venha obrada.” (GUARINI, 2013, p. 45)

E tal como nos mistos naturais, ainda que neles se encontrem todos os quatro elementos depurados, como se disse, resta porém em cada um deles uma particular qualidade, predominante deste ou daquele, que supera as outras e para o qual mais pende quanto mais símile é. Assim no misto de que falamos, ainda que as partes dele sejam todas Trágicas e Cômicas, não é por isso que a estória não possa ter mais de uma qualidade que da outra, segundo o que mais agrada a quem a compõe. (GUARINI, 2013, p. 57)

Na França, o filósofo Nicolas Boileau-Despréaux, à maneira aristotélica,<sup>18</sup> compilou o entendimento do que seria a tragédia e a comédia na sua obra, *A arte poética*:

É necessário que, de cem maneiras, ele se dobre para agradar; que ora se eleve e ora se abaixe; que seja, por toda a parte, fértil em nobres sentimentos; que seja natural, sólido, agradável, profundo; que nos desperte, sem cessar, com rasgos surpreendentes; que corra, nos seus versos, de maravilha em maravilha; e que tudo o que diz – de fácil retenção – deixe em nós uma longa lembrança de sua obra. Assim age, anda e se desenvolve a tragédia. (BOILEAU, 2012, p. 45-46)

Seus atores devem brincar nobremente; que o nó bem formado da comédia se desate com naturalidade; que a ação, indo para onde a razão a guia, jamais se perca numa cena inútil; que seu estilo humilde e doce se eleve oportunamente; que suas palavras sempre ricas em expressões felizes, sejam repletas de paixões finamente manejadas, e as cenas sempre ligadas umas às outras. Abstenham-se de divertir às custas do bom senso: não se deixe jamais afastar-se da natureza. (BOILEAU, 2012, p. 53)

Entretanto, a preceptiva tragicômica francesa, ou a crítica francesa à tragicomédia, segue direção completamente oposta às até agora expostas. Ela detém-se nos métodos de escrita e apropriação dos clássicos e instaura uma grande discussão entre os “antigos” e os “modernos”, chamada genericamente de *la querelle du Cid*.<sup>19</sup> A discussão mais conceitual afasta os argumentos da recepção do público e centram-no no aproveitamento mais livre ou mais hermético das preceptivas clássicas, como percebemos nos excertos abaixo:

---

<sup>18</sup> À maneira aristotélica porque Boileau, “longe de ser um orientador para a elaboração das grandes obras de seu tempo – Molière na comédia, e Racine na tragédia já haviam criado suas obras-primas, quando da publicação de *A Arte Poética* (1674) – é, sim, um definidor da doutrina chamada clássica.” (BERRETTINI, 2012, p. 7).

<sup>19</sup> Em Portugal, há uma discussão semelhante, entre o Marquês de Valença, D. Francisco de Portugal e Castro e um anônimo. O Marquês escreve a *Crítica à famosa tragédia do Cid, composta por Pedro Cornelli [sic] e reparos feitos à ela* (1747), havendo posteriormente as *Notas à crítica que o Marquês de Valença fez à tragédia do Cid composta por Pedro Corneille* (s. a.), de autoria anônima, seguidas de uma *Resposta do Marquês de Valença D. Francisco de Portugal e Castro aos reparos de um anônimo à crítica, que fez o mesmo Marquês à famosa tragédia do Cid* (1748). Ainda nesta temática, publica D. Francisco de Portugal e Castro o *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol* em 1739.

Um versificador, sem perigo, para além dos Pirineus, encerra no teatro, muitos anos em um dia: lá, com frequência, o herói de um espetáculo grosseiro é criança no primeiro ato e velho no último. (BOILEAU, 2012, p. 55)

O teatro inglês [e espanhol] nunca foi alvo de críticas ou da repressão de uma organização literária com o poder da Academia Francesa, ou jamais foi seriamente influenciado por uma rígida (e imprecisa) interpretação das regras clássicas, como aquelas representadas pelo conceito das três unidades. (HIRST, 1984, p. 49)<sup>20</sup>

Assim, a tragicomédia francesa organiza-se em torno das personagens elevadas, ação séria que termina em final feliz, presença esparsa do tom ligeiro e tema romanesco, portanto bem distinto dos modelos de escrita de Antônio José da Silva.

Pavis (2008, p. 420) diz que a ação tragicômica pode ser “séria e até mesmo dramática, [mas] não desemboca numa catástrofe e o herói não perece”, embora esta premissa não se aplique às personagens secundárias.

O final feliz é tão importante para o apaziguamento geral do público e do próprio enredo que é tido, especialmente na França, como a chave do que vem a ser uma tragicomédia: “A tragicomédia não é, apesar de seu nome, uma mistura de tragédia e comédia. Ela é uma tragédia que termina bem”<sup>21</sup> (LAGARDE; MICHARD, 1963, p. 92 apud BABY, 2001, p. 16). Assim também na Itália, em que todas as personagens devem ter finais apaziguadores, embora a felicidade só seja alcançada por poucos.<sup>22</sup> O drama elisabetano, mais interessado nas questões morais, não toca diretamente neste ponto, embora, via de regra, as tragicomédias inglesas terminem bem, ou numa aparente felicidade.

---

<sup>20</sup> No original: “English [and Spanish] theatre has never been subject to the criticisms and repression of a literary organization with the power of the French Académie, nor has it ever been seriously influenced by such a rigid (and inaccurate) interpretation of classical rules as that represented by the concept of the three unities”.

<sup>21</sup> No original: “La tragi-comédie n’est pas, malgré son nom, un mélange de tragédie et de comédie. C’est une tragédie qui finit bien.”

<sup>22</sup> “E porque ao fim Tragicômico era incompatível que Corisca [personagem do *Pastor fiel*] fosse infeliz, igualmente se veria a cair na dupla constituição do resultado bom aos bons, e mau aos maus, por nós anteriormente refutada; e de outro lado, não sendo conveniente, tal como coisa de mau exemplo, que uma péssima mulher tivesse alegre fortuna; foi bom o temperamento tomado que, com o arrepender-se do seu pecado, proviesse ao escândalo, e com o receber perdão das pessoas ofendidas, restasse *alegre*; a qual coisa por quem é culpado e dolente do seu pecado, *em lugar de feliz fortuna, se deve aceitar*.” (GUARINI, 2013, p. 96).

Esta felicidade “aparente” em geral se dá através das festas de casamento<sup>23</sup> celebradas ao final da encenação, e que representam uma solução apaziguadora para os conflitos. Por vezes, os casamentos são estabelecidos por *deus ex machina*, ou seja, por uma imposição do gênero ou do dramaturgo, expressa através da voz de um ser superior, nomeadamente um deus, um rei ou, menos frequente, um pai ou ancião.

Este *golpe de teatro*,<sup>24</sup> entretanto, nem sempre apaga o tom funesto empregado em todo o desenrolar da ação da peça nas óperas de Antônio José. Especialmente quando se considera que a tragicomédia seja uma “tragédia com final feliz”, o sentido do trágico de toda uma representação não pode ser apagado com uma simples peripécia ao final. O sentimento trágico experimentado pelo espectador/leitor permanece.

Na tragicomédia espanhola, o cômico, do qual o final feliz é um elemento constituinte, tem tanto peso quanto o trágico. O *gracioso* é outro elemento constituinte do cômico na dramaturgia espanhola, também presente em Antônio José. Esta personagem-tipo está usualmente a serviço do protagonista, o *galán*, representante do trágico. Opostos, *galán* e *gracioso* também são complementares, pois sem eles não se comporia o desenrolar tragicômico das peças espanholas e portuguesas.

O *gracioso* é correspondente a outros tipos, proveniente do teatro ibérico de tempos anteriores. Este “ancestral” do *gracioso*, chamado *pastor-bobo* por Brotherton (1975), vai repercutir especialmente no teatro elisabetano e jacobino, como pode ser visto em diversas peças shakespearianas, como o rústico e o pastor de *Conto de Inverno*, o bobo de *Rei Lear*, o porteiro de *Macbeth*, os coveiros de *Hamlet*, os criados de *A megera domada* e *A comédia dos erros*, para ficarmos apenas em alguns exemplos. Estas personagens, sem sombra de dúvida, secundárias, são as responsáveis pelos “momentos leves” das peças.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Denis de Rougemont (2003, p. 20) considera o casamento como algo grave e que sustenta a sociedade. Assim, ele serviria também para afirmar o restabelecimento da ordem social, pois a mescla de gêneros não altera a organização social vigente.

<sup>24</sup> “Ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação. [...] Recurso dramático por excelência, o golpe ou lance de teatro especula sobre o efeito surpresa e possibilita, na oportunidade, resolver um conflito graças a uma intervenção externa (*deus ex machina*)”. (PAVIS, 2008, p. 187).

<sup>25</sup> Não só estas, mas diversas outras personagens, ao longo de praticamente todas as peças shakespearianas, lançam mão de algum recurso cômico no desenrolar da trama, quer seja o disfarce, o travestimento, os quiproquós, as perseguições amorosas, os enganos e inúmeros outros, que podem passar despercebidos num enredo trágico como *Othelo* ou *O mercador de Veneza*, mas definitivamente estão lá. Veja-se o exemplo do desencontro das cartas, em *Romeu e Julieta*, do jogo com o lenço, em *Othelo*, e a mania de Shylock, em *O mercador de Veneza* (especialmente no Ato III, cena I). Estes são alguns exemplos de recursos cômicos usados por Shakespeare para ampliar o *pathos* trágico das suas peças.

Muito similares às personagens de Molière das primeiras peças (*O ciúme de Barbouille*, *O médico à força*), estes tipos cômicos remetem diretamente aos Autos do teatro Medieval, em que atuavam como instaurador de uma situação dramática. Já na Introdução de seu livro, Brotherton apresenta as características deste tipo no teatro espanhol:

Sua rusticidade e loucura [...] seu uso da fala rústica convencional, o *sayagués*, que pode ser considerado como sua identificação característica. Ele é também diferenciado dos tipos pastoris mais seriamente concebido, com quem ele entra em contato ocasionalmente, por seu nome, que tende a ser humilde e, às vezes, cômico. Há vários outros atributos associados a este caráter: preguiça, gula, ignorância, superstição, grosseria, obscenidade e indiferença. Todos os *pastores-bobos* revelam algumas dessas características; poucos as possuem todas. [...] O pastor-bobo não foi fixado, não veio de fontes definíveis. Ele resulta da síntese artística de várias tradições literárias e dramáticas prévias e se torna identificável não através da genealogia, mas por sua consistente adoção daquelas poucas características externas previamente mencionadas (Brotherton, 1975, p. 9-11).<sup>26</sup>

Percebemos nos rústicos shakespearianos as mesmas características, o que denotaria uma possível relação entre o teatro inglês e espanhol – e português, por associação – no período. Embora aventar tal possibilidade seja um tanto quanto redundante, importante se faz compreender que a forma de escrita não está diretamente associada ao seu conteúdo.

Entretanto, a situação política e econômica de Inglaterra e Espanha é muito diferente naquele momento histórico. Tanto que, se o pastor-bobo sofre, na maioria das vezes, uma iluminação com a revelação dos Mistérios, o rústico shakespeariano continua parvo, como também os bobos de Gil Vicente, a exemplo do Parvo do *Auto da Barca do Inferno*. Percebemos, a partir desta curta explanação, que o cômico elisabetano, especialmente aquele expresso em Shakespeare, tem relações com o cômico ibérico, embora não com a sua evolução na figura do *gracioso*.

Para Pavis (2008, p. 420), é justamente a presença de personagens que pertençam às camadas populares e aristocráticas ou divinas que caracteriza a ruptura da fronteira entre

<sup>26</sup> No original: "His rusticity and his foolishness [...] his use of the conventional rustic jargon, *sayagués*, which might be considered as his identifying characteristic. He is also differentiated from the more seriously conceived pastoral types, with whom he comes into contact occasionally, by his name, which tends to be humble and, at times, comic. There are various other attributes associated with the character: laziness, greed, ignorance, superstitiousness, boorishness, obscenity and indifference. All *Pastores-Bobos* reveal certain of these traits; few possess them all. [...] The Pastor-Bobo has no fixed, definable sources. He results from the artistic synthesis of various previous literary and dramatic traditions and becomes identifiable not through his genealogy but through his consistent adoption of those few external characteristics previously mentioned".

tragédia e comédia no tragicômico. Portanto, ele não é feito só de *graciosos* e suas companheiras e amantes, mas também do lado elevado, representado pelo *galán* e sua parceira, a *dama*.

Geralmente, as tragicomédias contam a história dos percalços para a concretização dos amores entre a *dama* e o *galán*, que serão os protagonistas. Em torno desta trama principal, circularão as intrigas secundárias, os amores dos criados ou as investidas dos antagonistas. O *galán*, portanto, pode ser equiparado, em níveis de importância e constituição característica, aos heróis dos textos clássicos. Convertidos em *galanes*, estes heróis ainda são ungidos e portadores das sete virtudes – castidade, generosidade, temperança, diligência, paciência, caridade e humildade –, pois são tementes a Deus.

Assim, também, o inglês John Fletcher, no texto “Ao leitor”, prefácio da peça *The faithful shepherdess* (1608), chamada de “*pastoral tragi-comedy*”, refere-se ao tragicômico:

Uma tragicomédia não é assim chamada em respeito à alegria ou mortes que apresente, mas em respeito à necessidade de mortes, que seja suficiente para não causar a tragédia, ainda que chegue perto disso, e que seja suficiente para não causar a comédia, a qual precisa ser a representação de pessoas familiares, com o tipo de problema em que a vida não é questionada; de modo que um deus seja tão lícito neste texto como seria em uma tragédia, bem como as pessoas comuns, em uma comédia. (FLETCHER, 1897, p. 7)<sup>27</sup>

Para o dramaturgo elisabetano, conforme deixa transparecer o excerto, o tragicômico refere-se justamente pela caracterização das personagens enquanto deuses e povo (*mean people*). Esta posição é diferente, mas não excludente, daquela que caracteriza tragédia e comédia como acontecimentos heroicos ou cotidianos.

Guarini também distingue os protagonistas do enredo principal da tragicomédia, daqueles que constituem os “episódios enxertados”. Embora inexoravelmente ligados no que concerne à necessidade dramática, como supracitado, o italiano atribui uma maior elevação de caráter aos protagonistas centrais.

---

<sup>27</sup> No original: “A tragi-comedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants deaths, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy, which must be a representation of familiar people, with such kind of trouble as no life be questioned; so that a god is as lawful in this as in a tragedy, and mean people as in a comedy”.

Quanto ao estilo, segundo Pavis (2008, p. 420), a tragicomédia “conhece ‘altos e baixos’: linguagem realçada e enfática da tragédia e níveis de linguagem cotidiana ou vulgar da comédia”. Dos textos de Antônio José, Furter (1964, p. 66) afirma que:

É porque a oposição heróis-domésticos, que corresponde à divisão entre a aristocracia e a burguesia, não é tão apartada que a linguagem truculenta dos criados nos deixa por vezes supor. Os domésticos muitas vezes sabem ‘gongorizar’ melhor que seus senhores. O cômico não é provocado por suas próprias piadas, mas provém de sua falta de jeito e surge às suas custas, quando são desmascarados, seja por uma personagem, em geral feminina, seja pelo riso do espectador. Não é o criado doméstico que ri do seu senhor, é o espectador que se diverte.<sup>28</sup>

O estilo, “modo como se adequa [*sic*] a expressão ao pensamento, modo de escrever” (CEIA, s.d.), sugere que cada tipo de personagem deve apresentar linguagem adequada à sua condição, para manutenção da verossimilhança na narrativa teatral. Já Horácio (2005, p. 58) trata da questão assim:

Se a fala da personagem destoar de sua boa ou má fortuna, romperão em gargalhadas os romanos, cavaleiros e peões.  
Muito importará se fala um deus ou um herói, um velho amadurecido ou um moço ardente na flor da juventude, uma autoritária matrona ou uma governanta solícita, um mascate viajado ou o cultivador duma fazendola verdejante, um cidadão da Cólquida ou um da Assíria, alguém criado em Tebas ou em Argos.

No Século de Ouro espanhol, é difundido um dialeto teatral próprio das personagens rústicas e dos *graciosos*, o *sayagués*. Com o intuito de diferenciar a linguagem da gente simples e dos eruditos e cultos, o *sayagués* também funciona como recurso cômico, inclusive ao parodiar o estilo elevado das personagens nobres, como afirma Lope de Vega:

E escrevo pela arte que inventaram  
os que o vulgar aplauso pretenderam  
porque, como quem paga é o vulgo, é justo

<sup>28</sup> No original: “Est pourquoi l’opposition héros-domestiques, qui correspondrait à la coupure entre l’aristocratie et la bourgeoisie, n’est pas aussi tranchée que le langage truculent des valets le laisserait parfois supposer. Les domestiques savent souvent mieux ‘gongoriser’ que leurs maîtres. Le comique n’est pas provoqué par leurs propres plaisanteries, mais il provient de leur maladresse et il surgit à leurs dépens, lorsqu’ils sont démasqués soit par un personnage, en général féminin, soit par le rire du spectateur. Ce n’est pas le domestique qui rit de son maître, c’est le spectateur qui s’en amuse”.

falar-lhe em néscio para lhe dar gosto. (VEGA, [1609] 2006, v. 45-48)<sup>29</sup>

Como já dito, os pátios de comédias são espaços que recebem públicos muito diversificados e as peças neles apresentadas estão sujeitas a leituras muito assimétricas, tanto pela forma de enunciação quanto pela recepção do texto. Assim, o criado fala ao néscio, traduzindo e parodiando o que as personagens nobres falam, mas que só os discretos entendem – lembrando que as categorias de néscio e discreto são categorias intelectuais, independentes da posição social do indivíduo.

No que tange à questão do gosto, e espelhando o pensamento vigente na Península Ibérica no período, D. Francisco Manuel de Melo (1959, p. 122) tece o seguinte comentário, expondo a efemeridade da arte:

Os gostos variam com os tempos, a cuja variedade os lisonjeiros quiseram hipotecar a formosura da natureza, como se não fosse o mais civil e cruel de seus costumes desfazer umas cousas para fazer outras. Contudo, impossível é lograr uma estimação eterna, por onde aquele que por maior tempo possuiu honra da fama não tem de que queixar-se de a não ver perdurável.

A irregularidade é característica marcante da tragicomédia francesa. Se também pode ser percebida nos textos espanhóis, portugueses e ingleses, este elemento é de pouca importância na discussão das preceptivas destes países. Pela forma de condução da discussão na França, entretanto, ele se torna a pedra de toque da teoria tragicômica: “O consenso do discurso crítico se faz, portanto, sobre a irregularidade. Corolário da *inventio* romanesca, a *dispositio* irregular aparece como constitutiva da tragicomédia, que é considerada como tragédia, como comédia ou como mistura”<sup>30</sup> (BABY, 2001, p. 19).

Na Itália, a discussão acerca da tragicomédia gira em torno da sua legitimação enquanto gênero novo, diferente de tragédia e comédia, embora similar a ela por pertencerem ambos à esfera do que é Dramático. O nascimento da tragicomédia, portanto, pode ser atribuído à mudança dos tempos, do público, da própria estrutura social e dos recursos teatrais disponíveis (GALLARATI, 1984). O próprio Guarini (2013, p. 86) assume

<sup>29</sup> No original: “y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”.

<sup>30</sup> No original: “Le consensus du discours critique se fait pourtant sur l’irrégularité. Corollaire de l’*inventio* romanesque, la *dispositio* irrégulière apparaît constitutive de la tragi-comédie, qu’elle soit considérée comme tragédie, comme comédie, ou comme mélange”.

que a tragédia é “espetáculo hoje em dia a todos não deleitável, e muito menos necessário”.

Também pode-se perceber, na preceptiva italiana, profundo interesse na cena e na transposição do texto à cena. Desde os *Quatro diálogos em matéria de representação teatral* (1565), de Leone De’Sommi, há a reflexão acerca do fazer teatral, que, segundo Guinsburg (1989, p. 39-41), “contém um entendimento de teatro e uma proposta para a sua estética que só a revolução cênica, a partir de fins do século XIX, poderá explorar em profundidade”. Passando pelo já citado Guarini (1601), que sistematiza a poesia tragicômica a partir de respostas às críticas ao seu *Il pastor fido* (1580); até chegar a Marcello (1720), para o qual o fazer teatral perdeu toda a sua poética, sendo subjugado pelas demandas de artistas e fazedores em nada conhecedores da arte teatral.<sup>31</sup>

Já na Inglaterra, o *decorum* e a ênfase nas lições morais, como exemplo de virtude a emular ou de vício a prevenir, constitui o cerne das leituras dos ingleses desta época. Por exemplo, a história de Romeu e Julieta pode ser contada para descrever como um amor jovem e insano pode levar a consequências terríveis. Os puritanos ingleses, autores dos maiores textos teóricos sobre a arte dramática do período seu coetâneo, defendem a moral contra o teatro praticado à época. Ao que consta, a “gente de teatro”, nomeadamente os dramaturgos, não deixaram muitos escritos teóricos acerca de sua arte (CARLSON, 1997).

Para Sir Philip Sidney, a poesia tem uma função moral muito clara, servindo para ensinar e deleitar o público, nesta ordem de importância, concedendo à tragédia um primado inédito no contexto inglês. Ainda neste tópico, Dillon (2007, p. 12) afirma que tanto Sidney quanto Sir John Harington, outro pensador do período e autor de *Apology for Ariosto* [Apologia a Ariosto] (1591), “dividem com seus contemporâneos uma preocupação predominante sobre a capacidade da tragédia em prover ensinamento moral”<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Marcello (2009) critica poetas: “E para satisfazer aos espectadores, bastará que estes ouçam algum nome histórico proferido pelos atores. Tudo o mais será uma invenção a arbítrio, advertindo, porém, sobretudo, que os versos sejam, pouco mais ou menos, mil e duzentos, entrando neste número as árias.” (p. 18); compositores: “no mais, pode o compositor moderno dizer que ele compõe coisas de pouco estudo e com muitos erros por satisfazer o povo, condenando por este modo o gosto dos ouvintes, que verdadeiramente se agrada do que não presta por não achar coisa melhor.” (p. 24-25); músicos: “não devendo o músico moderno compreender o sentido das palavras, não deve também acompanhá-las com as ações. Quando se recolher, fará sempre cortesia à primeira dama ou para o camarote dos músicos, seus companheiros.” (p. 30), e todas as outras classes artísticas do fazer operístico.

<sup>32</sup> No original: “share with their contemporaries an overriding concern with the capacity of tragedy to provide moral teaching”.

Portanto, se os teóricos ingleses criticam a utilização que os dramaturgos fazem do estilo tragicômico, tal crítica não reverbera no apelo popular que Shakespeare, especialmente, tem com os espectadores de teatro londrinos. Também em Espanha, autores de vertentes mais classicistas não puderam com a pujança lopesca e calderoniana.

## Últimas palavras

Podemos considerar que a prática dramática elisabetana e jacobina estabelece paralelos gerais muito claros com as preceptivas de escrita dramática espanhola. Entretanto, há uma grande diferença entre a preceptiva espanhola e a inglesa, no que toca ao sentido moralizante do teatro. Já a prática francesa distancia-se da escrita espanhola, mesmo Corneille tomando motes castelhanos para suas peças, como é o caso do *El Cid* (1637). Enquanto isso, na Itália, as personagens populares, exploradas à exaustão pela *Commedia dell'Arte*, nos textos escritos dão lugar ao *locus amenus* pastoral, em que a mistura tragicômica diz respeito à forma do poema, e não à classe social das personagens.

A tragicomédia, portanto, impõe-se no cenário teatral seiscentista, dialogando e alterando os paradigmas de literatura dramática que vigoravam até o momento, impulsionada pela efervescência de uma nova realidade cultural. O teatro nunca mais terá tanta contundência na vida social quanto nesta época e a tragicomédia, com as luzes iluministas, passará novamente a ser considerada uma “pérola mal formada e irregular”.

## Referências

BABY, Hélène. **La tragi-comédie**: de Corneille à Quinault. Paris: Klincksieck, 2001.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética** [1674]. Tradução e introdução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BRAGA, Teófilo. **História da literatura portuguesa**. Lisboa: Publicações Europa-América. Vol. 4: Os Arcades, 1909.

BROTHERTON, John. **The ‘Pastor-Bobo’ in the Spanish theatre**: before the time of Lope de Vega. London: Tamesis Books, 1975.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CEIA, Carlos: s.v. "Estilo". In: \_\_\_\_\_ (Coord.). **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL). Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

DILLON, Janette. Shakespeare's tragicomedies. In: GRAZIA, Margreta de; WELLS, Stanley (Ed.). **The New Cambridge Companion to Shakespeare**. Cambridge: Univ. Press, 2007.

ESCRIBANO, Federico Sánchez; MAYO, Alberto Porqueras. **Preceptiva dramática española**. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

FLETCHER, John. To the reader. In: \_\_\_\_\_. **The faithful shepherdess** [1608]. London: J.M. Dent, 1897. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/faithfulshepher00fletgoog>>. Acesso em: 05 Jun. 2014.

FRANCHETTI, Paulo. **História e crítica literária hoje**: notas sobre a história e crítica literária hoje [online], 2012. Disponível em: <<http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/09/historia-e-critica-literaria-hoje.html>>. Acesso em: 31 dez. 2016.

FURTER, Pierre. La structure de l'univers dramatique d'A. J. da Silva, 'o Judeu'. **Bulletin des Etudes Portugais**, n. s., n. 25, p. 51-75, 1964.

GALLARATI, Paolo. **Musica e maschera**: il libretto italiano del Settecento. Torino: EDT, 1984.

GUARINI, Giovanni Battista. **Compêndio da poesia tragicômica** [1601]. Apresentação, tradução e notas de Edmir Míssio. São Paulo: Annablume, 2013.

GUINSBURG, Jaco. **Leone de'Sommi**: um judeu no teatro da Renascença italiana. São Paulo: Perspectiva, 1989.

HIRST, David L. **Tragicomedy**. London/New York: Methuen, 1984.

MARCELLO, Benedetto. **O teatro à moda**: tradução portuguesa do século XVIII [1720]. Edição de José Camões e Filipa Freitas. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2009.

MELO, Francisco Manuel de. **Hospital das Letras** [1657]. Lisboa: Sá da Costa, 1959.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no Ocidente** [1972]. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SALTARELLI, Thiago. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da *mimesis* na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. **Aletria**, n. especial, p. 251-264, 2009.

VEGA, Lope de. **Arte nuevo de hacer comedias** [1609]. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

Submetido em: 18 abr. 2018

Aprovado em: 22 out. 2018



## Cinema e Dramaturgia: a renascença de Hollywood dos anos 60

### Film and dramaturgy: the Hollywood Renaissance in the 1960s

Marcos C. P. Soares<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo pretende fazer uma avaliação de parte da nova safra de filmes autorais realizada por jovens cineastas estadunidenses a partir de 1967, conhecida na fortuna crítica como a “Renascença de Hollywood”. Tal avaliação leva em conta tanto os inegáveis avanços artísticos dos novos filmes quanto suas limitações a partir da constatação de que a peculiar situação da indústria cinematográfica no final dos anos 1960 leva a uma série de inovações formais que, entretanto, levaram à naturalização de modelos dramáticos de organização cênica.

**Palavras-chave:** Renascença de Hollywood. Anos 1960. Modelo dramático.

#### Abstract

This article intends to discuss part of the new group of art films made by a young generation of American filmmakers after 1967, known in the specialized literature as the “Hollywood Renaissance”. This assessment takes into account not only the artistic breakthrough represented by these films, but also their limitations, based on the assumption that the peculiar situation of the film industry at the end of the 1960’s led to a series of formal innovations which, however, tended to naturalize dramatic modes of narrative.

**Keywords:** Hollywood Renaissance. 1960s. Dramatic model.

---

<sup>1</sup> Professor Doutor de Literaturas de Língua Inglesa, USP. E-mail: mcpsoare@usp.br.

Para as plateias de meados dos anos 1960 nos Estados Unidos, a safra de filmes rebeldes realizados pela geração de jovens cineastas que haviam visto *Bonnie e Clyde, uma rajada de balas* (Arthur Penn, 1967) como ponto de partida para novas experiências resumia o espírito de irreverência que animava as “novas ondas” europeias imediatamente antes e depois de 1968, que finalmente encontravam seus equivalentes locais. A experiência relativamente marginal de cineastas rebeldes como John Cassavetes ganhava uma nova ressonância, quem sabe um maior alcance, a partir do contato dos jovens cineastas com o aparato técnico e artístico disponibilizado pelos grandes estúdios, que demonstraram interesse pelos resultados ainda imprevisíveis da entrada da nova geração no processo de produção de filmes mais em consonância com o espírito irreverente da década. O momento – que ainda recentemente vira um peculiar aumento da temperatura da luta de classes na eclosão dos protestos contra a Guerra no Vietnã, na luta pelos direitos civis, na ascensão da Nova Esquerda estudantil, da “segunda onda” feminista e de uma nova fase do movimento operário – parecia propício para ousadias. A aposta dos estúdios na produção independente prometia resultados estéticos e políticos inesperados, com consequências a observar.

Tal resposta do cinema aos dilemas e esperanças da década fazia parte de um movimento muito mais amplo, é claro. Pois esse é o momento histórico da proliferação de “desejos pela utopia” que colocaram na agenda política o “desejo do impossível”, o desenvolvimento de uma sensibilidade de outro tipo, que ultrapassasse o hábito burguês de “converter as coisas nas ideias das coisas, nas suas imagens, em seus nomes” e reconectasse o desejo à “coisa em si”, ao “aqui e agora da situação imediata” (JAMESON, 2008, p. 381). Os ideólogos da jovem Nova Esquerda condenarão, assim, o capitalismo como a “ideologia da existência adiada, da ética da acumulação em nome do poder futuro e não da produção para o momento presente” (CALVERT; NEIMAN, 1971, p. 36) e Marcuse afirmará que “a visão de Marx retoma a antiga teoria do conhecimento como recordação: a ciência como redescoberta das verdadeiras Formas das coisas, destorcidas e negadas na realidade estabelecida, o perpétuo núcleo materialista do idealismo” (MARCUSE, 1972, p. 72). Tratava-se, segundo Fredric Jameson, de estabelecer uma “convicção de que transformações objetivas nunca estão asseguradas se não forem acompanhadas por toda uma reeducação coletiva, que desenvolva novos hábitos e práticas

e construa uma nova consciência à altura da situação revolucionária” (JAMESON, 1998, p. 92-93). Além disso, outra fronteira a ser ultrapassada era aquela representada pela “Velha Esquerda”, que não apenas teria passado ao largo das questões centrais que começavam a importar para os novos sujeitos históricos do período, como também havia aderido ao aparato burocrático do Partido Democrata e a práticas das “antigas formas parlamentares”, desacreditadas para a juventude norte-americana pelo menos desde os assassinatos dos irmãos Kennedy. Assim, o vocabulário dos manifestos da Nova Esquerda está repleto de apelos ao retorno da “autenticidade”:

Ao invés do isolamento, da falta de poder, do trabalho sem sentido e de vidas definidas em termos da produção, posse e consumo de mercadorias, os estudantes exigem um sentido de comunidade, amor, criatividade e poder sobre suas vidas. É a revolta do ser, de Eros, contra o mundo de plástico, cheio de tédio e desumanização, com seus valores de dominação e exploração, que subjuga dois terços da população mundial com o objetivo de manter seu poder e seus lucros no exterior, enquanto cria e anestesia entre nós uma população de plástico que vive no meio de uma montanha de lixo. (CALVERT; NEIMAN, 1971, p. 80)

Em suas versões mais conceituais, essa recordação de nossa natureza esquecida frequentemente remetia ao fim da “civilização opressora” e à redescoberta do “corpo libidinal”, quando não ao jovem Marx: a radicalidade inédita da revolução em curso levaria a uma “Nova Pessoa”, ao desenvolvimento de novos sentidos, novas sensibilidades e a uma nova visão inaudita da própria “natureza humana”. Marcuse remete aos *Manuscritos econômicos e filosóficos* de Marx, nos quais, segundo ele, “a natureza encontra o seu lugar na teoria da revolução. [...] Marx fala da ‘completa emancipação de todos os sentidos e qualidades humanas’ como uma característica do socialismo. Isso significa o surgimento de um novo tipo de homem, diferente do sujeito humano da sociedade de classes em sua própria natureza, em sua fisiologia.” (MARCUSE, 1972, p. 67).

Entretanto, também é importante assinalar o lançamento de *Sincerity and authenticity* (1972), de Lionel Trilling, que dava início a uma tentativa conservadora de reclamar o termo “autenticidade”, com sua defesa arnoldiana da tradição literária e do cânone como lugar privilegiado da manutenção do genuinamente humano. O ano seguinte veria a continuação desse debate, como lembra Fredric Jameson, com a publicação de *Le plaisir du texte* (1973), de Roland Barthes, em que a exigência de uma

leitura que privilegiasse a “gratificação individual” e que “escapasse às determinações da ideologia” era proposta como reação ao “puritanismo tradicional do Partido Comunista francês e a formas ortodoxas de Leninismo” (JAMESON, 2008, p. 376). Por outro lado, este também é o momento em que os alarmes de incêndio da esquerda (principalmente dos *emigrés* da escola de Frankfurt) retornavam na forma dos debates sobre o conceito de “tolerância repressiva” (o ensaio de Marcuse de 1965), a degradação do “prazer” em “diversão” e a mercantilização generalizada do desejo pela indústria cultural (a intervenção de Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* voltou ao centro do debate nos Estados Unidos no início dos anos 1970 com a publicação da “resposta” de Marcuse, *Contra-revolução e revolta*, em 1972).

Ao mesmo tempo, os impasses da Nova esquerda estudantil, dividida entre, de um lado, a percepção de que suas demandas para a democratização da “multiversidade” eram incompatíveis com a manutenção do capitalismo e que, portanto, seu papel era necessariamente revolucionário e, de outro, a incessante busca do “sujeito histórico” que pudesse expandir suas ações para além dos muros dos campi, começaram a colocar em dúvida o universalismo de suas ambições e de suas concepções do âmbito “pessoal” do qual a ação revolucionária dependeria. Não haveria, argumenta Fredric Jameson, nas sempre complexas relações entre a Nova Esquerda e diversos setores, organizados ou não, das classes trabalhadoras uma dificuldade adicional representada pelo conteúdo de classes da demanda por “autenticidade”, ou seja, a percepção por parte da classe trabalhadora de que “questões de liberação sexual possam ser compreendidas não em seus próprios termos, mas como a expressão ideológica coletiva de grupos (como a juventude de classe média) que a classe trabalhadora identifica como seu inimigo de classe”? (JAMESON, 2008, p. 381). Ou o que dizer então, para voltarmos ao campo do cinema, da percepção de certos setores do movimento feminista, que ganharia uma influente expressão teórica num dos ensaios clássicos da década de 1970 no campo da teoria cinematográfica, o texto de Laura Mulvey “Prazer visual e cinema narrativo” (1976), que o “prazer” proporcionado pelas formas narrativas eram irremediavelmente ligadas ao olhar masculino (escopofílico) sobre as mulheres, que passavam a ver os homens como “inimigos de classe” teorizados a partir das categorias da psicanálise? De outro lado, não havia o debate sobre o recorte de classe das novas demandas também sido influenciado pelas tentativas da esquerda de

elaborar um sistema de práticas revolucionárias, fortemente baseadas nos hábitos das novas plateias: a “distração” (Walter Benjamin) e o “materialismo plebeu” (Brecht) como formas de pulverização do conteúdo residual idealista (“aura”) das formulações burguesas da “arte pela arte”? Não havia o próprio Marcuse escrito sobre a “erotização do processo de trabalho”, uma tentativa de “reinventar antigas formas de prazer material contidas no trabalho artesanal, em plena era de desenvolvimento de tecnologias avançadas”? (JAMESON, 2008, p. 381). A definição do que constituiria o âmbito “pessoal” da vida criava, assim, um campo minado de interpretações conflitantes que entravam em franca contradição com suas ambições mais universais.

No campo das práticas cinematográficas, tal debate fica registrado no “estado de exceção” que caracterizou os métodos de produção da indústria cinematográfica a partir da segunda metade dos anos 1960. Animada com uma série de mudanças substantivas que possibilitou o surgimento do trabalho de uma nova geração de artistas, a fortuna crítica tratou de enfatizar rupturas e construir mitos em torno da uma nova Era de Ouro, em que reina a suposta liberdade criativa que caracteriza a “Renascença de Hollywood”, o trabalho da geração de diretores jovens que vinha salvar uma indústria que no momento encarava a pior recessão de sua história. O alvo da nova geração de cineastas será o incrível espetáculo de anacronismo social que caracterizara a sociedade americana dos anos 1950, formulando uma solução para o vexame que opunha, de um lado, a sociedade mais rica e moderna do planeta e, de outro, a constrangedora onda conservadora que marcara grande parte da atmosfera ideológica do período e que voltava a se fortalecer na era Nixon. De uma perspectiva mais específica, o alvo será o emprego das antigas fórmulas genéricas (associadas aos gêneros consagrados na indústria desde os anos 1920: o *western*, o melodrama, o filme de guerra, a comédia, o musical, etc.) das quais o cinema americano do pós-guerra se utilizou exaustivamente, pressionado tanto pelo clima político repressivo quanto pela crise econômica, que encorajava a aposta no sucesso de bilheteria das velhas formas consagradas. O resto da história é conhecido: o modelo de jovens autores europeus como Godard, Truffaut, Fellini e Antonioni serviu de combustível para a imaginação dessa geração de norte-americanos, que construiu seu próprio e peculiar padrão internacional de gosto. Os sucessos de bilheteria de *Bonnie e Clyde, uma rajada de balas* e *A primeira noite de um homem* (Mike Nichols, 1967) e um pouco mais tarde de *Sem*

*destino* (Dennis Hopper, 1969), este último produzido independentemente, apontaram a nova direção, cujas ousadias se alimentavam do fim da censura instituída desde os anos 1920 (o “Production Code”) e sua substituição por um novo sistema mais flexível: o novo sistema previa apenas quatro categorias: G (para todas as plateias), PG (supervisão dos pais recomendada), R (menores de 16-7 anos devem ser acompanhados por um maior de idade) e X (proibida para menores de 18 anos). Reforçava-se, desse modo, a oposição binária e radical entre conservadores e modernos na qual grande parte dos slogans dos anos 1960 se baseou. Como declarou um crítico entusiasmado com os resultados:

O paradoxo da Nova Hollywood era o fato de que a perda de confiança da nação, suas dúvidas sobre a ‘liberdade e justiça para todos’ naqueles anos, não conseguiram destruir as energias de diversos grupos de jovens cineastas. Eles registraram o mal-estar moral do período, mas isso não diminuiu seu apetite por experimentos estilísticos e formais. Eles colocaram nas telas personagens sem rumo, deprimidos e auto-destrutivos, mas o tema era frequentemente tratado de modo original e pouco convencional, em cenários que eram incrivelmente belos, mesmo – especialmente – em sua crueza cotidiana. Uma outra América surgiu, graças ao trabalho de Monte Hellman, Bob Rafelson, Hal Ashby, Joseph McBride, Peter Bogdanovich, Jerry Schatzberg, Terrence Malick, James Toback, Dennis Hopper. Em seus filmes encontramos lugares ermos, cidades abandonadas e comunidades retrógradas, cuja desolação ou interesse nunca tinham sido tratados com tamanha poesia visual, enriquecida por personagens esdrúxulos, o amor pela paisagem e uma delicadeza de sentimentos e sensibilidade, mesmo nas cenas mais violentas. (ELSAESSER, 2012, p. 237-8)

Entretanto, o fato é que neste momento a distribuição da produção “independente” ainda dependia de grandes estúdios. Além disso, o próprio ímpeto de construção de novas companhias de produção já fazia parte de um plano institucional mais amplo, em que se ensaiavam as primeiras experiências com os “modos de acumulação flexível” que viriam a caracterizar os regimes de trabalho na era “neoliberal”. Recapitulando: as raízes daquilo que a partir de meados dos anos 1970 ficaria conhecida como a “Era Corporativa” de Hollywood têm suas origens nas diversas recessões que pontuaram a história da indústria cinematográfica norte-americana no pós-guerra. Já no início da década de 1950, os estúdios haviam registrado uma diminuição de mais de um terço das vendas de ingressos alcançadas em 1946, ano dos maiores recordes de bilheteria na história da indústria. O vultoso capital fixo investido num parque industrial equipado com tecnologia de ponta

aliado à abundância da produção levava a uma queda expressiva das taxas de lucros do sistema integrado dos estúdios. Por outro lado, no período do pós-guerra, os salários da indústria haviam permanecido relativamente estáveis devido tanto à centralidade do *star system* para o conjunto de práticas do cinema produzido em escala industrial, quanto à pressão criada por uma classe de artistas e técnicos organizados e, em alguns casos, altamente politizados. O resultado foi que novos índices de baixa seriam atingidos entre 1959 e 1960, quando um terço das salas de cinema do país foi fechado. A indústria cinematográfica colocou a culpa da crise na “volatilidade dos espectadores” – o encalhe de mercadorias era causado pelo aumento drástico das taxas de natalidade e pelo processo de suburbanização que, acelerado nos anos 1950, teria levado à preferência do público por novas formas de entretenimento doméstico, necessidade à qual a difusão da televisão vinha atender –, mas expressou sua disposição para recapturar o interesse das novas plateias.

Entretanto, tais dificuldades seriam agravadas por dois eventos praticamente simultâneos que marcaram um ponto de inflexão dos modos de estruturação da indústria, com impacto decisivo sobre o cenário dos anos 1960-70: a decisão da Corte Suprema no caso *U.S. vs. Paramount Pictures* em 1948 e a criação da Lista Negra em Hollywood, encorajada pelo Comitê contra Atividades Antiamericanas (a HCUA – “House Committee on Un-American Activities”) em 1947. A decisão sobre o caso Paramount fechava uma batalha judicial de dez anos entre os estúdios de Hollywood e o Departamento de Justiça do Estado, que em 1938 iniciara um processo baseado na acusação de que o controle das chamadas *majors* sobre a produção, distribuição e exibição de filmes violava as leis federais antitrustes. Em 1948 a Corte Suprema deu ganho de causa ao governo e os cinco maiores estúdios – a Paramount, a Warner Brothers, a MGM-Loews, a RKO e a Twentieth Century-Fox – foram notificados de que tinham prazo para encerrar seus investimentos e relações comerciais com os setores de exibição. Quebrava-se, assim, a verticalização da indústria que havia sustentado o sistema de estúdios desde os anos 1920. Considerando-se o fato de que, mesmo durante os anos da Segunda Guerra Mundial, a produção total dos estúdios atingiu uma média de 440 filmes por ano (mais de um lançamento por dia!), pode-se facilmente imaginar como o escoamento de mercadorias dependia de uma sofisticada arquitetura de acordos entre os setores de produção e os distribuidores e exibidores. Tais

estratégias incluíam tanto o investimento dos estúdios no ramo imobiliário, quanto a prática de formas de *blind booking*, que forçavam os exibidores “independentes” a comprarem pacotes de filmes de segunda categoria se quisessem ter acesso às produções mais caras. No novo contexto, a combinação entre o aumento constante da produção desde os anos 1920, fortemente baseado em investimentos constantes em novas tecnologias, seguido pelo divórcio entre os três setores (até 1954 todas as cinco *majors* haviam vendido suas redes de teatros) levou a um impasse que podemos caracterizar como uma *crise de superprodução*.

Já a cumplicidade da comunidade de Hollywood com a HCUA surge justamente quando a indústria se equipava para enfrentar a crise, pois desde o final de 1947 os estúdios já esperavam e começavam a se preparar para a vitória do governo no caso da Paramount. A Lista Negra e a caça às bruxas no período podem ser compreendidas, assim, como uma tentativa por parte da indústria de domesticar militantes e sindicatos, que haviam liderado greves bem-sucedidas durante toda a década de 1940, com o objetivo de instaurar novas “políticas de austeridade”. De fato, a década de 1950 ficou conhecida na história do movimento operário norte-americano como o momento máximo da influência e da força dos sindicatos organizados, cuja quantidade de associados atingiu seu maior número na história do país no período entre 1953-4. A criação da Lista Negra “coincidia”, assim, como o aumento da investida do capital contra o movimento sindical, que com a assinatura do Taft-Hartley Act em 1947 restringia enormemente o poder do movimento operário organizado. Numa das melhores análises de conjuntura da história da indústria nesse período, o historiador Jon Lewis afirma sobre a relação do caso Paramount com a Lista Negra:

Retrospectivamente, criou-se um grande interesse pelas histórias trágicas sobre quem conseguia e quem não conseguia emprego, mas tais narrativas constituem apenas uma pequena parte do efeito geral que a Lista Negra teve sobre a indústria. Da parte dos estúdios, a lição aprendida nesses anos – a lição aprendida no próprio ato de obedecer às determinações governamentais – tivera pouco a ver com patriotismo ou liberdade de expressão. Nas tentativas de explorar o poder da Lista Negra sobre toda a indústria, os estúdios foram extremamente bem sucedidos ao controlarem rigidamente as equipes de trabalhadores que dependiam de sua generosidade para conseguir emprego. No processo, desenvolveram uma estratégia de longo alcance que ainda hoje persiste, em formas mais complexas. O chamado mercado livre criado pela decisão do caso Paramount ficou bem menos livre durante a era da Lista Negra porque os

estúdios descobriram que poderiam driblar o espírito do decreto antitruste e controlar as associações de trabalhadores se aprendessem a trabalhar juntos de modo mais eficaz. (LEWIS, 1998, p. 89)

Inicialmente, a reorganização do sistema de produção levou a um reaquecimento de uma antiga tendência iniciada nos anos 1950, a saber, o investimento em efeitos especiais (tela em formato *wide-screen*, filmagens em 3-D) que a televisão não poderia imitar, com resultados praticamente nulos do ponto de vista da recuperação dos lucros: o aumento dos orçamentos de filmes espetaculares encareceu a produção, que se tornava vítima em potencial dos arbítrios e caprichos de uma plateia cada vez mais “volúvel”. Em 1963 a produção de *Cleópatra*, até aquele momento o filme mais caro da história, com um orçamento de 44 milhões de dólares em valores da época, foi um fracasso retumbante de bilheteria que quase levou à bancarrota a 20th Century Fox, produtora e financiadora do filme. O sucesso de *A noviça rebelde* em 1965 criou novas expectativas para o setor de produção, mas as tentativas de repetir o sucesso foram malogradas. Enquanto isso, no outro lado do Atlântico, diversas indústrias cinematográficas nacionais, que imediatamente após a guerra haviam constituído um importante mercado consumidor do produto de Hollywood, tentavam (no caso da Inglaterra desde 1947) impor um sistema de tributação e quotas aos filmes importados para incentivar a produção local. Uma das estratégias para driblar a crise foi a produção de filmes americanos em estúdios europeus, onde os salários eram mais baixos e a mão de obra, não sindicalizada. Já a releitura do cinema norte-americano dos anos 1940-50 realizada na França pelos defensores da *politique des auteurs* colaborou para reaquecer o interesse do mercado mundial pela compra e distribuição dos filmes de cineastas como Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Nicholas Ray, entre outros, que até então tinham sido considerados “meros realizadores”. Tal interesse viria a constituir em meados dos anos 1970 umas das mais lucrativas estratégias dos estúdios para superar a recessão: a venda das bibliotecas de clássicos para redes de televisão e sua posterior distribuição em formato VCR. Ainda assim, entre 1969 e 1971 os estúdios acumularam um total de aproximadamente 600 milhões de dólares em prejuízos. A indústria, cujas estratégias de legitimação sempre incluem o desejo de produzir “aquilo que o público quer ver”, chega à conclusão de que a geração dos “baby boomers”, já exaurida pela “linguagem clássica” do cinema produzido em moldes industriais e

requentado pela televisão, parecia exigir um cinema mais em consonância com o espírito rebelde da época. Por outro lado, o sistema de estúdio, com seus quadros permanentes de trabalhadores, técnicos e artistas, devidamente domesticados pela caça às bruxas da era macarthista, representava ainda assim um total de despesas fixas vultosas que tornavam os efeitos da recessão ainda piores. É neste período que novos pacotes de “medidas de austeridade” chegam aos estúdios: em 1970 aproximadamente 40% dos diretores de Hollywood estavam desempregados. A administração Nixon foi chamada a intervir: seguindo a enorme ampliação de crédito promovida pela política governamental, que procurava compensar pelo arrocho salarial generalizado do período, Nixon aprovou, pela primeira vez na história da indústria cinematográfica, diversos subsídios governamentais que incluíam cortes de impostos e outros incentivos fiscais para investidores na produção de filmes. O próximo passo seria a “terceirização” da produção, orientando as atividades principais dos estúdios para o marketing e a distribuição de filmes produzidos independentemente, que já em 1967 correspondiam a 51% da produção anual total.

Portanto, a ênfase na produção “independente” colocava a responsabilidade sobre as decisões criativas (assim como grande parte dos riscos de prejuízo) nas costas dos jovens produtores, farejadores das “novas tendências” (enredos novos, vedetes novas, diretores novos), que vendiam suas ideias a investidores interessados em diversificar seus ramos de atuação, antes que os grandes estúdios investissem na publicidade e na distribuição dos filmes. Ao mesmo tempo, as grandes companhias procuraram diversificar seus ramos de atuação: a MGM, por exemplo, fora comprada em 1967 por Kirk Kerkorian, um empresário de Las Vegas, cujos investimentos incluíam redes de hotéis e cassinos. Assim, os estúdios mantiveram um papel central no destino das produções “independentes”:

Sua influência sobre os filmes produzidos em Hollywood continuava a ser enorme. Como distribuidores, eles exerciam total controle financeiro sobre as produções com que trabalhavam. Planejavam as campanhas de publicidade e marketing e também eram responsáveis por receber a renda dos exibidores e fazer o pagamento dos produtores depois de terem deduzido seus custos. Um estúdio responsável pela distribuição de uma produção independente da qual os executivos não gostassem (ou não compreendessem) poderia dar atenção mínima ao filme, que poderia nem sequer sair das prateleiras, sob o pretexto de que nenhum exibidor estava interessado. Um filme podia ser retirado de circulação depois que o estúdio

tivesse conseguido o que considerava um retorno adequado para dar lugar a novos produtos, mesmo que ainda houvesse interesse do público pela sua exibição. [...] O risco era máximo para aqueles posicionados no final da cadeia financeira, ou seja, os produtores independentes, que não conseguiam obter qualquer lucro até que os distribuidores tivessem amortizado seu investimento. Muitas vezes, o filme tinha uma carreira bem sucedida entre o público, mas as despesas das campanhas de publicidade tinham atingido somas tão grandes que restava pouca chance de qualquer compensação financeira para os produtores. (SKLAR, 1994, p. 290)

Portanto, retrospectivamente, podemos identificar no período, a partir da perspectiva restrita da história da indústria cinematográfica, um amplo campo de disputas no qual os avanços registrados (o fim do sistema convencional de censura, a circulação em solo americano do trabalho de uma nova geração de jovens cineastas europeus, o crescimento de uma produção independente mais em consonância com os abalos sísmicos que marcaram a época) se batem contra seu aproveitamento corporativo.

De todos os filmes importantes do período, o mais exemplar para a compreensão dos resultados artísticos desse impasse é *Sem destino*, produzido independentemente por Peter Fonda e dirigido por Dennis Hopper em 1969. O filme trata de examinar, desde as primeiras cenas, nas quais fica evidente o contraste entre os cavalos dos antigos *cowboys* e as modernas motocicletas dos protagonistas, a questão do papel das novas tecnologias dentro de um cenário geral de simpatia pelos modos de vida simples da juventude *hippie*. Seria a adoção da motocicleta como símbolo central do filme uma traição dos ideais dos *frontiersmen* originais, ou, pior, uma demonstração da lacuna intransponível entre os autores rebeldes e o objeto de sua análise? A favor do filme, deve ser dito que a questão é tratada com grande grau de ambição analítica, com a divisão do papel do protagonista em duas figuras de sensibilidades muito diversas (Peter Fonda e Dennis Hopper fazem os papéis principais) possibilitando um registro dinâmico, por vezes ricamente contraditório, dos temas em jogo. O componente mais propriamente autorreflexivo da análise entre em cena no momento em que a visita a uma comunidade *hippie*, cujos experimentos sociais (o amor livre, a recusa do consumismo, a criação coletiva das crianças, a divisão igualitária das tarefas, o convívio pacífico com a natureza) o filme retrata com certa simpatia, traz os protagonistas em contato com práticas de teatro comunitário. A evidente falta de “profissionalismo” dos participantes, a criatividade diante da falta de recursos, o emprego da improvisação, a atuação não naturalista, o intercâmbio entre diálogo e música, a fluidez

entre ensaio e cena, a ênfase na experimentação e no erro, a relação orgânica e a troca de papéis entre atores e público ganham seus “equivalentes” no conjunto de técnicas usadas no filme: nos cortes abruptos, no emprego criativo da trilha sonora, na longa sequência subjetiva de visões psicodélicas, nos saltos repentinos e na justaposição inesperada na transição entre cenas, na sintaxe frouxa e afeita a digressões. O paradoxo fica por parte do fato de que tais práticas “mambembes” dependiam, na verdade, da pesquisa avançada dos novos cinemas, cujas conquistas eram inseparáveis do desenvolvimento tecnológico, principalmente no campo da construção de câmeras portáteis, que possibilitavam a captação mais livre de cenas improvisadas. Ademais, o visual mais “cru” do filme, criado pelo uso de uma fotografia granulada, tinha sido resultado do trabalho do fotógrafo húngaro László Kovács, que trouxera da vanguarda europeia um rico repertório visual e técnico que ajudou a revolucionar o cinema do período.

Por outro lado, a estrutura narrativa mais ampla do filme revela um encadeamento mais convencional – com introdução, desenvolvimento, ápice e conclusão (nesta ordem) – de modo a transformar as infrações sintáticas que pontuam o filme em desvios localizados. Além disso, se tais desvios sugerem um emissor do discurso fílmico que não se confunde com os protagonistas, também é verdade que, em sua “radicalidade”, eles são a expressão da personalidade indômita e do estado de ânimo destes e, portanto, raramente têm a força necessária para promover uma duplicidade do foco narrativo. Na sequência mais experimental do filme, por exemplo, aquela das visões alucinógenas, em que os aspectos sintáticos disjuntivos ganham um encadeamento não narrativo cuja radicalidade destoava do resto do filme, é a confluência de focos narrativos que sai ressaltada, pois os aspectos mais experimentais da sequência estão a serviço da expressão do estado de alucinação dos personagens, embalados por uma “acid trip”. Em outras palavras, a presença dos experimentos formais, por mais variada e radical que seja, deve no final ou se submeter à ideia de *mimese* (neste caso, psicológica), horizonte inescapável de uma prática cinematográfica baseada num conceito de realismo como espelho e imitação da *natureza* ou estar a serviço da expressão de estados extremos de subjetividade (e mitos correlatos como “espontaneidade” e “autenticidade”). O resultado é um retorno da hierarquização dos materiais (a música é outro exemplo esclarecedor), que se subordinam, como no modelo dramático, às exigências da composição de personagens. Estava plenamente instaurada a

contradição entre as vontades individuais (a rebelião dos jovens autores) e o conjunto objetivo das escolhas estéticas.

Por outro lado, podemos ler tal confronto entre modos de produção opostos, em que se bateriam formas avançadas e convencionais e cujas marcas podemos detectar na alternância de técnicas na quase totalidade dos filmes da “Renascença”, como expressão alegórica dos dilemas do verdadeiro “autor” e das instituições que lhe davam apoio, cujos esforços somos convidados a valorizar: acudados, perseguidos, obrigados a comprometer sua integridade artística e estabelecer compromissos, esses são os percalços e sacrifícios da vida do artista genuíno. Ao mesmo tempo, é preciso apontar que o sentimento de perseguição aos cineastas progressistas não deve ser entendido como mero fruto de uma psicopatologia paranoica, mas como fenômeno que tinha suas raízes profundas no fato de que o cerco macarthista havia em certa medida impedido a consolidação de uma cultura hegemônica de esquerda entre os cineastas em Hollywood. Como resultado, o destino trágico dos protagonistas de *Sem destino*, vítimas da violência dos *rednecks* do novo “Cinturão do Sol”, encontra eco na maioria absoluta dos filmes americanos do período. Nos termos dos enredos específicos, a ênfase é invariavelmente a mesma: a humanidade dos protagonistas é definida *por oposição* ao consumo massificado e à mercantilização geral da vida, enquanto o processo de modernização do país é abortado pelo retorno das ideologias conservadoras. Em filmes importantes da “Renascença” como *Bonnie e Clyde, uma rajada de balas* (1967), *A primeira noite de um homem* (1968) e *Perdidos na noite* (1969), às formas degradadas de consumo se junta o rebaixamento geral de expectativas, expresso na imbecilidade geral do resto do mundo, que serve de contraponto às sensibilidades do protagonista. No limite da experiência, encontramos os “heróis ambíguos” de Bogdanovich em *A última sessão de cinema* (1971) ou dos faroestes de Peckinpah como *Meu ódio será tua herança* (1969), mas ainda nesses exemplos é a relação entre experimentação formal e expressão subjetiva que sai ressaltada e reforça a tendência à identificação. E em todos esses casos, tais formas de experimentação formal permanecem relativamente cosméticas dentro de esquemas narrativos mais convencionais. Visto retrospectivamente, é difícil acreditar que aquele que foi reconhecido como o “filme-manifesto da geração”, *Bonnie e Clyde*, tenha criado tanta controvérsia, e não apenas por sua violência, mas também pelo uso “radical” de sua montagem disjuntiva, comparada à de Godard e

Kurosawa. Agora que as afrontas temáticas de filmes como *A primeira noite de um homem* (1969) perderam parte de sua rebeldia, é com certa dose de desapontamento que verificamos que o encadeamento narrativo do filme é linear, que o tratamento dado aos personagens é dramático e seu interesse pode estar justamente na sua intuição, em chave até certo ponto crítica, do descompasso entre a vontade de inovar e a inutilidade do impulso diante da “carece” inescapável do protagonista, que, como o final do filme sugere, está fadado a repetir os erros da geração anterior. Digamos, retomando uma formulação de Frederic Jameson, que a experiência de assistir a muitos desses filmes assemelha-se “à escolha de bombons em uma caixa de onde os sabores indesejáveis já tinham sido sorratamente retirados” (JAMESON, 1992, p. 104)<sup>2</sup> Já do ponto de vista do debate estético, esse conjunto de práticas introduziu uma formulação específica dos procedimentos de fragmentação, semiautonomia dos elementos e interrupção que haviam animado as discussões sobre o estranhamento épico, dando-lhes uma feição mais propriamente pós-moderna, ou seja, afeita à combinação festiva e desmemoriada de citações e outros expedientes técnicos pilhados de seus contextos originais.

O que dizer do aparato crítico por volta de 1968 que se dedicou a estudar tais filmes? Como diversas histórias do cinema do período enfatizaram, o sonho de criar um cinema autoral nos Estados Unidos contou com o enorme aumento do acesso aos cursos universitários desde o final da Segunda Guerra Mundial. Em parte, a simples identificação e nomeação dos materiais que comparecem nos filmes da Renascença pressupõem uma plateia escolada não apenas na história do cinema, mas interessada numa perspectiva moderna e progressista que encarasse com coragem os tabus e preconceitos reinantes. Numa resenha sobre *Bonnie e Clyde*, o crítico Stanley Kauffmann, professor de Artes

---

2 Em 1929, numa entrevista em que foi indagado sobre a possibilidade de introdução gradativa dos elementos da dramaturgia épica no teatro, Bertolt Brecht respondeu: “Não. Se isso acontecer gradativamente, não parecerá para a plateia que alguma coisa nova está sendo desenvolvida aos poucos, mas que uma coisa antiga está morrendo aos poucos. Pois se o novo elemento for introduzido gradativamente, ele será entendido apenas pela metade e, por isso, perderá força e efetividade.” Ver: BRECHT, Bertolt. A dialogue about acting. In: WILLET, John (Ed.). **Brecht on theatre: The development of an aesthetic.** London: Methuen Drama, 2001. p. 27. O aproveitamento “seletivo” que as várias formas da indústria cultural realizam do repertório técnico e artístico desenvolvidos por artistas mais exigentes já havia sido desmascarado por Brecht nos anos 40 e seu diagnóstico permanece valioso para descrever o processo que analisamos aqui: o procedimento industrial resume-se no desmembramento do repertório em partes autônomas e estanques, no aproveitamento de algumas partes, desfiguradas e muitas vezes transformadas em seu oposto, na eliminação de outras e na transformação das crenças políticas de seus criadores em “excentricidades”. Ver BRECHT, Bertolt. *The Threepenny Lawsuit.* In: SILBERMAN, Marc (Ed.). **Bertolt Brecht on film & radio.** London: Methuen, 2000. p. 179.

Dramáticas na City University of New York (CUNY), expressava a esperança de que “talvez estejamos numa fase de transição como resultado do aumento nacional do acesso à educação, *en route* na direção de uma plateia genuinamente mais exigente” (SCHIKEL; SIMON, 1968, p. 38). Entretanto, os anos 1970 não viram a concretização do impulso democrático das décadas anteriores: o destino da própria CUNY é paradigmático do movimento geral, quando seus cursos de alta qualidade e inteiramente gratuitos são privatizados até se verem transformados em instituição “pioneira” no processo de desmonte da educação no país, atualmente detentor do pouco invejado título de dono de um dos piores sistemas educacionais do mundo dito civilizado.

Da perspectiva da crítica, ou seja, dos educadores em potencial de artistas e do público interessado em cinema, o quadro não é mais encorajador. Tomarei como exemplo do movimento mais amplo dois textos sobre o período daqueles que são os mais influentes críticos norte-americanos durante a década de 1970: David Bordwell (na academia) e Pauline Kael (na imprensa escrita). Em 1979, Bordwell publicou um texto intitulado “The art cinema as a mode of film practice”, no qual avaliava o impacto do cinema autoral europeu sobre a geração da “Renascença Americana” (BORDWELL, 1979). Partindo dos exemplos de filmes como *La strada*, *8 ½*, *Morangos silvestres*, *O sétimo selo*, *Persona*, *Jules e Jim*, *Vivre sa vie*, dentre outros, o crítico procura singularizar os traços distintivos que uniriam na mesma categoria (o “cinema de arte”) filmes tão diversos. Para justificar seu recorte, Bordwell explica que:

Movimentos mais radicais de vanguarda, como a cinematografia soviética, o surrealismo e o *cinéma pur* parecem ter tido efeito mínimo sobre o estilo do cinema de arte. Suspeito que os estilos experimentais que não tenham alterado fundamentalmente a coerência narrativa foram os mais prontamente assimiláveis no cinema do pós-guerra. (BORDWELL, 1979, p. 3)

O fato de que cineastas como Godard, Buñuel ou Fellini talvez tivessem dificuldade em se reconhecer no diagnóstico não detém o crítico, que tira as consequências práticas do recorte feito para a caracterização do que chama de “assinaturas estilísticas da narração”:

[No filme de arte] raramente há qualquer análise do ponto de vista de grupos ou instituições; nesses filmes, as forças sociais se tornam

significativas na medida em que têm impacto sobre o indivíduo psicologicamente sensível. [...] Quebras das concepções clássicas de tempo e espaço são justificadas como a intrusão de uma realidade imprevisível e contingente ou como a realidade subjetiva de personagens complexos. [...] Quando somos confrontados com um problema nas relações de causa e efeito, temporalidade ou espacialidade, devemos antes de tudo buscar suas motivações realistas. Idealmente o filme hesita, sugerindo a subjetividade da personagem, o caráter inacabado da vida ou a visão do autor. (BORDWELL, 1979, p. 5)

Mais do que a *acomodação* de mão dupla que caracteriza o processo (seja porque a crítica simplesmente endossa sem desafio grande parte dos filmes realizados pela nova geração, seja porque são estes que se curvam às demandas da crítica), sai ressaltada a naturalização do modelo dramático de narrativa, que em tese melhor se ajustaria ao gosto do público, à sensibilidade dos artistas, etc. É bom lembrar que uma das primeiras formulações teóricas sobre o cinema é o elogio de seu “olhar sem corpo”, sua capacidade de realizar o que Kuleshov chamava de “geografia criativa”. Mas dentro da própria teoria cinematográfica desde o início do século é possível mapear uma mudança gradual do elogio às infinitas possibilidades do novo meio, sua capacidade de adotar vários pontos de vista e de contar várias histórias, para a “naturalização” de um único tipo de filme, que passou a servir de modelo para a produção industrial: o filme dramático, onde o olhar sem corpo era aquele que era capaz de adotar apenas os melhores pontos de vista para contar uma história, sem desvios ou informações “desnecessárias”.

Ainda do ponto de vista das relações entre os processos sociais e a teoria cinematográfica, vale notar que a interrupção violenta da recepção dos princípios da dramaturgia épica em solo norte-americano, seja pelo impedimento das experiências de artistas locais interessados por experimentos afins (Orson Welles e Joseph Losey, entre outros) seja pela virtual expulsão do próprio Brecht dos Estados Unidos pelos tribunais macarthistas em 1947, explica em grande parte a timidez da prática e da crítica no que tange a superação do cinema de enredo convencional até pelos artistas mais progressistas. Já a vigilância estrita sobre os rumos das carreiras de outros *émigres* alemães que circularam por Hollywood e pela Broadway entre os anos 1945-1960 (Fritz Lang, Douglas Sirk, Billy Wilder, Kurt Weill), e que, em seus diferentes modos, poderiam ter ampliado ainda mais o escopo de experimentações no centro da indústria norte-americana, constitui

outro capítulo da complexa história que a caça às bruxas causou no cenário cultural e artístico do país.

De outro lado, o partido dos combatentes das formas “ortodoxas” herdadas da Frente Popular e dos anos 1930 em geral ganha o reforço de Pauline Kael em suas trincheiras em 1968. A trajetória de Kael, crítica da revista *The New Yorker* até 1991, é peculiar. Depois de se tornar a personagem mais influente da crítica de cinema na imprensa escrita no período, em 1979 Kael foi convidada por Warren Beatty, o *enfant terrible* da “Renascença” depois do papel de protagonista em *Bonnie e Clyde*, a trabalhar como consultora da Paramount Pictures. Depois de alguns meses em Hollywood, Kael concedeu entrevistas nas quais se dizia chocada com a interferência da comunidade de Wall Street nas decisões “artísticas” que decidiam o futuro do cinema norte-americano. Alguns anos depois, em 1981, de volta ao trabalho como crítica da *The New Yorker*, Kael foi convidada a participar de um debate com o diretor Jean-Luc Godard. A conversa foi gravada e publicada com o título de “The economics of film criticism: a debate between Jean-Luc Godard and Pauline Kael” (KAEL; GODARD, 1982). Ao repor o argumento de que a qualidade dos filmes sofria com sua transformação num mero ramo dos negócios, Kael ouviu a réplica do diretor, na qual ele argumenta que o aparato crítico também fazia parte central do processo produtivo industrial:

Especialmente nos Estados Unidos, vocês [críticos] são mais responsáveis se um filme é ruim. Isso porque os críticos são tão poderosos aqui, mas não usam seu poder, ou melhor, usam seu poder na mesma direção dos homens de negócios. [...] Você não sente que, como escritora numa revista, você faz parte da cadeia do ramo da publicidade e, portanto, da indústria cinematográfica? Você não é livre, por exemplo, para escrever regularmente sobre um filme desconhecido. Você seria despedida pelo seu editor. Por que não escrever sobre um filme dois anos depois ou dois anos antes de seu lançamento? Você é uma crítica de cinema. Um crítico de cinema não deveria ser apenas um resenhista. Você decide escrever sobre um filme da Paramount quando a Paramount decide lançá-lo. (KAEL; GODARD, 1982, p. 4)

A relação entre crítica, publicidade e os esquemas de distribuição da indústria revelam os “tetos” do esforço crítico quando estes se submetem a um conjunto de práticas naturalizadas, formando um conjunto integrado que implode as oposições aparentes.

Concluimos, com as palavras de Godard, que no final do debate nomeia os vencedores desse conflito:

Na indústria de cinema, os filmes não são realizados para fazer dinheiro, mas para gastar dinheiro. [...] [Os produtores] ficam ansiosos para gastar bastante dinheiro [...] e provavelmente ganham dinheiro através dos juros do dinheiro usado, pois também controlam os bancos que emprestaram o dinheiro para fazer o filme.

## Referências

BORDWELL, D. The art cinema as a mode of film practice. **Film Criticism**, v. 4, n.1 (Fall 1979).

CALVERT, G.; NEIMAN, C. **A disrupted history: the new left and the new capitalism**. New York: Random House, 1971.

ELSAESSER, T. **The persistence of Hollywood**. London & New York: Routledge, 2012.

JAMESON, F. **Signatures of the visible**. New York & London: Routledge, 1992.

JAMESON, F. **Brecht and method**. London & New York: Verso, 1998.

JAMESON, F. **The ideologies of theory**. New York & London: Verso, 2008.

KAEL, P.; GODARD, J-L. The economics of film criticism: a debate between Jean-Luc Godard and Pauline Kael. **Camera Obscura** 8/9/10 (1982). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

LEWIS, J. (Ed.). **The new American cinema**. Durham & London: Duke University Press, 1998.

MARCUSE, H. **Counter-revolution and revolt**. New York: Beacon Press, 1972.

SCHICKEL, R.; SIMONS, J. (Ed.). **Film 67-68**. New York: Simon & Schuster, 1968.

SILBERMAN, M. (Ed.). **Bertolt Brecht on film & radio**. London: Methuen, 2000.

SKLAR, R. **Movie-made America: a cultural history of American movies**. New York: Vintage Books, 1994.

WILLET, J. (Ed.) **Brecht on theatre: the development of an aesthetic.** London: Methuen Drama, 2001.

Submetido em: 09 ago. 2018

Aprovado em: 22 nov. 2018



## **Distinções entre textos líricos e dramáticos: reflexões sobre procedimentos criativos e discursivos na dramaturgia contemporânea**

### **Distinctions between lyric and dramatic texts: reflections on creative and discursive procedures in contemporary dramaturgy**

Afonso Nilson de Souza<sup>1</sup>

#### **Resumo**

Este artigo destina-se a discutir as oscilações conceituais entre o gênero dramático e lírico na dramaturgia contemporânea, bem como se ainda são plausíveis distinções de gênero em meio à contínua multiplicidade de procedimentos criativos, temáticos e técnicos na composição de textos teatrais. Para tanto, após análise de procedimentos dramatúrgicos de textos teatrais das últimas três décadas, apropria-se dos conceitos de metonímia e sinédoque para uma possível cesura entre as convenções conceituais que diferenciam textos teatrais de poemas.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Teoria do teatro. Procedimentos dramatúrgicos.

#### **Abstract**

This paper aims to discuss the conceptual oscillations between dramatic and lyrical genre in contemporary dramaturgy. It aims to discuss, as well, if gender distinctions are still plausible in the midst of the continuous multiplicity of creative, thematic and technical procedures in the composition of theatrical texts. Therefore, after the analysis of dramaturgical procedures in theatrical texts of the last three decades, this work explores the concepts of metonymy and synecdoche for a possible fissure in conceptual conventions that differentiate theatrical texts from poems.

**Keywords:** Dramaturgy. Theater theory. Dramaturgical procedures.

---

<sup>1</sup> Dramaturgo, crítico e gestor cultural. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2007) e doutorando na mesma instituição (2015). E-mail: [afonso.nilson@gmail.com](mailto:afonso.nilson@gmail.com).

## **As mutações do texto teatral**

O texto teatral não apenas mudou, ele se tornou outra coisa. Ao longo do desenvolvimento do teatro no ocidente a constituição da personagem, os fluxos narrativos, o encadeamento lógico, a continuidade temporal, a divisão do texto em cenas e atos, a prevalência do verossímil e uma infinidade de outros estatutos e procedimentos que por séculos definiam ou constituíam o gênero dramático assumiram outras formas, transformaram-se em algo distinto do que se convencionou chamar na historiografia teatral de dramaturgia.

Muitos procedimentos dramaturgicos pós-modernos ou pós-dramáticos acabaram por dominar grande parte dos textos teatrais contemporâneos. Autores como Bernard-Marie Koltès e Heiner Müller se tornaram referências constantes no quesito dramaturgia contemporânea a partir dos anos 1980. Posteriormente, autores com Valère Novarina, Jon Fosse, Sara Kane, Harold Pinter, Jean-Luc Lagarce, entre muitos outros, se tornaram epítomes em demonstrar o quão múltiplos podem ser os textos teatrais, mas também o quanto podem ser inconstantes e iconoclastas as definições e delimitações dessas dramaturgias.

Ironia suspensiva, ambivalência de tempos, esquizofrenia das personagens, criação colaborativa, criação coletiva, epicização do texto dramático, performatização, coralidade, metateatralidade, poema dramático, distensão e retração do tempo, objetificação da personagem, fim da personagem em prol da performance do “ator real”, do roteiro de encenação ao invés do texto teatral, quebra da diegese, antinarração, antificção, antiteatralidade, e uma infinidade de procedimentos que distinguem não apenas o que é a dramaturgia hoje, mas no que se tornou o teatro, são constantes nas pesquisas sobre as mutações do texto teatral contemporâneo. Além disso, o modo como procedimentos recorrentes para uma geração de dramaturgos que tem nesses quesitos senão uma escola, pelo menos um modelo para escrituras contemporâneas, tem se difundido ao longo do desenvolvimento e da formação de novos autores teatrais.

Claro, essa transformação não se originou e aconteceu apenas nesse curto período de décadas, a partir dos anos 1980, em que os termos pós-moderno e contemporâneo se popularizaram. Técnicas, procedimentos, temáticas e os rumos do texto e do teatro assumiram características semelhantes ou próximas ao que hoje se pratica e chama de

teatro contemporâneo desde as primeiras décadas do século XX. Se tomarmos como exemplo o texto *As tetas de Tirésias*, escrito em 1903 por Guillaume Apollinaire, encontraremos características hoje bastante em voga e tidas como procedimentos contemporâneos, como por exemplo, ambivalência de tempos, nonsense, mutação de personagens e ironia suspensiva. Considerando que esse texto é da primeira década do século XX e não é um exemplo isolado de experiências de criação dramaturgica, temos não apenas técnicas possivelmente aptas a transformarem-se em procedimentos sistemáticos, mas a constituição de um universo criativo que foi seguido e repetido ao longo dos anos.

No Brasil, Qorpo Santo, no século XIX, antes das precursoras experiências dramaturgicas de Alfred Jarry em *Ubu roi* (1896), usa o nonsense e a esquizofrenia da personagem para constituir seus textos “violentos, paródicos e sem pé nem cabeça”, para usar os termos do pesquisador Flávio Aguiar (1975, p. 24), que ao descrever os distúrbios psíquicos do dramaturgo, sublinha as discussões sobre se a obra como do dramaturgo seria precursora de movimentos estéticos do século XX ou se seria apenas o delírio de um artista insano e à frente de seu tempo.

Os futuristas, Filippo Tommaso Marinetti, sobretudo, mais de 50 anos antes dos estudos sobre a performance de Richard Schechner, também nas primeiras décadas do século XX, abandonaram o realismo e a narrativa estabelecidas em direção à simultaneidade, ao esmaecimento da diegese, e à violência e crueldade cênica, realizando mesmo antes de 1911 e 1915, data da publicação do *Manifesto dos dramaturgos surrealistas*, de Marinetti e do *Manifesto do teatro futurista sintético*, de Emilio Settimelli e Bruno Corra, respectivamente, textos e encenações que muito se aproximam dos *hapennings* dos anos 1950 e dos chamados textos performáticos ou performativos dos anos 1990 e 2000.

Talvez seja contraproducente como prenúncio ou preâmbulo do teatro contemporâneo pós-dramático, pós-narrativo, pós-personagem, pós-diegese e, para utilizar um termo antigo, pós-moderno, citar esses autores minoritários como dramaturgos referenciais devido a suas repercussões limitadas na época e encenações pouco numerosas. Entretanto, e quando falamos de Maurice Maeterlinck, que classificado como simbolista, antecipou em décadas estatutos de figuras narrativas e espaço teatral? É notório, por exemplo, a conexão estrutural entre seu texto *Interior* e, mais de cinquenta anos depois, o beckettiano *Todos os que caem*. Podemos considerar influência ou técnica o foco narrativo

descentralizado, a ação acontecendo com personagens fora da cena, sendo na narração e não na ação propriamente dita em que está o cerne do texto? Também não podemos deixar de citar W. B. Yates, com seus dramas simbolistas e místicos, cuja nomenclatura drama talvez não seja a mais adequada, visto que a configuração de tempo, personagem e narrativa dramática como até então se via é quebrada em moldes próximos aos de Bernanrd-Marie Koltés, por exemplo.

Samuel Beckett, muito mais que Bertold Brecht, ou os ditos autores do absurdo, é um marco fundamental na transformação que o texto teatral sofreu ao longo do século XX. Sua perspectiva não altera apenas o caráter narrativo, dramático, ou as temáticas e alusões metafóricas ao contexto histórico de sua época. As mudanças estruturais do texto como um todo, a partir da implosão de estatutos como espaço e tempo, personagem e narrativa, antecipam em 60 anos o que hoje se convencionou chamar de texto teatral contemporâneo. Porém, o que na verdade se tornou o texto teatral contemporâneo? Quais são suas características? Quais suas nomenclaturas específicas? Pós-dramático limita-se a um reduto pouco abrangente da produção atual, visto que suas atribuições e características não abarcam a totalidade, ou mesmo um conjunto coeso da produção textual, sendo que se pode aplicar com maior objetividade seus conceitos a atuação e encenação. Pós-moderno, o batido e antigo termo, é por outro lado tão abrangente que não é capaz de definir nada<sup>2</sup>. Então como delimitar ou estabelecer um conjunto coerente para a dramaturgia em mutação que encontramos hoje nos palcos e nos textos?

## O todo pela parte

Acredito que um primeiro passo seria estabelecer procedimentos dramatúrgicos que constituam um conjunto, para então, além de um critério de datas, estabelecer um perímetro consistente de algo que possa apresentar uma unidade, mesmo que instável, do texto teatral contemporâneo e seus limites.

Proponho, então, inicialmente analisar apenas uma característica que se estabelece como oscilação de procedimento, ou alteração do status de texto teatral, e o quanto a

---

2 Terry Eagleton disserta longamente sobre isso em *As ilusões do pós-modernismo*, argumentando que uma doutrina ou movimento que como o pós-modernismo tem a pretensão de abarcar tudo acaba limitando-se de modo a se tornar uma “doutrina que se pretende extraordinariamente idealista para um credo que se pretende materialista” (2011, p. 246).

correlação entre essa característica e os textos contemporâneos apontam a outra coisa além ou diferente do que se convencionou chamar de texto de teatro.

Em *Para ler o teatro*, Anne Ubersfeld (2005, p. 120) analisa a sinédoque e a metonímia como parte da relação texto-representação e do funcionamento teatral como retórica do objeto teatral. Tanto uma como a outra, muitas vezes tratadas como recurso de figura de linguagem semelhantes, são essenciais não apenas para a representação de objetos de cena ou cenografias, mas para constituição do arcabouço representacional como um todo.

Para relembrar, a sinédoque consiste na atribuição do entendimento da parte pelo todo ou vice-versa, como por exemplo, em frases como “estudo Beckett” ou “vamos tomar um copo de cerveja”, já que não estudamos Samuel Beckett, mas sua obra, e não tomamos um copo, mas sim a cerveja, e assumimos o entendimento da pessoa pela obra e do recipiente pelo conteúdo, respectivamente. A metonímia, por sua vez, de modo bastante próximo a sinédoque, prevê o entendimento de um termo por outro, como em “vou ao teatro” para designar vou ao espetáculo tal, ou quando usamos termos como beckettiano para sugerir características referentes a procedimentos e conceitos associados ao autor Samuel Beckett.

No teatro esses recursos de linguagem são absolutamente inerentes ao contato da cena com o espectador e sem eles não poderíamos falar de representação como elemento constituinte do fazer teatral. Metonimicamente tomamos o ator por Hamlet, já que os signos que identificam o personagem do bardo inglês fazem o público tomar uma coisa por outra. Do mesmo modo, quando vemos um anúncio comercial em que alguém segura uma caveira, isso remete diretamente, senão à peça propriamente dita, ao teatro com um todo.

Há que se notar a diferença entre a sinédoque e a metonímia com relação à metáfora, já que a metáfora remete simbolicamente ou trabalha com traços semânticos entre coisas diferentes, e a sinédoque e a metonímia trabalham com a relação de contiguidade entre os elementos. Assim, quando se diz “que gata!” faz-se alusão metaforicamente a uma mulher bonita, já que o pequeno mamífero felino não possui relação alguma com o referente, ao passo que quando se diz “Helena de Troia” se alude referencialmente à beleza feminina em seu mais alto grau, como também ao estopim de

um conflito. O sintagma do mito grego age da mesma forma, metonimicamente, que os anúncios publicitários quando definem um produto específico pelo objeto em geral, Bombril para palha de aço, Nescau para achocolatado, etc.

No teatro a metonímia e a sinédoque funcionam do mesmo modo. Quando a personagem Joana diz “Minha espada ainda triunfará – a espada que nunca feriu! Os homens destruíram-me o corpo, mas a minha alma teve uma visão de Deus” (SHAW, 1973, p. 215) ou quando lemos a rubrica “Corday aproxima-se mais de Marat. Sua mão esquerda está esticada como que querendo acariciar. Na mão direita mantém o punhal sob o lenço” (WEISS, 1966, p. 104), temos metonimicamente o referencial do todo pela parte da figura história de Joana D’arc e do fato histórico do assassinato de Jean-Paul Marat, nos textos de George Bernard Shaw e Peter Weiss, respectivamente.

Do mesmo modo, quando a personagem Clara mostra o desenho de uma flor a uma mulher da plateia e pergunta se ela seria capaz de lhe prestar o favor de escrever no desenho “para Jesus”, e após elogiar a letra e perguntar se a mulher da plateia fora à escola, responde com “a senhora deve ser muito rica!<sup>3</sup>”, inferimos por metonímia não apenas que a personagem não tem escolaridade, que não tem recursos financeiros para ir à escola, mas também pelo conjunto ambientado do espetáculo *Hysteria* (presente no texto e na encenação), de Luiz Fernando Marques, que a personagem sofre de distúrbios mentais, localizando assim não apenas uma condição, mas um status de localização.

Esses breves exemplos, que podem ser facilmente multiplicados, servem para constatar que inferir o todo pela parte é algo intrínseco ao texto de teatro e à encenação, quer sejam históricas ou não, ou seja, tanto a metonímia quanto a sinédoque são constitutivos do gênero dramático. O problema é que a divisão por gêneros não mais delimita o que é ou não um texto teatral.

### **Limites difusos ou inexistentes**

A ambivalência ou mistura de gêneros acaba por solapar a conceito de texto dramático. O gênero lírico, mais especificamente o poema em prosa, tem sido continuamente associado à dramaturgia como forma de escrita. Autores como Valère Novarina, Jon Fosse e Jean-Luc Lagarce, entre muitos outros, quando analisados são

---

3 Grupo XIX de teatro, texto colaborativo. *Hysteria*. Pág 23.

descritos como escritores que se apropriam ou usam uma linguagem poética ou mesmo autorreferencial da língua. A teórica alemã Theresia Birkenhauer, em seu texto ainda inédito no Brasil *Entre a fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea*, afirma que as teorias mais recentes acerca dos textos teatrais atestam cada vez mais o uso poético da linguagem, visto que se o texto dramático se baseava antes em critérios de ação para o desenvolvimento ficcional, os textos teatrais além do drama se mostram autorreflexivos como linguagem e podem ser lidos como poesia<sup>4</sup>.

Anne Ubersfeld, no mesmo sentido, por sua vez, afirma que a teatralidade não está no texto e sim na cena, que nenhum texto é capaz de ser por si só teatral, e que justamente por isso é possível fazer teatro de tudo, “na medida em que a mesma pluralidade de modelos actanciais pode ser encontrada em textos romanescos ou até mesmo poéticos” (UBERSFELD, 2005, p. 33).

Entretanto, a distinção entre o tudo pode ser encenado e o tudo o que é encenado torna-se dramaturgia é uma questão a ser colocada em destaque. Por exemplo, é legítimo perguntar se a proximidade que a obra de um Valère Novarina ou a de um Jon Fosse tem com prosas poéticas as mais variadas seria capaz de estabelecer os textos desses dois autores como algo diferente do que historicamente se convencionou chamar de “texto teatral”, classificando-os como poetas? E ainda, qual a distância que separa os conceitos dramaturgícos dos procedimentos de escritura poética?

Patrice Pavis, no recente *L'analyse des textes dramatiques*, ao analisar o texto *Vós que habitam o tempo*, de Valère Novarina, e identificar a ausência de história, de ação, de lógica, de eventos, diálogos e de personagem, afirma categoricamente: é uma poesia<sup>5</sup> (2017, p. 117-118). Certamente pode e foi encenada, faz parte do que de mais inovador se consolidou na dramaturgia francesa das últimas décadas, mas para se ler, e não apenas essa obra de Novarina, é necessário “esquecer as categorias tradicionais da dramaturgia”<sup>6</sup> (2017, p. 117). E este é apenas um exemplo entre tantos.

---

4 BIRKENHAUER, Theresia. *Entre a fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea*. Tradução inédita de Stephan Baumgartel ainda não publicada.

5 “La pièce est une poésie, certes hermétiques mais pourtant accessible dans le détail comme une suite d’affirmations, de constatations menant à des thèses philosophiques et linguistiques, souevent étrangers et paradoxales, et non une fiction ou une histoire. Encore faut-il, pour accéder à de telles vérités profondes, savoir déchiffrer les mécanismes de cette création verbale, de cette poétique” (PAVIS, 2017, p. 118).

6 “oublier les catégories traditionnelles de la dramaturgie”. Tradução nossa.

Por outro lado, o que impede de classificar textos poéticos, como por exemplo, os poemas em prosa de Cruz e Sousa como obras dramáticas? O fato de que o autor é essencialmente poeta? Será que a dramaticidade de seus poemas em prosa, que já se tornaram textos dramáticos<sup>7</sup> e foram encenados, o habilitam a ser considerado também e além de o maior poeta simbolista do Brasil, como um precursor de dramaturgias contemporâneas?

É conveniente, entretanto, salientar que não se trata aqui de questionar se o poema dramático ou o teatro versificado se classificam como obras dramáticas. Obviamente *Crime na catedral*, de T. S. Eliot, e o *Fausto*, de Goethe, são textos de teatro, bem como a obra de Corneille e Racine. Embora o *Léxico do drama moderno e contemporâneo* destaque que o poema dramático “substituiu a observação realista por uma visão fantasista, irreal ou interiorizada do mundo, privilegiando a sugestão e a emergência de uma voz lírica” (SARRAZAC, 2012, p. 141), não necessariamente suas características o afastam da forma dramática.

O objeto da discussão é o que Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon chamam de “teatro dos ouvidos”, em seu *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Um teatro que se propõe a ser uma forma de se contrapor à “cacofonia visual do mundo”, que libera a cena da “tradicional lógica do signo” e que deixa de optar pela fábula em prol de um “complexo de situações enunciativas” (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 105-108). Um teatro requisitado por autores como Valère Novarina e Michel Vinaver, mas característico também de autores como Peter Handke, Jon Fosse, Jean-Luc Lagarce, ou Dione Carlos e Claudia Shapira, no Brasil, entre outros.

A questão que se estabelece é onde e quais são os limites entre o texto teatral e o texto lírico. As oposições entre ação e poeticidade, o teatro como utilizador dos modelos actanciais e o teatro como enunciador de prospecções poéticas ou mutações linguísticas acaba não apenas esmaecendo a já tênue linha divisória entre o texto lírico e o dramático, mas desestabilizando o arcabouço retórico que define cada um dos gêneros como coisas diferentes.

---

<sup>7</sup> O espetáculo *Evocações*, da Cia Aérea de Teatro, de Florianópolis-SC, foi inteiramente construído sobre a obra em prosa poética de Cruz e Sousa. Com dramaturgia de Andrea Ojeda (Cia. Periplo, Argentina), esteve em cartaz no Brasil em 2012.

O esfacelamento do diálogo teatral não desmonta o estatuto do que se convencionou chamar dramaturgia, a relação permanece. A ambivalência de tempos, a metalinguagem, a criação colaborativa e coletiva, a narrativa enviesada ou inexistente, nenhuma dessas técnicas ou procedimentos inviabiliza o sentido da dupla enunciação retórica que caracteriza o texto teatral. Entretanto, a ausência acoplada de significantes de espaço, tempo, personagem e narrativa, bem como de qualquer modelo actancial ou referência linguística que indique um sentido pelo outro, desmontam de modo a descaracterizar a dramaturgia em direção ao texto poético, a linguagem por ela mesma, o exercício verbal escrito para o deleite de leitores que não são espectadores, e que ouvindo textos dessa natureza estão mais próximos de um recital de poemas do que de um espetáculo teatral.

Penso, é claro, que as formas de expressão artísticas não podem ser concentradas em compartimentos estanques, ou limitadas por categorizações restritivas ou artificiais. Mas pensar sobre o fazer artístico, sobre como se configuram os processos de criação artística, é uma condição essencial para que novos procedimentos possam ser pensados, realizados e avaliados como frutos de uma época, de uma estética ou de criadores que ultrapassam os limites estatizantes de manifestações retrógradas ou anacrônicas. As diferenciações entre a linguagem poética e dramática aqui expostas são uma faceta deste pensar sobre o fazer artístico, sem a intenção de restringir poéticas ou procedimentos, ou de compartimentalizar fazeres. Entretanto, dizer que tudo é possível e não há limites para a criação artística não necessariamente apaga a reflexão e a potência estética da linguagem artística em detrimento da avaliação crítica sobre sua emergência. É por isso que tão importante quanto pensar que tudo pode vir a se tornar dramaturgia, é pensar até que ponto essa possibilidade ilimitada, e por vezes aleatória, contribui para dissolver o próprio discurso que a sustenta como estética.

## Referências

AGUIAR, Flávio. **Os homens precários**. Porto Alegre: IEL: DAC: SEC, 1975.

APOLLINAIRE, Guillaume. **As tetas de Tirésias**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.

BECKETT, Samuel. **Todos os que caem**. Tradução de Fatima Saadi. Cadernos de Teatro n°. 121. Rio de Janeiro: Inacen, abril maio e junho 1989.

BIRKENHAUER, Theresia. **Entre a fala e língua, drama e texto**: reflexões acerca de uma discussão contemporânea. Tradução de Stephan Baungartel (não publicada).

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

GRUPO XIX DE TEATRO. **Hysteria**. São Paulo: Grupo XIX de Teatro (s/d).

MAETERLINK, Maurice. **Interior**. Tradução de Fatima Saadi. Disponível em: <<http://goo.gl/2ThN02>>. Acesso em: 17 ago. 2013.

PAVIS, Patrice. **L'analyse des textes dramatiques, de Sarraute à Pommerat**. Paris: Armand Colin, 2016.

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

SHAW, George Bernard. **Santa Joana**. Tradução Dinah Silveira de Queirós, Miroel Silveira e Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi. 1973.

WEISS, Peter. **Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat**. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1966.

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

Submetido em: 08 jan. 2018

Aprovado em: 11 set. 2018



## O vento abrucês na tragédia dannunziana

### The Abruzzo Wind in Dannunzian Tragedy

Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo apresenta os elementos abruceses que surgem no texto trágico *La figlia di Iorio*, do poeta italiano Gabriele D'Annunzio. Após escrever sobre o Abruzzo de maneira indireta e utilizá-lo como cenário em obras anteriores, o autor compõe um texto teatral completamente enraizado nas recordações de sua terra natal. D'Annunzio retrata a natureza, os costumes, os ritos, os mitos e as canções populares de um povo que tem em sua essência a questão pastoril. Entre canções repletas de significado e ritos poetizados, D'Annunzio resgata costumes já esquecidos ou transformados pelo povo quando passados de geração a geração e traduz cantigas dialetais procurando sempre manter a métrica, a rima e o ritmo. O sucesso, da peça e do texto, se deve ao próprio poeta que através da busca pela palavra perfeita e com a história de sua terra natal nos faz sentir o Abruzzo inteiro em sua tragédia.

**Palavras-chave:** Gabriele D'Annunzio; Teatro Italiano; Abruzzo; La Figlia di Iorio.

#### Abstract

Gabriele D'Annunzio was an Abruzzan poet. In his texts, he tried to highlight the nature, conventions, rites, myths and popular songs from a population that has the pastoral matter in its essence. In *La figlia di Iorio*, the poet presents a three-act tragedy, in which the subject of the plot is the Abruzzo area itself. Among meaningful songs and poeticized rites, D'Annunzio rescued many conventions that were already forgotten or were transformed by people after passing from a generation to another. He had also translated dialectal songs while trying to keep the same metric, rhymes and rhythm. The poet is responsible for the success of his play and his text, since the tragedy allow us to feel the whole Abruzzo area due to his search for the perfect word.

**Keywords:** Gabriele D'Annunzio; Italian Theater; Abruzzan; La Figlia di Iorio.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Italiana com Bolsa CAPES no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: fernandagerbis@gmail.com.

## Introdução

O poeta Gabriele D'Annunzio (1831-1893) nasceu em Pescara, região do Abruzzo, na Itália, e foi autor de romances, poesias, contos, textos trágicos teatrais, crônicas, discursos políticos e roteiros de cinema, entretanto, foi no teatro que sua produção encontrou o ambiente ideal para o desenvolvimento de sua inspiração. Muitos caminhos levaram-no a tornar-se um autor teatral e por consequência também diretor: sua constante leitura de obras gregas, a leitura de *O nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche, a viagem realizada à Grécia com artistas amigos, a visita ao teatro *Chorégies d'Orange*, na França e, finalmente, o encontro profissional e amoroso com a atriz Eleonora Duse.

É importante destacar que a cena teatral italiana possuía nessa época ainda uma forte tendência cômica, com a herança das máscaras, e a influência direta do teatro francês, com constantes representações derivadas de textos traduzidos. As tramas que ocorriam nos palcos eram tradicionalmente burguesas, possuindo a ação da cena normalmente dentro dos *salotti*<sup>2</sup>, como nos esclarece Bosisio (2006, p. 131). Henrik Ibsen, por exemplo, na segunda metade do século XIX, foi um autor muito traduzido na Itália, tendo como maior sucesso entre o público italiano o texto *Casa de Bonecas*, de 1879. Vale ressaltar que essas traduções foram, segundo críticos, adaptadas às necessidades do moralismo italiano da época. Faz-se necessário também compreender que o teatro que se desenvolvia naquele país estava no processo de surgimento de um autor-diretor (Bosisio, 2006, p. 221). Assim, um texto teatral quando escrito não possuía, da parte do autor, a preocupação de sua adaptação ao palco, como não havia também qualquer real preocupação de um diretor em preservar e seguir fielmente um texto. Legado, talvez, da época do *canovaccio*<sup>3</sup>.

Dessa forma, reforça Bosisio (2006, p. 222), verifica-se que nos palcos italianos ocorriam representações que não traziam traços da, então em construção, identidade italiana teatral, mas encontramos um teatro fortemente inspirado naquilo que era produzido na França. Dito isso, podemos naturalmente pensar que D'Annunzio ao levar ao palco textos trágicos, inspirados nos moldes gregos e latinos, distanciasse ainda mais a Itália de possuir seu próprio modelo de teatro.

---

<sup>2</sup> Em tradução livre: salões

<sup>3</sup> Tipo de roteiro para improvisação utilizado durante o período da *Commedia dell'Arte*.

Entretanto, observamos que Gabriele D'Annunzio utiliza o modelo trágico e o adapta às necessidades italianas, servindo-se assim, de suas influências literárias e artísticas e delinea, pouco a pouco, o caminho teatral italiano. Com a intenção de corroborar com o nosso pensamento, nos valem das palavras de Marilena Giammarco ao afirmar que

In D'Annunzio, il progetto del nuovo teatro assumeva come fondamento un'estetica del dramma - in gran parte esposta, com'è noto, nel romanzo *Il Fuoco* - che, rievocando l'antico spirito tragico e la ritualità dionisiaca e muovendosi tra echi nietzschiani e suggestioni wagneriane, memorie del passato e oblio del presente, schiudeva la strada alla visione onirica per trasfigurare la vicenda rappresentata e respingerla fuori dal tempo della Storia (...)<sup>4</sup>. (GIAMMARCO, 2005, p. 98)

Dentre as obras teatrais dannunzianas, o cenário abrucês surge especificadamente em duas: *La figlia di Iorio* (1903) e *La fiaccola sotto il moggio* (1905). Neste trabalho, nos debruçaremos sobre a primeira.

É válido ressaltar que não é somente por se tratar do ambiente abrucês que D'Annunzio consegue alterar os caminhos da cena teatral italiana e, por isso, oferecer aos futuros dramaturgos uma linha a ser seguida. Os textos teatrais dannunzianos são ricos em melodia, temas *novecenteschi*<sup>5</sup>, inspirações gregas e latinas, acurada pesquisa vocabular, referências europeias e tantos outros elementos que fizeram com que o modelo teatral dannunziano tenha se tornado um ponto de referência para os palcos italianos até os dias de hoje (CANTELMO, 1994, p. 230).

No presente artigo, trataremos da região do Abruzzo como um desses elementos de que o autor se apropria para construir uma identidade teatral pessoal, que podemos denominar como *ethos*<sup>6</sup> dannunziano e que influenciará os caminhos futuros do teatro italiano.

*La figlia di Iorio* foi escrita por D'Annunzio em poucos meses, como afirma Giovanni Antonucci (2011, p. 17), e foi ao palco na noite de 2 de março de 1904, no Teatro Lírico de

<sup>4</sup> Em tradução livre: "Em D'Annunzio, o projeto de novo teatro assumia como fundamento uma estética de drama - na sua maior parte exposta, como se sabe, no romance *Il Fuoco* - que reinvocando o antigo espírito trágico e os rituais dionisíacos e movendo-se entre ecos nietzschianos e sugestões wagnerianas, memórias do passado e obrigações do presente, abria os caminhos à visão onírica para transfigurar o episódio representado e colocá-lo fora do tempo e da História."

<sup>5</sup> Anos do '900 italiano.

<sup>6</sup> Compreendemos a noção de *ethos* a partir dos estudos da *Análise do Discurso* proposta por Dominique Maingueneau (2013).

Milão. A trama ocorre em um Abruzzo rural, patriarcal e supersticioso, no dia de São João. A família de Lazaro di Roio está preparando o casamento do filho Aligi, pastor, com a jovem Vienda di Gave e, seguindo o ritual, as três irmãs do noivo, Splendore, Favetta e Ornella, são as responsáveis em organizar as roupas e os enfeites para o matrimônio, enquanto a mãe recebe e acolhe os parentes que chegam com os presentes de núpcias.

Essa atmosfera de serenidade agreste é interrompida quando Mila, filha do mago Iorio, invade a festa em busca de abrigo a fim de evitar que seja molestada por um grupo de camponeses bêbados. Mila possui uma má reputação na cidade: sobre ela há a suspeita de bruxaria. Indo contra as súplicas da mãe e das irmãs, Aligi defende Mila colocando sobre a soleira uma cruz de vela que faz com que os ceifadores não entrem na casa. Nesse tempo, Mila e Aligi se apaixonam e fogem para viver juntos em uma caverna nas montanhas. A situação torna-se pior quando o pai de Aligi, Lazaro, tenta convencer o filho a retornar para sua noiva, mas também se apaixona por Mila. Lazaro tenta seduzir a jovem, porém Aligi outra vez a defende e se estabelece uma rixa entre pai e filho que terminará com a morte do pai. O parricida acaba sendo condenado pela comunidade do vilarejo a ser jogado no rio dentro de um saco. Mila, para salvar Aligi, assume a culpa de tudo e afirma que matou Lazaro por meio de uma bruxaria. Assim, Mila é condenada à fogueira e esse ato é visto por ela como sacrifício e purificação.

O entendimento do ato de Mila nos é explicado por Mariano (1985, p. 14) que afirma existir no texto trágico dannunziano um duplo sentimento: o mítico, arcaico e fora do tempo; e o histórico, unido a um contexto geográfico e cultural muito preciso. Esses dois sentimentos, se acoplam em um delicado equilíbrio para criar a mágica atmosfera da obra, que só poderia ocorrer com uma profunda pesquisa do autor sobre sua própria região natal.

Dentre todas as obras teatrais dannunzianas representadas com algum êxito, *La figlia di Iorio* é considerada sua obra-prima pelo unânime consenso da crítica e pelo sucesso de público. A peça é reconhecida por estudiosos de literatura, como Giammarco (2005, p. 99), não somente pelo intrínseco valor dramático do texto literário, mas também pela importância histórica de sua primeira representação, visto que é considerada a primeira experiência italiana de um teatro (*proto*)registico<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> A questão (*proto*)registica dannunziana é discutida por Giammarco (2005).

Giovanni Antonucci (2011, p. 45) observa que D'Annunzio, em *La figlia di Iorio*, pela primeira vez, conseguiu um “perfeito equilíbrio fra teoria e realizzazione”<sup>8</sup>, transformando o espetáculo em um evento, destinado a permanecer no teatro italiano deste século.

O triunfo desta tragédia, segundo o teórico, foi o resultado de um esforço artístico, produtivo e organizativo, situação que não teria ocorrido anteriormente com nenhuma outra peça no cenário teatral italiano. Para Antonucci (2011, p. 56), tal fato deriva da união inédita entre poeta e dramaturgo, alcançando, dessa forma, uma perfeita síntese.

Embora a questão *(proto)registica* ocupe posição de destaque nesse contexto, nos atentaremos, no presente trabalho, a outros argumentos que o texto nos proporciona, em especial a questão abrucesa.

## A poetização do Abruzzo

Gabriele D'Annunzio ao escrever *La figlia di Iorio* teve sua inspiração em um quadro de mesmo nome de Francesco Paolo Michetti, pintor pescarese e amigo do poeta. A obra pictórica foi exposta na primeira Bienal de Veneza em 1895, mas D'Annunzio seguiu com grande participação todo o processo de concepção da pintura, iniciada em 1887. Na carta escrita ao pintor, logo após terminar seu texto teatral, D'Annunzio afirma que

Quest'opera viveva dentro di me da anni, oscura. Non ti ricordi? La tua Figlia di Iorio fece la prima apparizione or è più di vent'anni col capo sotto un dramma di nubi. Poi, d'improvviso, se mostrò compiuta e possente nella gran tela, con una perfeizione definitiva che ha qualche analogia con la cristallizzazione dei minerali nel ventr delle montagne. Tutta quella vita è circoscritta da linee geometriche invisibili.

Un processo non dissimile s'è svolto in me. Ho sentito vivere le mie radici nella terra natale, e n'ho avuto una felicità indicibile. Tutto è nuovo in questa tragedia e tutto è semplice: tutto è violento e tutto è pacato nel tempo medesimo. L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari.<sup>9</sup> (ROSINA, 1955, p. 67)

<sup>8</sup> Em tradução livre: “Perfeito equilíbrio entre teoria e realização.”

<sup>9</sup> Em tradução livre: “Essa obra vivia dentro de mim há anos, obscura. Não te lembrás? A sua *Figlia di Iorio* apareceu pela primeira vez há mais de vinte anos com a cabeça sobre um drama de nuvens. Depois, aos poucos, se apresentou completa e potente na grande tela, com uma perfeição definitiva que possui alguma analogia com a cristalização dos minerais nos ventres das montanhas. Toda aquela vida circunscrita por linhas geométricas invisíveis. Um processo indiferente se esvaziou em mim. Eu senti viver as minhas raízes na terra natal, e senti uma felicidade indescritível. Tudo é novo nesta tragédia e tudo é simples: tudo é violento e tudo é pacato ao mesmo tempo. O homem primitivo, na natureza imutável, fala a linguagem das elementares paixões.”

Durante a longa gestação da produção da peça, os sedimentos de uma remota memória de suas origens remetem o poeta para o meio de sua gente, para o homem primitivo, e para a natureza imutável de um Abruzzo distante temporal e fisicamente. Esse clamor pela terra natal já havia sido cantado em um romance dannunziano intitulado *Trionfo della morte* (1894), no qual podemos observar, entre tantas outras, a seguinte passagem: “La sua terra e la sua gente gli apparivano trasfigurate, sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome”<sup>10</sup> (D’ANNUNZIO, 1953, p. 209).

Entretanto, como nos indica Paolo Toschi (1985, p. 266), o Abruzzo no romance aparece como um cenário, consolidando-se descritiva e poeticamente, já na tragédia, a região é exatamente a razão da obra. A escolha espacial do poeta pela terra do Abruzzo nos ajuda a compreender o provável desejo do poeta de não só reiterar o seu amor pela terra natal, mas também, e principalmente, oferecer um caráter próprio à obra. Através de sua tragédia, o poeta apresenta a vida campestre italiana de maneira intensa e profunda, e, ao mesmo tempo, se distancia do teatro verista.

Nas palavras de Ettore Paratore, a região do Abruzzo tem sua localização muito peculiar, pois “appare un blocco monolitico a chi ne contempli frettolosamente gli aspetti etnico, linguistico, politico e folkloristico”<sup>11</sup> (PARATORE, 1963, p. 7). Ao observamos seu posicionamento geográfico, localizamos a oeste a cordilheira dos Apeninos (possuindo seu pico mais alto nesta região) que separa completamente o Abruzzo das regiões da Úmbria, do Lácio e da Campânia. Dessa forma, podemos dizer que essas montanhas constituíram um profundo vale entre a região abrucesca e todas as outras que a circundam do lado ocidental.

Outra causa do isolamento dessa região se deve ao seu litoral Adriático, na parte oriental. Ainda que se trate do pedaço mais estreito do Mediterrâneo, o mar Adriático representou, somente nos primeiros séculos da antiguidade clássica e apenas na sua parte inferior, um eficaz veículo de troca entre diferentes povos. Tal função continuou a ser praticada exclusivamente com o porto de Brindisi durante o Império romano, contudo,

---

<sup>10</sup> Em tradução livre: “A sua terra e a sua gente os apareciam transfigurados, erguidos fora do tempo, com um aspecto lendário e formidável, repleto de coisas misteriosas e eternas e sem nome.”

<sup>11</sup> Em tradução livre: “Parece como um bloco monolítico a quem o contemple rapidamente os aspectos étnico, político e folclóricos.”

isso não fez com que a parte superior do litoral se abrisse a uma efetiva funcionalidade cultural.

Tal reclusão causada por sua localização geográfica implicou em manter de certa forma também recluso o seu povo. Segundo Paratore, “Le genti d’Abruzzo rimasero sempre eminentemente agricole e pastorali, nella più dissolutrice, dispersiva accezione del termine<sup>12</sup>” (PARATORE, 1963, p. 10), o que os tornou extremamente conservadores, uma vez que viviam prevalentemente em tribos que se transferiam da montanha para o mar, dependendo das estações do ano ou ainda em outras pequenas tribos que se enraizavam em vales férteis, com o objetivo de aproveitar todas as possibilidades da terra.

Paratore reconhece que D’Annunzio foi o poeta que soube exprimir fielmente a personalidade atávica da “gente d’Abruzzo, cantandone la più intima anima nella tragedia pastorale [...]”<sup>13</sup> (PARATORE, 1963, p. 10).

Dessa forma, em *La figlia di Iorio*, “la natura immutabile” e “l’eterna sostanza umana” (ROSINA, 1955, p. 67) se fundem através da pena dannunziana na terra do Abruzzo. E isso ocorre não por uma escolha folclórica ou com o objetivo de superar o naturalismo e o verismo, correntes que ainda se faziam presentes, mas a opção em utilizar todo o referencial abrucês se dava por uma exigência íntima do poeta.

Ao nos debruçarmos sobre o texto em análise, sentimos o vento abrucês a partir da dedicatória da peça, que nos remete a um passado-presente nostálgico e leva-nos a uma compreensão geográfica. Obtemos a confirmação de que se trata exatamente de um passado-presente e aquele vento inicial sentido por nós se confirma quando o poeta define o tempo de sua tragédia: “Nella terra d’Abruzzo or è molt’anni”<sup>14</sup>. Logo em seguida, o autor adjetiva sua tragédia como “tragedia pastorale”<sup>15</sup> e, assim, D’Annunzio nos esclarece o tempo (ainda que não o defina claramente), o espaço e o tema de *La figlia di Iorio*.

É interessante ressaltar, ainda que não nos proponhamos a desenvolver uma análise linguística, que todo o texto teatral foi escrito em poesia pelo autor e que nesses versos encontramos uma língua italiana rigorosamente trabalhada no estilo arcaico. Porém, ainda que não seja linguístico o nosso objetivo, essas informações fazem-se necessárias para compreendermos o que Giammarco (2005) entende por *coralità*. Ou seja, os ritos, as

---

<sup>12</sup> Em tradução livre: “O povo do Abruzzo permaneceu sempre eminentemente agrícola e pastoril, na mais devassa, dispersa exceção do termo.”

<sup>13</sup> Em tradução livre: “povo do Abruzzo, cantando-o a mais íntima alma na tragédia pastoril.”

<sup>14</sup> Em tradução livre: “Na terra do Abruzzo, há muitos anos.”

<sup>15</sup> Em tradução livre: “Tragédia pastoril.”

tradições e a língua da “coloritura arcaica”, elementos estes que constituem a estrutura da tragédia e que correspondem ao “spazio-temporale indicato dalla didascalia d’apertura [...] che ha la funzione di proiettare la vicenda in uno spazio ilimitato e in un tempo indefinito”<sup>16</sup> (GIAMMARCO, 2005, p. 100).

A estrutura poética nos remete, dessa forma, a canções populares e a costumes regionais. Giannangeli (1985, p. 119) amplia nossa discussão quando entende que *La Figlia di Iorio* se apresenta como uma grande canção popular em forma dramática. Na verdade, a expressão *canção popular* foi teorizada pelo próprio D’Annunzio em seu *Libro segreto* (1935). Lá, o poeta esclarece que

La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo. In ogni canzone popolare [vera, terrestre, nata di popolo] è una immagine di sogno che interpreta l’Apparenza. La melodia primordiale, che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall’istinto del popolo, mi sembra la più profonda parola su l’Essenza del mondo. Ora l’altro valore del drama “La figlia di Iorio” consiste nel suo disegno melodico, nell’esser cantato come una schietta canzone popolare, nel contenere la rappresentazione musicale di un’antica gente<sup>17</sup>. (D’ANNUNZIO, 1935, p. 100)

A primeira impressão que obtemos a partir da definição *dannunziana* é que o poeta desfaz, finalmente, qualquer tensão que existia entre palavra e música no canto popular, privilegiando a música e quase deixando à margem o texto. Assim, seria, segundo D’Annunzio, papel da *melodia primordial* se identificar com a *palavra mais profunda*.

Desse modo, o poeta atinge seu objetivo que é o de fazer transbordar a canção popular de ritos e tradições do povo, de canções de amor, de jogos de adivinhação, de provérbios, de rituais, de esconjuros, de medicina popular, de preces e de choro fúnebre, tradições e ritos abruceses que foram levados ao palco em forma de poesia.

Acrescentamos e associamos esses elementos ao conceito já citado de *coralità*, definido por Giammarco (2005). D’Annunzio explorou, reencontrou e transportou para os palcos italianos o que havia de mais íntimo dentro de si: o sentimento da terra natal.

<sup>16</sup> Em tradução livre: “Espaço-temporal indicado pela didascália de abertura [...] que possui a função de projetar o episódio em um espaço sem limite e em um tempo indefinido.”

<sup>17</sup> Em tradução livre: “A canção popular é quase uma revelação musical do mundo. Em cada canção popular [verdadeira, terrestre, nascida do povo] é uma imagem de sonho que interpreta a Aparência. A melodia primordial, que se manifesta nas canções populares e é moldada em diversos modos pelo instinto do povo, me parece a mais profunda palavra sobre a Essência do mundo. Agora outro valor do drama *La figlia di Iorio* consiste no seu desenho melódico, no ser cantado como uma simples canção popular, em conter a representação musical de uma gente antiga.”

Elevando ao máximo a capacidade poética dos temas tratados e transpondo-os para os moldes de uma tragédia, mas, ao mesmo tempo, deixando passar ao leitor e ao espectador toda a simplicidade existente no povo abrucês.

É ainda nas folhas de o *Libro segreto* que encontramos diversas demonstrações de afeto de D'Annunzio com sua terra: "Porto la terra d'Abruzzi, porto il limo della mia foce ala suola delle mie scarpe, al tacco dei miei stivali. [...] IO SONO di remotissima stirpe, i miei padri erano anacoreti della Maiella, si flagellavano a sangue, masticavano la neve [...]"<sup>18</sup>. (D'ANNUNZIO, 1935, p. 887)

Compreende-se que na visão do poeta retornar à própria terra, nesse caso, significaria redescobrir as próprias raízes e reencontrar a si mesmo. É necessário lembrarmo-nos que D'Annunzio foi estudar na região da Toscana ainda jovem e que após esse período sempre viveu em cidades fora da região do Abruzzo, como Roma, Nápoles, Florença e Veneza. Assim sendo, a busca por essa memória faz aflorar no autor a necessidade de evocar em seus textos os hábitos mais arcaicos, os cantos e as crenças transmitidas de geração a geração pelo seu próprio povo.

Com o objetivo de que se mantenha o encanto que existe nos hábitos, nos cantos e nas crenças que são passadas através dos anos, há o costume entre os povos de não alterar suas histórias para que sejam preservadas da maneira mais autêntica possível. A essa fidelidade, D'Annunzio obteve um grande mérito, ainda que tenham ocorrido alterações da ordem métrica, por exemplo, o espírito abrucês é aquele que prevaleceu a todo o momento em que o autor fez uso de algum aspecto regional e, em muitos casos, ampliou, por meio de pesquisas, as informações incluindo detalhes ou significados às vezes já esquecidos pelo próprio povo.

Do artigo intitulado *La figlia di Jorio, del D'Annunzio – Il contenuto della tragedia – In attesa della prima*<sup>19</sup>, nº 61, publicado pelo jornal italiano *La Stampa* no dia 01 de março de 1904, de autor desconhecido, obtém-se a seguinte informação

I tre atti della Figlia di Jorio si svolgono in un luogo indefinito della terra d'Abruzzo e in opera lontana da noi; ma il paesaggio è in vista della Majella sacra e i costumi e le passioni – tranne qualche tragico residuo di

<sup>18</sup> Em tradução livre: "levo a terra do Abruzzo, levo o limo da minha foice à sola dos meus sapatos, ao salto de minhas botas. [...] EU SOU de remotíssima estirpe, os meus pais eram ANACORETI da Maiella, se flagelavam a sangue, mastigavam a neve [...]" – Destaque em "eu sou" do próprio autor.

<sup>19</sup> Em tradução livre: "La figlia di Iorio de D'Annunzio – O conteúdo da tragédia – Aguardando a estreia."

barbarie medioevale – sono quelli degli attuali abitatori delle campagne abruzzesi folte di uliveti e ondeggianti di messi<sup>20</sup>.

Esse trecho nos parece interessante, pois confirma também a preocupação dannunziana com a maneira em que o texto se desenvolverá no palco. Desse trecho, retiramos a informação de que, muito provavelmente, o sentimento abrucês desejado pelo poeta foi alcançado também no palco.

A presença da canção popular abrucesa presente em *La figlia di Iorio*, marca dois momentos de destaque no texto dannunziano, ambos pertencentes ao primeiro ato.

Enquanto Ornella está com as irmãs de Aligi preparando os detalhes de seu casamento, a jovem recita uma canção. Toschi (1985, p. 267) nos explica que esta se refere exatamente a um canto popular da cidade de Roccascalegna, próximo à cidade de Chieti, da qual D'Annunzio se apropria traduzindo-a para o italiano quase que literalmente. Ao resgatar essa cantiga, o poeta resgata também toda a história que aquela simples canção popular possuía, bem como do vocabulário que a constitui. Vocabulário esse rico em tradição pastoral.

Outra cena em que o vento abrucês se faz presente é quando Favetta, irmã de Aligi, percebe que ele olha com indiferença para a preparação do casamento. A menina, então, declama versos inspirados em outra canção popular abrucesa e que, ainda na perspectiva de Toschi (1985, p. 268), ao se unirem com a trama dannunziana passam a transmitir o significado preciso para o protagonista sem que outro diálogo explicativo ocorra. Um pão cai no chão e os dois se olham, já sabendo que aquele é um sinal de desgraça. É por meio da canção escolhida, carregada de significado, que o poeta cria a ação da tragédia. Caberá a Ornella que vendo a cena canta outra canção popular, dessa vez de esconjuro, e recolher o pão do chão.

Em relação aos mitos abruceses, destacamos aquele em que Aligi, ao tocar em Milla, vê um anjo mudo que chora. Informa-nos Giannangeli (1985, p. 126) que é muito difundida entre os povos do *Abruzzo* a existência de um anjo protetor que cuida das almas, visto como um mediador da Providência Divina. É esse anjo que ao sorrir ou chorar exprime o seu julgamento sobre as ações dos homens. Se, por exemplo, um homem comete

---

<sup>20</sup> Em tradução livre: “Os três atos de a *Figlia di Iorio* se desenvolvem em um lugar indefinido da terra do Abruzzo e em algum momento longe de nós; mas a paisagem é em vista da Majella sacra e os costumes e as paixões – dentre qualquer resíduo trágico de barbárie medieval- são aqueles dos atuais moradores das planícies abrucesas, repletos de uvas e ondeados de colheitas.”

uma ação injusta ou ofende a própria mãe, tal ação fará o anjo chorar. Para saber se a ofensa é justa, deve-se olhar para o ombro direito daquele que foi ofendido e caso o anjo esteja chorando a sentença será negativa. Assim, como Aligi protegeu Mila e foi contra a vontade de sua mãe, o pastor viu o anjo chorar.

Os costumes tradicionais da região aparecem também no rito do matrimônio, quando as convidadas entram na festa trazendo cestos de grãos na cabeça, todos enfeitados com laços variados. Esse cesto recheado de grãos traz também um pão e uma flor nele espetada e é oferecido à noiva. A cesta é posta nos pés da noiva, os grãos espalhados por sua cabeça, o pão repartido e a flor oferecida à mãe da noiva. Todo esse ritual é repetido por cada convidada e seu intuito é o de assegurar paz, fortuna e felicidade aos noivos.

## Conclusão

*La figlia di Iorio* oferece ainda tantas outras canções populares, ritos, mitos e costumes abruceses que D'Annunzio poeticamente as traduziu e deu vida. Aqui, procuramos destacar as qualidades e as peculiaridades do povo do Abruzzo que ainda nos dias de hoje possui uma vida campestre em suas planícies. Gabriele D'Annunzio, denominado por Mario Praz (1988, p. 399) como artífice da palavra, soube recolher esse sentimento de terra natal que havia dentro de si e junto com uma exaustiva pesquisa fez transbordar sua *Figlia di Iorio* de sentimento abruceses.

Acreditamos que somente aquele que se ocupa especificamente do folclore abrucês saberá identificar com exatidão todos os elementos da região que aparecem na tragédia, a começar pela língua, passando por pequenos gestos, situações, personagens, ditos e ainda outras canções. Uma vez que nos é claro que a poesia popular do Abruzzo é aquela que oferece o tom à refinada técnica poética dannunziana na tragédia aqui apresentada.

Nossa tentativa aqui foi demonstrar que a condição de “tragédia pastorale”, como o autor a define, não é exclusiva do personagem Aligi, mas que a questão do pastor está intrinsecamente ligada a todo o aspecto abrucês que o poeta faz surgir em cada cena de cada ato. E que um leitor mais atento certamente sentirá ao ler, como se estivesse sentado de frente para o mar Adriático e pudesse sentir o vento que vem das águas se juntar com o vento das montanhas.

## Referências

ANTONUCCI, Giovanni. **Storia del teatro italiano**. Roma: Tascabili Economici Newton, 2011.

BOSISIO, Paolo. **Teatro dell'occidente**. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale. Vol. 1 e 2. Milano: LED Edizioni Universitarie, 2006.

CANTELMO, Marinella. **Il cerchio e la figura**: miti e scenari nei romanzi di Gabriele D'Annunzio. Lecce: Manni, 1999.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire**. Verona: Mondadori, 1935.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Il Trionfo della morte**. Milano: Garzanti Editore, 1995.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **La figlia di Iorio**. Milano: Garzanti Editore, 1995.

GIAMMARCO, Marilena. Il discorso di Mila. Liminal persona e nuovo linguaggio drammatico. In: GIAMMARCO, Marilena. **La parola tramata**. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio. Roma: Carocci, 2005, p. 97-100.

GIANNANGELI, Ottaviano. La figlia di Iorio e il canto popolare. **Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani**. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1985, p. 119-126.

LA STAMPA. **La figlia di Jorio, del D'Annunzio** - Il contenuto della tragedia - In attesa della prima. Disponível em:  
<[http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,2/articleid,1212\\_01\\_1904\\_0061\\_0002\\_18120598/anews,true/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,2/articleid,1212_01_1904_0061_0002_18120598/anews,true/)>. Acesso em: abr. 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MAINGUENEAU, Dominique. **Ethos discursivo**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

MARIANO, Emilio. Il primo autografo della Figlia di Iorio. **Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani**. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1985, p. 7-14.

PARATORE, Ettore. Proposta di interpretazione della storia e della cultura abruzzese. **Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani**. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1985, p. 7-10.

PRAZ, Mario. D'Annunzio e l'amor sensual della parola. In: PRAZ, Mario. **La carne, la morte e il diavolo**. Milão: Mondadori, 1988, p. 399-449.

ROSINA, Tito. **Mezzo secolo de La Figlia di Iorio**. Milano-Messina: Principato, 1958.

TOSCHI, Paolo. Rinascono gli studi delle tradizioni popolari abruzzesi. **Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani**. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1985, p. 146-268.

Submetido em: 19 ago. 2018

Aprovado em: 09 out. 2018



## Os limites da imagem em *The pixelated revolution*

## Los límites de la imagen en *The pixelated revolution*

André Felipe Costa Silva<sup>1</sup>

### Resumo

O presente artigo analisa a dramaturgia e cena da conferência performance *The pixelated revolution*, de Rabih Mroué. Nesse trabalho de 2011, o artista libanês que se dedica frequentemente aos vestígios deixados pela guerra e os conflitos políticos sobre o corpo e a memória no contexto árabe, se dá conta que os sírios estão filmando suas próprias mortes através de câmeras de baixa resolução. Mroué analisa minuciosamente a estética e os modos de produção deste e de outros vídeos coletados na internet e cria um manifesto sobre os limites da imagem. Deste modo, relaciono a obra de Mroué com trabalhos cinematográficos e dialogo com autores que discutem sobre imagem, memória e trauma, como Jaques Rancière e Márcio Seligmann-Silva.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Cena. Imagem. Memória. Representação.

### Resumen

El presente artículo analiza la dramaturgia y la escena de la conferencia performance *The pixelated revolution* de Rabih Mroué. En este trabajo de 2011, el artista libanés que se dedica con frecuencia a los vestigios dejados por la guerra y los conflictos políticos sobre el cuerpo y la memoria en el contexto árabe, se da cuenta que los sirios están grabando sus propias muertes a través de cámaras de baja resolución. Mroué analiza detalladamente la estética y los modos de producción de este y de otros videos colectados en internet y crea un manifiesto sobre los límites de la imagen. De esta manera, relaciono la obra de Mroué con trabajos cinematográficos y dialogo con autores que discuten sobre imagen, memoria y trauma, como Jaques Rancière y Márcio Seligmann-Silva.

**Palabras clave:** Dramaturgia. Escena. Imagen. Memoria. Representación.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Artes Cênicas, Área de concentração Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa Texto e Cena da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo ECA/USP. E-mail: el.andrefelipe@gmail.com.

Sometimes, I wonder if I am an image or a person who lives among the images.  
(MROUÉ, 2013, p. 107)

## I. Da ordem do irrepresentável

Um pequeno filme de pouco mais de um minuto mostra a execução real de um elefante que matou três homens. Um elefante gigante em preto e branco é levado ao centro da cena, leva sandálias de metal e correntes pesadas. Vemos seus espasmos e como de suas patas emergem pequenas faíscas e sobe uma fumaça branca, ofuscando o corpo escuro do animal até seu completo desmoronamento.

Trata-se de *Electrocuting an elephant* (1903) de Thomas Edison. O filme faz parte de um subgênero muito popular no começo do século XX, princípios do cinema: os filmes de execução. Nessa cinematografia são incluídos registros reais de mortes e *reenactments* de sentenças de morte, como a execução de um prisioneiro em cadeira elétrica em *Execution of Czolgosz, with panorama of Auburn Prison* (Porter/Edison, 1901). A câmera, e o espectador por consequência, são transformados em testemunhas oculares do evento, seja ele autêntico ou encenado.

Estas experiências inaugurais do cinema explicitam a fascinação com o senso de imediatismo e de captura do presente e da presença que a câmera cinematográfica permite (DOANE, 2007, p. 151). Relacionam-se, portanto, com uma experimentação sobre a representação do tempo, do evento e, nestes exemplos especificamente, sobre a representação da morte ou da passagem da vida à morte. Como capturar algo da ordem do irrepresentável como a morte ou a passagem do tempo?

Pretendo analisar aqui a obra *The pixelated revolution* (2012) do artista libanês Rabih Mroué - uma mistura de peça teatral, vídeo instalação e conferência performativa que toma como disparadores vídeos recentes da Síria encontrados na internet de pessoas que capturam o momento em que são atingidas por franco-atiradores. Os trabalhos de Mroué frequentemente se colocam nesse lugar intermediário entre obra artística e ensaio científico sobre temas reiterativos, como a relação entre a imagem e a guerra, os autotestemunhos de morte e as fabricações de realidade e ficção na vida e na arte. Por esta razão, me dou a licença para pensar este texto como o roteiro-resposta de uma possível

*lecture performance* ou conferência não acadêmica, como ele mesmo prefere denominar suas experiências. Este texto, portanto, deveria ser falado em voz alta em uma sala escura, para um coletivo de espectadores que espera ver uma peça de teatro ou a projeção de um filme que nunca vai começar de fato.

## II. Duplo disparo

Mroué se dedica frequentemente aos vestígios deixados pela guerra e aos conflitos políticos sobre o corpo e a memória no contexto árabe. Em *The pixelated revolution*, o artista se dá conta de que os sírios estão filmando sua própria morte através de câmeras de baixa resolução. Um vídeo de 1 minuto e 23 segundos encontrado na internet que Mroué chama de *Duplo disparo* serve como catalisador do trabalho; uma pessoa dispara com a câmera e outra com o rifle. Ao longo de sua conferência não acadêmica, Mroué analisa minuciosamente a estética e os modos de produção deste e de outros vídeos coletados na internet – frame por frame, pixel por pixel – e cria um manifesto cinematográfico, cruzando as recomendações espalhadas na internet de manifestantes sírios para a captação de imagens de manifestação com a lista de instruções do projeto Dogma 95 de Lars Von Trier e Thomas Vinterberg (MROUÉ, 2013, p. 381-382). *The pixelated revolution* é um ensaio sobre os limites da imagem.

<b>The List</b>	<b>General Advice</b>
<ol style="list-style-type: none"><li>1. Shoot from the back and do not show faces, in order to avoid recognition, pursuit, and subsequent arrest by Security Forces and their thugs.</li><li>2. Carry the banners in the direction opposite to that of the manifestation, in order for the banners to appear on film, but not the faces of the protesters.</li><li>3. Try to take long shots of the manifestation from afar, and for close-up shots only show bodies.</li></ol>	<ol style="list-style-type: none"><li>14. Be cautious not to let your phone slip from your hand and get lost in the crowd; it might fall into the hands of the Security Forces, which will result in your pursuit, as well as the pursuit and arrest and interrogation and torture of all the names found in the phone's directory. For security purposes, it is vital to preserve the secrecy of everyone's names.</li><li>15. During the filming of the demonstration, direct the lens towards the neighboring building and stores, so they appear in the images. If possible, film the number and name of the street. Do this for the sake of proving the veracity of the images, and to show that they</li></ol>

<p><b>4.</b> Make sure to film faces, when someone is assaulting or being assaulted.</p> <p><b>5.</b> Write down on a piece of paper the date and the location of the manifestation. Take a clear picture of it, at the beginning of the shoot or at the end. It is preferable not to credit the director.</p> <p><b>6.</b> It is preferable if the sound is not produced apart from the images, or vice versa. Music should not be used unless it occurs within the scene being filmed. This is done in order that no one doubts the veracity of the images being filmed.</p> <p><b>7.</b> It is preferable if the filming is done on location. It is not recommended to bring in props and sets. If any particular prop is needed for the scene, it is better to choose a location where this prop is found.</p> <p><b>8.</b> It is recommended not to use tripods, whether small or large. No matter how small, a tripod hinders movement, and can result in the loss of the camera, in case of an unexpected occurrence, such as when the Security Forces fire on the protesters. Rely on hand-held cameras only.</p> <p><b>9.</b> The film should take place not only where the action is taking place but also where the camera is standing.</p> <p><b>10.</b> Temporal and geographical alienation are forbidden (that is to say, the film takes place here and now).</p> <p><b>11.</b> The film should not contain superficial action (such as killing, the use of weapons, etc. Of course, it is allowed to film the action of killing, if it is real; and the weapon, if it actually kills).</p> <p><b>12.</b> It is advised not to use optical effects or light filters or special lenses. It is preferable not to use additional lighting for night shoots.</p> <p><b>13.</b> Genre movies are not acceptable.</p>	<p>are not fake or edited.</p> <p><b>16.</b> Be wary of surveillance cameras, located on government and institutional buildings, and especially in the gathering points of the manifestations. If possible, destroy the cameras to ensure the safety of the protesters.</p> <p><b>17.</b> It is not necessary for the film format to be 35mm. It is advised to use mobile phones equipped with cameras, because they are lightweight and because of their facility in taking pictures. Carry an additional memory card at all times. Diminish the resolution of your camera, so you can store more images. Take care to carry an additional battery, since you do not know the duration of the event.</p> <p><b>18.</b> Do not worry about the clarity of the image, or its quality, or its resolution. What matters is to record the event as it takes place.</p> <p><b>19.</b> Put the strap of the camera around your neck, so as not to lose it if you have to run, especially if someone is trying to snatch the camera from you.</p>
--	--

A imagem documental sempre representou perigo aos regimes totalitários e repressores, servindo como prova incontestável da violência e como reconhecimento e difusão das ações e identidade dos opressores. Na mais recente revolução síria, uma das grandes diferenças em relação a outros conflitos do mundo árabe, foi a ausência total de jornalistas profissionais durante as manifestações. As únicas maneiras de se inteirar dos acontecimentos, portanto, era através dos canais de notícia oficiais do país ou das imagens feitas pelos manifestantes e espalhadas pela internet. São estes os materiais que Rabih Mroué vai vasculhar para entender o que está acontecendo em seu país vizinho. A captura destas imagens é feita de maneira clandestina e os operadores das câmeras (em sua maioria provenientes de celulares) correm o risco real de serem interceptados, presos, torturados e mortos. Por isso, diferente dos dogmas dos cineastas dinamarqueses que visam um objetivo estético, a lista de recomendações cinematográficas dos rebeldes sírios usa desses mecanismos estéticos como tática de sobrevivência.

As imagens que mais intrigam Mroué são estas de vídeos que documentam o preciso momento em que um franco-atirador dispara em direção ao operador da câmera – “The Syrian protesters are recording their own deaths” (MROUÉ, 2013, p. 379). Os manifestantes sírios estão filmando sua própria morte, sua própria morte, filmando sua própria morte... Essa frase dita por um amigo de Mroué que dá início à sua fala e fica ressoando em sua cabeça e na nossa enquanto espectadores ao longo da sua peça-conferência. Ele se pergunta o porquê de eles documentarem sua morte, quando justamente estão lutando contra a morte sistemática de seu povo e de si mesmos.

No vídeo que nos mostra, vemos de uma varanda alta uma paisagem de prédios de um bairro residencial, ao som de tiros a câmera trêmula percorre janelas, céu e terraços, ouvimos palavras em árabe de uma voz masculina, provavelmente do operador da câmera, foco rápido sobre um homem com um rifle na mão em uma varanda oposta, uma imagem borrada, novamente perde-se este homem de vista, a câmera percorre a paisagem, volta a encontrar o franco-atirador que encontra o olhar da câmera e dispara. As imagens se borram e vão ao chão, a voz masculina diz “estou ferido, estou ferido”. Não é possível saber se morre em seguida.

A dramaturgia de Mroué é uma dramaturgia de interrogações e ele se pergunta:

Why do the Syrians insist on recording the murderers of the Ba'ath regime? Why would they die for a few more images? Isn't it better to run away from the sight of those killers before they kill them? Why do they keep on filming even though they watch with their eyes how the guns are lifted towards their lenses in order to shoot them? I ask these questions because every time I watch this video and other similar videos, I can see that the cameraman could have escaped if he wanted to. He had enough time to run away before the sniper shot him. But instead, he kept filming. Why? Is it because his eye has become an optical prosthesis and is no longer an eye that feels, remembers, forgets, invents some points, and skips some others? (MROUÉ, 2013, p. 386-387)

Uma das teorias de Rabih é a de que o olhar do operador da câmera se guia pelo que filma, através da imagem projetada na tela de seu celular. Cada imagem que vê, portanto, é isolada da realidade e pode ganhar contornos ficcionais. Quando foca o franco-atirador apontando o rifle em sua direção, vê como se fosse um filme e ele apenas um espectador. Por isso não sente o perigo real rapidamente, porque sabe que a bala não vai furar a tela e atingir seus espectadores, diferente do público de *L'arrivee d'un train a la ciotat* (Lumière) que fugia do trem em 1896. "This is why the Syrian cameraman believes that he will not be killed: his death is happening outside the image", diz Mroué (2013, p. 387).

Há uma transição na maneira de se manifestar, uma guerra entre dois tempos, um tempo em que as confrontações eram necessariamente diretas, corpo a corpo, e outro em que o embate é mediado pelas telas e distâncias. Há talvez ainda um *gap* entre estes dois tempos, mas antes de tudo existe uma urgência em gravar os acontecimentos em tempo real, tais como são, sem edições, com o fim de difundi-los ao mundo pela rede, o mais rápido possível. Trata-se de uma guerra contra a imagem, em que um simples celular representa um grande perigo e rapidamente vira alvo.

A imagem torna-se, neste contexto, a testemunha de uma catástrofe – a violência, o assassinato, a guerra. As câmeras pequenas dos celulares permitem que a movimentação do corpo do operador, sua emoção e sua respiração sejam impressas na imagem, tornando-as assim, uma extensão de si. Não só de seu olho, mas de todo o corpo. Os manifestantes se fazem conscientes do resultado estético das imagens que estão criando e se dão conta de que, em oposição às imagens nítidas, firmes, sustentadas por um tripé dos

canais oficiais, suas imagens borradas, opacas e pixeladas são mais eficazes como testemunho dos acontecimentos.

A grande sacada de Rabih Mroué é diagnosticar a estética da revolta síria; construída espontaneamente no contexto de escassez e fragilidade técnica, mas também conscientemente como tática de guerra e visibilidade. As imagens deixam de mostrar e passam a fazer, se tornam ação e não apenas registro do acontecimento.

They [the Syrians revolutionaries] realize that a 'clear' image, whether supportive of or antagonistic to their cause, can only corrupt the revolution. The protesters are aware that the revolution cannot and should not be televised. Consequently, there are no rehearsals in their revolution, and no preparations for a larger and more important event. (MROUÉ, 2013, p. 389)

Neste sentido, inspirado pelo artigo de Aurora F. Polanco (2013) sobre o trabalho do artista libanês, eu me pergunto: o morto pode ser testemunha de sua própria morte? Para Mroué existem dois tipos de imagem, as que confirmam a presença e as que afirmam a ausência. Ele faz questão de pontuar que em seus trabalhos utiliza as imagens para demonstrar suas ausências (MROUÉ, 2013, p. 105). O vídeo projetado por Rabih na grande tela da cenografia de *The pixelated revolution* é dotado de diversas ausências: o rosto desfocado do franco-atirador, a identidade do *cameraman*, seu objetivo ao filmar seu próprio assassino, seu destino após o tiro, as imagens borradas, a superfície do chão no final do vídeo.

Mroué vai buscar no vídeo a identidade do assassino e, para isso, separa frame por frame e aproxima ao máximo o rosto do franco-atirador – poderia talvez reconhecê-lo e denunciá-lo, quem sabe poderia inclusive encontrar no seu olho o reflexo invertido do próprio *cameraman* a quem também desconhecemos a identidade, mas tudo o que pode ver é um rosto sem traços, desfigurado em quadrados de pixel.

Sobre as ausências dos testemunhos de eventos catastróficos e traumáticos, Márcio Seligmann-Silva (2013, p. 20) coloca algo que nos ajuda a pensar essa ideia de lacuna:

Se o testemunho apresenta a história de uma *perda*, o essencial não pode ser apresentado de modo direto; o testemunho é a apresentação de um desaparecimento e a sua leitura, a busca de traços que indiquem tal 'falta originária'. Não há presença originária a ser re-presentada, mas falta, ausência, perda.

Dessa maneira, o limite do testemunho da imagem encontra o ofuscamento, o borrão, o pixel, representativo da perda. O testemunho da morte espelha a própria morte em si, encontra em seu limite a impossibilidade de lhe darem uma forma definida, de ser representado ou nomeado.

I am not telling in order to remember. On the contrary, I am doing so to make sure that I've forgotten. Or at least, to make sure that I've forgotten some things, that they were erased from my memory. When I am certain that I've forgotten, I attempt to remember what it is that I've forgotten. And while attempting to remember, I start guessing and saying: perhaps, maybe, it's possible, it might be, probably, it can be, it looks like, it seems that, I am not sure but, etc... This way I reinvent what I had forgotten on the basis that I have in fact remembered it. After an indefinite while, I retell it. Not to remember it, no, but to make sure that I've forgotten it, or at least parts of it, and so on and so forth. This operation might appear repetitive, but it is the opposite, because it is a refusal to go back to the beginnings, and what do you know of beginnings? This way I keep oscillating between remembering and forgetting, remembering and forgetting, remembering and forgetting, till death comes. I am betting on death to make me rediscover everything anew. Even if it happens that there will be nothing new; that will be in itself a discovery. (MROUÉ, 2013, p. 7)

Voltamos então à pergunta que me propus inicialmente: como capturar algo da ordem do irrepresentável? Ou melhor, como Mroué dá conta de construir sua imagem sobre o irrepresentável? Vimos como os filmes de execução dos princípios do cinema tentaram capturar a morte, com filmagens de eventos reais ou reencenados. Tudo o que conseguiram, talvez, foi demonstrar que quando fotografado ou filmado o evento ou tempo já estava morto. "In executing images, one also executes time", aponta Doane (2007, p. 152). O próprio Mroué em *The pixelated revolution* cita o trabalho *Pas pu saisir la mort* (2006) em que Sophie Calle tenta filmar a morte de sua mãe, mas se dá conta que é impossível tornar visível o instante preciso em que isso acontece. "My theory is that this vital moment is stretched in two directions at once - life and death - thus causing borders and separations to dissolve, and preventing us from seeing and recording" (MROUÉ, 2013, p. 392), diz o artista libanês.

### III. Máquina de significação

Penso no livro *Historia de la mirada*, do filósofo e artista visual argentino Eduardo del Estal, em que propõe a ideia de uma Máquina de Significação (DEL ESTAL, 2010, p. 8). Del Estal introduz a lei de Figura e Fundo, segundo a qual para ver uma figura deve-se decidir não ver o fundo sobre o qual ela se destaca. É necessário que haja um fundo difuso para que a figura possa ser vista. Em sua máquina, ele chamará a figura de Significado, como aquilo que podemos dar uma forma definida e um nome preciso – é visível, significável, formal. E o fundo chama de Sentido, seria aquilo que não pode ser representado ou lexicalizado – é difuso, caótico, inominável. Coloca, entretanto, que todas as questões mais interessantes para a arte e a filosofia (o desejo, a morte, a passagem do tempo, etc.) estão justamente neste território obscuro e irrepresentável do Sentido. Como então dar conta destas questões se nos comunicamos através de figuras? Para ele, podemos apenas dar a sensação de que há um Sentido por trás destas figuras, já que representá-lo seria matar seu caráter caótico. Propõe então trabalhar com uma narrativa de interrupções e significados inesperados, construindo assim a sensação de que há um sentido operando por trás das figuras.

A ideia de prestar atenção ao fundo ilumina a análise sobre os limites da imagem em *The pixelated revolution*. Na tentativa de alcançar o sentido das imagens dos manifestantes sírios, Rabih Mroué encontra imagens difusas, monocromáticas, obstaculizadas. Quanto mais se aproxima à imagem, mais se distancia dos significados e encontra seu fundo, sua célula mínima: o pixel. O pixel como a imagem difusa do sentido – vinculado à ausência, à morte, à execução da presença e do tempo presente. Como a fumaça que sobe sobre o elefante em *Electrocuting an elephant* nublando a imagem. A imagem difusa leva a atenção do espectador à matéria fílmica, à tela, à película ou ao pixel, nesse caso – encontra seu fundo e se perde nele.

Em *A imagem intolerável*, Jacques Rancière propõe um deslocamento na ideia de política das imagens. Para ele o problema não consiste mais em simplesmente não saber se o real de uma imagem de violência, por exemplo, pode ser posto em imagens e em ficção. Sabe-se que é irrepresentável. O problema é “saber como é posto e qual espécie de senso comum é tecido por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem” (RANCIÈRE, 2012, p. 100). O interesse está em analisar de que maneira são construídas

outras realidades, “outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados”, de que forma o artista se relaciona com a imagem e como ela se destina a seus espectadores, sem adiantar seus efeitos.

Neste viés, o trato de Rabih Mroué com as imagens propõe a seu espectador outra política do sentido, baseada na “resistência do visível e na indecibilidade do efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 101). Mroué cria dispositivos cênicos que inserem a si mesmo dentro das imagens que nos mostra, como em *Three posters* (2001), obra em que se confunde com um mártir comunista ao lado de outros vídeos de mártires libaneses reais, ou em *Shooting images* (2012), vídeo-instalação em que faz um *reenactment* do vídeo mostrado em *The pixelated revolution*. É nesse sentido que as imagens nos trabalhos de Mroué deixam de mostrar e passam a fazer – invertendo a ideia de acontecimento que se torna imagem para imagem que se torna acontecimento. E é através da ideia de morte, de perda, de ausência, que ressuscita a vitalidade destas imagens. Poderia dizer que Rabih Mroué faz um Teatro da Morte, atualizando o legado teatral moderno de Gordon Craig e Tadeusz Kantor,

É importante lembrar que apesar de *The pixelated revolution* centrar-se basicamente sobre a análise de um vídeo, a presença física de Mroué ao lado da projeção de imagens é primordial para pensar a experiência que propõe. Neste sentido, ao apresentar um trabalho híbrido entre teatro e audiovisual, Mroué complexifica a experiência sobre a presentificação da imagem. Entre os limites da imagem e as barreiras da presença e do tempo presente, ele expõe a efemeridade do evento “real” congelada pelo vídeo e, inversamente, a ativa novamente através de sua existência, em tempo real, a cada nova apresentação.

## Referências

DEL ESTAL, Eduardo. **Historia de la mirada**. Buenos Aires: Atuel, 2010.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time**. Modernity, contingency, the archive. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2002.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MROUÉ, Rabih. **Image(s), mon amour**: Fabrications. Madri: CA2M, 2013.

POLANCO, Aurora F. Fabrications Image(s), mon amour. In: ROUÉ, Rabih. **Image(s), mon amour**: Fabrications. Madri: CA2M, 2013. p. 36-59.

RANCIÈRE, Jacques. **A imagem intolerável**. In: \_\_\_\_\_. O espectador emancipado. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura** – o testemunho na Era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

Submetido em: 24 abr. 2018

Aprovado em: 12 dez. 2018



## Roteiro como rito de passagem: noções antropológicas de roteiro audiovisual

### The script as a rite of passage: anthropological notions in Screenwriting

Rafael Leal<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo propõe uma percepção do roteiro narrativo audiovisual como um rito de passagem de um ou mais personagens, nos termos dos estudos de Arnold Van Gennep, em analogia à estrutura clássica da jornada do herói mitológico proposta por Joseph Campbell. Nesse sentido, busca estabelecer conexões entre ritual e cena, e ritual e performance, a partir dos trabalhos de Victor Turner e Richard Schechner abarcando o contexto da liminaridade e da *communitas*, aplicadas a personagens liminares e à transformação de suas experiências oriundas dos interstícios, margens ou bases da estrutura social.

**Palavras-chave:** Roteiro, Liminaridade, Narrativa, Ritual, Audiovisual

#### Abstract

This article proposes a perception of the narrative audiovisual script as a rite of passage of one or more characters, in the terms of the studies of Arnold Van Gennep, in analogy to the classic structure of the journey of the mythological hero proposed by Joseph Campbell. In this sense, it seeks to establish connections between ritual and scene, and ritual and performance, from the works of Victor Turner and Richard Schechner covering the context of liminality and *communitas*, applied to liminal characters and the transformation of their experiences from the interstices, margins or bases of the social structure.

**Keywords:** Screenwriting, Liminality, Narrative, Ritual, Audiovisual

---

<sup>1</sup> Autor roteirista de teatro, cinema e televisão, criador das séries *A dona da banca* (CineBrasilTV) e *Jungle pilot* (Universal), roteirista dos longa-metragens *Cine privê* e *Cedo demais* (Fox) e da série *As canalhas* (GNT). Além disso, atua como consultor de roteiro e leciona disciplinas de Roteiro na Graduação em Letras/Formação de Escritores da PUC-Rio. Formado em Cinema (UFF) e Mestre em Artes da Cena (UFRJ) com uma dissertação sobre processos criativos em dramaturgia seriada, atualmente faz seu doutorado em Cinema (UFF) com pesquisa sobre o realismo imersivo e seus impactos na poética audiovisual. E-mail: laelleafar@gmail.com.

## Introdução

As histórias contadas no cinema, na televisão ou na internet, no contexto da produção artística clássico-narrativa e da ortodoxia em roteiro, referem-se principalmente às transformações sofridas por um ou mais personagens. No cerne de cada história, há uma transformação, uma passagem de um estado inicial para um estado posterior, sejam quais forem eles. Da mesma maneira são os ritos de passagem, tais quais descritos por Arnold Van Gennep, de modo que torna-se perceptível uma certa analogia estrutural entre as duas formas de expressão: os rituais reais das diversas sociedades e os rituais representados nas narrativas – artísticas, mitológicas e suas derivações da indústria cultural.

Tal analogia estrutural foi percebida primeiramente por Joseph Campbell, cujo influente tratado *O herói de mil faces* (1949) é profundamente influenciado pelas ideias de Van Gennep, publicadas em *Ritos de passagem* (1909). Nesse livro, o etnógrafo franco-alemão decompõe os ritos de passagem em rituais menores que pertencem a três categorias: separação, transição e incorporação, todos a seu tempo formando um rito de passagem maior, uma transição de um estado inicial para um estado final, com a demarcação e o reconhecimento social e pessoal que isso representa. Campbell, em seu estudo, identifica na estrutura das narrativas míticas três fases correspondentes às categorias rituais de Van Gennep: a partida, a iniciação e o retorno.

Assim como foram influentes na construção de uma ciência da narrativa, as ideias de Van Gennep renderam frutíferas em outros ramos. O antropólogo Victor Turner dedicou ênfase especial ao estudo dos rituais de transição, que Campbell chama de iniciação e que contêm o maior segmento da jornada do herói, chamados *liminares* em decorrência de sua natureza intersticial – liminar – entre um estado inicial que já se abandonou e um estado final que ainda não se alcançou. Esse estado liminar, em que características identitárias e sociais são suspensas para que surja uma nova ordem, norteou os estudos de Turner, dos rituais orgânicos e sociais do povo Ndembu às performances contemporâneas.

A partir disso, reconhece-se a experiência do personagem representada na narrativa como um rito de passagem, por sua vez composto por ritos menores, de maneira que o

processo criativo de uma narrativa compartilha bases estruturais com os mais diversos rituais humanos. Narrar se torna, portanto, conceber e encadear ritos, cuja sequência compoem uma passagem maior e denota a transformação do personagem.

No objeto específico deste estudo está a experiência do autor como criador de narrativas concebidas para o audiovisual no contexto da indústria audiovisual brasileira, em função não apenas do caráter estruturado de seus roteiros, ordenado em cenas, mas também da natureza visual das informações textuais. Inadequado à digressão literária, o roteiro audiovisual se apresenta como um conjunto de instruções voltadas principalmente para o corpo: seu movimento, sua expressão, seu contexto. Assim, pode-se afirmar que, no roteiro, tal qual no ritual, o drama pertence à esfera do corpo, tanto quanto à esfera do tempo.

No caso do ritual, as questões do corpo vêm sendo discutidas há décadas, e o próprio Turner dedicou-se às inter-relações entre o ritual antropológico e o teatro (1982) e a performance (1988), posteriormente aprofundadas por Schechner (2002). No caso da escritura do roteiro audiovisual, trata-se de criar e ordenar pequenas performances, cuja sequência revele uma mensagem total que excede a soma de suas partes, a narrativa de uma transformação com profundas significações humanas e aspirações à catarse aristotélica.

## **Ritos de Passagem**

Ao observarmos à nossa volta, é possível perceber um enorme conjunto de ritos em todas as esferas da nossa vida, dos mais gerais aos mais particulares: a eleição de um governante, a reunião do condomínio, a primeira comunhão, a garrafa de vinho que antecede uma noite de amor, o nó da gravata cuidadosamente checado no espelho do elevador - os componentes rituais fundamentam e ordenam nossa vida social.

Ritual, para Schechner, é um conjunto de memórias coletivas codificadas em ação. Essa acepção ampla propõe que vejamos como ritos diversas ações da vida cotidiana. Ele afirma que “não podemos passar um dia sequer sem executar dezenas de rituais. São rituais religiosos, rituais de papéis sociais, rituais profissionais, rituais políticos de negócios e do sistema judicial” (SCHECHNER, 2013, p. 52).

Em determinados acontecimentos sociais a origem ritual fica mais evidente, como em bailes de debutantes, cerimônias de posse, iniciações em maçonarias, fraternidades ou ordens militares, trotes universitários, e principalmente nos acontecimentos religiosos, como o *bar mitzvá*, o batismo, o casamento ou o funeral. Apresenta-se um encadeamento de ações, cada qual representativa de um texto capaz de dar corpo e forma a um pensamento, tal qual uma performance. Schechner ensina que a noção de ritual como performance é original dos primeiros anos do século XX, e que Émile Durkheim, em seu livro *As formas elementares da vida religiosa* (1912), teoriza que os rituais, embora pudessem expressar ideais religiosos, não consistiam em ideias ou abstrações, mas em performances que expressam padrões social e individualmente conhecidos e repetidos de comportamento, textos consagrados pela tradição ou pela significação (SCHECHNER, 2013, p. 58).

Mesmos rituais religiosos, como o xirê - prática de gira no Candomblé - apresentam uma narrativa intrínseca codificada em ações físicas (movimentos e sons) consistentemente repetidas, com uma significação que pode ou não ser percebida pelo público. O babalorixá Eurico Ramos define o xirê como uma narrativa psicodramática da evolução humana sobre a Terra:

Os orixás vêm a esse mundo narrar a evolução da raça humana, diante de toda uma plateia, sem que a plateia seja capaz de perceber o que está acontecendo. Ali, nós encontramos Exu, que representa o primeiro movimento, o início da vida. Oxóssi é o caçador nômade, o homem primitivo que caminhava nas planícies africanas buscando a caça. Ogun traz a Idade do Ferro, quando o homem começa a dominar os metais. Ossãe mostra o manuseio das plantas, a descoberta da medicina, o advento da cura. Oluaiê faz com que o homem se fixe à terra, é o advento da agricultura. Iroko mostra a fartura da terra, marcando o ciclo de plantio e de colheita. [...] Xangô traz o advento da política, faz com que o homem comece a se organizar em sociedade. As danças desse orixá mostram isso de forma bem clara. (RAMOS, 2011, p. 39)

Por outro lado, podemos observar aspectos rituais (e performáticos) também em pequenos momentos individuais, e até mesmo no que Freud chama de “neurose obsessiva”. Seu artigo *Obsessive actions and religious practice* (1909) marca seu interesse pela Psicologia da Religião, ao passo que o aprofundamento da análise da analogia entre as dinâmicas estabelecidas pela neurose obsessiva e práticas rituais coletivas se dá no clássico

*Totem e tabu* (1918), em que o autor apresenta sua perspectiva a respeito de rituais individuais e coletivos.

A partir dessa acepção ampla de ritual, das experiências sociais mais coletivas ao pequeno transtorno obsessivo oculto sob as mantas no quarto escuro, em que se guarda elevado grau de semelhança com a cena – teatral, performática, e por extensão com as narrativas audiovisuais, podemos afirmar que, no âmbito do processo criativo do roteiro audiovisual, a criação de uma cena consiste na utilização de um código consagrado para expressar uma pequena transformação, equivalente a um pequeno ritual componente de um rito maior, de um rito de transformação, conforme veremos adiante. Nesse caso, ao considerarmos a natureza da narrativa audiovisual como uma sucessão de rituais cuja sequência expressa simbolicamente a ação – o drama – e considerando ainda que cada cena representa um fragmento, um pequeno ritual, conclui-se que a sequência ritualística apresentada compõe um rito de passagem, uma transição entre estados de um ou mais personagens. Dentre todos os tipos de ritos, no escopo deste artigo, destacamos os ritos de passagem, “ritos que acompanham toda a mudança de lugar, estado, posição social, idade” (VAN GENNEP, 1960<sup>2</sup> apud TURNER, 1974, p. 97). As narrativas audiovisuais dão conta, durante a duração da obra, da jornada de um ou mais personagens ao longo de uma determinada quantidade de tempo, que pode ser de poucos minutos a uma vida inteira. Essa fatia de vida, ou seja, a parcela da existência de cada personagem retratada na obra, notadamente do protagonista, que considera embora não necessariamente apresente sua vida pregressa, busca representar uma transformação permanente na constituição do personagem, a jornada catártica de sua evolução. Dessa forma, estabelece-se uma analogia estrutural e funcional entre a curva do personagem – as alterações em suas circunstâncias e personalidades provocada pelos acontecimentos disparados pelos conflitos do roteiro – e os ritos de passagem. Ao estudar um grande número desses ritos, Van Gennep conclui que há um predomínio quase total de uma estrutura dividida em três etapas, a saber, a separação, a transição ou margem (límen) e a agregação ou incorporação. Estrutura semelhante foi notada por Joseph Campbell (1992), ao estabelecer que o monomito – a jornada clássica do herói mitológico, com base em centenas de mitos tradicionais analisados por Campbell – também se desenvolve em três fases, como um rito de

---

2 GENNEP, Arnold van. *The rites of passage*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1960.

passagem. Do chamado à aventura à restauração proporcionada pelo elixir conquistado, o herói percorre três fases, ou atos, à guisa de estabelecimento, confrontação e resolução. Campbell assim resume a jornada do herói mitológico, modelo eficaz - embora não conclusivo - no entendimento estrutural da narrativa:

O herói mitológico, saindo de sua cabana ou castelo cotidianos, é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar da aventura. Ali, encontra uma presença sombria que guarda a passagem. O herói pode derrotar essa força, assim como pode fazer um acordo com ela, e penetrar com vida no reino das trevas (batalha com o irmão, batalha com o dragão; oferenda, encantamento); pode, da mesma maneira, ser morto pelo oponente e descer morto (desmembramento, crucificação). Além do limiar, então, o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir da jornada mitológica, o herói passa pela suprema provação e obtém sua recompensa. Seu triunfo pode ser representado pela união sexual com a deusa-mãe (casamento sagrado), pelo reconhecimento do pai-criador (sintonia com o pai), pela sua própria divinização (apoteose) ou, mais uma vez - se as forças se tiverem mantido hostis a ele -, pelo roubo, da parte do herói, da bênção que ele foi buscar (rapto da noiva, roubo do fogo); intrinsecamente, trata-se de uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação). O trabalho final é o do retorno. Se as forças abençoaram o herói, ele agora retorna sob sua proteção; se não for esse o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido (fuga de transformação, fuga de obstáculos). No limiar de retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A bênção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir). (CAMPBELL 1992, 241-2)

Uma análise preliminar da definição do monomito apresentada por seu autor nos mostra que com exceção da primeira e da última frase, em que estão estabelecidas as fronteiras liminares, a parte restante consiste na confrontação, no ato intermediário, pertencendo portanto ao campo dos ritos liminares, ritos de transição - componentes centrais do grande rito de passagem que é a jornada do herói, a fatia de vida apresentada na obra audiovisual.

Do início da jornada até o limiar da aventura, o ponto em que acontecimentos catalistas, também chamados de incidentes incitantes, expulsam o herói do ordenamento de seu mundo comum, alterado irremediavelmente, e o lançam rumo à aventura. O trabalho final, nas palavras de Campbell, é de retorno. A partir do limiar de retorno, transformado pela experiência liminar, o herói buscará restaurar seu lugar no mundo.

Paralelamente, para Van Gennepe, os ritos de passagem se iniciam com uma etapa de separação que abrange o comportamento simbólico de afastamento do indivíduo, seja a subtração de seu meio ordinário, ou “mundo comum” em Campbell, seja a transformação do conjunto de condições culturais a que está submetido. Há uma equivalência estrutural entre o “incidente incitante” que deflagra a jornada do herói e os ritos de separação, que culminam com a “morte” do estado anterior e uma perspectiva de irreversibilidade.

Por exemplo, tomemos o ritual do casamento, um rito de passagem de um estado anterior solteiro a um estado posterior casado. Ao ter sua mão pedida pelo namorado em casamento, ainda que o rito de passagem apenas tenha sido iniciado – com um rito preliminar que convencionamos chamar de noivado – a noiva adentra um estado liminar, um estado intermediário em que ela já não é mais solteira (ao aceitar o pedido de casamento, ela se destaca de sua condição anterior de solteira) sem contudo ter ainda alcançado o objetivo de sua transformação, a condição de casada. Até o ritual ser considerado completo, por meio de ritos de incorporação que visam a atribuir ao indivíduo um novo lugar na sociedade, condizente com sua nova condição, não se pode dizer que a transformação se completou. Essa fase liminar, estado de transição iniciado com o abandono – ou a morte, simbolicamente – da condição anterior e encerrado no limite da restauração, concentra a transformação efetiva do indivíduo/personagem.

De fato, como notou Van Gennepe, as três fases do rito de passagem não possuem necessariamente o mesmo peso na constituição do ritual: Apesar de um esquema completo de ritos de passagem teoricamente incluir ritos preliminares (ritos de separação), ritos liminares (ritos de transição) e ritos pós-liminares (ritos de incorporação), em instâncias específicas, esses três tipos [de rituais] não possui sempre a mesma importância ou grau de elaboração (VAN GENNEPE, 1960, p. 11).

Não por acaso, Campbell também estabelece o ato intermediário, a “confrontação”, logo após o limiar da aventura, lugar da apoteose, do roubo do elixir, da confrontação final que permite que o herói alcance seu objetivo ou falhe definitivamente na tentativa. Nesse trajeto intermediário entre dois limiares desenrola-se a parte central do rito de passagem dos personagens.

Essa fase foi estudada por Victor Turner em uma análise ainda mais ampla, considerando a passagem como algo que se estende além da posição social, do *status*,

abarcando estados mentais, afetivos e sentimentais e “qualquer tipo de condição estável ou recorrente, culturalmente aceita” (TURNER, 1974, p. 116).

Para Turner, essa fase intermediária – liminar – possui uma característica marcante, que ele chamou de liminaridade, cuja identificação em ritos humanos pelos antropólogos pode agregar uma importante camada de compreensão à natureza do roteiro e das experiências rituais com as quais é construída a narrativa. Muito embora esse conhecimento talvez não constitua grande novidade no campo de outras artes narrativas, como a Literatura, destacamos que a ótica antropológica serve ao roteirista como ferramental teórico-técnico na hora de realizar suas criações, na escritura do roteiro, mais do que para analisá-lo *a posteriori*.

### **Liminaridade e Communitas**

Liminaridade, tal qual a define Turner, “é a passagem entre status e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados” (TURNER, 1974, p. 13). Trata-se de um estado intersticial que surge entre os dois limiões que estabelecem os estados inicial e final, com características estruturais e antiestruturais próprias, que não pertencem a nenhum dos estados formais. Turner aponta que liminaridade vem de límen, palavra latina para limite, margem, referindo-se à zona nebulosa que conecta dois estados definidos.

Em busca de uma maior compreensão do conceito, podemos observá-lo em alguns exemplos, como o de uma eleição a presidente. Há dois estados definidos e relacionados, o estado anterior candidato e o posterior presidente. O estado “candidato”, encerrado no momento em que o resultado da eleição é anunciado, não se justapõe ao estado “presidente”, que se iniciará formalmente apenas com a posse. O período de tempo que se interpõe entre os dois marcos, final e inicial, é uma fase de transição, marcada por um comportamento próprio e distinto do comportamento de ambos os estados anterior e posterior. Trata-se de uma experiência liminar.

Outro exemplo que carrega um traço marcante de liminaridade ritual é a celebração privada que sucede ao casamento, que atualmente assume com frequência a forma de uma viagem romântica que fazem casais e que chamamos lua de mel. Tal qual preconiza a

estrutura de um rito de passagem proposta por Van Gennep, a lua de mel marca a transição entre dois estados conjugais distintos. Iniciada por um rito de separação, em que os recém-casados são destacados de seu mundo ordinário, como se morressem para aquela vida anterior para, depois de um período liminar - com regras, comportamento e experiências próprias - renascer em uma nova vida, a vida de casados.

Dos ritos tribais observados na Oceania por Van Gennep e na África por Turner a rituais hodiernos como a lua de mel, a eleição presidencial, uma colação de grau ou o recolhimento da viuvez, a gama de exemplos é vasta. Schechner aponta em seus estudos da Performance a dinâmica ritual de muitas de nossas práticas sociais, do Teatro a padrões de comportamento. Para ele, “rituais são mais que estruturas e funções; eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer. Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária” (SCHECHNER, 2013, p. 68).

Turner e Schechner percebem o estado liminar não como um rompimento da estrutura, mas com algo que surge em suas brechas: a liminaridade estabelece uma nova ordem, com a suspensão dos códigos lógicos e morais que imperam nos estados inicial e final e o estabelecimento de um novo código liminar. Turner ainda percebe que os episódios liminares apresentam uma característica em comum: acontecem “com pessoas ou princípios que (1) se situam nos interstícios da estrutura social, (2) estão à margem dela, ou (3) ocupam os degraus mais baixos” (TURNER, 1974, p. 121-2).

Afora a problemática da definição de estrutura social, os três conjuntos indicados por Turner podem incluir boa parte dos personagens possíveis, que se tornam representações ou expressões de valores humanos universais. Nas tradicionais narrativas do Faroeste, Turner evoca a figura do forasteiro misterioso, sem lar, riqueza ou nome, que restaura o equilíbrio legal e ético eliminando a opressão injusta dos poderosos em uma pequena cidade qualquer, como uma figura liminar, um personagem que vive à margem da sociedade e, nesse estado liminar, submete-se a um código ético distinto dos demais personagens (TURNER, 1974, p. 110).

A partir da observação dos rituais tribais dos Ndembu, na Zâmbia, Turner expande sua análise de liminaridade para os hippies, São Francisco de Assis e as sociedades milenaristas. Além disso, aponta para uma compreensão fundamental componente da escritura de um roteiro: que esses personagens estão submetidos a uma outra forma de

relacionamento social. “Tais fases e pessoas podem ser muito criativas e em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem” (TURNER, 1974, p. 13).

Outro conceito elaborado por Turner, que pode oferecer um maior entendimento sobre as relações sociais estabelecidas entre os liminares, é o de *Communitas*. A *communitas* é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concreto, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e status, mas encaram-se como seres humanos totais (TURNER, 1974, p. 13).

Entre personagens liminares, especialmente aqueles que se encontram nos meandros da estrutura social, ao largo dela ou ainda em seus estratos mais inferiores, frequentemente se estabelece uma relação de *communitas*, uma relação que eleva aquele grupo a um nível diferenciado de agregação comunitária, permitindo que o grupo compartilhe uma experiência comum, que os iguala mesmo que momentaneamente, pelo menos durante aquele rito de passagem.

Mais do que possível, torna-se necessário reconhecer o surgimento de uma relação de *communitas* entre personagens liminares, para que a representação da estrutura social - cada cena criada a fim do propósito narrativa - locuplete sua finalidade ritual, performática, simbólica.

## **Conclusão**

O raciocínio central que este artigo apresenta é que noções antropológicas como ritual, rito de passagem, liminaridade e *communitas* permitem, a partir de uma correlação estabelecida a partir dos estudos de Arnold Van Gennep e de Joseph Campbell, perceber a experiência de um ou mais personagens apresentada na narrativa como um rito de passagem, uma transformação entre dois estados. Outrossim, apresenta características rituais, cuja forma elucidada por Turner pode oferecer ao roteirista ferramentas para o entendimento e desenho da estrutura social em que estão mergulhados os personagens. Schechner entende cada cena como um ritual por analogia ao caráter performático de ambos, calcados no ordenamento de movimentos e sons.

Isso tem implicações diretas na escritura de um roteiro narrativo. Ao longo de um número limitado de páginas, serão ordenadas cenas (performances, rituais), cuja sucessão representará a trajetória de transformação de um ou mais personagens, tal qual um grande rito de passagem. Ao reconhecer a analogia entre o arco dramático e o rito de passagem, podemos estabelecer um paralelismo estrutural entre a *communitas* ritual e a que se cria para os personagens, no universo dramático, com as suspensões de regras e as características liminares próprias da fase de transição.

O papel do roteirista é, portanto, estabelecer uma gramática de símbolos e dispor dela, uma sucessão de pequenos rituais carregados de simbologia, que traduzam “as crises e ações da vida do indivíduo em formas clássicas e impessoais. (...) As gerações de indivíduos passam, como células anônimas num corpo vivo, mas a forma mantenedora e atemporal permanece” (CAMPBELL, 1992, p. 369).

Cada pequeno fragmento de ritual simboliza uma fração específica na narrativa, uma parte cuja compreensão do conjunto possibilitará uma epifania a respeito do rito de passagem de um personagem. Um único símbolo de fato, representa muitas coisas ao mesmo tempo, possui grande capacidade de condensação. Turner indica que os símbolos se referem a diferentes ordens lógicas, tiradas de muitos campos da experiência social e da avaliação ética (TURNER, 1974, p. 71). Assim, a confecção dessa simbologia também atende a uma lógica própria, que Turner analisa a partir do impacto produzido pela Revolução Industrial nos gêneros de ação simbólica.

Nossa sociedade provocou uma multiplicidade sem precedentes, fragmentando a atividade de criação e reprodução de universos simbólicos. As formas com que as pessoas e os princípios se expressam simbolicamente seguem a fragmentação crescente das relações sociais. Isso permite ao roteirista recriá-las conforme as novas formas de organização da ação simbólica, como parte de uma longa tradição de arte narrativa.

Schechner afirma que “a teoria de Turner mistura mundos diferentes (...) a progressão de ruptura e crise para a ação reparadora até a divisão (cisma) é o esquema subjacente das tragédias gregas, do teatro elisabetano e do drama moderno” (SCHECHNER, 2013, p. 76).

Embora as noções antropológicas abordadas neste artigo tenham um histórico de estudos que excede a Antropologia, para áreas como a Psicanálise e os Estudos Literários,

o que propomos é que observar a trajetória de um personagem em uma narrativa audiovisual, no escopo da escritura do roteiro, como uma experiência ritual, e, por conseguinte liminar, expande a compreensão do roteirista sobre a estrutura e a antiestrutura do universo que ele pretende representar, em sua complexa ilimitação, por intermédio de um meio limitado.

## Referências

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1992.

RAMOS, Eurico. **Revendando o candomblé**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies, an introduction**. London: Routledge, 2013.

TURNER, Victor W. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: Performance Arts Journal Publications, 1982.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor W. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

Submetido em: 27 jul. 2018

Aprovado em: 19 nov. 2018



## Sam Shepard revisitado: Salem e Kent no Vietnã ao lado

### Sam Shepard Revisited: Salem and Kent in Nighbouring Vietnam

Mayumi Ilari<sup>1</sup>

#### Resumo

O presente artigo dedica-se à interpretação da intricada peça *La turista*, escrita em 1967 por Sam Shepard. Nele, são analisadas as relações entre os recursos formais utilizados pelo dramaturgo e sua temática complexa e pouco explícita, nessa que é uma obra frequentemente lida como experimental e menos bem-acabada, uma vez que composta por determinados elementos aparentemente sem sentido. Mais que a alegada inexperiência ou amadorismo do autor no âmbito da estrutura formal, visto de tratar-se de uma obra inicial e anterior a seu cânone, buscaremos observar o quanto as aparentes incongruências e fissuras internas na própria estrutura da peça são parte integrante e constitutiva da figuração de seu tema central: ambientada no México, a patologia súbita a que remete o título da peça alegorizará satiricamente, como se verá, a presença norte-americana então em curso na Guerra do Vietnã.

**Palavras-chave:** Sam Shepard; *La turista* (1967); Teatro norte-americano, século XX.

#### Abstract

In this paper we analyze Sam Shepard's 1967 play *La turista*. The relation between the play's formal resources and its complex and puzzling themes are analyzed in this which is often deemed as an experimental, initial play, lacking in logic at certain points. More than the dramatist's lack of experience in this early work, previous to his major plays, we will instead check to which extent the apparent mismatches and internal ruptures within the play in fact set formally the figuration of its major unannounced themes. Though set in Mexico, the sudden pathology alluded to in the play's title points in fact to a satirical allegory of the U.S. military forces in Vietnam, at that very time.

**Keywords:** Sam Shepard; *La turista* (1967); American Theatre, 20c.

---

1 Docente da área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: ilarimayumi@usp.br.

## Sam Shepard Revisitado: Kent e Salem no Vietnã ao lado

‘Ainda não consigo acreditar’, ele (Sam Shepard) disse. ‘Não consigo acreditar que, tendo nascido dos anos sessenta e da inacreditável reação ao Vietnã, aquela voz tenha simplesmente desaparecido. Sumido. Não há mais voz. É isto que deve ser considerada a América? Esse militarismo lazarento? Eu fiquei tão indignado com a farsa toda, com o modo como tudo é enfiado goela abaixo e censurado na mídia... Eu queria criar um personagem de tal modo ultrajante, repulsivo, militar, fascista, demoníaco, que a plateia o reconheceria e diria, ‘Ah, esta é a essência dessa coisa’. (SHEWEY, 1997, p. 217)<sup>2</sup>

As revoltas estudantis ocorridas no final dos anos 1960, vinculadas ao sentido maior do que se denominaria “maio de 1968” se deram nos Estados Unidos e em países ocidentais diversos, chegando a alcançar o Oriente Médio e a América Latina. Nesse período, sem precedentes na história, os Estados enfrentaram a tiros os filhos das classes dominantes e médias, reprimindo as futuras elites como o teriam feito em outras ocasiões a operários. Na França, Cohn e Pimenta (2008) apontam a presença de um espírito novo e de slogans de inspiração surrealista que surgiam nos muros da cidade: “A imaginação no poder”; “É proibido proibir”. A alegria e a criatividade anunciavam a invenção e projeção utópica de uma outra sociedade possível, mais comunitária e libertária, partindo da explosão cultural que se insurgia contra uma sociedade agora percebida como recalcada e opressiva.

Foi nesse contexto que surgiu o termo “contracultura”, referente a um movimento cultural posterior à Guerra Fria que se desenvolveria inicialmente nos Estados Unidos, no âmbito dos movimentos estudantis e dos protestos contra a Guerra do Vietnã, espalhando-se em seguida a diversos outros países. Sua vigência localiza-se, grosso modo, entre o final da década de 1950 e o início da década de 1970, tendo como ponto mais alto o período entre 1965 e 1972. E é nesse universo de manifestações pela liberdade de expressão, pelos direitos das mulheres e dos negros, pela liberação sexual, pelo movimento pacifista e antiguerra, pela defesa da natureza e da ecologia e do combate a autoritarismos de todos os tipos, que surge o teatro inicial de Sam Shepard, questionando cenicamente os grilhões da civilização e do – então visto como famigerado – “sistema”.

---

2 Tradução nossa do original, bem como as demais presentes neste texto.

Fredric Jameson (1984) apontou que a ideia mais recorrente sobre os “anos sessenta” é a impressão de que, ali, tudo era possível, de que este foi um período de liberação universal, de uma liberação mundial de energias – o momento em que os “nativos” tornaram-se seres humanos, em que os colonizados internos do Primeiro Mundo (minorias, marginais, mulheres) conquistaram o direito de falar em uma nova voz, coletiva, jamais dantes ouvida no palco do mundo (ILARI, 2016). Nesse sentido, uma série de novas possibilidades surgiria também no teatro, quando as vozes até então silenciadas desses novos sujeitos históricos seriam ouvidas nos palcos, provocando, necessariamente, um tipo de estranhamento que o jovem Shepard figuraria na própria forma, cindida e surpreendente, de sua dramaturgia no período.

A Guerra do Vietnã abalou profundamente a concepção que o cidadão estadunidense tinha de si mesmo. Estendendo-se por um período total de três décadas e, no período de participação norte-americana, tendo lhe custado mais de três bilhões de dólares, além de atolar a economia, foi o conflito aberto mais longo da história do país, mobilizando mais de meio milhão de combatentes entre as forças armadas. Uma guerra que sabidamente “não poderia ser vencida”, o que se mostrara óbvio desde a Ofensiva Tet, mas deixaria um saldo de cerca de 58 mil combatentes norte-americanos mortos e 300 mil entre feridos e inválidos – em contraposição a 1,1 milhão de combatentes e 2 milhões de civis vietnamitas, além de um forte sentimento, do lado ocidental, de participação ou convivência em uma causa cada vez mais desvelada como injusta e espúria.

A partir do final da década de 1960, um forte sentimento de oposição à Guerra se alastrou, em grande medida graças à imprensa, que veiculava as notícias e imagens terríveis da guerra (e seus crimes hediondos) e a questão do Vietnã se incrustou na consciência pública de modo nunca antes experimentado, misturando-se a diversas demandas culturais e políticas reivindicadas pela contracultura e pelos movimentos pelos direitos civis.

C. W. E. Bigsby enfatiza as mudanças na representação teatral vigente no período, agora fortemente impelidas pela ação política: “A arte se submeteu aos propósitos políticos e, ao mesmo tempo, tornou-se uma oportunidade de exercer um papel público, algo que havia perdido há muito tempo.” (BIGSBY, 1985, 320-24 apud MOHR, 2001, p. 265)

Na mesma linha, Hans-Ulrich Mohr aponta os vínculos entre a mídia de massas, o protesto de rua – que passou a ser incorporado nas produções de palco – e esse novo teatro, de cunho fortemente político, que agora se estabelecia:

A apresentação da vida política na mídia, especialmente na televisão, não apenas levou à teatralização da política como gerou o desenvolvimento de formas teatrais que poderiam expressar protesto nas ruas! A partir desse momento, a vida pública, incluindo a vida da rua, viu-se sob a onipresença das câmeras de televisão. (MOHR, 2001, p. 265-266)<sup>3</sup>

David Rabe e Sam Shepard foram, certamente, os dois dramaturgos estadunidenses que exploraram de maneira mais consistente a experiência do Vietnã. Nesse sentido, destaca-se com clareza o conjunto de três peças de Rabe (*The basic training of Pablo Hummel* (1968-69), *Sticks and bones* (1971) e *Streamers* (1976)) que, não obstante não encenam a guerra *in loco* ou em si, apresentam conflitos de personagens que vivenciariam confrontos relativos ao Vietnã. No caso das duas primeiras, em que os protagonistas haviam sido fisicamente atingidos ou mutilados durante a guerra, tematizam-se suas relações posteriores, na volta à pátria e à família, em embates com um idealismo nacionalista simplório ou nefasto e em torno de questões de cunho ideológico, familiar e moral. Ou ainda, no caso de *Streamers*, apresenta-se um microcosmo da guerra iminente, presentificada enquanto alegoria da sociedade estadunidense: um microcosmo sustentado por uma série de conflitos violentos cuja ebulição apresentava um claro paralelo com os movimentos de direitos civis contemporâneos, na concretização do racismo, da homofobia, da perseguição de gênero, do questionamento dos sentidos de masculinidade e nacionalismo, na exposição da desigualdade fundamental, entre numerosas outras formas de agressões social e ideologicamente normalizadas de violência civil. Trata-se de peças que extrapolam a ênfase no âmbito individual dos protagonistas e demais personagens centrais – traço tão caro ao drama –, apresentando em suas tramas e desenvolvimento uma série de fissuras de ordem temática e formal.

No que tange a Sam Shepard, há duas peças que tratam abertamente da guerra: *Operation Sidewinder* (1970) e *States of Shock* (1991). A primeira, escrita em pleno período do conflito no Vietnã, propunha uma crítica cultural de caráter amplo: tratava de uma série

---

3 Vide, a respeito, *Viet Rock*, 1966, no Open Theatre e as produções da Escola de Teatro de Yale, sob direção de Robert Brustein.

de questões relativas aos movimentos pelos direitos civis e à contracultura, permeada de referências da época. Diferentemente das peças de Rabe, o tom de *Operation Sidewinder* era de forte sarcasmo, com situações insólitas ou menos centradas na realidade ordinária, por vezes beirando o absurdo, e sua concepção baseava-se num maior distanciamento interpretativo. A peça trata de um computador construído em formato de serpente, desenvolvido pelas forças aéreas, que, tornado obsoleto, é solto para experiência no deserto de Mojave e passa a interagir com diversas pessoas (entre elas indígenas nativos, um grupo de ativistas afro-americanos, uma mulher sexualmente atraente, turistas, uma xamã nativa, etc.), evocando, para além das questões político-culturais relacionadas aos direitos civis, discussões sobre as relações natureza-civilização, espiritualidade-materialismo, militarismo-identidade, ciência-mito, realidade-virtualidade. A terceira guerra mundial nela profetizada, e sua violência e destruição, com forte paralelo ao Vietnã, surgem no contexto como mais um aspecto da alienação a que se veem sujeitos os homens na sociedade em questão.

*States of Shock*, escrita duas décadas adiante, retoma o tema da crise do soldado que torna à casa aleijado e inválido, e aos conflitos familiares e éticos, ideológicos e morais gerados e intensificados ou revelados pela degradação aparentemente sem sentido da guerra. Escrita em um ato, como resposta indignada do autor à então Guerra no Golfo Pérsico, a peça traz, além de um protagonista veterano da Guerra do Vietnã, alusões a todas as guerras travadas pelos EUA até o momento de sua escrita, discutindo as contradições internas da sociedade e da nação em relação à guerra.

Escrita seis anos após o estrondoso sucesso de *Mente mentira* (*A lie of the mind*), o ato-único *States of Shock* (ou *S.O.S.*), agora uma peça de cunho mais explicitamente político, remeteria uma vez mais ao improvisado e à espontaneidade do jovem dramaturgo dos anos 1960:

A coisa mais admirável de *States of Shock* é que Shepard resolveu fazer de tudo: confundir as expectativas dos críticos, ignorar sua própria reputação, trabalhar do modo mais rápido e bagunçado, como se ele fosse um jovem punk fazendo shows à meia-noite no La Mama. (SHEWEY, 1997, p. 219)

É curioso notar aqui que, à parte a já conhecida implicância de parte da crítica em relação às “incongruências lógicas” nas peças de Shepard, tudo o que desagrega o modelo dramático – como, no caso, a presença do tema político ou as fissuras formais –, seja lido simplesmente como resultante de “pressa”, irreverência ou “bagunça” – e, explícita ou implicitamente, avaliado como um defeito, ao menos para boa parte da crítica nacional mais tradicional. Seja como for, Shepard retoma, para o bem, a “petulância” política e suas formas “bagunçadas” e supostamente “mal acabadas”, tal como rotuladas em seu período “iniciante” ou “amador”.

Mohr, procurando dar crédito a ambos dramaturgos, justifica o distanciamento para com o realismo, em ambos os casos, nas peças em questão, em função do caráter insólito e de exceção da própria guerra:

Tanto Rabe como Shepard afastam-se significativamente do realismo. Isto se dá como reação à vivência de uma realidade instável, não-confiável e, em última instância, incompreensível. (MOHR, 2001, p. 285)

Assim, o próprio caráter caótico e violento da guerra permitiria ou mesmo demandaria, em termos formais, recursos dramaturgicos e cênicos não lineares ou logicamente apreensíveis em sua totalidade. De fato, é isso o que ocorrerá também em *La turista*, cujo caos circular e cuja aparente falta de lógica são, na verdade, recursos críticos de figuração da realidade social violenta, e da sociedade afinal “estranha” que permite que, também sobre si mesma, se erijam guerras e suas aberrações.

### *La turista*

Sam Shepard, que, como mencionado acima, inicia sua incursão artística em meio à efervescência e criatividade dos anos da contracultura, foi um dos dramaturgos da vanguarda teatral que se formou nos Estados Unidos por volta da década de 1960 no circuito off-off-Broadway. Influenciado inicialmente por Samuel Beckett, utilizou-se com frequência de elementos surrealistas ou absurdistas em peças irracionalistas que boa parte da crítica estadunidense muitas vezes qualifica, ainda hoje, como “difíceis de caracterizar”.

*La turista*, escrita em 1967, não escapa à regra. Anterior ao conjunto de peças que consagrariam seu autor como um dos grandes dramaturgos estadunidenses de sua época, essa peça, curta e algo obscura, é comumente considerada uma “obra inicial” (leia-se “diletante”, “amadora”), que integraria um hall de peças experimentais, não muito bem-acabadas e nem sempre compreendidas, e que, supostamente, na qualidade de expressão dos passos iniciais da dramaturgia do autor, meramente acenariam a possibilidades vindouras de a sua obra maior, então ainda por ser gestada.

A trama, urdida em dois atos, gira em torno de um casal de turistas americanos, de nomes Kent e Salem, que não por acaso têm os nomes de marcas de cigarros bastante populares na época. Ambos estão presentes nos dois atos, que aparentemente se espelham durante a peça, locados, respectivamente, em um quarto de hotel no México, colorido, quente e chamativo, e em seguida em um quarto de hotel neutro, bege/cinza, termicamente confortável e melhor equipado, nos EUA.

Tendo ao lado malas imensas e lotadas de objetos, o casal, em roupas de baixo, ao abrir-se o pano, lê as revistas *Time* e *Life*, respectivamente, cada qual sentado em sua cama de solteiro. Estão visivelmente queimados de sol e discutem placidamente sobre a cor de pele dos mexicanos, a coceira, a evolução das queimaduras de pele até a descamação e o fim do desconforto, quando subitamente “um garoto de pele escura, mas não negro” (SHEPARD, 1986, p. 258) adentra o quarto. Descalço, franzino, traz uma caixa de engraxate e se coloca entre as camas, observando os hóspedes, que gritam e se cobrem com os lençóis. Na tentativa de enxotá-lo, Kent sugere que lhe deem dinheiro, que está porém fora de alcance, na mala. Enojados, procuram dissuadir o rapaz de lhes lustrar os sapatos, enquanto discorrem entre si, e em inglês, sobre a pobreza e a “chantagem” quase natural dos pobres contra os ricos. Salem, embrulhada em lençóis, levanta e finalmente acena detrás da grande mala, com notas de dinheiro nas mãos, para que o garoto se vá, em vão. Este então arranca o fio de telefone da tomada, cospe na cara de Kent e se põe a fazer caretas para a plateia. Sucede-se aí um longo monólogo de Salem, que narra um episódio de infância em que apanhou de cinta do pai. O telefone toca, Kent tem um acesso de diarreia, e o rapaz, que só balbuciara palavras em espanhol, passa a falar inglês fluentemente ao telefone. Entabula uma conversa com Salem, na qual transparecem suas diferentes visões da indústria cultural, por meio da menção a filmes e de relatos das

relações dos Estados Unidos com povos mexicanos. Kent sai do banheiro gabando-se de sua vitória contra as amebas da disenteria, e gira uma arma nos dedos, enquanto os demais cantam “When Johnny comes marching home”. O ato segue nessa linha satírica e absurdista até que um feiticeiro, supostamente maia, adentra o quarto com um garoto ajudante. Horrorizado, o casal de gringos é acometido de diarreia e não conseguem se livrar dos novos invasores. Com duas galinhas vivas, uma machadinha, um chicote, velas e incenso, o feiticeiro realiza um ritual de purificação em Kent. As galinhas são decapitadas, Salem tem um acesso de diarreia e vai ao banheiro, e ao sair, é informada pelo garoto mexicano que seu marido Kent, deitado no chão do palco, está morto. O garoto lhe informa que também ela o está. Salem, em delírio, conversa com o menino de modo algo sedutor, longamente, enquanto este fala do pai, da vida pobre sofrida, de seu povo, e da possibilidade de cruzar ilegalmente a fronteira. O ato, a despeito de suas ocorrências insólitas, se encerra placidamente.

Quando sobe o pano no ato seguinte, o palco está organizado exatamente do mesmo modo que no anterior, porém o quarto de hotel é outro, localizado agora em solo estadunidense. O telefone e as malas são agora de plástico, o cenário é sóbrio e há um ar-condicionado substituindo o antigo ventilador. Salem e Kent, que aparentemente não teria morrido no ato anterior, estão em cena, e os mesmos atores que interpretavam o feiticeiro e seu acompanhante surgem agora como um médico e seu filho, ambos trajando uniforme da Guerra Civil. O médico e pai não traz chicote, machadinha ou galinhas, mas porta uma pistola. Salem lhes conta sobre uma estranha letargia que tem acometido Kent, levando-o a dormir compulsivamente. O médico diagnostica a doença “Economo”, que estaria em fase de epidemia, levando à paralisia, rigidez e deterioração da capacidade mental. Como tratamento, sugere que o paciente permaneça em movimento e que converse o mais possível. O elenco então principia uma espécie de dança de passos coreografados sobre o palco, e o médico, como fizera o garoto mexicano no primeiro ato, passa a falar diretamente à plateia. Há uma discussão velada sobre linhas telefônicas e espionagem, Kent ameaça matar o filho do médico com uma arma, e o médico o declara curado. Kent então reclama do preço do tratamento (duas malas cheias de dinheiro), e, como num faroeste encenado, ambos apontam uma arma um ao outro. O médico descreve um procedimento de escalpelamento. A tensão aumenta, e o diálogo efetivo entre os

personagens é substituído por monólogos paralelos dos mesmos, intercalados. O embate continua, frenético, até que Kent escapa do palco abrindo com o corpo, através de um mergulho, um buraco na parede (de papel).

Observa-se o caráter insólito do enredo, dividido em dois atos que pareciam se espelhar, mas que terminam sem maiores explicações. Por que o casal rechaça o garoto mexicano maltrapilho, e qual a relação entre o feiticeiro no primeiro ato e o médico de outro século, no segundo? Quem são essas personagens, e qual o sentido de suas inter-relações?

Bonnie Marranca compara o conceito de personagem em Shepard ao de Bertolt Brecht:

Brecht desenvolveu o conceito de personagem como situado entre o ator (eu) e o papel (você). O personagem é criado do ponto de vista da terceira pessoa (ele), externamente ao evento: atuação narrativa. (MARRANCA, 1981, p. 13)

Shepard, por sua vez, situaria a narração no presente, na equação do personagem ao narrador, focando não na história mas no mito e na experiência vivida pela personagem. De fato, nos momentos que se seguem à crítica ácida gerada pelas ações e falas das personagens, o ritual, o mito, frequentemente surgem como rotas de fuga, em resposta ao materialismo e à ideologia supremacista. No primeiro ato, o preconceito do casal para com os pobres e estrangeiros “de pele escura, mas não negra”, a diarreia (ou *la turista*, como chamada pelos nativos, por incidir nos estrangeiros de visita) que acomete os protagonistas, impossibilitando-os de se defenderem ou mesmo de se livrarem de um mero engraxate pobre, não sem alguma dor de consciência, são todos elementos que remetem ao “incômodo” sofrido pelos “dois norte-americanos desagradáveis”, como são frequentemente descritos os protagonistas pela crítica. No hotel onde, malgrado o mal-estar, passam férias como turistas, sofrem a invasão de seu espaço privado pelo moleque sujo e maltrapilho, sem que consigam se livrar dele. O garoto mostra-se muito mais astuto que eles, tem conexões suspeitas e ativas, fala muito bem a sua língua e tem a destreza de um espião. O curandeiro selvagem faz rituais em meio à crise de diarreia dos turistas, e o garoto mirrado, a despeito da aparência andrajosa, conta finalmente a Salem que ela e o marido estão mortos, ao que esta tenta ainda seduzi-lo, de modo algo maternal e

concomitantemente insólito. A bizarrice obriga o público a buscar alguma lógica que torne inteligível o entrecho que se desenvolve com os protagonistas, seus turistas “desagradáveis” conterrâneos e o antagonista “primitivo”.

No segundo ato (no qual, segundo certos críticos, a plateia permaneceria apenas para tentar compreender, via espelhamento e paralelismo, o ato anterior e o sentido geral da peça), o “garoto de cor incômodo” desaparece. Considerando-se a estrutura de sentimento, na acepção de Raymond Williams, vigente no momento em que foi escrita a peça, não fica distante a analogia com a invasão da superpotência estadunidense ao Vietnã: um país comparativamente mirrado, de inimigos “de cor, mas não negros”, pobre, sem malas de dinheiro – gerador do poderio bélico e tecnológico de seu inimigo, “sujo”, e ao mesmo tempo astuto, espião: como os vietcongs, que, para horror do inimigo, se infiltravam sorratamente nas comunidades, enganando os estrangeiros. Na peça de Shepard, no país inimigo, o casal arrogante com nomes de cigarros, é acometido pela maleita dos turistas, e morre simbolicamente após um ritual primitivo. Como na guerra, a invasão ao quarto de hotel é também mediada pelo dinheiro, contra o qual se embatem experiências ilógicas, místicas, não desprovidas de violência e morte.

O contraponto entre civilização e barbárie, riqueza e pobreza, variações nas avaliações éticas e morais, remetem no plano maior do período, por sua vez, às discussões e lutas então vigentes, por direitos e liberdades civis, que ocorriam concomitantemente na sociedade norte-americana.

O segundo ato, agora sem o invasor mexicano, se dá agora no interior de um hotel em solo dos EUA. A comunidade/sociedade é ali diagnosticada como doente de letargia e sono, visitada por fantasmas (e seus procurandeiros atrasados) da guerra civil, e anuncia-se o diagnóstico de uma doença relacionada à economia, que paralisa a capacidade de pensar. O médico (de outro século) não é menos louco que o curandeiro selvagem. A crítica à guerra surge no duelo sem sentido (ou em função da mala de dinheiro?) dos conterrâneos de épocas distintas. A irracionalidade regula as relações, regidas em função da economia e do dinheiro. Seu caráter absurdo (o protagonista se evade mergulhando através da parede) dialoga ainda com diversas referências à indústria cultural. Algo irmanados às fábricas tóxicas de cigarro que lhes emprestam os nomes (ou o contrário), Kent e Salem surgem assim, na avaliação da crítica tradicional da cena teatral,

como “produtos falhados”, “desprovidos de sentido”, “dois americanos desagradáveis”, sem nem ao menos uma carga psicologizante que os poderia salvar ao menos enquanto personagens, seguindo-se uma expectativa dramática. Desinteressantes, desagradáveis, alienados, vazios. Lida desta forma, por um prisma dramático e expectativa de realismo cênico, a trama de fato não faz sentido, senão pelo embate violento e igualmente sem explicação entre personagens psicologicamente rasos, aparentemente inconsistentes. E além de tudo, o conflito/a guerra ao final não termina, já que um dos protagonistas simplesmente foge fantásticamente para outro plano.

Desafiando as convenções dramáticas, em um tempo de mortes determinadas à larga, *La turista* é de fato uma peça cujo verdadeiro tema não se poderia restringir a uma estrutura dramática ou à ênfase individualizada de seus personagens: uma peça sobre a guerra letal e violenta então em curso, que põe em cena não indivíduos, mas uma sociedade (personificada por duas empresas nacionais de cigarros) abastada, arrogante e preconceituosa que, invadindo um país alheio, satiricamente sofre baixas com “maleita turista”; e que, internamente, sofre da “maleita econômica” e da disputa ferrenha por dinheiro, enquanto dormita, alienada, socorrida por médicos lunáticos, passadistas e interesseiros. A crítica à alienação, ao materialismo e à irracionalidade da guerra surgem formalmente na repetição sem sentido dos atos que não se complementam, no giro em falso do enredo, na falta de densidade individual dos personagens.

Em *La turista*, podemos afirmar que a trama comezinha e os personagens são de fato o que menos importa, em termos de estrutura e significação dramática. O tema maior da guerra e da disputa econômica, irmanado à visão de mundo supremacista em relação aos pobres e aos “de cor” (mexicanos e vietnamitas), aponta para elementos estruturais e fundantes da própria “justificativa” da guerra, remontando historicamente aos tempos da Guerra Civil. Seu caráter caótico, violento e desprovido de sentido, margeado por relações de racismo e injustiça social e econômica, desdobra-se assim nas escolhas formais “experimentais” do jovem Shepard, em incursões pelo terreno do absurdo. Flerta ainda com o uso de recursos de distanciamento brechtiano, dirigindo-se diretamente à plateia, que é instada a decidir, e tomar (ou não) partido.

Decantada em forma, num diletantismo talvez desprezioso porém nada supérfluo, as matérias da guerra e sua alienação surgem, em *La turista*, como alegoria feroz

de seu tempo; uma alegoria que, não obstante ter sido criada e escrita “ontem”, cabe ainda, em sua violência “gratuita”, no universo belicista, alienado, supremacista, profascista – e nem por isso menos “surreal” – de uma parcela, não pequena, de certo universo atual.

## Referências

COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (Org.). **Maio de 68**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. (Coleção Encontros).

ILARI, Mayumi Denise Senoi. Dez obras para se pensar a contracultura dos anos 1960. In: **Guia bibliográfico da FFLCH** [S.l: s.n.], 2016. Publicação online. Disponível em: <<https://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Contracultura.pdf>>.

JAMESON, Fredric. Periodizing the sixties. In: \_\_\_\_\_. **The ideologies of theory, essays 1971-1986**. Durham: Duke University Press, 1984.

MARRANCA, Bonnie. Alphabetical Shepard. The Play of Words. In: MARRANCA, Bonnie (Ed.). **American dreams**. The imagination of Sam Shepard. New York: PAJ, 1981.

MOHR, Hans-Ulrich. The ‘Reality’ of War: Rabe’s and Shepard’s Vietnam Dramas. In: HEIDEKING, J. (Ed.); HELBIG, J. (Ed.); ORTLEPP, A. (Ed.) **The Sixties revisited: culture - society - politics**. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001.

SHEPARD, Sam. **Seven plays**. New York: Bantam Books, 1986.

SHEWEY, Don. **Sam Shepard**. New York: Da Capo Press, 1997.

Submetido em: 04 set. 2018

Aprovado em: 14 nov. 2018



## **Territórios da Teatralidade Dramatúrgica Imagética: um olhar experimental sobre a representação da tragédia na obra 'Tragedia Endogonidia' da Societas Raffaello Sanzio**

### **Territories of Image Dramaturgy Theatricality: an experimental look at the representation of the tragedy in the 'Tragedia Endogonidia' work of the Societas Raffaello Sanzio**

Tobias Nunes <sup>1</sup>

#### **Resumo**

Esse breve texto tem a intenção de propor uma discussão a respeito da representação do trágico no espetáculo 'Tragedia endogonidia' da Societas Raffaello Sanzio. Pretende também desenvolver a ideia de concepção de dramaturgias visuais como recurso estrutural da cena, a fim de também observar a estrutura dramatúrgica, o texto, o gesto e o além-texto como mecanismo de estabelecimento de uma comunicação visual e performativa no teatro a partir da análise dessa obra, formada por um conjunto de espetáculos - o ciclo da tragédia dividida em onze episódios.

**Palavras-chave:** Societas Raffaello Sanzio; Teatralidades performativas; Teatro de imagem; Dramaturgia visual; Tragédia.

#### **Abstract**

This brief text intends to initiate a discussion about the tragic representation in the show 'Tragedia endogonidia' by Societas Raffaello Sanzio. It also intends to develop the idea of designing visual dramaturgies as a structural feature of the scene, in order to also observe the dramatic structure, text, gesture and what is beyond text as a mechanism for establishing visual and performative communication in theater from the analysis of this analysis of this work, formed by a set of spectacles - the cycle of tragedy divided into eleven episodes.

**Keywords:** Societas Raffaello Sanzio; Performative theatricalities; Theater of image; Visual dramaturgy; Tragedy.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Biblioteconomia - Gestão da Informação pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Membro do PACT/UFSC - grupo de pesquisa em performance, artes cênicas e tecnologia. Mestrando no programa de pós-graduação em estudos da tradução na Universidade Federal de Santa Catarina PGET/UFSC. Bolsista CAPES excelência PROEX/UFSC. E-mail: tobiasnunes@msn.com

O trabalho da Societàs Raffaello Sanzio, Cia. Italiana com trabalhos experimentais fundada em 1981 se destaca enquanto obra para além das vias teatrais. A partir da estrutura concebida em seus trabalhos, há destaque também para a linguagem adotada em seus processos criativos. Pois sua fundamentação tem amparo nas artes visuais e na utilização delas como disparador criativo – a observar o próprio nome que a intitula, uma homenagem a um dos maiores ícones da renascença: Raffaello Sanzio ou Rafael Sanzio (1483-1520). O renascimento, que se desenvolveu entre os séculos XV e XVII, foi período de transformações em muitos sentidos: da humanidade, a começar pelo fim da Idade Média e início da idade moderna, transição do sistema feudalista para o capitalista, e nas artes as mudanças são vistas no desenvolvimento de um novo estilo e liberdade nas linguagens visuais, que exploram o corpo, o gesto, e tem a representação do humano numa estética mais naturalista. Esse humano é mais que imagem, é ícone, é matéria, é sangue, é tragédia, mas é também texto, língua e diálogo entre o ancestral e o sagrado, entre corpos humanos e a natureza. É realidade. Pois é esse corpo que também traduz e movimenta a cena, que dá os tons e a visualidade, no reforço da representação e concepção de um texto que não é dito, embora exista e ali esteja materializado. Pode-se dizer, então, que o corpo tem função crucial no desenvolvimento da dramaturgia visual? Na obra ‘Tragedia endogonidia’ e no modo de concepção dessa visualidade dramaturgica no processo criativo da Societàs Raffaello Sanzio, sim, o corpo é estrutura e é também texto.

A respeito dessa realidade – a do corpo em cena enquanto texto e imagem, na representação da tragédia – de aproximação, e já no desenvolvimento da ideia representacional da tragédia, que é por si mesma uma espécie de rito, com estrutura fortificada que envolve o psicológico, os medos e o lado obscuro do ser, pois é ela – a tragédia – quem torna possível a visualização desse lado, e muito tem a dizer sobre o que se propõe mostrar. Traça-se aqui um esboço das significações da tragédia, como modo pré-interpretativo, ou de auxílio para compreensão na análise da ‘Tragedia endogonidia’ – ciclo/espétaculo, dividido em onze episódios, que representa o mapa da tragédia europeia do século XX. Foi apresentado entre 2002 e 2004 em onze cidades, em cada cidade um episódio distinto, mas com fio dramaturgico imagético condutor, com início e término em Cesena, cidade-sede da Cia. A respeito dessa divisão e também da duração do ciclo

espetáculo, no sentido de discutir a estrutura dramaturgica, é característica bem observada e levantada por Fregoneis (2012, p. 30):

A escolha da montagem passar de cidade em cidade – Avignon, Berlim, Bruxelas, Estrasburgo, Bergen, Londres, Roma, Cesena, Paris e Marselha – remete a um organismo em fluxo contínuo (endogonídio), como se fosse uma divisão de si mesma, uma queda dos esporos que prevê futuros crescimentos nos lugares onde passa. As cenas que compõem esta tragédia endogonidia em constante difusão carregam um caráter ‘cruel’ que permeia toda a encenação. Imagens que jorram sangue, figuras antropomórficas e animais, ruídos inquietantes, sussurros, projeções, enfim, todos os componentes estéticos constitutivos da obra perturbam os sentidos.

Já sobre o termo tragédia e seus desdobramentos e ausência de definições, Terry Eagleton (2013, p. 23-24) tenta aproximações e diz que:

A tragédia pode ser pungente, mas supõe-se que haja também algo de atemorizante a respeito dela, alguma característica assustadora que transtorna e atordoa. Ela é traumática e angustiante. E o trágico não difere do patético naquilo que tem de purificador, revigorante e inspirador?

A questão lançada pelo autor permite pensar a respeito do patético como antagônico do trágico, tal qual, dentro dos gêneros dramáticos a comédia é para a tragédia, ainda assim são gêneros, características na arte teatral, dramaturgica e/ou literária, complementares e ambas também interrogam a existência humana, utilizam a mesma como conteúdo para se fazer presente em cena. Ou seja, os gêneros dramáticos, os acontecimentos do cotidiano passíveis de nomeação trágica, patética ou cômica são originários no ser, no corpo, na presença que pulsa e se movimenta e promove esses acontecimentos. O traço, feito a partir do corpo, de um panorama a respeito da tragédia, não só enquanto gênero dramático, mas como forma representacional, fonte de possibilidades dialógicas.<sup>2</sup>

Mas o que há por trás dessas definições onde a interferência do humano não tem alcance? Talvez a resposta esteja na imagem. Ou além, a resposta entrelaçada ao desdobramento dessas imagens, com seus efeitos e potências e, naturalmente, eventuais

---

<sup>2</sup> É preciso, portanto, citar as distinções do termo tragédia enquanto sentimento, sensação, sua estrutura, daquele enquanto gênero teatral, embora ambos passem pela representação. Cabe aqui um estudo aprofundado, onde seja possível afirmar tais distinções, algo que não se pretende aqui, mas sim, deixar como nota, o reconhecimento da existência dessas diferenças.

transtornos ou algum tipo de transformação que causem. A tragédia, na Societas Raffaello Sanzio dentro da 'Tragedia endogonidia' é parte integrante de um corpo imagem, pois o corpo é onde a tragédia também se origina.

Surge a interrogação: O que faz da tragédia uma tragédia? De que modo esse corpo tragédia se comunica?

Considerar a métrica de que toda tragédia é pré-moldada, ao envolver descrença, melancolia, catástrofe e demais adjetivos a um final infeliz, pode não condizer com aquilo que a mesma representa, tampouco a sua origem e reais características, pois a existência de tragédias com final "menos infeliz" ou "não infeliz" é também merecedora de observação, e nem por isso deixa de caracterizar-se com o mesmo termo tragédia, pois a representação, a imagem desse trágico é densa, de confronto e desestruturação, envolve os sentidos e aspectos emocionais e psicológicos. Ou então na consideração da tragédia como recurso visual, cênico, e dramaturgico a que a Societas se propõe na 'Tragedia endogonidia', ao tecer o mapa da tragédia europeia no século XX, e tema desse ciclo/espetáculo. Uma tragédia que é descrita, feita e é carregada no corpo, pelo corpo e nas imagens que ele gera.

A imagem do trágico é sedutoramente hipnotizante, não à toa chama atenção e aguça curiosidade, pois afeta sentidos, provoca e perturba. Raymond Williams (2002, p. 45-46) reitera que "a tragédia é [...] não um tipo de fato único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições", logo a ideia de trágico pode ser também subjetiva e experienciável, e essa experiência com o trágico é ainda mais notadamente marcante se houver também junto dela, uma experiência que envolva uma perda irreparável, choque, transcendência e mudança.

A visão de tragédia dentro da realidade deve ser considerada de forma exponencialmente divergente daquela vista e aplicada nas artes. Ao passo que nas artes a visão do trágico é sombria, conflituosa e imponente, já na realidade pode ser observada como um estágio de pré-evolução, tentativa de entendimento de si próprio através de algum acontecimento que lhe chega aos olhos e ouvidos, embora essas visões se cruzem e aqueçam opiniões, ao passo que uma definição ampla para o termo não seja possível. É divergente, mas, ao mesmo tempo, semelhante. O mesmo se aplica na fruição dessa obra -

‘Tragedia endogonidia’ - nesse desenho tragediografado<sup>3</sup> de apresentar, pelas vias do corpo como matéria, do sangue como estrutura o que é humanamente reconhecível.

Nessa vertente, no deslocamento do trágico na arte e na vida é que também se esbarra a dificuldade de uma definição ampla e certa do termo “tragédia” e de seu significado. Talvez a justificativa de somente se encontrar a descrição do significado do termo nos dicionários - ao menos em sua maioria - no contexto do teatro, esteja no fato de torná-lo genérico e menos complexo, pois é aplicável noutras linguagens que não a teatral, e flutua em ambiguidades e dificuldades de significação. A ambiguidade na tragédia flerta com o descritivo e com o normativo, haja vista as possíveis aplicações da palavra aos mais diversos modos de interpretação. Sobre isso, aplicações do trágico, Eagleton (2013, p. 33-34) reitera:

Para esse estilo de arte (teatro), a tragédia pode apenas significar algo sombrio e doloroso; ela não precisa satisfazer exigências, como a de que o sofrimento seja grandemente imerecido, predeterminado, causado de maneira não contingente, infligido a uma figura eminente, em parte por sua responsabilidade, revelador de ordem divina, afirmador da existência, conducente a dignidade e autoconhecimento. [...] Não importa quanto sangue tenha sido derramado e quanto tormento tenha sido infligido, somente certos tipos de morte, conflito, sofrimento e destruição, tratados de certas maneiras, qualificam-se tragédia. Tragédia aqui é mais uma questão de reação do que de ocorrência. [...] Para certa linha da filosofia existencialista, a morte é, como tal, trágica, independente de sua causa, forma, tema ou efeito. Mesmo assim, tragédia ‘normativa’ ou ‘moral’ trai com frequência certo subtexto sensacionalista, uma aura de violência ou exotismo, de sensações suavemente intensificadas e prazeres eróticos velados, o que a liga com relutância à sua irmã melodramática. Como acontece em relação à maioria dos fenômenos mais sofisticados, ela esconde algumas raízes menos conceituadas.

No discurso de Terry Eagleton é possível identificar diferenças no significado e aplicação do termo tragédia, as quais ele atribui o nome de “tragédia normativa” e “tragédia moral”, bem como também a considera um fenômeno sofisticado por esconder - de certo modo - suas origens e raízes, e ainda bifurcar-se nas mais diversas aplicações e significados, e com isso propor as mais diversas interpretações, e ainda permitir-se navegar nas vias do subjetivo, logo se ausentando de algo que lhe formate e amplifique, embora seja ampla e ao mesmo tempo diversa. Numa perspectiva histórica, porém, a questão problema - a de

<sup>3</sup> Termo criado a fim de melhor exemplificar a dramaturgia visual da Societas Raffaello Sanzio para tragédia. Tragediografado - um adjetivo para uma ação que simbolize o trágico visualmente.

uma melhor definição para o termo – se resolve numa análise de como diferentes épocas percebem e compreendem esse termo, e a maneira distinta (real ou artisticamente representacional) que o experienciam e com quais motivos.

### **Dramaturgia e visualidades: concepções e significados**

Quanto ao texto, numa dramaturgia de letra, mas que não é dita no palco, e a linguagem adotada na cena, com a concepção de imagens, ambos, dramaturgia e linguagem são apresentados e se comunicam pelo uso de recursos não verbais, que utiliza da subjetividade e dos processos de gerar significado para serem compreendidos. Uma vez que a imagem apresentada na cena é seu texto. Sobre essa questão Fischer-Lichte (2001, p. 219-220) considera:

A análise desses processos geradores de significado levou a entendimentos e insights que posteriormente poderiam se tornar frutíferos para a interpretação de textos, criando novos modos de leitura e constituindo novos significados, [...] textos que provocam interpretações. [...] Uma interpretação que pode constituir seu significado e assim uma figura dramática definida.

Textos não no sentido do texto falado, mas na presença de um texto que se comunica e interage e que não se fundamenta na palavra. Um texto que permite e projeta um espaço entre texto e corpo de atuação, um texto que se faz presente, e é, por fim, um texto que não passa pelo ator, mas está com o ator, um dispositivo de comunicação silenciosa que propicia interpretação e subjetividade. Fischer-Lichte (2001, p. 229) também considera que:

O corpo do ator em cena funciona enquanto signo: sua aparência seus atos e movimentos permitem uma interpretação em relação a uma figura dramática. A interação mútua entre o corpo do ator e o texto que ele fala constitui a identidade específica da figura dramática.

São elementos já em desconstrução, como a tragédia, então interpretada, (re) interpretada e representada num entendimento também imagético, como o proposto pela dramaturgia, a ser ressignificado por um público, considerando as diferenças na interpretação/fruição,

seja do texto falado, enquanto elemento sonoro, ou do texto enquanto letra, ou aqui enquanto imagem, que mesmo nesse formato, tem origem num texto escrito, de letra, que não é comunicado em cena. Há que se considerar o entendimento de tragédia ou o que os corpos na cena simbolizam para quem os observa; Quais são as referências imagéticas que são despertadas, e qual o viés interpretativo dessas imagens, das texturas, apresentadas numa espécie de quadro vivo e vibrante, uma pintura potente que se move e se comunica pelo viés do impacto e da sensação?

E a sensação do trágico toca na sensação de finitude, tristeza e desalento ou como na experiência com a Societàs Raffaello Sanzio na 'Tragedia endogonidia', a sensação dessa tragédia passa pela perturbação, um quase não entendimento, posteriormente esclarecido através do som e da imagem, do fio condutor dos episódios e dos modos de apreciação (que diferem dos de interpretação) criados pela cena, característica tão particular da Cia.

A dramaturgia imagética, performativa e visual, não foge dos canais sensitivos e através deles possibilita a interpretação, sugere caminhos para uma compreensão individual do que está sendo representado, aqui no modo como o trágico, a partir da proposta da Societàs Raffaello Sanzio, é apresentado para o público que os vê. É pensar num modelo específico de se tratar um texto, de construir uma narrativa ou não narrativa, ou melhor, uma estética representacional, como bem parece ser o recurso adotado pela Societàs Raffaello Sanzio ao abordar a tragédia contemporânea da Europa. E o ato de representar estabelece signos, e pelo signo se trabalha a linguagem além da fala. Nesse contexto, o caráter iconoclasta da Cia. pode ser citado tanto como um recurso dramaturgico, um dispositivo ou característica de força da cena, quanto um recurso de linguagem comunicativa, bastante evidente nos episódios que compõem a obra em seu todo. Pavis (2010, p. 105-106), quando diz que: "Esse pôr em jogo, não uma maneira específica de encenar, mas [...] verificar se uma nova escritura exige um método novo para sua encenação, as pesquisas da encenação suscitam novas maneiras de escrever", defende a teoria de um jogo com os textos e com a encenação contemporânea.

A escrita que apresenta mais traços performativos que representacionais, porém, pode ainda nesses moldes ser considerada texto dramático. Dramático no sentido de escrita teatral, para transposição em palco, ou no caso da 'Tragedia endogonidia', uma

escrita imagética, ou uma dramaturgia de imagem na linha da dramaturgia performativa. Uma obra com essas características sugere um exercício de percepção autorreflexiva do espectador, pela imersão participativa, pelo uso dos sentidos como dispositivo para auxílio na compreensão, sujeito a um impacto visual e sensorial que entra como significante em substituição da imaginação e do significado.

O texto é amplificado pela visualidade. Baumgärtel (2010), com relação à dramaturgia performativa e os modos de subjetivar, diz que “interpretar os textos enquanto representação de um mundo empírico não leva ao seu centro de significação”, e que “a materialidade performativa se sobrepõe ao significado habitual do texto”, das palavras. Quer dizer, levar à compreensão subjetiva da cena ou da obra não totaliza seu completo entendimento, pois existem questões que vão além da representatividade, e que essa mesma representatividade pode intervir num modo de pensar e fruir. A vivência da imersão do texto que é visto, dito ou performado sugere mais elementos de significação. A descrição de uma imagem tida como um modelo de jogo, onde essa textualidade performativa busca possibilidades de transformações concretas na cena, é comunicativa e funcional, pois traduz em imagem o que está dramaturgicamente escrito e é levado à cena, ao jogo de corpo-imagem-movimento. Sobre a imagem e a relação com o espectador, bem como a função da imagem, sua construção, reconhecimento e rememoração, Aumont (2012, p. 81-82) fala que:

Essa abordagem do espectador consiste em tratá-lo como parceiro ativo da imagem, emocional e cognitivamente, e também como organismo psíquico sobre o qual age a imagem por sua vez. Reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real. É, pois um processo, um trabalho, que emprega as propriedades do sistema visual [...] além de sua relação mimética mais ou menos acentuada com o real, ela veicula, sob uma forma necessariamente codificada, o saber sobre o real.

Logo, essa interação da imagem vista com o fato de experimentá-la passa pelas vias da percepção, seja de contemplação, estética, análise ou vivência. Com relação à percepção Merleau-Ponty (2006) identifica a questão de um corpo regido pelas satisfações e as experiências de perda como experiência de gozo, porque mexe com estruturas estabilizadas e anteriormente confortáveis, além de considerar a percepção como chave

fundamental para grande parte das vivências. E diz-se experiência de perda pelo fato de considerar a imersão e vivência com essas imagens, regidos por um aspecto transformador ou de reflexão.

Ao considerar o alcance dessa performatividade textual além da forma dramática puramente ficcional, o conflito está na linguagem e nas forças de conflito dessa linguagem, e aqui se fala de uma linguagem visual, da potência da imagem que se comunica, de como é percebida e sentida, e mais do que representa, também significa.

Ainda sobre a escrita dramaturgica performativa e suas linguagens, Baumgärtel (2010, p. 125) considera esse tipo de escrita como aquele que “revela no movimento de sua materialidade a dinâmica semântica da língua”, ou seja, a imagem, a ação gestual e a visualidade da cena. A escrita de uma dramaturgia para o teatro de imagem.

A forma como essa dramaturgia é exposta e apresentada organiza a cena no sentido de estruturar ideias e fazer dessa estruturação instrumento de representação cênica, a encenação como prática de linguagem, a dramaturgia como exercício de uma visualidade mutante, posto que será movimentada na cena, uma prática não unicamente associada ao texto, ao diálogo, a verborragia ou escrita literária, é o significado no além-texto. A forma é a fala, a forma em diálogo com a cena. A cena e a imagem são o diálogo.

A encenação, por sua vez, gera novos espaços de significação, de modo que a língua não é mais somente parte funcional da narrativa dramática. Conforme cita Birkenhauer (2012, p. 186): “o diálogo nunca se resolve na sua dimensão referencial intraficcional”, a língua está na cena de maneira diversa, e aí, percepção, modos de subjetivação e fruição do texto cênico representado podem ser avaliados ou sentidos, ou ainda servir de motim para posterior reflexão.

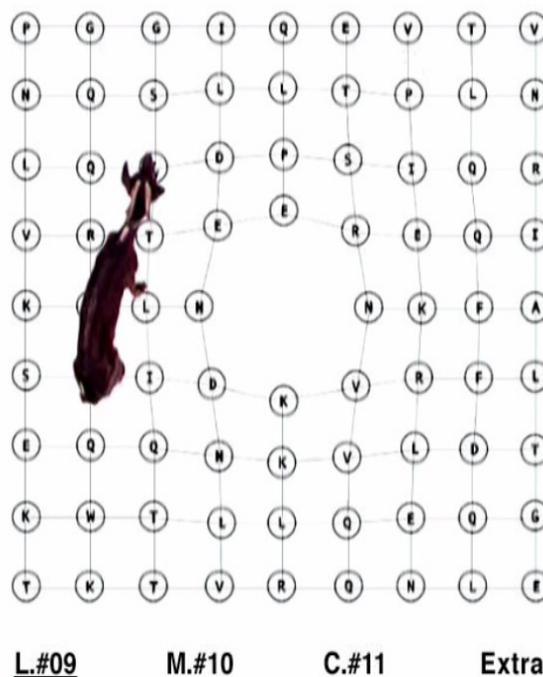
A prática da encenação fortalece um texto, o (re) significa pelo uso de uma nova linguagem, desse modo cabe pensar nessa possível organização e redução textual, verborrágica e dialógica, tendo a palavra como via e principal alicerce, como uma abertura para outros meios de expressão além da palavra, como defende Aumont (2012, p. 294): “a ideia de que a expressão visa o espectador (individual ou mais anônimo), e que veicula significados exteriores à obra, mobilizando técnicas particulares, meios que afetam a aparência da obra”, meios que vão desde forma, material, estilo e efeito produzidos, onde

cabe afirmar que a dramaturgia também passa pela expectativa. Nesse sentido, Theresia Birkenhauer (2012, p. 14-15) também aponta que:

O redescobrimto das formas do drama é relacionado com a realidade social modificada [...] e o teatro de textualidade, baseado na palavra, mas ao contrário, ele abre espaço para um teatro no qual se deve perceber a língua enquanto movimento do adensamento de sentidos, de produção de imagens e de atividade imaginária que se inicia com palavras, frases e a fala.

A obra - 'Tragedia endogonidia' - em sua unidade é um poema, uma reflexão sobre o trágico, transposta e traduzida em imagem por um bode vivo de forma dramática (enquanto estrutura), impronunciável e não cognitiva, mas nem por isso desinteressante, absurda ou não compreensível.

As imagens abaixo são de dois episódios do ciclo/espetáculo e aqui listadas para breve e introdutória visualização da estética dessa obra, no contexto da representação e também tradução da tragédia, levada para o palco através da imagem.



Fonte: DVD 3 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004.



Fonte: <http://www.realttimearts.net/article/issue66/7791> - Real time Australia's critical guide to international contemporary arts.

Sobre a essência da tragédia o diretor Romeo Castellucci (2007, p. 30), em seus cadernos de direção desse espetáculo, considera a “tragédia clássica como uma estrutura de sensações que revelam algo da condição humana que não pertence a este mundo tão pouco a esta realidade”. Ressalta ainda a necessidade da coragem de encarar a tragédia face a face, pelo fato de não saber o que ela significa. E que a tragédia do futuro é aquela representada no teatro da comoção, isso tudo como ponto de partida para a ‘Tragedia endogonidia’, junto da adaptação do vocabulário da microbiologia, de dois órgãos sexuais e da reprodução em si e do mecanismo de reprodução genital autônoma, típica em alguns animais traduzidos em imagem no espetáculo. Essa tragédia (‘Tragedia endogonidia’) é vista como o exoesqueleto da tragédia moderna ou contemporânea da Europa no século XX – pois se leva em conta o ano de produção do ciclo/espetáculo (2002-2004) – onde a comunicação verbal é mínima e os atos, gestos e sussurros são puros e completos. Ou seja, a imagem dialoga junto da imagem que registra tanto o nascimento quanto a morte, ou para citar as palavras do diretor Romeo Castellucci (2007, p. 33): “o teatro enquanto nasce contemporaneamente morre ao mesmo tempo e vice-versa”, tal qual a tragédia e seus efeitos.

Essa obra pode ser um exemplo da cena contemporânea projetada para além do espaço teatral, num flerte com as artes visuais, onde a leitura, a fruição do espetáculo entra em conflito com seu espectador, pois a tragédia é também um tipo de confronto. Sua imagem se mostra sem pedir permissão, acena e aguarda devolutiva ou disposição para

uma conversa sensorial, visual e até silenciosa. A linguagem de uma cena em mútuo movimento. Ou como bem disse Georges Didi-Huberman (1998, p. 61): “a arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver e, por isso mesmo, impõe sua ‘específica presença’ [...] e ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente”.

As imagens aqui, inseridas dentro do contexto teatral, talvez queiram mais do que olhares, mas também criar um diálogo e troca, compreensão e “ver sempre alguma outra coisa além do que vê” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 48). O teatro e a dramaturgia como experiências visual e sensitiva, e a dramaturgia de imagem, especificamente, como ferramenta que usufrui de um terreno que vai além dos recursos de concepção textual vigente, e tem a visualidade como mecanismo bem-sucedido naquilo que se propõe retratar e simbolizar, a exemplo da representação do trágico na ‘Tragedia endogonidia’ feita pela Societas Raffaello Sanzio. Obra teatral que marca e registra o potencial de amplitude das dramaturgias teatrais contemporâneas, no que se pode apontar como um teatro de imagem. Uma dramaturgia para ser vista à frente e além das já discutidas formas de criação contemporânea no teatro, e que ela possa projetar novas concepções a partir dessas ideias referentes a processos dramaturgicos. Uma dramaturgia em construção e em frutífera discussão, em potencial.

## Referências

AUMONT, J. **A imagem**. 16 ed. Campinas: Papirus, 2012 .

BAUMGÄRTEL, Stephan. O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea. **VIS** - Revista do programa de pós-graduação em Arte, Brasília, v. 9, n. 2, 2010.

BIRKENHAUER, Theresia. O tempo do texto no teatro. Trad. Stephan Baumgärtel. **Cena**, Porto Alegre (UFRGS), n. 11, p. 1-15, 2012.

BIRKENHAUER, Theresia. Entre fala e linguagem. **Urdimento**: revista de estudos sobre teatro na América Latina, Florianópolis, v. 18, p. 181-188, 2012.

CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara; KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas. **The theatre of Societas Raffaello Sanzio**. London: Routledge, 2007.

CASTELLUCCI, Romeo. O peregrino da matéria. **Sala preta**, São Paulo (ECA-USP), ano 1, n. 1, junho de 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.

EAGLETON, Terry. **Doce violência**: a ideia do trágico. São Paulo: Unesp, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. Jenseits der Interpretation. (Além da interpretação - Trad. Stephan Baumgärtel). In: \_\_\_\_\_. **Ästhetische Erfahrung: das Semiotische und das Performative**. Tübingen: Francke, 2001. p.219-231.

FREGONEIS, Gabriela Pereira. **Da performance ao cinema**: análise sobre as experiências em metamorfoses de Ofélia. 2012. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

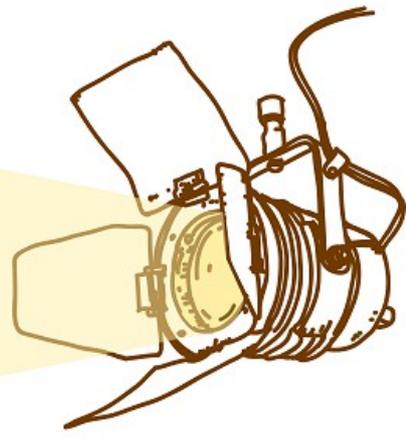
PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Submetido em: 12 mar.2018

Aprovado em: 14 nov. 2018

# Dramaturgia em foco



# Ensaaios

## Poesia contemporânea e teatro: um ensaio sobre *Rede*, de Paula Glenadel



### Poesía contemporánea y teatro: un ensayo sobre *Rede*, de Paula Glenadel

Gabrielle Mendes<sup>1</sup>

#### Resumo

Prosa-poética-teatralizada. Tal é o termo que aqui utilizaremos para desenvolver um breve ensaio a respeito da obra *Rede* (2014), de Paula Glenadel. A autora de crítica e de poesia, professora da Universidade Federal Fluminense e tradutora, lança-se ao cenário da dramaturgia com a obra aqui em questão. *Rede* parece figurar como uma digna representante da cena teatral e poética contemporânea, pois transita entre gêneros distintos, que vão da forma teatral e da poesia à crítica de arte, por meio de personagens que atuam como nômades do discurso. As fronteiras entre personagem, texto e discurso social e histórico são borradas, elaborando um panorama espectral entre pensamento e encenação, em que o estranhamento reside não mais na narrativa em si, mas na mutação dela e da relação entre espectador e texto.

**Palavras-chave:** Teatro Contemporâneo. Poesia Contemporânea. Crítica.

#### Resumen

Prosa-poética-teatralizada. Tal es el término que aquí utilizaremos para desarrollar un breve ensayo sobre la obra *Rede* (2014), de Paula Glenadel. La autora de crítica y de poesía, profesora de la Universidad Federal Fluminense y traductora, se lanza al escenario de la dramaturgia con la obra aquí en cuestión. La red parece figurar como una digna representante de la escena teatral y poética contemporánea, pues transita entre géneros distintos, que van de la forma teatral y de la poesía a la crítica de arte, por medio de personajes que actúan como nómadas del discurso. Las fronteras entre personaje, texto y discurso social e histórico son borrosas, elaborando un panorama espectral entre pensamiento y escenificación, en que el extrañamiento reside no más en la narrativa en sí, sino en la mutación de ella y de la relación entre espectador y texto.

**Palabras-clave:** Teatro Contemporâneo. Poesia Contemporânea. Crítica.

---

<sup>1</sup> Mestra e doutoranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, com ênfase em poesia e poesia contemporânea. E-mail: gabriellemendes@hotmail.com.

“Tão pouca realidade chega até o vivente quer ele faça violência, quer ele semeie audazmente sobre a pedra e as águas.” É com a frase, do poeta e crítico de arte francês Jacques Dupin, que Paula Glenadel nos convida à leitura de seu mais recente livro, o surreal *Rede*, de 2014. A autora de poesia<sup>2</sup>, ensaísta, tradutora e professora da Universidade Federal Fluminense, estreia no campo da dramaturgia com essa espécie de prosa-poética-teatralizada que, apesar de ainda não encenada, carrega elementos potenciais tanto para uma análise do ponto de vista dramaturgico, quanto da poesia.

A peça (denominarei assim apenas por uma facilidade formal), dada sua complexidade narrativa, não é simples de ser resumida. Ao carregar elementos vinculados ao terreno do absurdo e da surrealidade, a narrativa transita por uma teia poética de discursos sociais e históricos estabelecidos lançando-os à suspensão da crença e da crítica. Tais discursos mesclam-se a personagens que, por não terem características específicas, psicológicas e pessoais, desabrocham por meio das palavras e movem os fragmentos dramáticos desenraizando-os e nos levando, cada vez mais, à superfície da cena contemporânea de arte e de crítica.

Os 21 fragmentos que compõem essa obra são movidos, de certa forma, por textos<sup>3</sup> que funcionam como pontos dispersos de uma intriga dramática. O primeiro deles e, talvez o mais importante para a história, é a carta encontrada no bolso do paletó de Gottwald, comprado em um brechó. Denominado “A leitura de Larima”, o fragmento desdobra-se em interpretações plausíveis para a carta recebida em que a análise prevalecente, feita por L’Amiral Larima, detecta, por fim, um pedido de ajuda.

GOTTWALD – “Meu belo Antônio,  
Agora que vou viajar para bem longe, eu quero contar umas coisas a você. Descobri que tem coisas que eu gosto de olhar e não sabia. Aliás, eu não sabia que gostava tanto de olhar, sempre pensei que preferisse pensar. Que o olhar é a visão. Não pense que estou me repetindo, embora eu não tenha vontade nenhuma de parar neste momento para explicar a você como vejo (?) a diferença entre os dois. O olhar. A visão. Há coisas mais importantes e mais subterraneamente urgentes.

---

2 *A vida espiralada* (1999), *Quase uma arte* (2005) e *A fábrica do feminino* (2008).

3 Obviamente, os recortes aqui feitos não servirão para comportar todas as especificidades da obra, de modo que selecionei os momentos considerados cruciais à movimentação da peça e desenvolverei breve análise dos fragmentos em que a carta aparece, bem como trecho final da peça que diz respeito a outra carta encontrada *no vernissage*. Isso não exclui, obviamente, outros pontos importantes da peça que estão sendo desdobrados no desenvolvimento de minha tese a respeito da obra em discussão.

Então, vou enumerar para você algumas coisas que eu gosto de olhar: 1. Um aviso de 'PROIBIDO FU' pintado em um armazém em ruínas. 2. Um trem de ferro carregando minério de ferro. 3. O nome do fabricante de um guindaste: Gottwald. Gosto de olhar essas coisas porque elas estão ali – para ninguém. E elas me dão uma inexistência rara. Sendo para ninguém, elas me tornam *ninguém*. Ninguém, porém as olhou como eu. Isso faz de mim um ninguém especial, quase um alguém, Na hora em que eu as olhei, ninguém mais estava olhando para elas. Não do ângulo em que eu estou olhando. Não com os meus olhos, estes, que a terra há de comer.....”

[...]

L'AMIRAL LARIMA, *animado* – Mas assim mesmo vou arriscar um palpite. A pessoa que escreveu a carta tinha uma doença terminal e sabia que ia morrer, por isso fala de 'a terra vai comer' e tenta disfarçar com um eufemismo no começo, dizendo 'viajar para bem longe.' Longe mesmo... Além disso, com esse negócio de 'meu belo Antônio', creio que o autor era homossexual. Nem tanto pelo 'meu', mas sobretudo pelo 'belo'.  
(GLENADEL, 2014, p. 20-21)

Interessante notar que por meio do discurso da personagem podemos perceber a entonação típica das interpretações literárias do meio crítico e acadêmico, em que se perscrutam palavras em busca de um sentido mais palpável. No caso desse excerto, que soa um tanto quanto cômico, a busca por uma interpretação positivista baseada na origem biográfica do autor, já era bastante criticada por Roland Barthes em *Crítica e verdade* (1970), na França do século passado. São nesses momentos que temos uma pista da potência do pensamento-escrita proposto por Glenadel, já que são as personagens a desenhar discursos que emanam de uma consciência poética criadora.

Por isso, é possível inferir que há certa influência simbolista na composição da obra, pois são as palavras, a escrita, o texto (ou textos) e a leitura que se faz deles a figurarem como elementos principais no desenvolvimento da narrativa. Sabemos que a função do teatro simbolista, que se constrói em oposição à ideia naturalista, é a de promover o sonho, o espaço onírico. O que confere legitimidade a essa representação é a construção poética daquele que se propôs ao exercício da escrita, essa é a materialidade, e não a representação do meio real. (ROUBINE, 2003, p. 125).

É claro que não se pretende aqui categorizar a obra ou trazer à tona comparações temporalmente indevidas, mas tão somente apresentar possibilidades de leitura que parecem adormecidas, mas que estão bem latentes. Essa espécie de reintrodução do simbolismo na contemporaneidade vem ao encontro da construção das “personagens

discursivas”, discutidas pelo professor Stephan Baumgärtel (2011, p. 7): “Trata-se de tentativas de evidenciar na fala de um ser ficcional não seu caráter, mas sua relação com um discurso que é uma força formadora não só das ações do ser ficcional, mas do universo temático do texto.”

Podemos falar aqui em universos temáticos, já que as leituras feitas no fragmento analisado motivarão a personagem Gottwald à busca do remetente da carta. Esse encontro, só podemos presenciar na leitura do fragmento “XIII – Tudo se transforma”, já que havia outros trechos, momentos, trânsitos discursivos ocorrendo no entremeio. Por fim, Gottwald encontra a origem da carta em um brechó, de propriedade de Nasser Ville. No diálogo entre ambos, descobrimos que o paletó fora trazido do sótão, onde vivera, há algum tempo, um artista que lá havia sido trancafiado pelo próprio Nasser Ville, com o objetivo de fazer com que suas pinturas tivessem maior valor de mercado. O artista em questão, Judas Nefasto, acostumou-se à vida confortável e ali permaneceu por um tempo até sair à superfície e, então, foi interpelado por Gottwald – no fragmento seguinte, “XIV – A galeria subterrânea” – com o intuito de verificar se Nefasto passava por algum perigo ou não.

JUDAS NEFASTO – Claro, vou explicar tudo [...] Fui ao brechó para tentar comprar duas telas que pintei na juventude, assim que comecei a estudar arte. [...] Eu já estava em condições melhores e queria reunir essa parte da minha obra. Nasser Ville, o dono do brechó, não quis vender. E aí ele teve uma ideia infeliz. Ele inventou de me fazer desaparecer para subir os preços das telas num leilão que fazia uns dias depois. Ele me convidou para descer ao porão da casa e ver as outras telas que estavam no depósito. Ele me trancou lá dentro. [...] (GLENADEL, 2014, p. 49)

A ideia do brechó é essencial para a análise que aqui se pretende fazer. Segundo a própria autora em entrevista concedida à Revista Qorpus, da Universidade Federal de Santa Catarina, o brechó é o espaço democrático por excelência. Nesse lugar, todas as coisas parecem ser insufladas por um espírito de desierarquização:

O brechó, na verdade, é um lugar muito interessante, onde todo tipo de coisas parecem ganhar vida, onde elas nos interpelam – sobre o humano, como não poderia deixar de ser. Os surrealistas, de certo modo, inventam essa alegoria, ao elegerem como extremamente interessantes os precoces dejetos da sociedade industrial, pela vertiginosa poesia do envelhecimento

desses objetos que surgem como promessas de uma novidade estonteante, mas já contêm na origem a sua ruína.<sup>4</sup>

Ora, a partir disso, podemos vincular a ideia de ruínas e democracia ao próprio ente artístico, no caso o teatral e o poético. Se pensávamos, durante certo tempo, ser a arte um território bem definido em aspectos formais, na contemporaneidade são necessárias outras lentes para a análise desse novo objeto que, por meio de um eterno retorno, recupera-se e se relança a novos contextos e a diferentes experiências.

Tendo isso em vista, é importante entender essa nova maneira por meio da qual a arte teatral e poética se apresenta: sem territórios fixos, sem predeterminações de origem ou de intenções. Paula Glenadel escreve uma obra muito curiosa tanto do ponto de vista da forma poética, que nesse caso vira uma peça teatral, quanto do ponto de vista do conteúdo, já que se trata, no fundo, de uma crítica à crítica, por meio de personagens espectrais. Tais personagens rompem com a ideia tradicional de *mimésis*, em que haveria a possibilidade de identificação, de verossimilhança, para elaborar uma tensão existente, não mais entre personagem e personagem, mas entre espectador e personagem. Essa relação tensional se constrói à medida que o texto se desenrola em cena e o estranhamento se erige por não mais conseguirmos identificar caracteres específicos, certezas, traçados do destino das personagens. Para Ryngaert (2008), tal esvaziamento nos conduz a uma percepção de personagens nômades, que se desvinculam da tarefa narrativa, ou seja, perdem uma de suas funções capitais.

A maneira como Paula Glenadel pontua a relação entre personagem e texto é que causa estranheza: falta cenário, há uma sensação de irrealidade, estamos sempre presos a termos e a ideias já conhecidas da modernidade que, ao serem proferidas pelas personagens, entram em um estado de suspensão, dúvida e confusão, como uma rede. Sabemos, no fundo, que se trata de uma crítica à crítica, mas como? Não conseguimos nos situar, ficamos confusos, parecemos estar sempre no entremeio, em um entre lugar entre a realidade (a crítica) e a irrealidade (a poesia como algo abstrato).

Tal impossibilidade é, provavelmente, o espectro da transmutação e transformação de obras literárias em poéticas da indefinição, da dúvida e da suspensão de significados.

---

4 Entrevista concedida a Sérgio Medeiros e disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-017/entrevista-com-paula-glenadel-sergio-medeiros/>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

Além disso, provoca no leitor diversos desconcertos no que tange à forma e ao conteúdo, os quais se amalgamam, de certo modo, convencendo-nos de que se trata de fato de uma prosa-poética-teatralizada. Esse termo já é o suficiente para nos suspender do território, por ora confortável, de gêneros literários categorizados.

Penso aqui a literatura e a dramaturgia como espécies de territórios. Mas como seria possível haver um território para algo impalpável? Para Michel Maffesoli, o território não se refere especificamente a algo físico. E mais: não é algo definido e definitivo. Para ele, o espaço não se reduz a um território *stricto sensu*, mas sim a algo mais amplo e relativo. O território é, ao mesmo tempo, individual e compartilhado. É transitório e instável. A própria existência se constitui como uma saída de si, do próprio território (MAFFESOLI, 2001, p. 87).

A partir da ideia da “saída de si” mencionada pelo autor, podemos indagar qual seria a posição do poeta-dramaturgo (para conversar diretamente com a obra de Glenadel) nesse âmbito. Se entendermos, nesse caso, a poesia como espaço da alteridade, essa concepção se encaixaria perfeitamente. O poeta é, justamente, aquele que motiva a saída de si próprio e de seu leitor. A poesia é o mote que atuaria como combustão para explosão ou o caminho para a fuga. O poeta-dramaturgo possui a capacidade de adentrar no território do outro sem ser o outro. E mais: pode simular territórios. Nesse sentido, poderíamos creditar à poesia e ao teatro uma das maneiras mais efetivas para a criação e dissolução de espaços e de identidades. É por meio dela que se atinge, ao mesmo tempo, individual e universalmente, as mais diversas e complexas paixões e relações humanas.

Glenadel, ao apresentar uma forma de crítica inserida em texto teatral, supera as barreiras do próprio dispositivo da crítica e insere, nela, um instrumento questionador e, ao mesmo tempo, *sensível*. Como ela mesma afirma em seu posfácio, esse *pensamento-escrito* em forma de mutações de poesia e da linguagem teatral tece a rede entre aquilo que é social, cultural e historicamente partilhado e aquilo que é subjetivo e, portanto, marcado e moldado por esses elementos.

Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços. O mesmo ocorre com a escrita: circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da

palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum. Platão destaca dois grandes modelos, duas grandes formas de existência e de efetividade sensível da palavra: o teatro e a escrita – que virão a ser também formas de estruturação para o regime das artes em geral. Ora, tais formas revelam-se de saída comprometidas com um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e tempo. (RANCIÈRE, 2005, p. 18)

Assim, o espaço do teatro, representado pelo formato em texto teatral, as identidades indefinidas e surreais das personagens que parecem ser espectros, somas e transições de identidades diversas, circulam na linguagem poética, escrita, e aos poucos dissolve os fundamentos da própria linguagem, da forma poética e teatral e da própria crítica literária.

Estabelece-se, então, um território ambíguo e propenso à dispersão e à dissolução provocadas pela ordenação, desordenação e reordenação das palavras. Como um rio discursivo, sinuoso, de diferentes profundidades, as palavras circundam a personagem sem dele se tornarem donas. Essa relação que creio ser essencial aqui, tanto para a poesia quanto para a dramaturgia, faz ser possível recuperar a visada simbolista presente em *Rede*, e tangenciar um índice do épico presente na obra. Ora, as personagens, enoveladas por essas palavras, também refletem a respeito da própria atuação enquanto seres existentes, ou não existentes, como fica claro no fragmento final da obra, em que o artista Judas Nefasto, após terminar a exposição de sua performance do sono, encontra, ao acordar, na própria boca uma carta:

*Judas, sozinho na galeria, desperta. Tem um papel enrolado na boca. Cospe-o. Lê:*  
JUDAS NEFASTO – Um segundo antes de acordar para uma encenação, para uma encarnação, um texto sonha. No seu sonho, ele age. O texto trabalha dormindo. Ele é puro futuro sonâmbulo. Que ele cumpra, enfim, se for capaz, o seu destino. Que, enquanto peça, não seja mais do que pedaço, recorte, retalho, fragmento: quase. Os seus personagens estão, como não podia deixar de ser, meio perdidos, no meio do caminho. Tomemos o exemplo de Cristina Dolores, por assim dizer, crucificada entre dois mundos incompatíveis. Tomemos o exemplo de João Silêncio. Tudo o que ele faz parece predestinado a se corromper de dentro. O projeto é ridiculamente abolido por sua própria execução. Talvez o personagem mais importante seja aquele que parece menos, que fala menos. Quem sabe? A ação ramifica. Muitas linhas se entrelaçam e o traçado pode ser seguido de muitas maneiras. Muitos mundos são convocados, ainda que compareçam apenas pelos seus embriagantes estereótipos. O modo de ser da rede, sendo

armadilha, é a sedução. A paixão que os personagens têm pelos discursos, alguns francamente detestáveis, tem um quê de trágico. Afinal, como se diz, o peixe morre pela boca. Mas deixemos os estereótipos de lado, eles são crescidos o bastante para sobreviverem sem nós. Nós estamos tentando crescer o bastante para vivermos sem eles. E em nosso percurso, ficamos mais fortes, aprendemos a gostar de tudo. *Dá no mesmo*. Essa lição de Judas Nefasto parece ainda guardar algum frescor. É preciso meditá-la sempre, ruminá-la até que ela se abra como um fruto em nossa boca. (GLENADEL, 2014, p. 68)

Diante desse emaranhado de palavras, surgem também diversas perguntas. A primeira delas: quem elaborou esse texto? De quem é essa voz? Note-se que esse discurso surge como uma reflexão a respeito de todo o desenrolar da história. Não apenas como uma reflexão dos personagens, mas que também suscita no espectador a tensão em entender a origem da enunciação e seu propósito. Se reside aí um movimento em que o próprio homem é o objeto de investigação, tendo como método a análise de seu discurso, pode-se inferir que se trata de um consórcio entre o discurso simbolista (vazão das palavras) e o teatro épico (o homem como processo mutável, passível e possível de investigações).

Além disso, chama atenção o trecho: “Talvez o personagem mais importante seja aquele que aparece menos, que fala menos.” Quem seria esse personagem? Já que o próprio texto inserido na boca de Judas Nefasto afirma que diversos mundos podem ser convocados, elabora-se a ideia de que há uma personagem que parece ser a origem de todas as outras e é ela quem as insere no espaço da surrealidade e da abstração.

Crê-se aqui que a gênese de toda a proposta da obra está situada no brechó, o já mencionado espaço democrático, desierarquizado e repleto de ruínas que se tornam novas edificações. Assim, o personagem que menos fala, lá está. Não pela quantidade exata de falas, simplesmente, mas pelo fato de carregar em seu nome, “Nasser Ville”, do árabe criador de fábulas, motivos para tanto. O grande admirador de arte surrealista é quem parece relançar as personagens ao espaço da suspensão de valores, de discursos sectários ou libertários, desconhecidos ou repetidos. É um grande mercado de pulgas discursivo.

Nesse momento, faz-se essencial pensar no próprio papel da autora ao elaborar a obra e em que medida ela atuaria aqui como uma voz enunciativa que promove esse mecanismo do relançamento do discurso a novas experiências, reconstruindo ruínas. Para isso voltemos, então, à relação entre poesia e dramaturgia que aqui se propõe.

A própria autora, Paula Glenadel, no artigo “Théâtre minuscule: poésie contemporaine et éthique”, relativiza a ideia bakhtiniana de que há dois tipos de discursos, o monológico, relativo ao poético, e o polifônico, relativo à prosa. Como dito em parágrafos anteriores, o teatro, como o espaço do coletivo por excelência, parece emprestar à poesia contemporânea a mesma ideia de pluralidade. Desse modo, o eu lírico se dissolve em vozes teatrais. Assim, o teatro e a poesia se entrelaçam por meio do arranjo de diversas vozes, elaborando uma visão prismática e paradoxal do mundo, irreduzível a uma generalidade unificadora, sem que haja, necessariamente, progressão da intriga dramática ou personagens bem definidos.<sup>5</sup>

Surge então um novo percurso interpretativo para essa obra, em que será necessário suspender a tão corrente ideia da poesia como espaço somente do indivíduo e do teatro somente como território coletivo, para amalgamar ambas as visões sob a perspectiva de um teatro-poético em que a voz do eu lírico, portanto vinculada ao autor, se pulveriza e se erige discursivamente nas personagens.

Por fim, é nessa relação com o outro, plurivocal e pluridiscursiva, que se constitui o aspecto da ética na própria forma narrativa. A autora advoga por essa perspectiva, já que a relação com o outro se dá pela mediação discursiva, por meio da percepção de um outro existente, de um outro enunciador que interfere também em meu discurso, configurando mais uma relação entre o simbolismo e o épico.

A relação frutífera entre teatro e poesia é mais um dos elementos do brechó contemporâneo. Ao lermos, relermos, analisarmos, guardarmos e recuperarmos ideias, estamos também dando um sopro de vida a essas personagens que ficaram adormecidas. A potência da criação artística reside nesse entrelaçamento, entre formas e conteúdos e, principalmente, no caso da arte contemporânea, no apagamento e dissolução deles.

---

5 “Ainsi, tendu vers cette idée de théâtre, un tel texte poétique contemporain produirait, par l’arrangement des voix, une vision prismatique et paradoxale du monde, irréductible à une généralité unifiante, sans qu’il y ait nécessairement des personnages bien définis, ni la progression dramatique de l’intrigue.” (GLENADEL, 2014, p. 89)

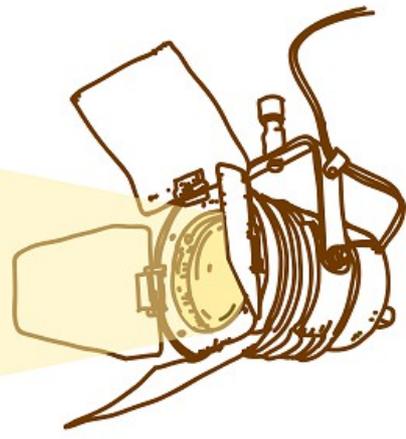
## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Honesko. Capecó: Argos, 2009.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. Estratégias de escrita teatral não-dramática e a oficina de dramaturgia no contexto contemporâneo: algumas reflexões preliminares. **O Teatro Transcende**, Blumenau, v. 16, n. 1, p. 2-11, jan. 2011.
- GLENADEL, Paula. **Rede**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.
- GLENADEL, Paula. Théâtres minuscules: poésie contemporaine et éthique. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 3, n. 23, p.87-96, set. 2014.
- MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 24, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Zahar: Rio de Janeiro, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Encarnar fantasmas que falam. Trad. Marta Isaacsson. **Cena**, Porto Alegre, v. 1, n. 6, p. 111-124, jan. 2008.

Submetido em: 10 jan. 2018

Aprovado em: 29 abr. 2018

# Dramaturgia em foco



Peças curtas

### **Apresentando *Afrânio***

O monólogo que se segue nasceu em forma de conto: era originalmente um relato em primeira pessoa. Cesário Augusto, ator e professor da Universidade Federal do Pará, leu o texto e o viu como um monólogo ou, como prefere dizer, um solo, designação que incorporei. De conto a texto teatral, pouco mudou – apenas acrescentei rubricas. Mantive os parágrafos. Depois de dois ou três retoques, eis o breve solo (até aqui não publicado) que, mesmo ainda em fase de montagem, o intérprete já levou algumas vezes à cena. Por exemplo, durante o VIII Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (promovido pela UFPA), em 28 de novembro de 2017. O espetáculo chama-se *Afrânio: um solo em decomposição* e é dirigido pelo Gita, grupo de Belém, e pelo próprio intérprete, pesquisador de artes marciais e meditativas aplicadas ao trabalho do ator. A música para a montagem foi composta por Marcos Cohen, clarinetista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, de Brasília. O monólogo parte de situação relativamente comum – a de um velório – mas o ponto de vista, a fonte das palavras, acha-se na mente desse metafísico e, acredito, simpático defunto.

---

<sup>1</sup> José Fernando Marques de Freitas Filho é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília na área de Teoria Teatral. Doutor em Literatura Brasileira pela UnB com tese sobre teatro musical. Jornalista, escritor e compositor. Autor, entre outros, de *Últimos: comédia musical em dois atos* (livro-CD; Perspectiva, 2008) e *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro* (Autêntica/Siglaviva, 2016). E-mail: fmarquesfreitas@terra.com.br.

## **Afrânio**

*Solo breve*

Por Fernando Marques

*A Cesário Augusto*

*Na cena escura, a luz ora se fecha no rosto do ator, ora deixa ver todo o seu corpo e algo de seu entorno. Ele usa bata e calças largas, de cor clara, contraposta ao fundo preto. O foco se apaga e, quando se abre novamente, o intérprete já está noutra lugar, noutra canto da cena, dos corredores ou da plateia. As mudanças se fazem em correspondência aos vários trechos – segundo fatias de texto a serem marcadas pelo ator. Enquanto se move, ele dá o seu monólogo. Assim, podemos vê-lo, por hipótese, de pé no centro ou nas laterais do palco; no alto de uma escada, ao fundo; de cabeça para baixo, em qualquer dos lados, ou sentado na plateia em meio aos espectadores. Uma espécie de Ariel de meia-idade. Andamento ora ágil, ora lento e reflexivo, de acordo com o teor das falas – ou em contraste com elas. Essa mobilidade pretende representar um ser incorpóreo, etéreo, volátil, que desfia os seus pensamentos diante do público. Tom de conversa. Uma clarineta acompanha as palavras.*

AFRÂNIO: Meu nome é Afrânio Freitas. Ou Frias. Fraga. Frota. Freire. Qualquer apelido serve, o importante é a fricção dos efes e erres.

O importante é que estou morto. Morri. Olho a sala a meu redor: sou o tal defunto que vocês podem ver esticado no centro da sala, dentro do caixão sobre a mesa, aqui na capela clara. Coroas de flores na parede ao fundo. Gente de todas as idades. Três ou quatro pessoas choram; outras quietas, sóbrias. Mas há também as que conversam alegremente, sem sofrimento aparente e sem que deixem de notar o morto à mostra.

Fico feliz por ter aparecido tanta gente para lamentar o passamento – espero que não se pense em comemorá-lo. Dois amigos dissertam sobre minha modesta pessoa em voltas tão extravagantes quanto sinceras, apesar de convencionais; é inútil pedir originalidade a essas orações derradeiras.

Convivas de última hora vêm dizer coisas afáveis, nas quais nem sequer me reconheço: Afrânio Freitas fez isso, Afrânio Frias falou aquilo, Afrânio Fraga foi homem bom, pai amantíssimo, esposo exemplar; insigne profissional, o Afrânio Frota; cidadão

solidário esse Afrânio Freire, e tudo o que se derrama em tais situações. Afrânio sofre, mas enfrenta.

Como definir o que sinto? Constato – e parece não haver qualquer incoerência: sou um homem morto e penso; defunto irrefutável, sim, mas escuto, enxergo (mais vislumbro do que vejo), até o perfume enjoativo das rosas e das velas sou capaz de captar. Ao mesmo tempo, percebo desolado a fronteira, o muro, a enorme distância entre mim e meus convidados, testemunhas ou simples curiosos nesse velório hilário; a distância entre mim, onde estou, e vocês, do lado de lá. Aí.

Aqui estou formidavelmente só. Luzes ao longe sugerem multidões.

*(Pausa. Toma fôlego e retoma a fala.)*

– Perguntar se há vida após a morte é o mesmo que perguntar se há corpo depois da morte. A razão nos diz que não pode haver vida sem corpo, nem corpo depois de estarmos mortos. Ou, pelo contrário e por absurdo, seremos duplos, feitos de vento e vísceras, alma e ossos?

Pois afirmo diante de vocês, amigos e adversários, que não morremos: nós apenas mudamos de estado. O que se dá é um processo muito simples de transmutação – pode-se até lembrar, a propósito, a transubstanciação cristã, mas não sou cristão, deixo claro, reconhecendo embora a força de metáfora contida na imagem do homem que morre e sobe ao céu, cai pesado sobre o solo e ascende levíssimo às nuvens. Repararam que opomos sempre o material, denso e precário, ao espiritual, alado, aéreo?

Esse caminho que se pode chamar natural nada tem a ver com Deus. Relevem se pareço indelicado, cruel quando os desiludo: Deus não existe; não há Deus algum, nunca houve. Só ao atravessar o rio nós conseguimos compreender: falo de não haver centro, nada parecido a um ponto central no universo, a um lugar privilegiado onde tudo comece. Algo similar a uma superconsciência que a tudo governe. O mundo não começa nem termina, e não tem sentido moral. Lugares-comuns do ateísmo, decerto. Ocorre que estou morto e o mistério vagorosamente se dissipa.

Que me perdoem o ar de professor, mas vejam, os mortos sabem mesmo um pouco mais que os outros... Indago: por que o incorpóreo deve ter parte com a divindade, enquanto a carne estaria sempre na esfera do precário? O corpo, apesar de provisório, não

é a contraface do etéreo? Por outro lado, avesso à opinião dos materialistas, mesmo os dialéticos: por que a matéria haveria de resumir a realidade inteira? Quem dera.

Agora que morri, vejo melhor o que já via, mas via imperfeito e confuso. Estar aqui deitado sem corpo que se mova, contudo consciente como se vivo estivesse, permite saber que o concreto e o incorpóreo são parentes; mais, são sinônimos. Maneiras distintas da mesma substância, essência por vezes perversa, aética, dotada de dons que a tudo animam e que se encontram, em diferentes combinações, na terra e no alto, pedras e plantas, bichos e gente.

*(Pausa.)*

- Saber que vamos morrer sufoca, oprime; o desejo de continuar a viver nos obceca. Mas morrer torna-se também condição para a felicidade. A condição de nossa felicidade não é propriamente a morte, mas o gênero de coisas de que a morte é apenas uma espécie, ainda que extrema: trata-se do limite, o que há de risco e revelia no miolo de nossas vidas, e toca de perto o que exista em nós de impulso para a liberdade, vontade minimamente forte. Estou a dizer o que tanta gente constata: sem termo, sem fim, a coisa toda teria menos graça.

Então reitero: costumam ligar a matéria à ausência de Deus, enquanto o espírito sinalizaria a existência do criador. Falso! Os dois modos da substância não cessam de brotar um do outro, de parir um ao outro; as coisas dão a si próprias à luz sem a interveniência de Deus, ou melhor: Deus mora nas coisas mesmas, não é anterior nem exterior a elas. Já disse alguém que Deus fez o mundo e em seguida se ausentou. Não, Ele não se foi, mas se escondeu; o criador enfiou-se nas próprias criaturas feito os homens nas mulheres. Não devemos, porém, desenhá-lo à nossa imagem, Ele não nos ouve.

Há vinte e quatro horas o coração sobressaltado parou. Até mais, filhos, mulher, dois ou três amigos que pude capturar. A respiração se extinguiu, o sangue deixou de correr. Houve um silêncio que parecia não ter fim e, depois, este impulso para as palavras, a consciência crispada como se levasse um choque e despertasse.

*(O ator pode repetir algumas dessas últimas palavras; a música cessa. A luz se fecha.)*



Faculdade de Artes Dulcina de Moraes – FADM  
e  
Grupo de investigação do treinamento psicofísico do atuante – GITA  
oferecem:

## ***Afrânio: um solo em decomposição***

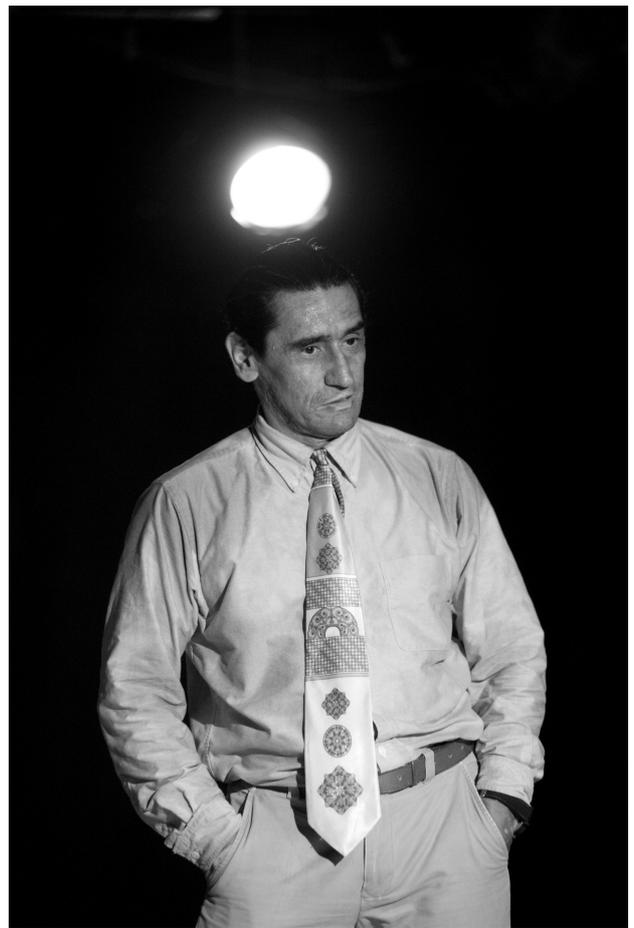
Local: Sala Conchita de Moraes  
Dias e horário: 16, 17, 18, 23, 24 e 25/02/2018, de sexta-feira a domingo,  
às 20h00min.

Ingresso: R\$20,00 (inteira) e R\$10,00 (meia para estudantes com carteirinha, pessoas acima de  
60 anos e deficientes físicos)

Texto: Fernando Marques  
Direção: Cesário Augusto e GITA  
Atuação: Cesário Augusto  
Música original: Marcos Cohen  
Figurino: Cesário Augusto  
Iluminação: Sonia Lopes  
Cenário: Aníbal Pacha

Censura: 12 anos

Imagem 1. Cartaz da apresentação em Brasília.



Imagens 2 (sup. esq.), 3 (sup. dir.) e 4 (inf.). O ator Cesário Augusto em cenas de *Afrânio: um solo em decomposição*.

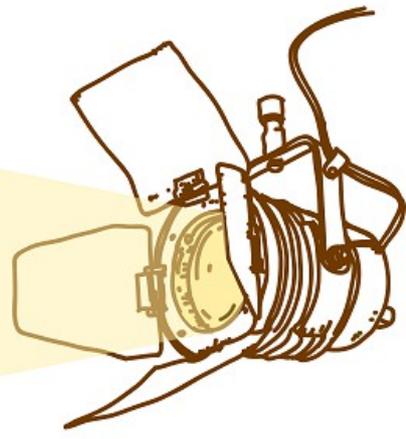


Imagens 5 (sup.) e 6 (inf.). O ator Cesário Augusto em cenas de *Afrânio: um solo em decomposição*.

Submetido em: 01 fev. 2018

Aceito em: 09 mar. 2018

# Dramaturgia em foco



Entrevistas

Nesta entrevista, realizada em 5 de janeiro de 2018, em São Paulo, capital, o Prof. Marco Antonio Guerra (ECA-USP) nos conta sobre sua trajetória com a literatura e as artes em geral, e relata sua experiência com o ensino da dramaturgia.

**FTF:** Como se deram seus primeiros contatos com a literatura em geral?

**MAG:** Com a literatura em geral esses primeiros contatos foram na infância, com a obra do Monteiro Lobato. Eu comecei a ler a obra do Monteiro Lobato muito cedo.

**FTF:** Isso era algo da família, da escola ou seu mesmo?

**MAG:** Era algo da família, não era da escola, não. Minha avó gostava de dar livros de presente. E ela foi me dando a coleção do Lobato e eu fui lendo, adorei ler.

**FTF:** Algum que você se lembre em especial?

**MAG:** *Reinações de Narizinho* eu lembro bem, e dos livros em que ele lidava com a mitologia grega, *Os doze trabalhos de Hércules*, *O minotauro*. Eu me lembro de adorar *A geografia de Dona Benta*. Muita coisa que eu aprendi na minha formação geral veio desses livros, porque a maioria deles era paradidático, na verdade. *Emília no país da gramática*, *Aritmética da Emília*, *Geografia da Dona Benta*, *História do mundo para crianças* são livros paradidáticos. Mesmo *Os serões da Dona Benta*, *As histórias da Tia Anastácia*, *O saci*, coisas que introduziam você no folclore brasileiro, aprendíamos sobre folclore e lendas do Brasil assim. Ele era preocupado com

a formação do leitor, não só com a informação.

**FTF:** E o que chegou primeiro na sua vida em relação à dramaturgia e ao teatro. Ler peças ou assistir a peças no teatro?

**MAG:** Eu acho que foi mais ou menos ao mesmo tempo. Aí eu já estava com 15 ou 16 anos e eu me lembro que houve uma promoção na escola e essa promoção era para assistir ao *Édipo rei* com o Paulo Autran. Ele fez *Édipo rei* com a Cleide Yáconis. Então iam às escolas e ofereciam, as escolas compravam e íamos assistir. Antes havia uma preparação, alguém do *staff* que vinha e explicava sobre a Grécia, a tragédia, enfim, prepararam os alunos para o que íamos ver. Aí eu li o texto, que na verdade foi uma adaptação que me chamou a atenção por causa do Monteiro Lobato, da mitologia grega. Fui ver a peça e fiquei absolutamente fascinado com aquilo tudo. Antes eu só tinha visto teatro de escola, nada profissional. Aqueles atores, paramentados, a voz!



Paulo Autran e Cleide Yáconis em *Édipo rei* (1967).

<sup>1</sup> Doutor em Letras e Professor no curso de Artes Visuais da Univasf. E-mail: fulviotf@uol.com.br.

**FTF:** A direção...

**MAG:** Tudo, tudo. A direção, tudo. Quem fez esse espetáculo foi o Flávio Rangel, o espetáculo ficou famoso na história do teatro de São Paulo. Então foi isso, essa foi a primeira. E daí passei a adorar ler texto. Antes do *Édipo* eu só tinha lido Gil Vicente, mas fazia parte do currículo da escola. Os professores ensinavam o texto, o conteúdo, a dramaturgia.

**FTF:** E essa escola na qual você estudava, como era?

**MAG:** Era na Moóca. Era uma escola-modelo.

**FTF:** Tinha vestibulinho? O que mais você lembra dessa época?

**MAG:** Tinha admissão ao ginásio [6o. ao 9o. ano]. Me lembro dessa época, outra peça que eu vi foi *O avaro*. Se não me engano, era um grupo do Teatro do SESI, com montagem bastante profissional. Era uma montagem muito bonita, eu a vi no Teatro Maria Della Costa.

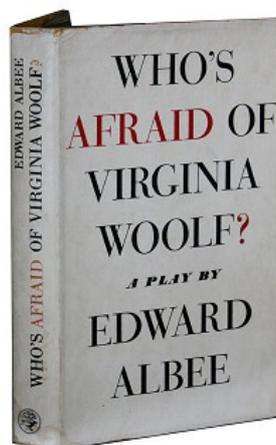
**FTF:** Alguma outra lembrança desse período pré-universitário?

**MAG:** Sim, nós tínhamos no clássico uma professora de inglês que era excelente. E no terceiro ano ela indicou muitos livros, inclusive peças de teatro. A gente tinha que escolher, ler e fazer uma análise. Tudo em inglês. Eu me lembro que fui muito metido, foi uma coisa muito pretensiosa. Eu resolvi, porque estava se falando muito desse assunto, eu resolvi ler *Quem tem medo de Virginia Woolf*?

**FTF:** Do Edward Albee.

**MAG:** Do Albee. Porque o filme tinha estreado. Eu não vi o filme, só fui ver

depois. Eu achei o título genial, queria saber o que era. A Elizabeth Taylor fazia parte da minha matinê. *Cleópatra* etc. Não deu outra. Li a peça. Apanhei, apanhei, apanhei muito, mas aprendi a ler em inglês.



Capa da edição original de *Who's afraid of Virginia Woolf*.



Cartaz do filme, dirigido por Mike Nichols (1966).

**FTF:** Sua primeira leitura de um texto mais longo em inglês?

**MAG:** Sim e de um texto coloquial. Nós líamos textos da literatura em língua inglesa, mas textos como contos. Eu me lembro de ler O'Henry, por exemplo, e outros autores.

**FTF:** E a prosa é mais fácil de ler do que diálogos.

**MAG:** Sim, porque você vai pinçando palavras. Mas diálogos... Aquela peça praticamente não tem marcação de cena, é só diálogo. Tem pouca rubrica. Apanhei. E tem muita gíria. Tive que correr atrás e descobrir. Era um desafio. Resultado é que esse pretensioso que vos fala tirou nota dez. A professora não acreditava que eu tinha feito aquilo. Mas eu disse fui eu, fui eu mesmo. Peguei gosto pela coisa. Depois eu dei um passo para atrás e fui ler o Tennessee Williams.

**FTF:** O Tennessee veio depois do Albee, então.

**MAG:** Começar com Albee é uma loucura, mas eu comecei. E fiquei apaixonado pelo teatro norte-americano. E pela literatura americana que eu já gostava. Aliás, essa professora foi professora da Maria Silvia [Betti, docente da área de Inglês da FFLCH-USP e orientadora do entrevistador]. Ela se chama Mercedes Patrício. Não sei se está viva ainda. Estou dando um voto de crédito pra ela, ela era o máximo por introduzir a gente nessas coisas, de fazer esse trabalho.

**FTF:** E tudo isso no colegial [ensino médio].

**MAG:** No colegial!

**FTF:** E vocês tinham que penar muito pra ler o texto inteiro. Você tinha um inglês pelo menos intermediário?

**MAG:** Tinha.

**FTF:** A escola que te deu ou era algo seu?

**MAG:** Escola e música. Eu tinha o hábito de querer entender o que eles cantavam. Então eu punha um disco e ficava ouvindo para tirar a letra. Eu fiz vocabulário assim. Mas aprendi isso com a professora também, do ginásio.

**FTF:** Era um método dela?

**MAG:** Era como um ditado. Punha o disco, a gente ouvia e tentava escrever. Punha várias vezes. Depois ela dava a letra. Você então corrigia. Ela dava vocabulário novo. Você arrumava tudo e funcionava perfeitamente bem. Não teve viagem pro exterior, nada disso. Da Moóca, onde eu morava, a gente viajava só para a Praça da Sé (*risos*).

**FTF:** E o gosto pela literatura...

**MAG:** Sempre existiu, sempre gostei muito de ler e de cinema. Então à medida que eu fui crescendo, fui tendo acesso a determinados filmes. Uma coisa que era muito boa antigamente era a Sessão da Tarde e a Sessão Coruja. Passavam filmes ótimos, muita coisa boa dos anos dourados de Hollywood. Isso ajudava bastante. E o que ajudou muito a desenvolver o inglês foi logicamente o hábito no Brasil de ter legenda.

**FTF:** E isso está se perdendo, as sessões legendadas são cada vez mais raras.

**MAG:** Você sabe, os filmes não eram dublados e você tinha que prestar atenção, às vezes a gente até pegava erro.

**FTF:** Mas isso é algo cultural do Brasil, não é? Em alguns outros países, por exemplo, a França, até onde sei, eles dublam tudo.

**MAG:** Dublam tudo. E eu acho sinceramente isso bastante fascista, porque dublam como querem. Em países que eram fascistas como a Espanha, por exemplo, o texto que você ouvia não tinha nada com o texto original. Era época do [General] Franco. A dublagem na Itália começou com o Mussolini.

**FTF:** Que bom começo (*risos*). E culturalmente é complicado, porque você está tirando a língua do outro de "cartaz" e impondo a sua.

**MAG:** Você está adulterando tudo. Isso falando de cinema, claro, eu não levo a televisão muito em conta.

**FTF:** A televisão é de massa mesmo...

**MAG:** Eu me lembro da primeira vez que fui à Itália, foi nos anos 1970, tinha amigos lá. Conhecia alguns casais. Eles nunca

tinham ouvido a voz da Elizabeth Taylor. Nunca. Eles não sabiam que voz ela tinha. E aí estava passando um filme dela, eu fui assistir e tive um frouxo de riso, tive que sair. Inventaram pra ela uma voz (*imita uma voz grossa, sensual*).

**FTF:** Como a da Lauren Bacall.

**MAG:** Parecia mais a da Monica Vitti, a atriz italiana. Eu não parava de rir com aquilo, porque devia ser exatamente o contrário. A voz da Elizabeth Taylor é muito característica. É ela. Aquele jeito de falar. Mesmo quando ela berra, ela tem um jeito dela. Quer dizer, grande parte da atuação se perde. E por aí vai. Você pode imaginar o que é a dublagem de *E o vento levou...* Da Mammy, em italiano, querendo ser uma negra. E a Scarlett lá não chama Scarlett.

**FTF:** Como chama?

**MAG:** Chama Rossela. Miss Rossella. Tem uma geração de Rossellas na Itália por causa da Scarlett O'Hara.



Cena de *...E o vento levou*, dirigido por Victor Fleming em 1939, com as personagens Scarlett O'hara e Mummy.

**FTF:** É uma opção pela tradução literal. E isso é algo que no teatro acontece com bem menos frequência, talvez por ser efêmero.

**MAG:** No teatro procura-se respeitar mais, mas às vezes há muitas adaptações e mudam nome, mudam isso, mudam aquilo, também não fica bom. Eu acho que

descaracteriza demais. E claro, as coisas devem se atualizar. Mas há um limite, não dá para adular de tal forma que vire outra coisa. Então crie o seu, não fique adulterando o do outro.

**FTF:** É, senão vira uma transcrição que parece querer só aproveitar o nome do autor...

**MAG:** Para aproveitar o nome, exato. Por exemplo, numa das peças que você analisa no seu mestrado, *As pequenas raposas* [*The little foxes*, de Lillian Hellman], antes da montagem que você assistiu com a Beatriz Segall [no papel de Regina Giddens], houve uma montagem com a Tonia Carrero, com tradução feita pela Clarice Lispector [e Tati de Moraes]. É horrível. É totalmente errada. A montagem foi ruim e a tradução, pior ainda. Mudou nome de personagens, não ficou nada do original. Podem dizer que não dá para montar hoje porque a peça é datada. Não é datada aquela peça! Qualquer novela que se passa no mundo dos ricos mostra o que um faz com o outro para pegar herança.

**FTF:** Isso não mudou nada.

**MAG:** Pelo contrário. Essa peça da Hellman tem uma frase profética: "Nós seremos os donos deste país. Esse país será nosso". Se você adular demais, não sobra o que há no texto de importante.

**FTF:** Há críticas contra essa montagem e sobre a tradução inclusive, que não foi considerada boa.

**MAG:** Não foi. A Clarice mudou muita coisa. Ela não traduziu nenhuma rubrica. Só o texto corrido, que foi publicado inclusive. Como tradução, trai o texto de forma muito ruim. Tanto que nós vimos essa tradução, na época que a Beatriz [Segall] estava para montar no Rio de

Janeiro, e pensamos “deixa pra lá”. Eu e ela traduzimos.

**FTF:** Vamos falar um pouco sobre a sua formação universitária. Você tem uma ampla formação nas Humanidades. Primeiro você fez graduação em História, depois o mestrado e o doutorado em Artes. No mestrado você pesquisou pintura e no doutorado a obra do Carlos Queiroz Telles [1936-1993].

**MAG:** Primeiro eu quero explicar a pós-graduação em Artes. A minha orientadora era especialista em sociologia da arte. Os nomes são rótulos e o que havia era essa área, que vinha da linha de pesquisa do Prof. Rui Coelho, da filosofia, da sociologia. O Rui Coelho teve vários discípulos e na época na ECA (Escola de Comunicações e Artes da USP) ele tinha, pelo menos, três. Um desses discípulos era a minha orientadora. A minha linha de trabalho foi a sociologia da arte. Há uma estrutura para se trabalhar, para se pensar a arte e a partir dela você pode trabalhar com várias formas de arte. A abordagem dos autores é uma abordagem sociológica. Por exemplo, quando eu fiz o mestrado eu fiz uma análise da obra do pintor Paul Gauguin [1848-1903]. Não é que eu tenha feito uma análise do Gauguin pré-expressionista, *fauve*, etc. Eu estudei o que havia de verdade do Taiti na pintura dele. Se havia uma leitura ou uma releitura da cultura do Taiti. Tanto que o título da dissertação é *O universo taitiano da obra de Paul Gauguin*. E muita coisa, claro, ele é um artista, ele transforma as coisas. Mas muita coisa era real. Por exemplo, o estouro que ele teve com as cores. Isso ele viu lá, ele absorveu deles. Essa cor pura, essa cor livre. Os tipos físicos, a etnia. Como diz o Mário Pedrosa [crítico de arte e jornalista], é ele o artista que nos chama a atenção para as outras culturas. Ele é o primeiro artista que internacionaliza a cultura e que

não olha para as outras culturas como folclore.

**FTF:** Nem como exotismo...

**MAG:** Nada disso. Pesquisando, eu descobri fotos que ele fez lá. Fotos que depois ele usou para pintar os quadros. Claro, as fotos eram em preto e branco na época, mas a posição das figuras. Todo o esforço dele de querer, digamos, harmonizar, o Ocidente com o Oriente. Então há quadros em que você vê figuras muito clássicas com outras figuras taitianas. Ele joga com as duas coisas.



Paul Gauguin,  
pintor, escultor e  
artista gráfico francês  
(1848-1903)

**FTF:** E sabe fazer bem essa composição.

**MAG:** E além de tudo ele era um teórico. Tem uma frase importante dele que diz assim “É preciso ir além do frontão do Parthenon e olhar para as culturas arcaicas micênicas, cretenses e egípcias, bem como tal e tal”. Ele estava negando uma história da arte que começava na Grécia. E que esse era o ideal de beleza e não havia outro. O parâmetro do belo é esse, fora disso não há belo.

**FTF:** Para a época essa declaração deve ter dado problema...

**MAG:** Isso foi no pós-impressionismo e ele morreu em 1903, quer dizer, ele é um homem do século XIX como esses grandes artistas eram, mas criou para o século XX. Como o Cézanne que dizia que estava criando para as próximas gerações.

**FTF:** Isso é interessante, porque ele é da época do nascimento da sociologia, da antropologia...

**MAG:** Exato e esse foi meu caminho. É claro que eu falo de estética também, mas o viés é sociológico. Quando eu fui para o doutorado já era outro momento e eu pensei em estudar alguma coisa do Brasil. Tinha um cunho pessoal, porque eu queria entender o que me tinha sido roubado pela ditadura. Eu queria entender um buraco que ficou, porque eu entrei na universidade em 1969. Eu fui inaugurado como AI-5.

**FTF:** O AI-5 é de 13 de dezembro de 1968, então estava fresquinho...

**MAG:** Sim, foi um período difícil, muito difícil em termos totais, muito complicado. Hoje muita gente tenta amenizar a ditadura dizendo que não era bem assim. Não era bem assim? Era sim. No momento em que você tem as leis civis suspensas, acabou, como se diz em inglês "Anything goes" (Vale tudo, em tradução livre). Toda arbitrariedade é possível. Se hoje (janeiro de 2018) está assim, imagine naquele período. Só para dar um exemplo: imagine você voltando pra casa da faculdade ou do cinema, de repente param o ônibus e entra a polícia no ônibus, revistando, olhando o documento de todo mundo. Ninguém sabe por quê, qual é o critério, o que eles estão procurando, e mesmo sem esse critério eles podem pegar alguém, levar do ônibus e ninguém sabe por que a pessoa foi levada.

**FTF:** Por pura arbitrariedade.

**MAG:** É, porque resolveram que você não tinha um tal documento que eles queriam ver. Então a gente saía com tudo, você consegue imaginar? Você andava com todos os documentos. Podiam dizer que você estava sem a carteira de trabalho ou então sem o título de eleitor. Sempre procuravam alguma coisa arbitrária para te cercar. Eu me lembro por exemplo, era uma coisa estranha, a gente voltava a ser "filhinho da família". Com muita gente era assim. Você chegava a um lugar e ligava para sua casa para avisar que chegou. Quando saía, ligava dizendo que estava voltando. Eu fazia isso quando já era professora, para os meus pais. E não é porque eles eram superprotetores, não tinha nada disso.

**FTF:** É porque havia risco mesmo.

**MAG:** Era medo.

**FTF:** Eu lembro da história que o pai de um colega contou, há muito tempo, que uma vez ele foi parado e teve que mostrar a carteira de trabalho. Ele disse que quem não mostrava corria o risco de ir preso, porque podia ser considerado vagabundo pela polícia.

**MAG:** Ia preso por vadiagem.

**FTF:** Ou seja, tinha que andar com a carteira cheia, RG, CIC [CPF], carteira de trabalho, título de eleitor...

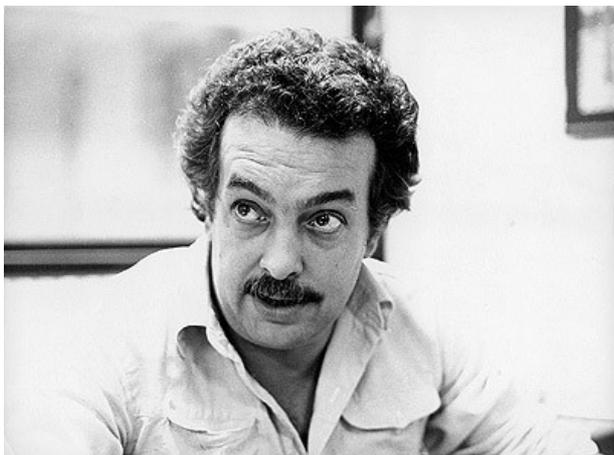
**MAG:** Isso era impressionante.

**FTF:** E o doutorado começou com a ditadura já mais para o final.

**MAG:** Isso. Quando eu fui fazer o doutorado eu já tinha viajado pro exterior, o que me deixou ainda mais nervoso, porque lá eu tinha acesso às coisas que não tinha aqui. Filmes proibidos aqui que eu vi lá. Livros, discos.

**FTF:** Como foi a sua primeira viagem para o exterior?

**MAG:** Foi em 1973, aproveitei férias longas e fiquei rodando de trem. Fui à Espanha, Portugal, França, Itália, Inglaterra, Áustria e Holanda. De trem e no inverno era mais barato, muito menos turistas, dava para viajar mais tranquilamente. Deu pra entrar em contato com muita coisa. Os museus, por exemplo. Eu já era professor de história da arte e nunca mais as minhas aulas foram as mesmas. Poder ler o que quiser, ouvir música, ir ao teatro. É uma experiência que muda tudo. E foi aí que me dei conta de quanto eu e o Brasil estávamos sendo lesados.



Carlos Queiroz Telles (1979).

**FTF:** E foi assim que surgiu o desejo de estudar a obra do Carlos Queiroz Telles?

**MAG:** Eu queria estudar os anos 1970. Comecei o doutorado na virada dos 1970 para os 1980. Em 1984 eu defendi. Eu conhecia o teatro dele como espectador. É isso que eu digo no trabalho. Ele foi muito montado nos anos 1970, um dos mais montados em São Paulo, Rio, Minas. É claro que eu tinha visto as peças dele, como espectador ainda. O teatro dele era um teatro de resistência. Eu vi *Muro de arrimo*, com o Antonio Fagundes.

**FTF:** É a mais conhecida dele, não?

**MAG:** É, sem dúvida nenhuma. É um impacto essa peça. Ele escreveu *Muro de arrimo* a partir de uma notícia de jornal. Conta a história de um pedreiro que se matou, quando o Brasil perdeu a Copa (de 1974). Ele morreu enrolado na bandeira do Brasil. Na época eu também vi o *Frei Caneca*, com o Othon [Bastos] e aquela delícia de peça que é *A bolsinha mágica de Marly Emboaba*, que também fez muito sucesso. Também *Porandubas populares*, *Jogo do poder*, *A viagem*, que é uma adaptação d'*Os lusíadas*, ele criou uma estrutura dramática para o texto. A mesma coisa ele fez com o *Jogo do poder*. É uma colagem de peças de Shakespeare. É uma peça que os alunos de cênicas gostam de ler e trabalhar. Ele une vários trechos de peças do Shakespeare pelo tema do poder. Essa peça, inclusive, foi uma encomenda, um pedido. Quem queria fazer essa peça era uma atriz chamada Madalena Nicol. Ela queria muito trabalhar numa peça assim. Ele apresentou o texto e ela amou. Ela chamou o Sergio Mamberti, que dirigiu, e os dois contracenaram. O que eles faziam em cena? Dois coringas, que eles faziam sobre praticáveis. Iam trocando os papéis, era de uma criatividade incrível. A outra adaptação que ele fez foi *O processo de Joana*, sobre a Joana D'Arc. Aí ele pegou o processo dela mesmo, que existe publicado, o processo medieval, ele pegou e transformou em peça. Ele inova colocando uma série de recursos brechtianos. Tem júri, bonecos de um lá, a outra parte do júri é o público mesmo, a atriz entra e sai do papel...

**FTF:** E era algo ousado fazer isso na época.

**MAG:** Foi algo bem político. Era ousado, nós estamos falando dos anos de repressão. E foi aí que me deu um estalo. Eu estava procurando um tema.



Antonio Fagundes em *Muro de arrimo* (1975)

**FTF:** E o tema estava ali, nas suas idas ao teatro.

**MAG:** É, assim nasceu a ideia. Eu fui falar com ele. No começo, ele estava meio assim, não comigo, mas perguntava para que fazer aquilo. Nós ainda estávamos na ditadura. Todo mundo tinha medo. Minha orientadora também, teve medo até eu defender. Eu dizia para ele que era importante, que a dramaturgia dele tinha um lugar na história etc., já falei para ele qual ia ser o título, eu já sabia que ia ser *História e Dramaturgia em cena: Carlos Queiroz Telles*. Eu propunha um jogo de palavras com “em cena” e “encena”, algo que também nasce dele porque o teatro dele é muito metafórico, muito cheio de jogo de palavras, porque era assim que se podia driblar a censura. Aí ele gostou. Gostou da brincadeira. Me mandou todos os textos. Ele estava vivo, então deu para fazer toda a pesquisa falando com ele, eu tive acesso aos textos originais, com rasuras, mudanças, cortes, e com o decorrer da pesquisa, outras coisas foram nascendo, outras relações foram sendo feitas. É como uma árvore que vai abrindo os “braços”. Antes de ele se tornar escritor, ele foi poeta. Um grande poeta.

**FTF:** E você chegou a analisar a obra poética dele?

**MAG:** Só uma parte. Está na tese e entrou para o livro que foi publicado a partir da tese. Cada capítulo eu abro com um poema que se refere com o que eu vou escrever. Ele fez trabalhos incríveis. Por exemplo, um livro-pôster sobre o Vietnã, que desmontava, com todas as poesias impressas. Ele era um homem de propaganda. Primeiro ele fez direito. Mas na época ele já gostava de teatro e ajudou a fundar um grupo chamado Oficina.

**FTF:** O Oficina do Zé Celso [Martinez Correa].

**MAG:** Ele fundou o Oficina com o Zé Celso. A primeira peça do Oficina é dele, chamada *A ponte*. Segundo ele, um “dramalhão sem sentido”. Aí eles fizeram *A ponte* e outra do [Amir] Haddad, *Vento forte pra papagaio subir*. Aí ele sai e acaba indo para a propaganda e se torna o menino de ouro da propaganda. Nos anos 1960 e 1970 ele foi uma espécie de [Washington] Olivetto.

**FTF:** Foi uma carreira muito boa, então.

**MAG:** Sim, ele trabalhou muito com o Carlito Maia, o Magaldi Maia. Ele fica na área de propaganda e volta a escrever para teatro. Ele escreve uma peça para o teatro a pedido do colégio vocacional. A peça se chama *O vestibular*, e depois começa a voltar aos poucos para o teatro e a falar mal da ditadura. É quando ele vai trabalhar no Theatro São Pedro. Ele se associa ao Theatro São Pedro durante a gestão do Maurício Segall, que era super de esquerda. Então ele começa com a tradução de *O interrogatório* [*Die Ermittlung* – 1965], do Peter Weiss.

**FTF:** Ele traduziu bastante também.

**MAG:** Traduziu. Depois ele começa a escrever peças usando a História. Para

fazer o *Frei Caneca*, por exemplo, ele leu não sei quantos livros de História para escrever a história do Frei. Ele trabalhava desse jeito. E na propaganda ele havia bolado coisas incríveis. Ele saiu da propaganda em 1972, 1973. A Copa tinha sido em 1970, era o auge do milagre [econômico] e ele recebeu uma convocação para vir aqui no Ibirapuera, onde foi a Oban (Operação Bandeirantes), no quartel. Quando ele chega ele encontra metade das pessoas da publicidade brasileira lá dentro. E ninguém sabia o que estava fazendo ali. Foram chamados e estavam lá sentados em carteirinhas, como alunos concentrados. Aí entra um general que diz “Esse ano não tem Copa e o milagre está descendo. Vocês estão sendo convocados para manter o moral da população”. Como o Telles dizia, “houve vozes discordantes”. Não tinha dúvida. O general disse “Isso não é um convite, é uma convocação. Nós temos a ficha de cada um de vocês, com quem vocês andam, com quem vocês falam, o que vocês têm. Inclusive a sonegação [de impostos], que tem muita. Tem caixa dois.”. Foi assim. Muitos toparam e fizeram o que fizeram com a gente. Foram trabalhar para o governo, para a televisão. Ele saiu de lá, foi para a agência, pediu demissão e nunca mais voltou.

**FTF:** E aí ficou só no teatro.

**MAG:** Só no teatro.

**FTF:** Ele conta mais como foi essa decisão? Deve ter sido um dia horroroso.

**MAG:** Foi demais pra ele. Não só foi um dia horroroso, como ele precisou abrir mão de muita coisa. Ele ganhava muito dinheiro com publicidade. Mas aquele era um preço muito alto a se pagar. No final da década de 1970, ele escreve uma peça que fez muito sucesso chamada *Arte final*, que também foi com o [Antônio]

Fagundes. A peça se passa numa agência de propaganda e o personagem principal é o diretor de arte final. Ele disse que essa peça foi para expurgar todos os demônios que ele tinha por conta dos anos que ele trabalhou na publicidade. Como ele diz na peça, “Eu vendi vitamina para quem não tinha o que comer.”.

**FTF:** Também foi uma autocrítica ferrenha.

**MAG:** E ele mostra o quanto essas coisas são perversas, porque o dono da agência dá uma rasteira nele no final para conseguir o que quer. É uma peça incrível.

**FTF:** É interessante porque os publicitários no Brasil se tornaram conhecidos do grande público depois, mais por volta dos anos 1980, início dos 1990.

**MAG:** Nos 1970 eles já estavam atuantes.

**FTF:** Já dominavam a área há muito tempo

**MAG:** Há uma citação da Marilena Chauí que eu uso no meu livro em que ela fala que uma coisa que o regime militar fez foi prescindir da figura do intelectual. Como ela diz, “a figura antiga do intelectual”, que cria sistemas de justificação, de representação do sistema. Ele prescinde disso. Essa atividade foi transferida para a tevê e, portanto, para a propaganda.

**FTF:** E nem dá para dizer que ele captou isso, porque de fato ele foi testemunha ocular naquela reunião para a qual foi convidado/convocado.

**MAG:** E ele não fez parte daquilo. Ele foi embora. E aí ele teve muitas peças censuradas. A *Marly Emboaba...* foi uma. Foi uma montagem complicada, a portas fechadas. Porque na peça, a Marly é uma prostituta de rua, e chama “bolsinha mágica” porque ela vai contando a história

dela e tirando tudo de dentro da bolsa. E numa das batidas policiais ela vai presa. Mas fica amiga do delegado e dá pro delegado. Aí o delegado dá uma carteirinha pra ela e ela dizia que adorava, porque com aquela carteirinha ela entrava de graça no cinema. Aí ela vira informante do delegado. Ela fazia ponto na rua das Palmeiras, onde havia muitas repúblicas de estudantes. Ela ia trepar com os alunos e ficava ouvindo as conversas para depois passar para o delegado. E no final o delegado quer casar com ela. Olha a união que ele fez, mais degradada impossível. E a cena é uma cena shakespeariana. Ela para no meio do palco e ela tem uma aliança de um lado e uma navalha do outro. Ela em seguida diz “É, acho que eu vou sair da vidona pra cair na vidinha”.

**FTF:** Isso é muito imagético.

**MAG:** E mais, ele estava fazendo metateatro. Quando a peça começava, os espectadores estavam fora do teatro e escutavam uma gritaria, um bate-boca lá dentro. Aí vem uma mulher, que é a atriz [que interpretava Marly] e diz para o público esperar, que logo ela vai abrir. E quando o público entra, em cena estão a atriz e o escritor. Ele vai escrevendo e passa para ela, aí ela representa. Só que ela bate boca com ele.

**FTF:** Com o próprio escritor.

**MAG:** Isso. Ela lê o que ele escreve e diz “Ah, isso aqui eu não falo”, “Não vou falar porque não quero levar porrada da polícia”, “Muda isso”. E é ela que obriga o escritor a criar a cena do casamento, dizendo “Eu quero redimir a Marly perante a sociedade. Eu quero um *happy end*, vai, escreve o casamento dela”. Então ele mostra essas interferências na escrita.

**FTF:** E foi um recurso muito inteligente, porque ele não precisava dizer nada

explícito, sem dar nomes.

**MAG:** Exato. E é importante lembrar que tanto a *Marly...* quanto o *Muro de arrimo* foram feitas fora do Brasil. As duas foram feitas na França.

**FTF:** Montadas por encenadores de lá ou foram levadas daqui para apresentação em algum festival?

**MAG:** Foram montadas lá mesmo. Tanto a *Marly* quando o pedreiro do *Muro de arrimo* acreditam no milagre. Ela é fã do milagre. O Queiroz conta no depoimento dele que gostava da montagem do [Antonio] Abujamra, que é com o Fagundes. Ele gostava. Mas ele achava que a peça havia cumprido seu papel plenamente quando ela foi feita por um grupo de Osasco chamado Forja. O grupo Forja era um grupo ligado ao sindicato, então era semiprofissional, e tinha um ator conhecido em Osasco, que fez muita coisa naquele período, chamado Rubens Pignatari. O Queiroz ficou muito emocionado quando assistiu, de ver que a peça dele tinha encontrado o seu lugar na História. Era aquele ator, naquela montagem.

**FTF:** E naquela situação, montada por um grupo de sindicato.

**MAG:** É, ele achou que foi muito importante essa montagem. No caso da Maricy Bonafé, era uma atriz que começa num grupo da São Francisco (Faculdade de Direito do Largo São Francisco - USP) e depois fez parte de um grupo em Santo André (SP), o Grupo Teatro da Cidade (GTC). É o grupo em que participavam os atores Antonio Petrin e a Sonia Guedes. Esse grupo resolveu fazer um trabalho diferente. Eles tinham ido para um festival na Colômbia, acho que em Manizales e viram lá uma experiência fantástica de um dramaturgo chamado [Enrique]

Buenaventura. E resolveram colocar em prática aqui. Na verdade, era uma experiência que já tinha existido com o Peter Weiss, um pouco diferente, mas tinha existido. O que era essa experiência? Lançava-se um tema, o grupo pesquisava o tema, trazia material e um dramaturgo escrevia o texto a partir do material.

**FTF:** Um trabalho colaborativo, então.

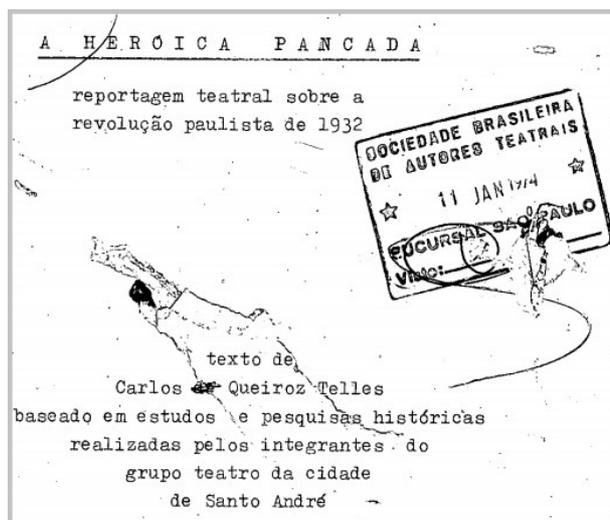
**MAG:** Isso. O Boal, por exemplo, fazia algo parecido com o teatro jornal, mas não chegava a gerar um texto, aqui eu estou falando de uma experiência que gerava um texto. O Peter Weiss havia feito quando escreveu *O interrogatório*. O Weiss ia ao tribunal ver os nazistas depondo, anotava tudo e à noite dava aos atores para encenar o que ele havia visto e assim foi nascendo o texto. Disso nasceu uma peça do Carlos Queiroz Telles que nunca foi encenada, chamada *A heroica pancada*.

**FTF:** Sobre o que é?

**MAG:** Foi escrita no auge da ditadura, mas é sobre a Revolução de 1932. Você acha que algo sobre a ditadura ia passar? Ele tinha uma empregada muito engraçada chamada Elvira, que uma vez viu o texto e disse “Seu Carlos, isso aqui não vai passar, não. Esse defunto é muito fresco.” E não passou. Foi interdita no ato. Porque “Heroica pancada” é o hino [de guerra dos estudantes do Largo São Francisco, na Revolução Constitucionalista de 1932]: “Quando se sente bater / no peito heroica pancada / Deixa-se a folha dobrada / Enquanto se vai morrer.” Ele conta a história da revolução de 1932. Esse pessoal trouxe o material e ele foi montando a peça, e a Maricy [Bonafé], que era do grupo, o ajudou muito na fase final.

**FTF:** E a peça ficou proibida até o fim da ditadura? Ele morreu no início dos anos

1990, não fazia muito tempo que a redemocratização havia acontecido.



Detalhe do frontispício de *A heroica pancada* (1973), com registro da SBAT-SP em 1974.

**MAG:** Ficou proibida. Ele morreu e não a viu encenada. Não foi encenada até hoje, na verdade.

**FTF:** Que obras do Queiroz você acha que ainda dialogam com a nossa situação atual e que obras já estão datadas?

**MAG:** Sim, há obras que ficam e outras que são só para o calor da hora. *O vestibular*, por exemplo, era uma peça que ele mesmo achava fraca, ficou para trás. Mas há outras que não, com certeza. Por exemplo, *Muro de arrimo*. Mesmo a *Bolsinha mágica*, tomadas algumas precauções de censura, já que hoje não temos mais isso, mexe com corrupção, então ainda é válida. Mesmo o *Frei*, quando ele escreve *Frei*, em 1972, no ano do Sesquicentenário da Independência, ele ganha o prêmio de melhor peça. Se você visse a bibliografia da peça, você sai correndo. Na primeira página, tudo mentira. Os livros mais reacionários da história do Brasil ele colocou lá.

**FTF:** Isso já era uma driblada nos censores, então?

**MAG:** Era para driblar. Aí a peça entrou no cronograma das escolas, era obrigatório assistir *Independência ou Morte* [filme de 1972, dirigido por Carlos Coimbra] e levar as crianças para ver *Frei Caneca*. Então elas viam *Independência ou morte* com o Tarcísio Meira e aí iam ver o *Frei Caneca*, eram obrigados a levar bandeirinha, porque quando o Dom Pedro entrava e saía de cena eles tinham que acenar. Só que na peça Dom Pedro mata o Frei. O Dom Pedro é o vilão. O Dom Pedro é a repressão. Era um tal de bandeirinha jogada no chão, ninguém as levantava mais. Então na verdade a peça vinha na contramão, como tinha que vir.

**FTF:** E quanto tempo durou isso, de deixarem as crianças assistirem ao espetáculo?

**MAG:** Deixaram, não perceberam. E se fizessem alguma coisa, fariam contra eles mesmos, pois a peça havia ganhado prêmio. A peça de certa forma dizia que a história do Brasil não é tão bonita quanto a gente viu no filme. E agora isso está voltando. Dom Pedro como herói, galã. Está se revendo uma história reacionária, de direita, que eu acho que não é à toa. É algo perverso. Eu acho que *Frei Caneca* está precisando de uma remontagem.

**FTF:** Alguma outra?

**MAG:** Houve uma peça que ele fez também em 1972, que foi o ano do Sesquicentenário, mas também foi o ano do Cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Ele escreveu uma peça a pedido do Maurício Segall, por causa do pai dele [Lasar Segall, pintor modernista]. A peça se chamava *A Semana ou Esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa semana de arte moderna*. Contava a história da Semana, que não é mostrada na peça, pois o que se apresenta é a preparação para a Semana. Toda a discussão sobre o novo e o

velho, sobre o que levou a fazer a Semana. É uma peça divertida, ele capta o espírito jovem daqueles artistas que eram criativos, engraçados e brincalhões.

**FTF:** Essa peça ainda hoje tem vigor?

**MAG:** Talvez em alguma comemoração da semana de 22, do modernismo, mas não por ela em si. Acho as outras mais importantes. Um cara que se mata porque o Brasil perde a Copa. Você dá duro, não consegue nada, mas acredita no país. Isso é o Brasil. Há coisas ali que são muito atuais. *O jogo do poder* mesmo, com dois bons atores em cena, dá uma montagem maravilhosa. Ele também escreveu *Vamos brincar de papai e mamãe enquanto seu Freud não vem?*, que é uma parábola que destruía a família brasileira, a família do milagre [econômico], era uma parábola contra o milagre. É sobre a decadência. O que é que se acumula? Lixo, nada que valha a pena. Sempre há algo político nas peças dele. A última peça que eu analiso, é uma peça curta, já vi encenada em São Caetano, na Fundação das Artes, chama *Última instância*. Se passa dentro de um boteco. Quatro personagens, três homens e uma mulher. Eles acabaram de linchar uma pessoa lá fora e começam a discutir o linchamento. Aí um deles sai, volta correndo e diz “Ele tá vivo”. Eles saem e voltam lá para acabar o serviço. É de uma violência de Foucault. Violência horizontal. É o que está aí. O cara supostamente era ladrão. A mulher era viúva, o marido dela havia sido morto por bandidos. Enfim, todos ali tinham um passado com a violência. E um dos personagens é um policial ou investigador aposentado. Essa também dá para montar porque é superatual. Eu vi essa peça participando de um seminário lá na fundação. Os alunos montaram a peça e me convidaram para ver.

**FTF:** Essa escola é tradicional e está fora da cidade de SP.

**MAG:** Sim, e tem uma história interessante, foi fundada por várias pessoas de teatro, incluindo o Timochenco Wehbi. Muita gente que está na mídia hoje saiu de lá. O Fabio Assunção estudou na fundação. O Queiroz faz parte de uma geração de autores que apareceu por volta de 1968, 1969, e produziram muito nesse período, com um tipo de texto mais atuante, ou mesmo mais metafórico. A geração de 1969 teve pessoas como a Consuelo de Castro, que morreu recentemente, a Isabel Câmara, a Leilah Assunção e o Zé Vicente. É uma escola. E se você der marcha a ré, você chega em Antonio Bivar, Plínio Marcos e Edward Albee.

**FTF:** É uma geração importante pós-TBC.

**MAG:** Essa geração de 1969 foi trata em uma dissertação da Sonia Regina Grossi Guerra, chamada *Geração de 1969 no teatro brasileiro – mudança dos ventos* (ECA-USP). Ela analisa o teatro de autor em peças com dois personagens formando um processo dialético, os personagens são tese e antítese. Não é que eles inauguram isso, mas eles se dedicam a esse tipo de teatro, e a Sonia analisa as condições de escrita, os textos que estrearam no mesmo ano, os tipos de estrutura semelhantes. Ela vê por trás desses textos o Bivar, mas atrás do Bivar ela vê o Plínio Marcos em *Dois perdidos numa noite suja*, e vê o Albee e a influência de *Zoo story*. O Queiroz vem nessa leva de autores, onde apareceu também o Timochenco Wehbi, autores que se calçam em outras obras para poder dizer algo.

**FTF:** Qual é a grande marca do trabalho do Queiroz naquele período?

**MAG:** O conjunto da obra dele é muito significativo porque a abordagem é histórica. É buscar lá atrás o que pode ser dito agora.

**FTF:** O *Frei Caneca* é o melhor exemplo disso, então?

**MAG:** Sem dúvida.



Othon Bastos (centro) com Osvaldo Avila e Edson Santana na peça *Frei Caneca* (1972).

**FTF:** Me lembrou agora *A mãe coragem e seus filhos*, do Brecht, no sentido de representar algo do passado para criticar o presente.

**MAG:** Isso mesmo. Vale lembrar que quando o Queiroz começou a escrever, autores como o Gianfrancesco Guarnieri e o Jorge Andrade, Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho ainda escreviam. É um período muito produtivo no teatro brasileiro. Mas retornando ao que você havia perguntado, no que diz respeito ao uso da história no teatro eu creio que o Queiroz seja, de todos, o mais significativo. O Timochenco Wehbi vai um pouco nessa linha, por exemplo, quando escreveu *A vida do Messias*, ele também segue esse viés.

**FTF:** Agora eu gostaria de entrar nas questões relacionadas a ensino de dramaturgia e teatro. Começo perguntando qual você diria que é o elemento essencial para introduzir os

temas e as questões relacionados à dramaturgia.

**MAG:** Em primeiro lugar, embora pareça óbvio, é ler o texto e não contar o enredo para o aluno. Isso parece estar cada vez mais difícil nos dias de hoje, mas é necessário ler, é fundamental. É preciso também um trabalho preparatório, localizar no tempo, no espaço e na estética aquela leitura para que o aluno tenha dimensão do que é. Ler, contextualizando o que está lendo, até para depois poder fugir do contexto para ver se o texto dialoga em outras situações, ver as referências que o texto traz. Esse é um caminho importante a trilhar em cursos gerais. Claro, se for um curso específico de dramaturgia, por exemplo, de história da dramaturgia, aí a leitura dos textos adquire um caráter formativo.

**FTF:** E qual seria a formação de um repertório mínimo, porém sólido, tanto para alguém da área de Teatro ou Letras e para alguém que não seja dessas áreas.

**MAG:** Tem que passar pelas fases da história. A tragédia e a comédia grega, claro, são a origem do teatro. Gil Vicente, para compreender o teatro medieval. Shakespeare, claro. O teatro da época de ouro, especialmente os franceses. Depois claro, quanto mais século XIX e XX, melhor, e aprofundar aí.

**FTF:** O maior número tem que ser dessa fase.

**MAG:** Porque essa é a que tem que ser a base. Sim, aí a pessoa vai ler as peças dos românticos, dos realistas e dos naturalistas, dos russos, dos escandinavos. São fontes nas quais ainda bebemos. E depois desses os modernos, claro.

**FTF:** Qual seria a sua escolha ou recomendação de texto para cada uma

dessas épocas ou fases, pensando em uma formação mínima do leitor?

**MAG:** Para entender bem uma tragédia, o efeito catártico etc., o melhor exemplo continua sendo *Édipo rei*, de Sófocles. Mas Eurípedes é mais moderno e peças como *As troianas*, *Medeia*, *Ifigênia em Áulis* são peças que dialogam muito com a sociedade ainda hoje. Do Gil Vicente, *Auto da barca do inferno*, porque é um repertório dos piores tipos possíveis na sociedade. É importante construir um entendimento sobre os subgêneros dramáticos, entender o que é um auto, a importância da alegoria como é mostrada nessa peça do Vicente. Do [William] Shakespeare qualquer escolha é bem-feita. É um autor que está aí até hoje, é montado, dialoga com nosso tempo, é moderno até hoje. Dos franceses, eu recomendaria *Fedra*, de [Jean] Racine, acho um texto menos rígido em termos de regras. O Molière, claro, também é um autor do qual você pode escolher qualquer peça e será uma boa escolha, também é um autor atual. Dos românticos, o [Friedrich] Schiller, com *Mary Stuart*.

**FTF:** E do teatro do drama moderno para cá?

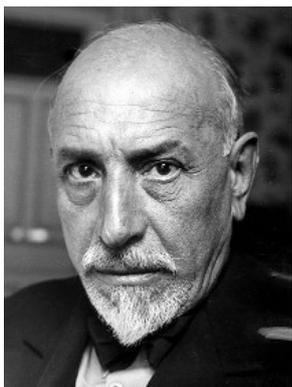
**MAG:** [Henrik] Ibsen, [August] Strindberg, [Anton] Tchêkhov, não dá para passar sem ler o Tchêkhov, é uma excelente literatura, ele foi um ótimo contista, Gorki com *Os pequenos burgueses*. No século XX a linha dramática norte-americana do Eugene O'Neill para frente, porque dá para perceber uma linha de trabalho, uma herança que um vai deixando para o outro. Do O'Neill para o Tennessee, para o Albee. E a dramaturgia norte-americana é da maior importância no século XX, e além de tudo ela foi muito beneficiada pelo cinema, então ela precisa ser lida mesmo.

**FTF:** O cinema tornou muitos autores e peças conhecidos no mundo.

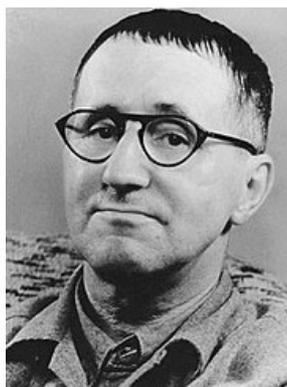
**MAG:** É verdade, mas eles também foram muito montados. Muitas vezes foram montados porque havia a referência do filme, chamava público.

**FTF:** É uma retroalimentação.

**MAG:** Os ingleses modernos são muito bons também. Bernard Shaw é maravilhoso, *Pigmaleão* ainda é uma excelente peça. É um retorno ao tema do criador versus criatura. *Major Barbara* também é muito boa. Ah, não se pode falar em dramaturgia moderna sem falar de duas grandes quebras: o Pirandello, com *Seis personagens à procura de um autor*, e o [Bertolt] Brecht com seu teatro épico.



Luigi Pirandello  
(1867-1936)



Bertolt Brecht  
(1898-1956)

**FTF:** Eles representam uma grande virada?

**MAG:** Sim, porque os anteriores estavam propondo mudanças menos radicais, o Pirandello e o Brecht mudam tudo. Quando eu lecionava história do teatro e história da dramaturgia, eu sempre deixava claro que tudo isso começa pela encenação e não pelo texto. A grande vanguarda está na cenografia. Gordon Craig, [Adolphe] Appia, Jessner, eles mostraram que era possível montar um texto grego com uma abordagem cenográfica moderna. E também a grande

importância da luz elétrica. Há trabalhos que relacionam como a luz mudou as peças do [Richard] Wagner. A possibilidade de se colocar um foco de luz apenas sobre a ação, com a plateia no escuro. Colocar a orquestra no fosso, parece que o som vem do nada, como se fosse uma trilha sonora. Foi a luz que mudou tudo. O Craig, Appia, Jessner pensaram essas transformações por causa da luz. Se você não tiver nada no palco, um praticável e a luz fazem o resto.

**FTF:** E o [Constantin] Stanislavski?

**MAG:** Para ele a luz também era muito importante. Ele usava muitas nuances de luz e som. E o Stanislavski estabeleceu para si um tripé a partir da tradição francesa, a tradição italiana e o nascimento da psicanálise. A tradição francesa é o texto, é a arte de falar, do *diseur* (ou *diseuse*, palavra em francês que significa declamador). O auge é a Sara Bernhardt. Tudo é aqui (*aponta para a boca*). A tradição italiana é a da *Commedia dell'arte*, do improvisado, de mexer nas coisas, auge da emoção, e o auge disso na interpretação é a Eleonora Duse, por isso ela e a [Sarah] Bernhardt eram opostas. O Stanislavski junta a emoção da tradição italiana com a razão da tradição francesa e adiciona a psicanálise. No que isso deu? Deu no método.

**FTF:** O chamado método stanislavskiano de interpretar.

**MAG:** Aí, claro, o diretor, o autor e o texto vão trabalhar em função disso. O texto tem um trabalho racional, herança da escola francesa. O diretor trabalha com a emoção do ator, e vai no profundo duplo, no psíquico do ator e traz tudo isso para fora. Ele juntou essas três coisas, sempre tendo em mente o superobjetivo, que é o texto. Tudo que você faz é em função dele, do

superobjetivo. Se você perder isso, você perde a peça. Por isso ficar fazendo laboratório sem objetivo não dá certo, precisa haver uma finalidade.



Foto de estúdio de Constantin Stanislavski (como Trigorin) e Maria Roksanova (como Nina) na produção de *A gaivota* no Teatro de Arte de Moscou (1898).

**FTF:** E o Tchekhov contribuiu para essa forma de criar do Stanislavski.

**MAG:** No caso do Tchekhov há uma história famosa. Ele escreveu *A gaivota* e ela foi montada, sendo um fracasso total. Aí ele decidiu não escrever mais para teatro. Um tempo depois, dois atores resolveram fundar uma companhia de teatro. Um era o Stanislavski, o outro era o [Vladimir Ivánovitch Niemirovitch-] Danchenko. Escolheram para nome do grupo Teatro de Arte de Moscou. E para a inauguração, resolveram fazer essa peça que havia sido um fracasso. O Tchekhov foi contra, não querendo que os atores revisitassem aquele fracasso. Decididos, eles disseram que queriam aquele texto

mesmo. Tchekhov cedeu e foi um tremendo sucesso, que inclusive se transformou no pano de cena do teatro. A *Tchaika* (russo para *A Gaivota* = Чайка). O texto da primeira vez havia sido feito de forma convencional. Parecia um texto chato, bobo, que não dizia. Com o método ele virou aquilo, porque em Tchekhov o mais importante é o que não foi dito, os silêncios, as pausas. Em Tchekhov o que um diz o outro não escuta. São personagens desencontrados, há algo sendo dito por dentro, sendo costurado por dentro do texto, da pausa, do olhar, o subtexto. Isso faz o teatro norte-americano ser melhor. Há um texto da Carson McCullers em que ela fala sobre a paixão dos escritores norte-americanos pelos russos, incluindo o Tchekhov. O Tennessee é muito tchekhoviano.

**FTF:** Vários norte-americanos beberam nessa fonte, certamente o Arthur Miller e a Lillian Hellman, entre eles.

**MAG:** E não só os dramaturgos, os romancistas e contistas também, como a própria Carlson. Um outro ponto importante é que nos Estados Unidos foi fundado o Actor's Studio, que é uma derivação da escola do Stanislavski. Mas eu insisto que a principal influência está no texto mesmo, porque o texto norte-americano é muitas vezes lido de forma rasa pela crítica, que não capta essa herança estrutural da qual nós estamos falando.

**FTF:** E sobre as obras teóricas. Quais você considera essenciais para um interessado em dramaturgia e teatro?

**MAG:** *História do Teatro*, da Margot Bertold, é uma boa obra, com um bom trajeto. O John Gassner que trabalha com os mestres do teatro (*Mestres do Teatro*). Martin Essler e Peter Szondi, com seus livros sobre teoria do drama burguês e

moderno, a Janet Woolf com *A socialização da arte*, que trabalha muito com a ideia de autonomia da obra, a obra ganha vida, seu espaço, ela viaja sozinha na história, no mundo, na mente. Sempre é interessante ler o que os dramaturgos escreveram, por exemplo, os escritos do Brecht sobre o teatro épico. É importante saber o que os próprios dramaturgos escrevem sobre suas obras e sobre teorias do teatro.

**FTF:** E dos dramaturgos brasileiros, o que é essencial?

**MAG:** Antonio Bivar – *Passagem da rainha*, que só foi encenada depois, é sobre a passagem da rainha Elizabeth aqui. Plínio Marcos tem muitas coisas boas. O Nelson Rodrigues, claro. Jorge Andrade, especialmente *Senhora na boca do lixo*, que trata de um quatrocentona falida que viaja, compra produtos e depois vende em sua casa. Dão uma batida na casa dela e ela vai parar numa delegacia na Boca do Lixo. Vi uma leitura dramática da Nydia Licia. Todos da geração de 1969 que eu havia falado, Consuelo de Castro (*À flor da pele*), *O assalto*, do Zé Vicente, *Fala baixo senão eu grito*, da Leilah Assumpção, o Vianninha (Oduvaldo Vianna Filho), com *Mão na luva*. Gianfrancesco Guarnieiri, com o *Eles não usam black-tie* e *Memórias de Marta Saré*, que foi um musical feito bem no auge da ditadura no Theatro São Pedro, com músicas do Edu Lobo. Inclusive a música da peça (que tem o mesmo título) havia sido colocada num festival.

**FTF:** Para finalizar, gostaria de registrar que você também é tradutor. Pode falar de algumas peças que traduziu?

**MAG:** Todas as traduções que eu fiz foram em parceria com a Beatriz Segall, entre as principais estão *As pequenas raposas* (*The little foxes*), da Lillian Hellman, e *Estórias roubadas* (*Collected stories*), do Donald Margulies. Nessas duas a Beatriz

interpretou os papéis principais. Também traduzimos *Rosa* (*Rose*), do Martin Sherman, estrelada pela Ana Lucia Torre, e *Dúvida* (*Doubt – a parable*), do John Patrick Shanley, com o Dan Stulbach e a Regina Braga nos papéis principais.

\* \* \* \* \*



Prof. Marco Antonio Guerra (à direita) e Fulvio Torres Flores (à esquerda). Entrevista, realizada em São Paulo, capital, em 05 jan. 2018.

## Fontes das imagens:

Paulo Autran e Cleide Yáconis em *Édipo rei*  
<http://astrosemrevista.blogspot.com/2012/01/cleyde-yaconis-no-teatro.html>

Capa do livro *Who's afraid of Virginia Woolf?*  
<http://www.globalrarebooks.net/Who%27s-Afraid-of-Virginia-Woolf-First-Edition-Rare-Book-Edward-Albee.htm>

Cartaz do filme *Who's afraid of Virginia Woolf?*  
[https://www.rottentomatoes.com/m/whos\\_afraid\\_of\\_virginia\\_woolf/](https://www.rottentomatoes.com/m/whos_afraid_of_virginia_woolf/)

Scarlett Ohara e Mummy em *...E o vento levou*  
<http://losbuffo.com/2018/02/09/i-celebricostumi-di-via-col-vento-e-la-loro-simbologia/>

Paul Gauguin  
<https://www.theartstory.org/artist-gauguin-paul-life-and-legacy.htm>

Carlos Queiroz Telles  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359444/carlos-queiroz-telles>

Antonio Fagundes em *Muro de arrimo* (acervo pessoal do ator)  
<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/muro-de-arrimo-antonio-fagundes-teatro-monologo/>

Frontispício da peça *A heroica pancada*  
<https://www.sbat.com.br>

Othon Bastos em *Frei Caneca*  
<http://astrosemrevista.blogspot.com/2016/10/othon-bastos-o-baiano-incansavel.html>

Pirandello  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Luigi\\_Pirandello\\_1934b.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Luigi_Pirandello_1934b.jpg)

Brecht  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Bertolt\\_Brecht](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht)

Stanislavski  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Stanislavski\\_Seagull.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Stanislavski_Seagull.jpg)

Entrevista  
Acervo pessoal do entrevistador.

Submetido em: 18 nov. 2018  
Aprovado em: 11 dez. 2018

# Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica: Reinaldo de Almeida Souza (Bolsista Pibex 2018-2019)

Imagem da Capa: Fachada do Thalia Theater, em Hamburgo, Alemanha

Autores da imagem: Andreas Praefcke

Autorização de uso: Creative Commons CC-BY-SA-3.0

[[https://de.wikipedia.org/wiki/Thalia\\_Theater\\_\(Hamburg\)#/media/File:Hamburg\\_Thalia-Theater\\_2010.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Thalia_Theater_(Hamburg)#/media/File:Hamburg_Thalia-Theater_2010.jpg)]

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fontes: Book Antiqua

Número de páginas: 173