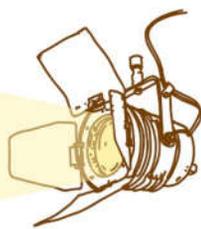


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 3, número 1, 2019



Spannende Lektüre (Leitura emocionante – 1929), de Walther Firle



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO VALE DO SÃO FRANCISCO



Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades

Dramaturgia em foco



Volume 3, número 1, 2019



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. Télio 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

Editor Adjunto

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli
Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões / Faculdade Anglicana de Erechim

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. Marília 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 (2019)

Profa. Dra. Cassiana Lima Cardoso (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Profa. Dra. Clarice da Silva Costa (Universidade Federal de Goiás)
Profa. Dra. Deisi Zanatta (Centro Universitário – Católica de Santa Catarina)
Profa. Dra. Divanize Carbonieri (Universidade Federal do Mato Grosso)
Profa. Dra. Erica Aparecida Salatini (Universidade Federal da Bahia)
Prof. Dr. Fabiano Dalla Bona (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Profa. Dra. Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos (Universidade Federal de Santa Maria)
Prof. Me. Francisco Alves Gomes (Universidade Federal de Roraima)
Profa. Dra. Graziela Maria Lisboa Pinheiro (Universidade de São Paulo*)
Profa. Dra. Janaina de Jesus Santos (Universidade do Estado da Bahia)
Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves (Universidade Federal do Paraná)
Prof. Dr. João Dantas Filho (Universidade Regional do Cariri)
Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante (Universidade Federal do Maranhão)
Prof. Dr. Lajosy Silva (Universidade Federal do Amazonas)
Profa. Dra. Laura Castro de Araújo (Universidade Federal do Sul da Bahia)
Prof. Dr. Leonardo Gomes Esteves (Universidade Federal de Mato Grosso)
Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo (USP – Universidade de São Paulo*)
Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio (Universidade Federal do Ceará)
Prof. Dr. Marcelo Braga de Carvalho (Universidade Anhembi Morumbi)
Profa. Dra. Marília Fatima Oliveira (Universidade Federal do Tocantins)
Profa. Dra. Marina de Oliveira (Universidade Federal de Pelotas)
Profa. Dra. Martha de Mello Ribeiro (Universidade Federal Fluminense)
Prof. Dr. Otávio Gomes Cabral Filho (Universidade Federal de Alagoas)
Profa. Dra. Paula Alice Baptista Borges (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)
Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré (Universidade Federal do Espírito Santo)
Prof. Dr. Pedro Murad (Faculdades Integradas Hélio Alonso-RJ)
Prof. Dr. Peterson Martins Alves Araújo (Universidade de Pernambuco)
Profa. Dra. Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul)
Prof. Dr. Reginaldo Carvalho da Silva (Universidade do Estado da Bahia)
Prof. Dr. Ricardo Augusto de Lima (Ricardo Dalai) (Universidade Estadual de Londrina*)
Prof. Dr. Roberto Rillo Biscaro (Instituto Federal de São Paulo)
Profa. Dra. Sonia Pascolati (Universidade Estadual de Londrina)
Profa. Dra. Taís Ferreira (Universidade Federal de Pelotas)
Profa. Dra. Valéria Cristina Bezerra (Universidade Federal de Goiás)
Profa. Dra. Verônica Guimarães Brandão da Silva (Faculdade Araguaia)
Profa. Dra. Vivianny Bessão de Assis (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)
Profa. Dra. Winnie Wouters Fernandes Monteiro (União Científica da Educação de São Paulo)

* Instituição de doutoramento. Nos demais casos, instituição de atuação docente.

Imagem da Capa

Spannende Lektüre (Leitura emocionante, 1929)

Autor da imagem

Walther Firlre

Autorização de uso

Creative Commons

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Walther_Firle_Spannende_Lekt%C3%BCre.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 3, número 1, 2019

176 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 2019-2020.

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

Sites da revista

Site antigo - apenas volumes 1 e 2

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

Site atual - todos os volumes

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

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Sumário

Editorial	vi
Seção Artigos	1
Dramaturgia e infância: a influência da poesia folclórica na composição de <i>Canto de Cravo e Rosa</i>, de Viviane Juguero Fabiano Tadeu Grazioli	02
Introdução à Oresteia, de Ésquilo: Trevas, Música e Anti-Música Marcus Santos Mota	21
A sátira da figura religiosa em Quevedo e Gil Vicente: uma análise comparativa Tiago Marques Luiz	55
Considerações sobre visualidades enunciadas na carpintaria da literatura cênica Cristina Matos Silva e Dias	77
Drama Psicológico, o Método e a representação do macartismo em <i>Um lugar ao sol</i> Bruno Gavranic	93
Dramaturgia e reflexividade Diogo Liberano	113
Aventura do Lobo: uma narrativa de criação em dramaturgia Necylya Silva Monteiro	129
Iracema, outras iracemas, devir iracêmico Luiz Nadal	144

Seção Peças curtas**161****Shite e Waki****162**

Eduardo Aleixo Monteiro

Personas**167**

Antonio Gerson Bezerra de Medeiros

Dados técnicos**176**

A revista **Dramaturgia em foco**, no seu volume 3, número 1, traz aos leitores oito artigos e duas peças curtas. No artigo de abertura, “Dramaturgia e infância: a influência da poesia folclórica na composição de *Canto de Cravo e Rosa*, de Viviane Jughero”, Fabiano Tadeu Grazioli demonstra o quanto o enredo da obra em análise bebe nas fontes da poesia folclórica, constituindo-se dramaturgia na confluência do aproveitamento de diversas cantigas do folclore nacional e do manejo com os elementos que compõem o texto dramático.

“Introdução à Oresteia, de Ésquilo: Trevas, Música Antimúsica” cumpre com presteza o que seu autor, Marcus Mota anuncia no título: traz a público uma leitura introdutória da trilogia *Oresteia*, de Ésquilo, composta por *Agamênon*, *Coéforas* e *Eumênides*, que focaliza basicamente a teatralidade do texto original, por meio da explicitação de suas relações entre som e visualidade.

Tiago Marques Luiz, no artigo “O riso satírico da figura religiosa em Francisco de Quevedo y Villegas e Gil Vicente: uma análise comparativa”, discute a figura religiosa nas obras *Sueños* e *Auto da barca do inferno*, focalizando principalmente a temática da sátira.

Na sequência, Cristina Matos Silva e Dias, em “Considerações sobre visualidades enunciadas na carpintaria da literatura cênica”, como o título explica, empreende uma pesquisa sobre a carpintaria teatral, na qual considera que o material que antecede a cena, seja ele real ou virtual, é um virtuoso labirinto tecido de múltiplas possibilidades construtivas. Na sequência, introduz o termo “visualidade”, uma vez que o texto dramático, quando lido ou encenado enuncia imagens visivas. Na terceira parte do trabalho se empenha em demonstrar a importância das rubricas, levantando aspectos teóricos sobre este componente da dramaturgia e ilustrando-os com exemplos.

Bruno Gavranic, em “Afetos abortados – Drama psicológico, o Método e a representação do macarthismo em *Um lugar ao sol*” discute estratégias formais adotadas pelo cinema dos EUA como meio de abordar os materiais sócio-históricos durante o

período do macarthismo. A pesquisa se pauta na análise de aspectos do filme estadunidense *Um lugar ao sol* (1951), do diretor George Stevens, mais especificamente do “método” de interpretação realista baseado em Stanislavsky, que, no filme, funciona também como uma forma de monólogo interior cinematográfico.

“Dramaturgia e reflexividade”, estudo de Diogo Liberano, debruça-se nas obras dramáticas *Colônia*, de Gustavo Colombini, e *poderosa vida orgânica que escapa*¹, de sua autoria. Diogo empenha-se em investigar um teor filosófico presente nas dramaturgias analisadas, como uma tentativa de elas conseguirem expressar as respostas que as manifestações artísticas de uma época – no caso a atualidade – oferecem ao leitor, ao espectador, ao ser humano em geral.

Voltando o olhar novamente para a dramaturgia escrita para crianças, Necylia Maria da Silva Monteiro, em “*Aventura do Lobo: uma narrativa de criação em dramaturgia*” apresenta o processo de escrita do texto do espetáculo *Aventura do Lobo*, da Cia. Artífice-mor e Grupo Cena Aberta/MA, baseando-se na genética teatral e no Teatro Performativo de Josette Féral.

No fechamento do conjunto de artigos do número, “Iracema, outras iracemas, devir iracêmico”, de Luiz Nadal, expõe uma análise do monólogo *Se eu fosse Iracema* (2016), da companhia 1COMUM, que tem dramaturgia de Fernando Marques, direção de Fernando Nicolau e atuação de Adassa Martins. O ensaio busca delinear o corpo cênico performado pela atriz, o qual deforma os contornos da máquina ocidental de pensamento e produz um particular tipo de devir, no sentido de Gilles Deleuze (2012). Nas palavras de Nadal: “Passados mais de 150 anos da publicação do livro, a peça convoca a um movimento transgressor frente a imagem exótica de Iracema.”, isso por que o ensaio demonstra que o espetáculo, bem como sua dramaturgia, subvertem (para dizer pouco) a noção de corpo percebida no romance *Iracema*, de José de Alencar.

Na seção de peças curtas, são levadas ao leitor, *Shite e Waki*, de Eduardo Aleixo Monteiro, peça com inspiração no teatro nô, em que o shite é aquele que age, podendo representar seres que não pertencem ao mundo dos vivos ou pessoas inconscientes de si, enquanto o waki é aquele que está ao lado para chamar o shite de volta, e *Personas*, de Antonio Gerson Bezerra de Medeiros, proposta dramática em que a personagem central, Beatriz, é vivida por três atrizes diferentes, cada qual com modo de existência

¹ A utilização de minúscula no início do título é um recurso utilizado pelo dramaturgo.

distinto.

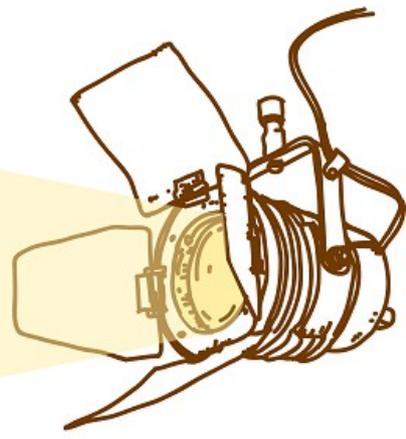
Agradecemos aos autores dos artigos e das peças curtas pela escolha deste periódico para publicar sua produção acadêmica ou dramática e desejamos uma agradável leitura.

Fabiano Tadeu Grazioli

Fulvio Torres Flores

Editores

Dramaturgia em foco



Artigos



Dramaturgia e infância: a influência da poesia folclórica na composição de *Canto de Cravo e Rosa*, de Viviane Juguero¹

Dramaturgy and childhood: the influence of folk poetry in the composition of *Canto de Cravo e Rosa*, by Viviane Juguero

Fabiano Tadeu Grazioli²

Resumo: A dramaturgia destinada à criança precisa articular os princípios do texto dramático, para fazer valer a presença do gênero em questão na obra construída, mas também garantir a presença de elementos que dizem respeito à infância, quando a obra se destina aos pequenos leitores, seja na representação ou na leitura do texto impresso. O presente trabalho concentra-se nas relações entre a dramaturgia e a infância e descreve brevemente o cenário da produção da dramaturgia para esse público no Brasil, não sem antes averiguar a necessidade de o texto dramático ser oferecido à criança quando se quer formar leitores na escola e fora dela; tal apuração é realizada com inspiração nos estudos de Helena Barcelos (1975), Ricardo Azevedo (2004) e Ana Maria Machado (2004). Questões relacionadas à dramaturgia e à leitura são levantadas antes de investigarmos uma particularidade da obra *Canto de Cravo e Rosa*, de autoria de Viviane Juguero (Libretos, 2009): a estreita relação que a obra possui com a poesia folclórica e o aproveitamento de diversas cantigas/poesias dessa natureza em expedientes como o nome e a composição das personagens, bem como na construção dos diálogos. Para isso, realizamos uma pesquisa bibliográfica, na qual lançamos um olhar para o texto a partir dos estudos sobre poesia folclórica de Maria da Glória Bordini (1991), Nelly Novaes Coelho (2001), Eloí Elisabete Bocheco (2002), Glória Maria Fialho Pondé (1982), Lígia Marrone Averbuck (1982) e Simone Assumpção (2001).

Palavras-chave: Dramaturgia para a infância. Poesia folclórica. Leitura da dramaturgia.

Abstract: The dramaturgy which is written for children needs to articulate the dramaturgical text to assert the presence of the genre when it comes to the constructed work. Besides, it also guarantees the presence of elements related to the childhood including small kids, either in the representation or printed text. The present work focuses on the relation between dramaturgy and childhood. In addition to it, this study shortly describes the dramaturgy production scenario for the Brazilian audience. So, first it was investigated the need of the dramaturgical text to be offered to the child when the objective is to train readers in the school and out of it. Secondly, this research is based on the studies of Helena Barcelos (1975), Ricardo Azevedo (2004) and Ana Maria Machado (2004). Furthermore, issues related to dramaturgy and reading are raised before investigating a particularity of the book *Canto de Cravo and Rosa* written by Viviane Juguero (Libretos, 2009). Especially, the close relation it has with folk poetry and the use of many songs / poems of this nature in sessions, such as the name and composition of the characters, as well as in the dialogues constructions. Thus, a bibliographical research was held in which it is observed carefully the folk poetry based on following authors' points of view: Maria of the Bordini Glory (1991), Nelly Novaes Coelho (2001), Eloí Elisabete Bocheco (2002), Glory Maria Fialho Pondé (1982), Lígia Marrone Averbuck (1982) and Simone Assumpção (2001).

Keywords: Dramaturgy for children. Folk poetry. Dramaturgy reading.

¹ O presente artigo é um pequeno recorte do trabalho de tese que estamos desenvolvendo no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, sob orientação do Professor Doutor Miguel Rettenmaier da Silva. *Percursos criativos na concepção de Canto de Cravo e Rosa, de Viviane Juguero: prenúncios da dramaturgia impressa para a leitura da criança* é o título provisório da pesquisa.

² Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo. Mestre em Letras (Estudos Literários) pelo mesmo programa. Docente da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, campus de Erechim, da Faculdade Anglicana de Erechim/RS e do Colégio Franciscano São José, de Erechim/RS. Diretor de teatro. E-mail: tadeugraz@yahoo.com.br.

1 MAPEAMENTO DO ESPAÇO E APRESENTAÇÃO DA PROPOSTA DE TRABALHO

No texto intitulado *O desenvolvimento da linguagem teatral da criança*, publicado em 1975, na Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Helena Barcelos constatava que a criança daquela época entrava em contato, na escola (ou fora dela), com textos do gênero narrativo e lírico, mas a dramaturgia era negada a ela e, até aquele momento, não havia sido pensada para o público infantil. Barcelos estaria, em seu estudo, fazendo referência às publicações da época ou aos estudos da Literatura Infantil? A nosso ver, a pesquisadora referia-se a esses dois segmentos, pois afirmar que a dramaturgia é negada à criança, implica observar que, naquele momento, não havia textos dramáticos endereçados às crianças, e afirmar que tal dramaturgia não havia sido pensada para o referido público parece-nos considerar que os estudos sobre Literatura Infantil da época não assinalavam a possibilidade de os textos dramáticos serem lidos pelas crianças.

Passados mais de quarenta anos, propomo-nos a olhar para esses dois segmentos, tendo em vista sua configuração na atualidade. Escritores, pesquisadores e mediadores de leitura esmeraram-se em associar a (eficiente) formação do leitor literário à diversidade de gêneros com que ele se relaciona na sua trajetória. Ricardo Azevedo (2004, p. 46, grifos nossos), em importante ensaio, afirma:

[...] vai ser difícil formar leitores insistindo em idealizações a respeito da leitura, aceitando passivamente a divisão indiscriminada de pessoas em abstratas faixas etárias, **ignorando a existência de diferentes tipos de livros e textos** e, ainda, sem levar em consideração certas características e especificidades da Literatura, entre elas, seu compromisso profundo e essencial com a existência humana.

Azevedo leva-nos a pensar sobre a necessidade de possibilitar aos leitores em formação o conhecimento, a apreciação e o relacionamento também com o texto teatral impresso. É o mesmo que pensamos quando lemos uma declaração como a de Ana Maria Machado (2004, p. 106, grifos nossos), referindo-se ao conjunto de obras que devem ser oferecidas ao leitor:

[...] a escolha dessas obras tem que ser feita com critérios que contemplem a qualidade e a **variedade** – é fundamental que haja **diversidade**, que as crianças e jovens possam ter contato com **exemplos de escrita muito diferentes, com gêneros, autores, coleções, temas bem variados**.

Da diversidade sugerida por Machado, fazem parte os diversos gêneros, dentre eles o gênero dramático, quase sempre esquecido, quando da elaboração do “cardápio” de leituras oferecidas ao jovem, dentro e fora da escola. Temos acompanhado o surgimento de alguns Clubes de Leitura para crianças, mas numa pesquisa ainda inicial junto a esses clubes, já podemos afirmar, como era de se esperar, que o texto dramático está longe de ser destaque entre os títulos enviados aos assinantes mensalmente. Acreditam seus curadores e proprietários que a dramaturgia escrita não interessa à criança?

Muitas vezes, por diversos motivos, os textos teatrais não chegam às mãos dos mediadores de leitura com facilidade. Cabe lembrar, como bem observam Ninfa Parreiras, Márcia Frederico e Maria Helena Krühner (2009) que, em nosso país, as produções editoriais são muito poucas, se considerarmos os números quantitativos da produção literária nacional para a infância e juventude: de cada mil e quinhentas obras publicadas ao ano, cerca de dez apenas são textos dramáticos (esses dados referem-se aos anos que antecedem a publicação aqui utilizada). E perguntamo-nos: das dez obras publicadas quantas poderiam ser oferecidas ao público infantil? Muitos textos de qualidade não chegam nem a ser publicados, há um interesse absoluto pelo gênero narrativo por parte das editoras. Questões como essas geram a dificuldade de acesso a bons textos teatrais e o afastamento desse texto do “cardápio” do jovem leitor.

Para ilustrarmos a questão com dados mais recentes: nem os programas de leitura do Ministério da Educação, ao selecionar seus acervos, dão a devida importância ao gênero dramático, pois, se observado o número de obras dramatúrgicas escolhidas na última seleção para o extinto Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) para os anos finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio (2013), notamos que, dos seis acervos de sessenta obras cada, formando um montante de trezentas e sessenta obras, somente quatro são do gênero dramático (salvo engano em nossa contagem).

Os estudos sobre Literatura Infantil que circulam pelo meio acadêmico e pelos encontros de formação de professores e mediadores de leitura dificilmente tratam da dramaturgia endereçada à criança. Nesse sentido, publicamos em 2015, pela Editora Positivo, a obra *Teatro infantil: história, leitura e propostas*, com um capítulo nosso e os demais assinados por Regina Zilberman, Celso Sisto, Marta Moraes da Costa e Maria Helena Krühner. A obra recebeu o Selo Altamente Recomendável da Fundação Nacional de Literatura Infantil e Juvenil (FNLIJ), bem como o Prêmio Cecília Meireles de Melhor

Obra Teórica (Produção 2015 - Premiação 2016), da mesma instituição. A proposta da publicação é justamente fomentar, entre os professores, o estudo e o debate sobre dramaturgia para a infância, embora, por escolha da editora, a expressão “dramaturgia infantil” – do título original – tenha sido substituída por “teatro infantil”, na alegação de que se tratava de uma expressão mais conhecida entre os professores, público também visado pela editora. Mas é importante registrar que se trata de uma obra sobre a dramaturgia escrita para a criança e não sobre a arte cênica para a infância ou teatro infantil.

Os capítulos são convergentes na tarefa de mostrar ao leitor as circunstâncias históricas que envolvem a publicação dos primeiros textos de dramaturgia destinados à criança no Brasil; as características do gênero dramático, que são também as características da dramaturgia escrita para a criança; o processo de leitura que envolve a recepção do texto dramático impresso e as coordenadas para o leitor lograr um melhor aproveitamento desta empreitada; a atividade conhecida como leitura dramática, sua dinâmica e seus princípios como uma prática viável dentro e fora da escola; e os fundamentos que precisam ser observados quando da organização de um acervo de literatura dramática para as crianças, bem como uma relação de obras de autores brasileiros que não podem faltar quando da formação de um acervo de dramaturgia para a infância, se o objetivo desse acervo for apresentar obras de diferentes regiões do país, de diferentes estéticas, temáticas e gêneros dentro da dramaturgia, respeitando, assim, a diversidade que permeia a produção dos textos dramáticos no Brasil, bem como toda a literatura brasileira.

A obra citada anteriormente recebeu destaque no *Anuario iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil 2017*, em dois momentos. No artigo inicial, *Los árboles y el bosque: libros para niños y jóvenes en iberoamérica em 2015-2016*, a autora María Elena Maggi oferece ao leitor um panorama geral do que foi produzido nos países ibero-americanos nos anos listados no título e cita o livro e sua premiação de Melhor obra teórica (Produção 2015 - Premiação 2016), da FNLIJ. A autora separa uma seção do seu texto para tratar de *Teatro y títeres*, oportunidade na qual cita a publicação como destaque na área.

João Luís Ceccantini, no capítulo *Contra viento y marea: la literatura infantil y juvenil en Brasil en el biênio 2015-2016*, também oferece destaque à publicação nas seguintes palavras:

Entre as coletâneas de artigos, destaca-se *Teatro infantil: historia, leitura e propostas*, obra organizada por Fabiano Tadeu Grazioli, tanto por tratar-se de um trabalho que preenche uma lacuna importante no mercado editorial brasileiro – o teatro infantil ainda é minimamente estudado no Brasil – como pelo fato de Grazioli, especialista em dramaturgia para crianças, ter convocado, para elaborar os capítulos que dão corpo à obra, uma equipe de renomados investigadores brasileiros, tais como Regina Zilberman, Celso Sisto e Marta Morais da Costa [...] (CECCANTINI, 2017, p. 102-103, tradução nossa)

A leitura da dramaturgia pela criança também não é ponto focal dos poucos estudos que têm surgido sobre dramaturgia e leitura como tema nos últimos anos. Nós mesmos, quando investimos nessa temática em nossa pesquisa de mestrado, não vislumbramos a leitura do texto dramático pela criança. Restringimos nossa pesquisa e a proposta de trabalho que apresentamos às séries finais do Ensino Fundamental e ao Ensino Médio. Salvo os poucos pronunciamentos daqueles que defendem a diversidade de textos oferecidos à leitura das crianças e dos jovens – e algumas poucas ações no propósito de publicações voltadas a professores e mediadores de leitura dos que acreditam que a formação do leitor também passa pelo contato com a dramaturgia escrita –, o pensamento de Barcelos expresso na década de 1970 ainda encontra respaldo na realidade da leitura em nosso país.

Contudo, muito raramente, encontramos um ou outro texto endereçado ao público infantil. Não estamos falando de textos escritos para os adultos representarem para as crianças, como foi o caso da publicação de toda a obra de Maria Clara Machado pela Editora Agir, a partir dos anos 1970. Engana-se quem pensa que tais obras objetivavam atingir o público infantil. Elas estavam voltadas principalmente aos artistas adultos (atores, encenadores, diretores, figurinistas, cenógrafos) que viriam a montar os espetáculos da autora Brasil afora, basta examinarmos o projeto gráfico e ilustrativo (ou fotográficos?) dos referidos volumes. Focalizamos aqui a produção dramaturgical com coordenadas que aproximam texto impresso e criança leitora. Editoras alternativas – que não concorrem com as grandes editoras na publicação e distribuição – prestam, nesses casos, um serviço muito bem-vindo ao mercado editorial.

Muitas vezes, projetos de publicação que envolvem diversas entidades sob forma de patrocínio são responsáveis pela publicação de textos que, não fosse esse espaço alternativo, não chegariam às mãos dos mediadores de leitura e dos leitores. Mesmo que em número absolutamente reduzido, se comparada aos textos derivados do gênero

narrativo e lírico, a dramaturgia tem comparecido no cardápio de textos literários disponíveis para a criança. Se esse cardápio chega até a criança (e como chega) é outra questão que viemos tratando em diversas publicações e eventos nos últimos anos.

A indagação que nos parece pertinente frente às publicações destinadas à criança é: que particularidades uma obra de dramaturgia deve possuir, quando destinada ao público infantil? Para responder à questão proposta e a seus desdobramentos, visto que a obra literária para criança, há muito tempo, é pensada enquanto conjunto (texto, ilustração, projeto gráfico), analisaremos a obra *Canto de Cravo e Rosa*, de autoria de Viviane Juguero (Porto Alegre: Editora Libretos, 2009), procurando relacionar as características da referida obra ao universo da Literatura Infantil. Desse universo, vamos fazer um recorte mais específico e explorar a relação que o texto de Juguero estabelece com as cantigas folclóricas, propondo um diálogo entre o texto e as considerações teóricas de Maria da Glória Bordini (1991), Nelly Novaes Coelho (2001), Eloí Elisabete Bocheco (2002), Glória Maria Fialho Pondé (1982), Lígia Marrone Averbuck (1982) e Simone Assumpção (2001), sobre a poesia folclórica, categoria de produção poética na qual as cantigas folclóricas são enquadradas. Antes, porém, trataremos brevemente de questões relacionadas ao tema dramaturgia e leitura, que também se dizem respeito aos propósitos do presente trabalho.

Conforme afirmamos anteriormente, muitas vezes, para um texto teatral ser levado ao público no formato de texto impresso, é necessário o esforço de várias frentes. Não foi diferente com a publicação de *Canto de Cravo e Rosa*. A edição teve o *patrocínio cultural* do Sindicato dos Empregados no Comércio de Porto Alegre (SINDEC) e Força Sindical do Rio Grande do Sul, e *apoio* de Espaço de Arte e Gastronomia Mão Santa e Propaganda Futebol Clube, além de ser uma *correalização* do Bando de Brincantes, da Delta V Produções e do Estúdio Quixote. É comum, hoje, encontramos projetos de financiamento coletivo, via doação por plataformas digitais, para obras de todos os gêneros literários. O gênero dramático também comparece nesses projetos, alcançando, por vezes, os valores necessários para arcar com o projeto ilustrativo, com o projeto gráfico e a primeira tiragem dos exemplares. São caminhos alternativos para um gênero que não chama atenção do mercado editorial.

2 BREVE REFLEXÃO SOBRE DRAMATURGIA E LEITURA

A leitura do texto dramático tem sido focalizada por alguns estudos, nos últimos anos, mas se trata de uma temática ainda pouco explorada. Seus pesquisadores têm se limitado a focalizar, parcamente, a relação da dramaturgia com o leitor em geral³, sem fazer referência a categorias relacionadas à sua idade ou amadurecimento intelectual/cognitivo, ou, no máximo, destacando nessa macroestrutura, o jovem leitor, ou o “leitor crítico” (localizado a partir dos 12 ou 13 anos), segundo os estágios apresentados por Nelly Novaes Coelho (2001)⁴. Nesse contexto, o público infantil tem ficado à margem de pesquisas e estudos.

A maneira como a finalidade e a estrutura do gênero dramático são abordados por grande parte dos estudos literários, a nosso ver, desencorajam os estudos e as propostas metodológicas que visam a aproximar a dramaturgia escrita dos leitores, inclusive da criança. Autores como Carlos Reis (2003) e Sergius Gonzaga (2004) salientam o fato de que se trata de um texto escrito para ser encenado, e, por isso, “incompleto”, se desvinculado do espetáculo teatral.

Esses autores, ao tratarem da estrutura do texto dramático, formada por diálogos (falas dos personagens) e rubricas (informações que contextualizam as falas), expressam-se de maneira a desconsiderar a importância desse elemento. Tais considerações sobre a estrutura do texto dramático, seguidamente reproduzidas em materiais didáticos para o Ensino Médio, acabam por influenciar na maneira como os alunos conduzem a leitura do referido gênero: podem achar, tais leitores, que as rubricas são desnecessárias e, por isso, podem passar a ignorá-las, impossibilitando uma leitura coerente do texto. Não temos como referência somente o levantamento teórico que fizemos dessas questões e o seu confronto com estudos mais adequados à promoção da leitura do texto dramático⁵,

³ Os estudos mais significativos de que temos conhecimento são os que registramos nesta nota. ARAÚJO, Alcione. (Org.). *Proposta de leitura do mundo através da narrativa dramática / Leia Brasil* – Organização Não Governamental de promoção da leitura. Rio de Janeiro: Argus, 2006. GOMES, André Luís. *Leio teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor*. Passo Fundo: Ediupef, 2007.

⁴ Conforme fizemos no seguinte estudo publicado em: GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. *Dramaturgia e jovens leitores: questões e possibilidades*. In: Rodrigo da Costa Araújo; Wilbett Oliveira. (Org.). *Literatura infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite*. Vitória: Opção Editora, 2012, p. 37-49.

⁵ Trata-se das seções: *Um texto, dois propósitos e alguns impasses* e *O diálogo e as rubricas: uma composição que não quer a leitura?* que fazem parte do capítulo *Problemas e acertos da cena: teoria e leitura do texto teatral*, da publicação de nossa autoria listada no final da nota 3, que se originou da dissertação apresentada ao

quando da realização de pesquisa de mestrado sobre dramaturgia e leitura, mas temos também conversado constantemente sobre o tema com leitores do Ensino Médio e graduação de diversos municípios brasileiros.

Além disso, nos últimos anos, ministramos a disciplina de Literatura, no Ensino Médio de uma escola da Rede Particular da cidade de Erechim/RS, a disciplina de Leitura Dramática, no Curso de Letras, as disciplinas de Literatura Infantil e de Práticas de leitura e formação do leitor, em duas universidades na mesma cidade, e desenvolvemos, paralelamente, alguns projetos, como *Leitura dramática: revelando a dramaturgia brasileira para jovens leitores e suas comunidades*, que levou oficinas e sessões de leitura dramática a jovens leitores de quatro cidades brasileiras que integram o Programa Territórios da Cidadania, do Governo Federal, no primeiro semestre de 2011, a partir da Bolsa FUNARTE de Circulação Literária.

O projeto *Dramaturgia e jovens leitores: encontros necessários nos territórios da cidadania* também levou oficinas e sessões de leitura dramática a jovens leitores de quatro cidades brasileiras que integram o Programa Territórios da Cidadania, do Governo Federal, no primeiro semestre de 2013, a partir da Bolsa FUNARTE/Fundação Biblioteca Nacional de Circulação Literária. Citamos ainda o projeto *SESC mais Leitura*, do SESC/RS, por meio do qual realizamos encontros com jovens leitores de diversas escolas de municípios gaúchos, para “conversarmos” sobre dramaturgia e sobre a obra do escritor gaúcho Ivo Bender, durante todo o ano de 2014.

Situações que desconsideram a possibilidade de o texto teatral ter a sua recepção na leitura do texto impresso podem ser percebidas em outros espaços, além do escolar. Ao elaborar parecer para um projeto cultural que previa a publicação de um “diário” com registros diversos, incluindo o texto dramático do espetáculo infantil *Pé de Sapato, uma história de muitas histórias*, de autoria de Hermes Bernardi Júnior, que concorria ao financiamento do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre/RS (FUMPROARTE – Seleção 2007), um dos avaliadores assim se pronunciou: “Pelo que se sabe, é para assistir um espetáculo de entretenimento e cultura que as pessoas vão ao teatro. Me parece que poucas pessoas leriam o texto recebido, uma vez que já viram o texto finalizado, montado, encenado” (BERNARDI JR; DIEL, 2007, p. 27).

Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, em 2007.

A consciência da efemeridade do espetáculo teatral é necessária entre os estudiosos e os artistas, bem como a consciência da incapacidade de recuperar na íntegra o espetáculo encerrado no palco. Contudo, tratamos como um equívoco o fato de o avaliador não considerar que parte integrante e importante do espetáculo – o texto dramático – possa ser recuperado na leitura do texto escrito. A esse avaliador, faltou conhecer os pressupostos de Gaston Baty (2004), sobre dramaturgia e encenação. Afirma o autor:

O texto é parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual se vêm ordenar outros elementos. E da mesma maneira que uma vez o fruto saboreado, o caroço fica a assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, assim que desvaneceram os prestígios da representação, espera em uma biblioteca poder ressuscitá-los algum outro dia. (BATY, 2004, p. 463)

O autor atribui ao texto dramático o lugar que lhe é de direito no contexto geral da atividade teatral, destacando-o como progenitor dos demais elementos cênicos⁶. Embora ele não viabilize diretamente a leitura desse gênero, as considerações que tece investem justamente na possibilidade de fazê-lo. Usando a analogia do fruto, cujo caroço fica esperando a fertilização, tal qual o texto, que aguarda a “ressurreição”, o crítico permite inferir que o texto teatral pode ser atualizado por meio da leitura, ou seja, a sua “ressurreição” pode ser viabilizada pela recepção do texto escrito.

O projeto proposto por Hermes Bernardi Júnior foi aprovado. Teve dois votos favoráveis e um desfavorável, o qual destacamos anteriormente. O livro, produto cultural gerado pelo projeto, é importante salientar, não se destinava ao público que assistiu ao espetáculo, e sim a outras crianças e adolescentes do estado, aos quais foi distribuído gratuitamente. E mesmo que se destinasse, o que impede um leitor de querer conhecer o texto que gerou o espetáculo que ele assistiu? Os programas de fomento à produção artística e intelectual deveriam contar com avaliadores com uma visão mais ampla das relações entre as artes, em especial sobre a leitura e seus desdobramentos.

⁶ Sabemos que muitos espetáculos não partem exatamente de um texto dramático, e mesmo que muitos espetáculos não possuem uma dramaturgia escrita que é revelada (dita) em cena. Mas nossa observação refere-se ao que mais temos visto na história do teatro, que é a utilização de um texto dramático como ponto de partida para a construção daquilo que virá a ser o espetáculo, ou seja, sua representação.

Exemplos de dentro e de fora do espaço escolar, como os aqui levantados, permitem que compreendamos os motivos que desencorajam estudos mais complexos sobre dramaturgia e leitura, o retardamento no início dos estudos sobre dramaturgia e a criança leitora, bem como a escassa publicação de textos dramáticos para a infância.

3 INFORMAÇÕES SOBRE A CRIADORA E A CRIATURA: A AUTORA E O TEXTO A SER ESTUDADO

Viviane Juguero, autora de *Canto de Cravo e Rosa*, é artista, produtora cultural e educadora há mais de duas décadas, atuando em Porto Alegre e outras cidades do estado do Rio Grande do Sul. Possui formação acadêmica na área de Artes Cênicas: é Bacharel em Interpretação Teatral e Especialista em Teoria do Teatro, pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coursou Mestrado em Teatro no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), na mesma universidade, desenvolvendo suas investigações sob orientação de João Pedro Alcantara Gil, na linha de pesquisa Linguagem, recepção e conhecimentos em Artes Cênicas. Produziu a dissertação *Bando de brincantes: um caminho dialético no teatro para crianças*. No momento, é aluna do Doutorado em Teatro, na mesma instituição e linha de pesquisa, e, sob orientação do mesmo professor, desenvolve pesquisa sobre o conceito de Dramaturgia Radical, fundamentada na práxis (articulação entre teoria e prática artística). Participou, na mesma universidade, de diversos cursos de extensão na Faculdade de Música.

Dentre outras atividades que desenvolve, Juguero é artista, idealizadora e coordenadora do *Bando de Brincantes*, um coletivo de arte com sede em Porto Alegre (RS), cujos artistas possuem a convicção de que o mundo lúdico é fundamental ao ser humano em todas as fases da vida. (BANDO DE BRINCANTES, 2018). Desde 2003, Viviane Juguero realiza intenso trabalho dedicado às crianças. Na sua produção, encontramos dezenas de espetáculos de teatro, música e circo para adultos e crianças, muitos deles premiados. Além disso, é autora de textos para teatro, contos, poemas, canções e artigos acadêmicos. *Canto de Cravo e Rosa* é o seu primeiro texto dramático para a infância publicado.

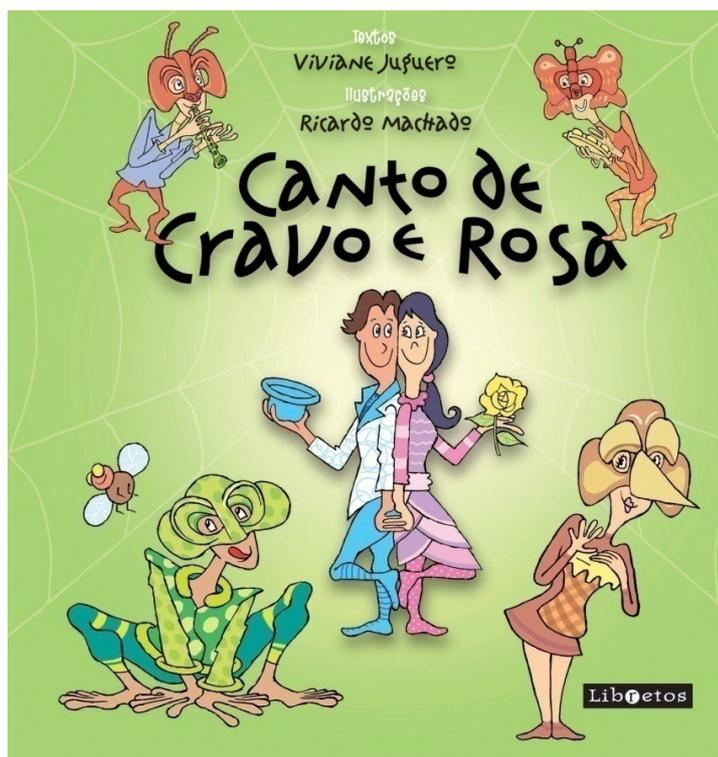
Como dramaturga, realizou outros trabalhos de destaque, para adultos e crianças, como *Desencontros* (2004); *Cristina* (2005); *Jogos de inventar, Cantar e Dançar* (2010), *Quaquarela* (2012), *Ecos de Cor e Cór* (2015) e *Das Pferd des Heiligen*, em português, *Cavalo de Santo* (2016), encenado na Alemanha, com direção de Jessé Oliveira. Com esse diretor, trabalhou junto ao Grupo Caixa-Preta de Teatro Negro, com destaque para sua atuação como dramaturga nos espetáculos *Antígona BR* e *Ori Oresteia*, no qual atuou também como atriz e compositora. Também atuou no Circo Girassol, como atriz e cantora, sob a direção de Dilmar Messias, em diversos espetáculos. O seu trabalho foi por vezes premiado, recebendo distinções como o Prêmio Tibicuera de Teatro, o Prêmio Açorianos de Música e o Prêmio Habitasul de Literatura, importantes láureas na arte produzida no estado do Rio Grande do Sul.

Na área administrativa, Juguero foi diretora do Teatro de Arena (Porto Alegre/RS), na gestão 2007/2010, e idealizou o Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica das Faculdades Monteiro Lobato, também na cidade de Porto Alegre/RS, tendo coordenado esse curso no ano de sua implementação. Atualmente, faz parte do corpo docente do curso de pós-graduação em Pedagogia da Arte da FACOS e do curso de formação de professores *O Lúdico na Educação Ambiental*, da UFRGS.

Neste ano, Juguero estreia na televisão, com a minissérie *Jogos de inventar*, além de estreitar dois novos espetáculos para crianças: *Peteca, Pião e Pique-pessoa*, criado com base em concepção original de Viviane Juguero e Éder Rosa, com dramaturgia de Viviane Juguero e Jorge Rein e direção de Viviane Juguero; e *Bibobidebibiquéti*, criado com base em concepção original de Viviane Juguero, com direção de Dilmar Messias e dramaturgia desenvolvida por meio de laboratórios experimentais.

Canto de Cravo e Rosa foi montado pela primeira vez pelo *Bando de Brincantes*, tendo sua estreia no mês de outubro de 2007. Naquele ano, pelo texto, Viviane Juguero recebeu indicação de Melhor Dramaturgia no Prêmio Tibicuera de Teatro Infantil (principal prêmio da categoria no Rio Grande do Sul). No ano seguinte, o texto foi apresentado em uma sessão de leitura dramática, no projeto Teatro Lido, financiado pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e realizado na cidade de Juiz de Fora (MG). Dois anos depois de sua estreia, *Canto de Cravo e Rosa* (o livro) foi lançado na programação da Feira do Livro de Porto Alegre/RS. (CANTO DE CRAVO E ROSA, 2018). Na Figura 1, representamos a capa do livro.

Figura 1 – Capa do livro *Canto de Cravo e Rosa*, de Viviane Juguero



Fonte: Juguero (2009)

4 DESENVOLVIMENTO DA PROPOSTA CENTRAL DO TRABALHO: CANTO DE CRAVO E ROSA, DE VIVIANE JUGUERO, E A POESIA FOLCLÓRICA

Retomando o propósito principal deste trabalho, que é verificar, a partir do texto escolhido, quais particularidades uma obra de dramaturgia deve possuir, quando se destina ao público infantil, passamos a discutir um dos recursos de que Viviane Juguero lança mão na elaboração de *Canto de Cravo e Rosa*: o aproveitamento de elementos do universo popular.

O título da obra de Juguero já remete o leitor ao universo das cantigas populares. Cravo e Rosa, como se pode supor facilmente, são os personagens da cantiga folclórica *O Cravo brigou com a Rosa*. Na história de Juguero, Cravo e Rosa são protagonistas, como podemos perceber na síntese da história que se encontra no programa do espetáculo:

A História acontece em um jardim, no qual todos os bichos e plantas estão em harmonia. A música é a atividade que mais encanta a todos e o Cravo e a Rosa são os cantores prediletos, já que, inspirados pelo amor que os une, cantam juntos as mais belas canções. No entanto, a Venenosa Senhora

Aranhosa pretende tomar todas as atenções para si e ser o grande astro musical do local. Para impedir que a Rosa e o Cravo sigam cantando, resolve torná-los tristes e inventa uma intriga. Enganando o sapo guloso e atiçando o ciúme do Cravo, consegue provocar uma briga, envolvendo todos os outros moradores do jardim na confusão. (JUGUERO, 2007)

Outros personagens de cantigas populares⁷ são “aproveitados” no texto; é o caso da Aranha da cantiga *Dona Aranha*, do Sapo, personagem das cantigas *O sapo não lava o pé* e *Sapo cururu* e da borboleta, da cantiga *Borboletinha*. Mas o texto em questão, de maneira geral, remete o leitor ao universo popular, pois, a cada cena, percebemos referências a cantigas e brincadeiras folclóricas. Tais cantigas, além de influenciarem na criação do clima poético das cenas, são utilizadas pela autora de modo a se tornarem fundamentais para o desenvolvimento da ação dramática, isso porque, em diversos momentos, os versos dessas cantigas tornam-se diálogos (que, em cena, na montagem do texto, serão falados ou cantados pelos personagens), recurso que influencia diretamente no desenvolvimento do enredo. Podemos localizar esse processo em diversos momentos do texto, como o que transcrevemos a seguir, em que o Cravo galanteia a Rosa:

Cravo – Você gosta de mim, ó maninha?
Rosa – Sim! Sim! Sim!
Cravo – Eu também de você, ó maninha!
Rosa – Quanta elegância!
Cravo – Vou pedir a seu pai, ó maninha
Rosa – O quê?
Cravo – Para casar com você, ó maninha!
Rosa – Que lindo!
Cravo – Se ele disser que sim, ó maninha,
Tratarei dos papéis, ó maninha.
Se ele disser que não, ó maninha,
Morrerei de paixão, ó maninha.
Todos – Palma, palma, palma, maninha,
Pé, pé, pé, ó maninha,
Roda, roda, roda, maninha,
Abraça quem quiser.
(JUGUERO, 2009, p. 9).

No fragmento, as falas iniciais do Cravo e as duas quadras da sequência compõem a cantiga *Ó maninha*; somente as respostas da Rosa ao galanteio são elaboradas pela autora.

⁷ Não cabe, neste trabalho, classificarmos nas formas populares os textos usados por Juguero, na composição de *Canto de Cravo e Rosa*. Assim, tratamos todas pela expressão cantigas folclóricas ou poesias folclóricas. Contudo, cabe assinalar que, conforme Pondé (1982), à medida que a criança cresce, seu interesse pelas cantigas obedece aos níveis de elaboração da linguagem que ela vai superando.

Outro fragmento que ilustra adequadamente o recurso em questão é o seguinte:

Cravo – E ainda confessa? Além de mim e desse sapo, quantos amores mais?
Rosa – Cravo, todos os meus amores são só para ti!
Cravo – Eu vi tudo. Já sei que estás tentando transformar o sapo em príncipe, para me abandonares depois.
Rosa – Não é nada disso. Está havendo um mal-entendido! Eu te amo!
Cravo – Não, não e não. Sente o meu coração aquilo que esses olhos já viram! Tudo está acabado, Rosa. Tu não me amas!
Rosa – Como pode um peixe vivo
Viver fora da água fria?
Cravo – Como pode um peixe vivo
Viver fora da água fria?
Rosa e Cravo – Como poderei viver,
Como poderei viver,
Sem a tua, sem a tua,
Sem a tua companhia?
(JUGUERO, 2009, p. 17).

Nota-se que, do diálogo elaborado pela autora, o Cravo e a Rosa chegam à cantiga *Peixe Vivo*, que ilustra poeticamente o momento de separação dos personagens, articulado pela Aranha e pelo Sapo. Além das cenas que envolvem os protagonistas, encontramos o mesmo recurso na elaboração dos diálogos de outros personagens:

Joaninha e Grilo – Dona Aranha subiu pela parede.
Veio a chuva forte e a derrubou.
Já passou a chuva, o sol está surgindo,
E a Dona Aranha continua a subir.
Ela é teimosa e desobediente.
Sobe, sobe, sobe, nunca está contente.
Aranha – Está quase bom. Se vocês treinarem um pouco, vai ficar melhor. Por enquanto, deixem que eu canto: O me...eeu...uu chapé...éeu...uu tem três po...oonta...aasss...
Todos – Chega!
Joaninha – Mas é teimosa mesmo. Insiste em continuar cantando.
Grilo – Deve ser surda, pra não escutar que tem uma voz de taquara rachada.
Joaninha – Por que não aproveita que sabe fazer teia e vira rendeira?
Grilo e Joaninha – Olê mulher rendeira, olê mulher rendá.
Tu me ensina a fazer renda,
Que eu te ensino a namorar.
Joaninha – Tu queres namorar com ela?
Grilo – Eu não. Imagina ter que escutar essa gritaria todo o dia.
(JUGUERO, 2009, p. 32-33)

Nesse fragmento, a autora parte dos versos das cantigas *Dona Aranha*, *O meu chapéu* e *Mulher Rendeira* para a elaboração do diálogo que ocorre entre a Aranha, o Grilo e a Joaninha. Juguero (2009) utiliza mais de trinta cantigas folclóricas na composição do texto

dramático *Canto de Cravo e Rosa*, inserindo, assim, como já dissemos, elementos do universo popular na dramaturgia que elabora para as crianças. Diversos espetáculos de teatro para crianças flertam com os referidos elementos, mas nenhum fundiu texto autoral e poesia folclórica com tamanha habilidade, potencializando esse expediente em todo o texto. Outra novidade que precisamos registrar é que o texto de Juguero (2009) alcançou o público infantil também enquanto texto dramático impresso, o que não é comum, como afirmado em seções anteriores.

Na elaboração de poemas destinados à criança, o recurso de fundir universo popular com poesia autoral é usado frequentemente. Eloí Elisabete Bocheco (2002) afirma que a poesia infantil de feição contemporânea procura criar uma relação de proximidade com o universo linguístico e experiencial da criança e, por isso mesmo, busca o diálogo com o acervo folclórico. *Atirei o pau no gato* (Vozes, 1994), de Patrícia Gwinner, e *Batata cozida, mingau de cará* (MEC, 2006), de Bocheco, obra vencedora do I Concurso *Literatura para todos*, na categoria Tradição Oral, são exemplos desse procedimento. Maria Helena Zancan Frants (2010, p. 34), comentando o aproveitamento do universo popular na elaboração de poemas para a criança, afirma: “E como é bom, como é divertido ver aquele velho conhecido apresentar-se de cara nova, inserir-se no contexto atual e nos surpreender de uma maneira muito gostosa”.

Contudo, buscamos assegurar a importância desse diálogo, reafirmando a importância da poesia folclórica no desenvolvimento da criança e na sua trajetória junto à leitura literária. Assim, buscamos responder: qual é a importância desse diálogo?

Um grupo de importantes autores tem salientado a importância da poesia folclórica para a infância. Maria da Glória Bordini (1991), em uma das principais publicações brasileiras sobre o tema, afirma que o grande acervo de poemas folclóricos de que dispomos – por implicar saberes diminuídos pela sociedade adulta, mas valorizados pela infantil, devido a seu teor iniciático e ludismo não-intelectualizado e vitalista – proporciona o verdadeiro prazer do texto, aquele em que o leitor se entrega de corpo e alma às encantações da linguagem.

A intensidade com que a criança se entrega à poesia folclórica, justificada por Bordini a partir do ludismo não intelectualizado e vitalista, encontra correspondência nos estudos de Nelly Novaes Coelho (2001), que explica a atração que a linguagem poético-musical de natureza popular exerce sobre a criança, afirmando que entre a criança e o

povo há uma grande identificação psicológica e emotiva, pois, segundo ela, ambos “[...] reagem aos estímulos do ambiente pelos sentidos, pelos sentimentos, mais do que pela razão” (COELHO, 2001, p. 232).

Pensamento semelhante expõe Bochecho (2002), que explica, em tom poético, que as características da poesia folclórica aproximam-na da lógica emocional da infância: “O tom coloquial, a exploração sonora da palavra, a musicalidade, o ritmo atrativo e agradável, o toque afetivo, o caráter lúdico deste rico manancial torna-o material imprescindível para a iniciação literária: primeiro leite poético da infância” (BOCHECO, 2002, p. 39).

Glória Maria Fialho Pondé (1982) já antecipara a função iniciatória da poesia folclórica aos processos poéticos, enfatizando a simplicidade como característica desse tipo de manifestação popular; tal característica, segundo a autora, adapta-se ao modo de apreensão do pequeno leitor receptor. Pensamento similar ao de Lígia Morrone Averbuck (1982) que considera a poesia folclórica, por suas características, um estágio inicial da literatura, e o primeiro passo no caminho para os contatos da criança com os textos poéticos.

Além de discorrerem sobre a aproximação da poesia folclórica com o universo infantil, as autoras são unânimes na afirmação de que o contato inicial da criança com a linguagem poética se dá naturalmente pela poesia folclórica. Tal contato é, para Simone Assumpção (2001, p. 68),

o primeiro passo rumo à conquista de um leitor maduro, que seja capaz de realizar uma leitura emancipatória não apenas dos textos escolares, mas também do mundo que o cerca. Além disso a criança amplia sua bagagem de conhecimento que redundará na configuração de uma identidade vinculada à tradição cultural, tão necessária à formação da cidadania.

Considerações como a de Assumpção reafirmam a importância da literatura de veia folclórica, bem como da literatura para criança, pois um leitor maduro e emancipado e a formação de uma identidade vinculada à tradição cultural, é importante que se afirme, são objetivos nobres e precisam ser perseguidos nas práticas leitoras desenvolvidas dentro e fora da escola.

5 FECHAMENTO, POR HORA, DA DISCUSSÃO LEVANTADA

A partir das considerações de Bordini, Coelho, Bocheco, Pondé, Averbuck e Assumpção, podemos afirmar que, em *Canto de Cravo e Rosa*, Juguero lançou mão de um recurso bastante apropriado, visto que sua intenção era oferecer o texto dramático ao público infantil para leitura. A criança, ao entrar em contato com o referido texto, já carrega a bagagem cultural da tradição oral: as cantigas utilizadas pela autora provavelmente já fizeram parte do seu repertório poético, o que nos permite dizer que a autora usa o conhecido e já assimilado poeticamente pela criança e, a partir dele (ou fazendo uso dele), apresenta a esse leitor um novo gênero, um novo formato de texto, com uma nova estrutura.

Outros recursos criativos de que Juguero vale-se na construção do texto dramático aqui analisado são: a elaboração de pequenos poemas narrativos que apresentam, criativamente, as situações, as ações desenvolvidas pelos personagens nas diversas cenas da história (as rubricas); um projeto gráfico que valoriza a estrutura do texto dramático; e um conjunto de ilustrações. Contudo, serão aspectos sobre os quais nos debruçaremos em em nossa tese de doutoramento.

Retomando a pergunta que buscamos responder neste artigo e considerando as relações que estabelecemos com as pesquisadoras na última seção do trabalho, cabe afirmar que os princípios de um texto dramático para a criança devem ser, antes de mais nada, os princípios almejados pela literatura infantojuvenil de qualidade. Nesse sentido, cabe referir que o fato de Juguero buscar no universo infantil o material para construção de seu texto também remete aos estudos de Maria José Palo e Maria da Rosa Oliveira (2006, p. 11), que afirmam que a obra de literatura para crianças deve estar sintonizada com o imaginário dos pequenos, e que “[...] é justamente nisso que os projetos mais arrojados de literatura infantil investem, não escamoteando o literário, nem o facilitando, mas enfrentando sua qualidade artística e oferecendo os melhores produtos possíveis ao repertório infantil”.

Outrossim, não queremos afirmar, com este estudo, que toda obra dramatúrgica que se destina para crianças deve seguir esses princípios. Acreditamos que há diversos caminhos, e que cada autor vai, a seu modo, encontrá-los. Mas, à moda de Juguero, acreditamos que tal tarefa será cumprida com eficiência se os autores buscarem, conforme

já frisamos, respeitar os princípios da literatura infantil de qualidade e articular nas suas criações as características do gênero dramático.

Referências

ASSUMPCÃO, Simone. Poesia folclórica. In: SARAIVA, Juraci Assmann (Org.). **Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação**. Porto Alegre, Artmed, 2001. p. 63-68.

AVERBUCK, Lígia Morrone. A poesia e a escola. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). **Leitura em crise na escola: as alternativas do professor**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 63-83.

AZEVEDO, Ricardo. Formação de leitores e razões para a literatura. In: SOUZA, Renata Junqueira de (Org.). **Caminhos para a formação do leitor**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2004. p. 38-48

BANDO DE BRINCANTES. Disponível em: <www.bandodebrincantes.com.br>. Acesso em: 14 jan. 2018.

BARCELOS, Helena. Desenvolvimento da linguagem teatral da criança. **Revista de Teatro da SBAT - Seminário de Teatro Infantil**. Serviço Nacional de Teatro - MEC, 1975. p. 30-34.

BATY, Gaston. O que deve ser a encenação. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Tradução de Helena Barbas. 2ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 461-465.

BERNARDI JÚNIOR, Hermes; DIEL, Vitor. **Pé de Sapato: uma história de muitas histórias**. Porto Alegre: Armazém de livros, 2007.

BOCHECO, Eloí Elisabete. **Poesia infantil: o abraço mágico**. Chapecó: Argos, 2002.

BOCHECO, Eloí Elisabete. **Batata cozida, mingau de cará**. Brasília: MEC, 2006.

BORDINI, Maria da Glória. **Poesia infantil**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

CANTO DE CRAVO E ROSA. Disponível em: <<http://cantodecravoerosa.blogspot.com.br>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

CECCANTINI, João Luís. Contra viento y marea: la literatura infantil y juvenil en Brasil en el bienio 2015-2016. In: TELLECHEA, Teresa. **Anuario iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil 2017**. Madrid: Fundación SM, 2017. p. 91-126.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

FRANTZ, Maria Helena Zancan. **A literatura nas séries iniciais**. Petrópolis: Vozes, 2011.

GONZAGA, Sergius. **Curso de Literatura Brasileira**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

GWINNER, Patrícia. **Atirei o pau no gato**. Petrópolis: Vozes: 1994.

JUGUERO, Viviane. **Canto de Cravo e Rosa**. Porto Alegre: Libretos 2009.

MACHADO, Ana Maria. **Ilhas no tempo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

MAGGI, María Elena. Los árboles y el bosque: livros para niños y jóvenes em iberoamérica em 2015-2016. *In*: TELLECHEA, Teresa. **Anuario iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil 2017**. Madrid: Fundación SM, 2017. p. 13-52.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria da Rosa D. **Literatura infantil**: voz de criança. São Paulo: Ática, 2006.

PARREIRAS, Ninfa; FREDERICO, Márcia; KÜHNER, Maria Helena. A dramaturgia para a criança e o jovem. **Revista CBTIJ de Teatro: Retrospectiva 2008**. Rio de Janeiro: SESC RJ, 2009. p. 17-19.

PONDÉ, Glória Maria Fialho. Poesia e folclore para criança. *In*: Zilberman, Regina (Org.). **A produção cultural para a criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 117-146.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

Submetido em: 15 out. 2018

Aprovado em: 29 dez. 2018



Introdução à *Oresteia*, de Ésquilo: Trevas, Música e Antimúsica¹

Introduction to Aeschylus's *Oresteia*: Darkness, Music and Anti-music

Marcus Mota²

Resumo

Neste artigo apresenta-se uma leitura introdutória da trilogia *Oresteia*, de Ésquilo, composta por *Agamênon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Nesta leitura há a ênfase na teatralidade do texto original, por meio da explicitação de suas relações entre som e visualidade. Em conjunto da análise audiovisual de trechos das obras citadas, temos indicações bibliográficas para posteriores investigações. Tal abordagem integrada procura estimular interpretações mais cenicamente orientadas da dramaturgia de Ésquilo.

Palavras-Chave: Ésquilo. *Oresteia*. Dramaturgia. Som.

Abstract

In this paper, we present an introductory reading of the Aeschylus trilogy, composed of *Agamemnon*, *The Libation Bearers*, and *Eumenides*. In this reading, there is an emphasis on the theatricality of the original text, through the explanation of its relations between sound and visibility. Together with the audiovisual analysis of excerpts from the quoted works, we have bibliographic suggestions for further investigations. Such an integrated approach seeks to stimulate more performative-oriented interpretations of Aeschylus dramaturgy.

Keywords: Aeschylus. *The Oresteia*. Dramaturgy. Sound.

¹ Este artigo integra uma publicação mais abrangente destinada a oferecer Ésquilo para novos leitores e pesquisadores.

² Doutor, Professor de Teoria e História do Teatro na UNB – Universidade de Brasília. E-mail: marcusmotaunb@gmail.com.

Preliminares

Entre as obras que sobreviveram ao tempo, temos a única trilogia trágica completa, a *Oresteia*. O próprio senso de organização em série de três realizações conjugadas não seria possível para Ocidente se a *Oresteia* tivesse desaparecido³. Como é sabido, o contexto para a produção de obras seriadas estava na demanda imposta pelas regras dos concursos dramáticos⁴. Cada dramaturgo era julgado por um programa de espetáculos que ocupava o dia inteiro da competição. Tal demanda projeta um escopo amplo de atividades. Imagine ser responsável pela composição e encenação de mais de, pelo menos, cinco horas seguidas de apresentações interartísticas, de obras de arte totais...

Essa poderosa ideia fascinou Richard Wagner no século XIX. A partir do exemplo de A *Oresteia*, Wagner impôs a si mesmo a hercúlea tarefa de elaborar o libreto, a música e produzir a encenação da tetralogia *O anel de Nibelungo*. A tarefa tomou 23 anos da vida de Wagner (1848-1874) e só foi apresentado na íntegra em 1876, em Bayreuth. São necessárias pelo menos 15 horas para a execução do ciclo.

Os paralelos entre Wagner e Ésquilo são mais que circunstanciais. Wagner foi um apaixonado por cultura clássica e estudou os textos gregos no original. Muitas de suas propostas e procedimentos de dramaturgia musical foram inspirados pela análise de tragédias gregas⁵.

A época de tragédias conectadas teve seu apogeu em Ésquilo. A retomada desse procedimento por Wagner e por dramaturgias diversas nos últimos anos demonstra que o escopo trilógico ainda não se esgotou.

³ É o que se pode constatar, por exemplo, em obras musicais divididas em três movimentos, e sequências de narrativas fílmicas, como *O poderoso Chefão*, de F. F. Coppola, ou o conjunto de 4 trilogias que G. Lucas pensou para *Star Wars*. V. Rose (1995). Seaford (2012) argumenta que a forma da trilogia tem inspiração pitagórica, nos jogos de contrários como mediação da violência na pólis. Nunca esquecer que de fato o programa completo era de tetralogias – três tragédias e um drama satírico. Mas aqui vamos nos concentrar no sequenciamento trilógico das tragédias.

⁴ Sobre este tópico, v. Pickard-Cambridge (1953).

⁵ V. Ewans (1982), Lee (2003) e Foster (2010). Sobre as apropriações e transformações das tragédias gregas na tradição operística, v. Ewans (2007), complementado por Ewans (2018). Sobre a recepção germânica da tragédia grega do século XVIII ao Século XXI, v. Fischer-Lichte (2017). A recepção de ideias e formas do trágico, especialmente no contexto germânico, são discutidas por Lehmann (2016).

A trilogia⁶

O mais fascinante aspecto de estudar *A Oresteia* é tentar compreender o processo de integrar três diversos espetáculos em sequência, um esforço que se tornou símbolo de domínio em uma arte. Assim, quem for capaz de coordenar “obras em obras”, em conjuntos trilógicos acaba por trazer atenção sobre a habilidade de explorar procedimentos que ultrapassam a dimensão singular de um único evento ou criação. Essa dimensão exorbitante ou superelaboração é exposta em *A Oresteia*⁷.

Além do tema e da situação de uma família real envolta em uma sucessão de mortes, há outros procedimentos que inserem acontecimentos particulares em um amplo horizonte.

A cena inicial da peça que abre a trilogia nos mostra um agente sem nome que se revolve no teto do palácio para dormir⁸. Em sua agitação noturna, ele aguarda sinais da volta de seu senhor, o Rei Agamênon, líder das tropas que foram até Troia para guerra⁹.

SENTINELA

[1] Aos deuses peço libertação desses sofrimentos,
vigilância de um ano longo, que, deitado sobre meus braços
no telhado do palácio dos Atridas, como um cão,
a assembleia dos astros noturnos conheço,
[5] e os que trazem inverno e verão aos mortais,
radiantes potestades a brilhar no céu,
estrelas que desaparecem e ascendem.
E agora aguardo o sinal da tocha
o brilho do fogo trazendo notícias de Troia,
[10] relato da tomada da cidade. Pois é o que ordena
da mulher de vontade máscula o coração confiante.

⁶ Muito valiosos são os comentários específicos das obras individuais da trilogia. Entre os comentários, destacam-se os relacionados a Agamênon, com duas edições/comentários monumentais, como os de Fraenkel (1950) e Bollack e Judet de la Combe (1981-1982), Judet de la Combe (2001), e o recente e utilíssimo Raeburn e Thomas (2012).

⁷ A respeito da dramaturgia e conexão entre as obras, v. Lebeck (1971), Stewart (1993), Haskel (1994), Käppel (1998), Blasina (2003), Mota (2008, p. 297- 419), Widzisz (2012), Chesi (2014). Sobre a musicalidade e sonoridade da trilogia, v. Fleming (1977), Scott (1984), Wilson e Taplin (1993), Gurd (2001). Sobre a iconografia da *Oresteia*, v. Prag (1985).

⁸ Sobre figuras anônimas na dramaturgia ateniense, v. Yoon (2012). Sobre o prólogo, v. Schein (2009).

⁹ O contexto é o do fim da noite e início do dia, homólogo ao tempo do espetáculo, o primeiro da trilogia. Bem cedo o público se dirigia ao Teatro de Dioniso. Como todo ano o festival se dava na mesma época e Ésquilo tinha uma longa experiência como diretor e dramaturgo, é provável que ele se valeu da referência da madrugada para estruturar não só esta cena, mas como o jogo de claro-escuro da trilogia. V. Ashby (1999, p. 97-117), Starkey (2011), Worthen (2015). V. ainda Lynn George (1993) e Widzisz (2010).

O sentinela em sua fala alude a um sistema de comunicações por meio de sinais luminosos que depois será explicitado pela rainha Clitemnestra, “mulher de vontade máscula (versos 281-316)”. Entre os sinais, temos os pontos extremos da cidade de Troia consumida pelos fogos de sua destruição e a cidade de Argos, perfazendo a distância total de 480 km, percurso no qual o início se dá na Ásia Menor, atravessa o Mar Egeu, que faz parte da bacia do Mediterrâneo, chega ao seu oposto no continente europeu, na Tessalônica, depois para ilha de Eubeia, e daí para a Grécia central e Peloponeso¹⁰:

Figura 1 – Mapa do caminho das tochas.

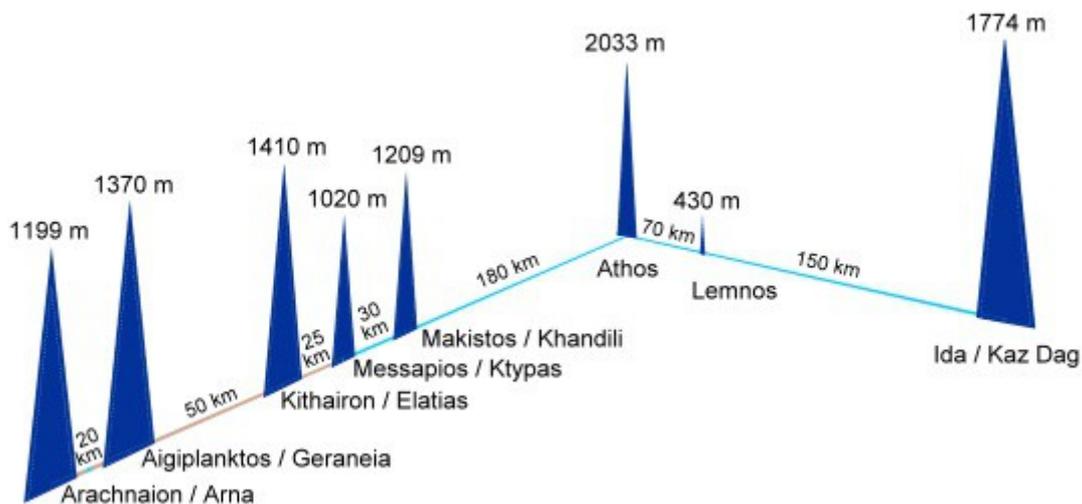


Fonte: Acervo do autor.

¹⁰ Solyman (1999), Burns (2004). Imagem em: <<https://br.pinterest.com/pin/432556739184711752>>. Sobre o recurso visual, v. Quincey (1963), Gantz (1977), Tracy (1986) e Taplin (2011).

Continentes e mares são unidos e atravessados em função de fogueiras colocadas no topo de montanhas entre Troia e Argos¹¹:

Figura 2 – Mapa das fogueiras no pico das montanhas.



Fonte: Acervo do autor.

As novas da queda de Troia são palavras e luz, que se projetam no passo seguinte da mensagem: a comemoração da vitória. Com a entrada de Agamênon, teríamos este momento que consagraria a indicação das fogueiras nas montanhas. Porém, Ésquilo aqui desloca o cumprimento de um programa de ações, desviando o foco do retorno de Agamênon para outro *front* de guerra: o das intrigas palacianas.

Em seu monólogo, a Sentinela apresenta o desejo de se libertar dessa expectativa, dessa espera. Ele lança a audiência na construção das expectativas de uma conclusão de algo que há, pelo menos, um ano tem sido realizado. E tudo parece se encaminhar para essa direção com o sinal luminoso vindo de Troia é identificado e depois confirmado pela fala de Clitemnestra.

Agamênon retorna (783)¹², discute com sua mulher (810-974) e entra para seu palácio, para não mais voltar à cena. O grande comandante das tropas aliadas na destruição de Troia não morre no campo de batalha, mas em casa, tomando banho. Seu assassinato interrompe as festividades em torno da campanha vitoriosa de além-mar. Paradoxalmente, em uma peça que leva seu nome, Agamênon fica em cena e/ou vivo e

¹¹ Imagem em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Feuerpost%2C_-_fire_beacon_-_Aischylos_-_Illustration.png>.

¹² Números em parêntesis marcam os versos da peça em análise.

domina a cena apenas por um terço da peça, entre os versos 783 e 1345¹³.

O assassinato de Agamênon liquida o cumprimento do desejo por festa do Sentinela. Em seu monólogo, o serviçal havia já inaugurado essa festa: logo após ver o clarão de fogo vindo de Troia,

SENTINELA
IOU IOU¹⁴
[31] Vou eu mesmo começar a dançar a abertura!

O prólogo da sentinela anuncia uma possível festa, uma medicinal solução pela dança e canto que começa no telhado do palácio e se espalharia por toda a cidade: a partir de sua dança, a cidade toda em coros celebraria o retorno do vencedor da tomada da cidadela de Troia.

Este é o ponto de referência de *Agamênon* e da trilogia: a festa anunciada e interrompida por uma série de mortes. Em um esquema temos:

Figura 3 – Encaixes das peças na trilogia.



Fonte: Acervo do autor.

¹³ Como a peça possui 1673, os 563 versos entre v. 783 e 1345 dão 33% (33.652) da peça. Marshall (2002) conta 82 versos atribuídos a Agamênon, números maiores apenas que os da Sentinela (39) e de Egisto (64). Em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, temos outro texto sobre retorno e espera. E Godot nem dá as caras...

¹⁴ Interjeição. Optei por não traduzir e indicar o seu lugar no texto.

Temos, pois, um padrão de interrupções que atravessa a trilogia, unindo a sua abertura no primeiro espetáculo e a parte final da última peça. Ao mesmo tempo que temos cada espetáculo como um evento particular, todos estão conectados não apenas pela trama da família real. Ésquilo se vale de diversos recursos para produzir a sensação de que aquilo que se mostra possui uma composição, uma montagem. O padrão da interrupção de uma grande ação ritual especial (celebrar a vitória, reverenciar os mortos, a ação mesma das divindades contra Orestes, o vingador matricida) está presente em todas primeiras partes dos espetáculos, projetando expectativas de correlação entre as peças e sobre as segundas metades. *Agamênon* e *Coéforas* partilham do mesmo padrão de interrupção seguida de mortes duplas. *Eumênides* parece confirmar esse movimento comum até que sua segunda parte acaba em não morte, sendo pois uma ruptura, uma ruptura estranha: inversa, pois estão na parte segunda, associada à morte, e reversa tanto por retroagir o universo a um ponto zero feliz – o da celebração festiva do Sentinela – quanto ao projetar um novo estado de equilíbrio e paz no acordo entre divindades opostas e os homens da cidade. O fluxo de crimes de sangue agora será mediado pelo tribunal.

Tal macroestrutura se desdobra nas imagens propostas na trilogia e em sua musicalidade.

Luz e trevas

A poderosa imagem da luz dos fogos de Troia na noite e madrugada dá lugar a tons mais escuros e sombrios expressos na figura de Clitemnestra¹⁵. O coro traduz esse jogo sinestésico entre as modulações da cor e do canto¹⁶. Desde sua primeira aparição, os velhos homens de Argos não se juntam à celebração dos feitos de Agamênon e seus soldados em Troia. No párodo (40-257), o coro retoma 10 anos de guerra, as mortes e destruições recíprocas, presságios funestos, que convergem para o ato aberrante de Agamênon: para manter a campanha contra Troia, ele decide sacrificar sua própria filha, Ifigênia. Como um contraponto à fala do Sentinela, o coro se concentra nas angústias passadas e presentes, repetindo o refrão “Gritem de angústia, gritem de angústia, mas que o bem vença! (138,

¹⁵ Para as tensões entre o coro e Clitemnestra, v. O’Daly (1985). Sobre Clitemnestra, v. Macewen (1990) e Kittelä (2009).

¹⁶ V. Russo (1974), Edwards (2004), Silva (2014) e Bierl (2016).

159).¹⁷”

O sangue derramado atravessa a peça, alterando o foco na glória da conquista de Agamênon. As diversas referências à morte de Ifigênia, a confusão da luta em que corpos dos inimigos se confundem, e por fim, o instalado ‘golpe de Estado’ que Clitemnestra prepara – tudo vai se distanciando da luz esperançosa inicial para matizes negativos, obscuros.

O coro invoca a Noite em seu primeiro canto (355-487) após falar com Clitemnestra, cantando a presença das trevas divindades da vingança, as Erínias:

CORO

Demora-se uma aflição em mim
a ouvir algo encoberto pela noite.
Contra aqueles que mataram muitos
os deuses não são omissos.
As negras Erínias a seu tempo
enfraquecem quem foi bem-sucedido com a injustiça,
revertendo sua sorte, acabando com sua vida.
e quem desaparece no mundo dos invisíveis
está totalmente desamparado. (459-468)

As Erínias entrarão em cena apenas no último espetáculo da trilogia. Mas sua referência após a Invocação da Noite (355) ratifica esse movimento de afastamento da luz. Como entidades ctônicas, ou divindades relacionadas ao mundo subterrâneo, as Erínias se associam ao derramamento de sangue – o sangue espesso que se mistura à terra, a escuridão do sangue. Logo, se associam à culpa e à vingança¹⁸.

Em uma cena cheia de amplas e ambivalentes referências, Clitemnestra procura convencer Agamênon a pisar em umas tapeçarias púrpuras¹⁹. Clitemnestra manda suas servas entrarem os tecidos bordados formando um caminho da carruagem do rei para a entrada do palácio. Sabemos que a entrada para o palácio é uma imagem recorrente: é uma saída para morte, aqui feita lentamente. Todo este aparato visual seria acompanhado pelas vozes dos cidadãos que, após dez anos, estão novamente com seu rei em casa. Agamênon recusa inicialmente essas honras excessivas associando-as a costumes bárbaros e às mulheres. Mas, enfim, ele cede, e o percurso pomposo e cerimonial desse desfile

¹⁷ Grau (1998) apresenta um registro de análise e recitação deste párodo. Sobre o párodo, v. Schein (2009).

¹⁸ V. Brown (1983), Kram (1981), Morris (1995), Werner (2012), Lichete (2013) e Bednarowski (2015).

¹⁹ PHILIPPIDES (1984), Crane (1993), McNeil (2005), Bakola (2016) e Mueller (2016, p. 48-69).

coloca Agamênon no centro do espetáculo finalmente. É o ápice de sua aparição. Ao mesmo tempo, este excesso focal, desdobra-se nas imagens de outros excessos: o do sangue derramado de Ifigênia e de outras mortes em Troia, e da morte mesma de Agamênon.

A partir da entrada do soberano no palácio, o coro no terceiro estásimo dança e canta a proximidade da morte de Agamênon e da presença das negras Erínias vingadoras. O espaço de cena está tomado de emoções completamente contrárias às associadas com a luminosa celebração do herói:

CORO

Me inteiro com meus próprios olhos
de seu retorno, sou testemunha.
Mas sem lira canta
o lamento da Erínia minha alma autodidata
dentro de mim. (988-991)

O canto ou anticanto das Erínias ressoa no coro antes mesmo das terríveis divindades aparecerem. A ausência da lira, instrumento associado a situações festivas, corrobora o jogo claro-escuro, presença/ausência que a trilogia elabora e que conduz a um campo multiperceptivo no qual o som tem um papel primordial tanto nas referências textuais, quanto nos atos realizados em cena.

Essa musicalidade paradoxal atinge seu ápice no episódio 4, quando o despojo de guerra, a profetisa Cassandra, que viera acompanhando Agamênon, como uma noiva, contracena com o coro²⁰. Até agora calada, a amante do senhor dos Atridas subverte as expectativas formais tomando o lugar do coro: ela canta seu delírio enquanto que os idosos guardiões de Argos procuram entender o que está acontecendo performando falas, atos normalmente atribuídos a agentes não corais. Sobre esse delírio, que, segundo a dramaturgia de Ésquilo, funciona como uma das situações de maravilhar e chocar o público, o coro assim se expressa:

CORO

Você delira, possuída por um deus,
berra sobre você mesma
uma música que não é música (1140-1142).

²⁰ V. Rehm (2005), Mitchell-Boysask (2006), Varvatsoulis (1992) e Mazzoldi (2001).

A intensificação de elementos negativos (sem lira, música-não-música), nos faz convergir para um campo de experiências sensoriais em que imagens visuais e sons são articulados de um modo bem específico, formando o imaginário audiovisual da peça e da trilogia. As referências aos sons são marcadas de modo antitético, indicando um desdobramento, um acúmulo de valorações e orientações. Assim, a produção sonora é ao mesmo tempo duas coisas, projetando dois campos simultâneos de eventos: um horizonte imediato e outro profundo, que *subage* junto ao primeiro.

Essa divisão de horizonte distintos e concomitantes é, por fim, associada a signos da presença das divindades subterrâneas, as Erínias. Seu anti-canto manifesta o modo de apreensão de sua ambivalente emergência no espetáculo. Elas não se mostram visivelmente em cena, mas os efeitos de sua presença são sentidos nas ações e reações dos agentes dramáticos. Termos relacionados aos sons são escolhidos para traduzir a experiência complexa dos efeitos das Erínias.

A partir disso, vemos que tanto a música cantada, quanto efeitos sonoros materializam esse jogo sinestésico que manifesta a trama audiovisual da trilogia e ao mesmo tempo nos situa diante do laboratório da dramaturgia musical em que Ésquilo transformou o Teatro de Dioniso²¹. Após anos de trabalho contínuo nesse teatro, ele soube bem explorar as possibilidades do espaço físico, da relação de proximidade entre público e agentes dramáticos. E a questão dos sons em cena deixou de ser apenas um recurso entre outros. A *Oresteia* é o ápice desse laboratório: as propriedades psicoacústicas do Teatro de Dioniso são incorporadas na dramaturgia, e a dramaturgia esquadrinha, pesquisa e se organiza a partir de propriedades psicoacústicas. A paradoxal presença das Erínias entre a não visão e o não canto determinam um campo perceptivo estendido tanto para os intérpretes, quanto para o público. A partir da materialidade da cena (espaço físico, figurinos, vozes, movimentação, objetos de cena) temos uma convergência de atos multidimensionais: o que se mostra em cena é reelaborado nos intercruzamentos de diversas ordens simultâneas de estímulos e de apropriações interpretativas²².

Antes de concluir sua cena, rumando para morte seu consorte Agamênon, Cassandra, como uma Erínia ela mesma, enuncia:

²¹ Sobre a materialidade do espetáculo e suas condições de performance, v. Mota (2017).

²² Variações sobre as vocalidades na *Oresteia* encontramos em Nooter (2017). Sobre o figurino na trilogia e suas diversas atualizações na cerâmica antiga, v. Capuco (2017).

CASSANDRA

Mas chega de dar informações por enigmas.

Quero que testemunhem isso: que eu sigo farejando a pista de crimes cometidos há muito tempo atrás.

Do teto desta casa jamais se afasta um coro

que canta em uníssono, mas sem efeito prazeroso, o mal ressoam.

Bebe sangue humano pra ficar mais audacioso

este grupo festeiro e permanece na casa,

difícil de ser banido, Erínias congênicas.

Cantam suas canções cercando os aposentos do palácio. (1183-1191)

A profetisa tomada pelos sons e imagens de seus delírios se converte em um espectador ideal da dramaturgia musical de Ésquilo: Cassandra se transforma aqui naquilo que vê, agindo como um cão farejador – *audioimagem* das Erínias quando de sua ampla aparição em *Eumênides*. A anticanção, a antimúsica que a trilogia vai produzindo desde o vigia lutando contra a madrugada figura essa experiência de metamorfose sinestésica: o que nos vem no lugar do dia é a noite, um coro com sua música ao revés, que vai, enfim, revelar o que está oculto – a casa dos Atridas se mantém sob um ciclo de mortes que chegará ao fim quando tudo for explicitado e sanado.

Ratificando esse jogo de estrutura-antiestrutura, o coro, centro da atividade dramático musical, entra em colapso: após os gritos vindo do assassinado e moribundo Agamênon, os anciãos se dividem em polifônicas opiniões individuais sobre o que acabara de acontecer. Daqui em diante, até o fim do espetáculo, não há mais atividade musical. Clitemnestra entra com Egisto, ambos como vencedores do golpe de Estado e de suas vinganças. A peça conclui sem performance do coro com seus cantos e movimentos.

Nas demais peças restantes de Ésquilo a utilização da performance coral fechava cada espetáculo: Em *Os persas*, temos o dueto entre Xerxes e os Anciãos. Em *Sete contra Tebas*, o estranho lamento parodístico do coro das jovens mulheres de Tebas frente à morte dos filhos de Édipo; Em *As Suplicantes*, dois coros celebram a libertação da ameaça dos noivos sobre as Danaides. Aqui em *Agamênon*, a invisibilidade das Erínias é proporcional à música reversa, como o silenciamento do coro aduz.

A próxima peça da trilogia, *Coéforas*, amplia esta vertigem descensional, essa espiralada verticalização que as imagens e os sons em *A Orestéia* apontam.

Entra Orestes

O vingador anunciado em *Agamênon*, e que intitula a trilogia, retorna, mas oculto. É uma atualização do esquema luz/sombras, música/não música que define dramaturgia multissensorial do espetáculo. Para tanto, em *Coéforas* tal jogo se articula em duas partes: antes do encontro do vingador com sua mãe e o amante dela, tudo se articula em um jogo de esconde-esconde; depois do encontro, os atos sanguinários retomam as ações terríveis de Agamênon e de Clitemnestra.

O jogo de esconde-esconde da primeira parte da peça é fundamental frente a nova ordem que domina a Casa dos Atridas: o recente assassinato de Agamênon acarreta um controle sobre possíveis dissidências e reações que objetivem o reestabelecimento da linhagem do comandante supremo em Troia. Visível para os atores e público está o palácio e o túmulo em que se encontra depositado o corpo do soberano morto. Orestes chega escondido, profere seu monólogo invocando deuses subterrâneos e é interrompido pela chegada do coro de mulheres escravas troianas que trabalham para a família real há algum tempo. Com elas está Electra, irmã de Orestes²³.

Essa sucessão de ações acontece no fim da noite, início do dia – madrugada, como em *Agamênon*, estabelecendo uma relação de continuidade entre as duas peças e a trilogia²⁴.

Sob o manto da madrugada, temos um oculto Orestes, um calado Pílates, seu companheiro, um grupo de escravas vestidas de roupas pretas e carregando vasos com libações para os mortos em suas cabeças, e Electra – todos cúmplices na escuridão, de modo a não serem atingidos e alcançados por retaliações dos novos dirigentes do reino²⁵.

A primeira parte, com o centro focal no túmulo do rei assassinado, vai articular dessas figuras, que são variações da escuridão que tomou conta do imaginário da trilogia e dos Atridas, transformando um ritual de lamento dos mortos em uma planificação da vingança pelo ódio compartilhado. Das ações rituais iniciais, como rasgar as vestes, arranhar o rosto e emitir agudos gritos de dor proferidos inicialmente pelo coro, partimos para um acordo de decisões e disposições raro nas tragédias.

²³ Sobre o prólogo, v. Gheerbrant (2012).

²⁴ V. Mota (2008, p. 245-275), Marshall e Harrison (2017).

²⁵ A respeito deste coro, v. McCall (1990) e Vieira-Ribeiro (1987).

Esse acordo manifesta-se nas palavras de Electra:

ELECTRA

Isso é o que peço para nós. Para nossos inimigos,
peço que apareça o vingador para ti, pai,
e para os assassinos que encontrem a justiça e morram em troca.
Isso eu coloco no centro de minha prece,
contra eles dirigindo prece como maldição.
Mas para nós seja o que nos envia aqui para cima coisas favoráveis
em conjunto com os deuses, e Terra, e Justiça que traz a vitória.
Estas são as minhas preces que faço antes das libações que derramo.
Vocês adornem com seus lamentos as oferendas, segundo o costume,
entoando alto o peã para os mortos. (142-151)

O Peã, como vimos, é um canto de vitória, performance ritual que teria tido lugar para celebrar a volta de Agamênon na cena do Sentinela. No lugar da cidade como um coro cantando a vitória em Troia, vemos outro coro se arrastando nas sombras, frinchas e dobras da cena: a presença da morte invencível, do sangue derramado solicitando justiça. Em seu delírio, Cassandra havia *audiovisionado*:

CASSANDRA

EH EH PAPAI PAPAI, O que é isso que acontece?
Uma rede do Hades/morte?
Mas a rede é a que compartilha o leito, que é cúmplice
do assassinato. Que a insaciável discórdia
erga seu grito de júbilo contra a raça por esse sacrifício amaldiçoado!²⁶

CORO

Que negócio é esse de chamar essa Erínia
pra vir gritar sobre a casa real?²⁷ (1114-1120)

Agora no caso da cena de Electra e o Coro em *Coéforas*, o peã para os mortos funde o canto ritual de lamentação fúnebre com a performance celebração de vitória. Nesse sentido, todo o conjunto de atos rituais da primeira parte da peça é uma dramatização desse espetacular oxímoro: o encontro de afetos e ações em oposição e complementariedade.

²⁶ No texto temos literalmente “sobre a vítima/sacrifício que merece ser apedrejada/o, lapidada/o.”

²⁷ Literalmente: “que tipo de Erínia essa você chama/convida/oferece para vir erguer a voz sobre esta casa?”.

A segunda e ágil segunda parte de *Coéforas* atualiza essa fusão de contradições, que nos aponta para a parcialidade dos atos: todos, desde Agamênon agem dentro de perspectivas limitadas, associadas a instâncias pessoais, fora de um âmbito maior. O ciclo de mortes produzidas como expressões de vingança (*vendetta* pessoal) acaba se esgotando ou induzindo a se pensar na saturação do mesmo recurso para solução de problemas²⁸.

Nesse sentido, as duas grandes sequências da peça se interligam e dialogam com a dramaturgia da *Oresteia*: a ritualização da vingança acaba por transformar uma coisa em outra, em unificar os contextos. Sob o ódio, sob a antimúsica das Erínias, não há paz, apenas um misto de lamento e provisória satisfação. O ritual de lamento transformando em cálculo da desforra demonstra essa lógica reversa que perfaz os atos aberrantes da trajetória dos Atridas.

Nada mais ostensivo dessa lógica que as mortes na segunda parte da peça, especialmente a de Clitemnestra. Já planejado e certo, o matricídio apresenta-se como uma cadeia de atos completos, que faltaram nas mortes de Ifigênia e Agamênon. Ifigênia é morta em palavras, em um relato apresentado pelo coro. A morte de Agamênon é dividida em instantes de sua realização: temos sinais, presságios, indiretas nas falas/cantos do Sentinela, do Coro, Mensageiro, Clitemnestra e Cassandra, até que, apenas após a desarticulação do coro em membros individuais, Clitemnestra e Egisto enunciam explicitamente o que foi realizado e celebram suas ações como as de Agamênon em Troia.

Em *Coéforas*, o tempo dos eventos encenados associa-se à sensação de um tempo síncrono entre as ações em cena e sua apreciação e reconstrução pelos espectadores²⁹. Não há muitos deslocamentos para acontecimentos não vinculados diretamente ao presente de cena. Nesse sentido, Orestes apresenta-se como a mão que mata, maquinalmente disposto a cumprir um programa de ações previamente determinado. A cena de encontro do filho assassino com a mãe assassina é performada em um movimento de cerco até seu desenlace final, já fora das vistas dos espectadores³⁰:

CLITEMNESTRA

[885] O que está acontecendo? Que grito de socorro é esse que você solta pelos cantos da casa?

²⁸ Euben (1982).

²⁹ Widzisz (2012).

³⁰ Sobre o matricídio, v. Snearowski (1990) e Pontani (2007).

SERVO

Os mortos matam os vivos. É o que eu digo.

CLITEMNESTRA

Desgraça! Entendo as suas palavras enigmáticas!

Pelas tramoias vamos morrer, como por elas matamos.

Me tragam agora um machado capaz de matar um homem!

[890] Vamos ver se vamos vencer ou ser vencidos –

é pra isso que eu cheguei até aqui nessa situação terrível.

ORESTES {Entra portando uma espada³¹}

É você mesma que eu estava procurado. Aquele já recebeu sua parte.

CLITEMNESTRA

Desgraça! Te mataram, meu amado, poderoso Egisto.

ORESTES

Você amava esse homem? Então vai ficar na mesma tumba

[895] com ele. Morto, não vai poder abandoná-lo nunca por traição.

CLITEMNESTRA {mostra o seio}

Pare com isso, meu filho! Me respeite, minha criança,

por esse seio, que você muitas vezes adormeceu

sugando com teus lábios o leite que te alimentou.

ORESTES

Pílates, o que devo fazer? Será muito vergonhoso matar minha mãe?

PÍLADES

[900] E como vão ficar no futuro os oráculos de Lóxias

performados no templo em Pito e teus fiéis juramentos?³²

É melhor ter todos os homens como inimigos, que os deuses.

ORESTES

Declaro você o vencedor, me aconselhou bem. {Para CLITEMNESTRA}

Vem comigo, junto desse aí quero te matar,

[905] que, enquanto era vivo, você preferiu no lugar de meu pai.

Dorme com ele morta, já que você ama

esse homem e odeia aquele a quem deveria amar.

CLITEMNESTRA

Eu te criei, contigo quero envelhecer.

ORESTES

A assassina de meu pai morar comigo?

³¹ No texto original não há rubricas. Inserimo-las aqui seguindo as informações presentes nos versos e fazendo jus à prática estabelecida de seguir uma ordem temporal, linha do tempo de aparição de eventos, agentes e objetos na escrita cenicamente orientada. V. Mota (2017a).

³² Referência a Apolo e seu templo em Delfos. Na terceira parte da peça tais vínculos entre Apolo e Orestes são mais explicitados.

CLITEMNESTRA

[910] Foi a Moira do destino, meu filho, que me levou a fazer isso³³.

ORESTES

Pois é a Moira do destino que também vai arranjar tua morte.

CLITEMNESTRA

Você não tem medo de maldição de um parente, filho?

ORESTES

Você me deu a vida, mas depois me jogou na miséria.

CLITEMNESTRA

De jeito nenhum: te enviei para hóspede na casa de um amigo aliado.

ORESTES

[915] Fui humilhantemente vendido – eu, filho de um pai livre.

CLITEMNESTRA

E onde está então o valor que eu recebi em troca?

ORESTES

Tenho vergonha de te dar a resposta exata na tua cara³⁴.

CLITEMNESTRA

Não mesmo, mas me fale então das aventuras do teu pai³⁵.

ORESTES

Não maldiga quem saiu pra trabalhar enquanto você ficava aí sentada.

CLITEMNESTRA

[920] É um sofrimento para a mulher ficar longe de seu homem, filho.

ORESTES

Mas é o trabalho do homem o que alimenta a mulher que fica aí sentada.

CLITEMNESTRA

Parece, filho, que vai matar tua mãe.

ORESTES

Você mesma é quem vai te matar, não eu.

CLITEMNESTRA

Olha, cuidado com as odiosas cadelas vingadoras de tua mãe.³⁶

³³ No original apenas 'Moira'. As três deusas eram compreendidas como agentes de sobredeterminação das ações divinas e humanas.

³⁴ Literalmente "Tenho vergonha, decência de te responder a isso claramente". Ou seja, Orestes não quer nomear Egisto, o amante da mãe.

³⁵ Literalmente "Não, fale igualmente também das loucuras/leviandades/luxúrias do teu pai."

³⁶ Literalmente "Olha, Presta atenção/toma cuidado com as cadelas rancorosas de tua mãe" Ou seja, as

ORESTES
[925] E como fugir das do meu pai, se eu falhar nisso?

CLITEMNESTRA
Parece que, viva, me lamento em vão frente a uma tumba.

ORESTES
O destino de meu pai determina tua morte.

CLITEMNESTRA
Desgraça! Gerei e nutri essa serpente.³⁷
Infalível profeta os sonhos pavorosos que sonhei.

ORESTES
[930] Matou quem não devia, sofre agora o que não devia sofrer. {Orestes e Pílates arrastam CLITEMNESTRA para dentro do Palácio}(885- 930)

Novamente temos referência às Erínias. Na esticomitia que fecha o embate verbal entre mãe e filho, as deusas aludidas são projetadas para um futuro próximo. Parte final de *Coéforas*, elas irrompem terríveis apenas na mente de Orestes: público e coro não a veem.

ORESTES
AH, AH,
vejo essas terríveis mulheres semelhantes às Górgonas,
de vestidos negros, serpentes entrelaçadas
[1050] em seus cabelos.³⁸ Não posso ficar aqui.

CORO
Que fantasias são essas que te perturbam, oh mais querido dos homens
de teu pai? Calma, afaste o medo – você conquistou uma grande vitória!

ORESTES
Não são fantasias essas angústias.
Claramente essas são as odiosas cadelas vingadoras da minha mãe.

CORO
[1055] Fresco ainda está o sangue em tuas mãos.
é por isso que a confusão ataca a tua mente.

Erínias.

³⁷ O'Neill (1998). Reforço de imagens de monstros na trilogia, v. Garson (1983), Saayman (1993), Heath (1999) e Fedeli (2013).

³⁸ Górgonas são figuras mitológicas normalmente em trios (três irmãs) cuja visagem transforma em pedra. Indicam a experiência do horror. V. Rossi (2009), Gantz (1996), Wilk (2000) e Fowler (2001; 2013).

ORESTES
Soberano Apolo, mais e mais delas me vêm
e de seus olhos goteja repugnante sangue!

CORO
Pra ti há um meio de se purificar: Lóxias, a mão dele
[1060] na tua, para te libertar desses sofrimentos.

ORESTES
Vocês não conseguem ver as criaturas, mas eu as vejo!
Elas se movem em minha direção... Não posso ficar aqui! {Sai}(1048-1062)

O final da peça novamente ocorre sem uma grande performance/saída do coro, como em *Agamênon*. As não visíveis Erínias se manifestam nas visões torturantes de Orestes, como em Cassandra. Clitemnestra havia tido visões terríveis também, as quais retomou no encontro com seu filho. Em seu sonho, vemos o parto de uma aberração³⁹:

ORESTES
Você se inteirou do sonho para poder me contar claramente?

CORO
Parecia que dava a luz a uma serpente, segundo o que ela me disse.

ORESTES
Sério? E como termina, qual a conclusão do relato do sonho?

CORO
Tal qual se faz com um bebê, amarrou-o em faixas apertadas de pano⁴⁰.

ORESTES
[530] Que alimento queria, esse perigoso monstro recém-nascido?

CORO
Ela oferecia o seio durante o sonho. (526-531)

Todos parecem viver um pesadelo monstruoso. A distorção da realidade por meio de atos extremos é explorada dramaticamente no uso de figuração de exceção. E não há para onde se evadir: Orestes foge de sua pátria, de sua casa, onde os crimes tantos foram planejados e realizados. Vai a Delfos, ao templo de Apolo. Mas as sombras das Erínias lhe acompanham.

³⁹ CATENACCIO (2011).

⁴⁰ Garvie (1986, p. 188).

A mediação

O último movimento da trilogia é marcado por sua espetacularidade, explorando recursos disponíveis na época para demonstrar as habilidades do dramaturgo em manipular sensações da audiência e a materialidade da cena.

Segundo debate mais recente, teríamos em ordem⁴¹:

1. Um primeiro contexto de cena relacionado aos rituais de consulta a Apolo em seu templo em Delfos (1-234). Após seu prólogo (1-33), uma sacerdotisa de Apolo narra um quadro vivo em que são apresentadas para o público imagens do interior do templo. Ali se destaca Orestes em pose e aparato de suplicante, tendo as mãos ensanguentadas e uma espada. Em frente dele, as Erínias adormecidas, com sons terríveis e vestes negras. Possivelmente este quadro com figuras e ações que ocorrem no interior do tempo é trazido à fruição dos espectadores por meio de uma plataforma com rodas (Enciclema)⁴². Nela estão Orestes e as divindades que o perseguem. Com isso, Ésquilo quebra com a estrutura formal da tragédia ao transformar a entrada do coro (párodo) em um anticanto, ou não canto. Lembrar que as Erínias são o coro que nomeia a peça – só depois de sua transformação no fim da peça é que elas se tornam as Erínias. Assim, a Pitonisa com suas servas parece, em um primeiro momento, o coro da peça. Quando sai da entrada do templo a plataforma rolante com o quadro vivo de *Orestes e As Erínias*, vemos e ouvimos o anticoro, foco da repulsa por parte da Pitonisa “Ah terrível coisa de se dizer, terrível coisa de ser ver (34)”. Além do aspecto desagradável e do cheiro pestilento, elas, assentadas em cadeiras, roncam alto, e de seus olhos escorre líquido asqueroso (34-63);

2. Entrada/saída do deus Apolo (64-93);

3. Entrada/saída do fantasma de Clitemnestra (94-139);

4. Despertar do coro de Erínias e sua performance (117-178);

5. Nova entrada/saída do deus Apolo (179-234).

O tumulto dessa divisão de múltiplas figuras que partilham o foco da cena encontra na sobreposição da presença entre o fantasma de Clitemnestra e o despertar das Erínias seu auge. A assassinada mãe de Orestes contracena com as adormecidas Erínias por meio

⁴¹ Jouanna (2009). Sobre as dificuldades em traduzir cenicamente o texto de *Eumênides* para o português, v. Araújo, Leandro e Barbosa (2007).

⁴² Jouanna (2009).

de uma troca entre chamados e respostas. Por cinco vezes uma sarcástica rainha se dirige às divindades. O texto marca assim a progressiva passagem do sono ao ataque:

CORO
(μυγμός) {rosnado}⁴³

CLITEMNESTRA
{dois versos}

CORO
(μυγμός)

CLITEMNESTRA
{dois versos}

CORO
(ὠγμός)⁴⁴{grito}

CLITEMNESTRA
{dois versos}

CORO
(ὠγμός)

CLITEMNESTRA
{dois versos}

CORO
(μυγμός διπλοῦς ὀξύς) {Rosnado duplo e estridente}
Pega, pega, pega, pega. Cuidado!

A esticomitia (disticomitia) em dois versos da rainha é respondida por uma crescente sonora do coro: dos gestos vocais animais até a vocalização completa temos este arco em que as Erínias se manifestam e tomam em seguida a forma de um coro. Em sua primeira estrofe, elas ainda se mostram insones, divididas em vozes individuais (143-147). Mas logo em seguida performam na antístrofe como um corpo único (149-155). Nesse sentido, retomam e invertem o movimento de desestruturação do coro em *Agamênon*, quando da morte do rei.

De fato, é para a atividade coral de agora que o canto sombrio que atravessa a trilogia converge. Tanto sua métrica quando sua forma excepcional de organização

⁴³ Fazer o som bilabial da letra 'm' (mi mi). V. Francobandiera (2012).

⁴⁴ Fazer o som da exclamação/grito 'Oh'.

manifestam a não música, a outra música subagente em *A Orestéia*. Metricamente, temos a dominância de dócmios, sempre associados a extremos afetivos. Essa associação advém da tensão no modo como ele une tempos diversos: a base $\cup - - | \cup -$ é uma composição de dois movimentos divergentes: uma sequência com estabilização nos dois tempos longos e outra com aceleração interrompida. Assim, essa forma com oito tempos () constituída de grupos assimétricos se presta a diversas substituições, chegando a se metamorfosear em 38 ocorrências atestadas⁴⁵.

A plasticidade do metro e sua tensão característica estão correlacionadas à experimental modelagem dos coros na trilogia. A partir dos exemplos já comentados, chegamos ao anticoro das Eríneas, que parece romper com todas as expectativas do que seria um coro de tragédia, aproximando-o de uma bizarrice multissensorial. Inicialmente, não é composto por figuras da cidade ou de um lugar, aproximando-se mais de animais, como na comédia, de monstros⁴⁶. Depois, é um coro que parece se recusar a participar da cena, pois dorme e necessita de muito esforço para sair de seu sono. Ainda, inicialmente não produz nada além de sons desvinculados de uma linguagem comum à audiência, emitindo grunhidos e gritos e roncões⁴⁷.

Mas em assim agindo, a atividade desse coro insólito entra em colisão com as expectativas de formas e sons pelas quais a audiência vinha por anos participando da dramaturgia musical no Teatro de Dioniso. Trata-se de ao mesmo tempo encenar um espetáculo e redefinir a tradição dramatúrgica.

Assim, a radicalidade do experimento com este coro em uma tragédia aponta para o entre-lugar de uma convergência entre a cidade e o teatro. O que aqui é incomum, anormal, atípico, procura não apenas saciar um gosto pela variedade superficial. A sanguinária trilha de Orestes possui uma réplica no mundo em que ela é representada.

Entre tantas novidades e mudanças, a cena desloca-se abruptamente após a primeira sequência para a Acrópole de Atenas. Este redirecionamento do espaço é metateatral: de fato, como vimos, os espectadores estão a metros abaixo da Acrópolis. Assim, justapõem-se o espaço do teatro com o coração político-religioso de Atenas⁴⁸.

⁴⁵ Gentili e Lomiento (2003, p. 237-239). Unidade de tempo, *mora*, é a breve, $U = \text{♪}$. No exemplo , temos 1+2+2+1+2, oito unidades, oito *morae*, que podem ser vistos como 5+3 ou 3+5. V. Barris (2011, p. 137-142) e Mota (2019).

⁴⁶ Pyplacz (2009).

⁴⁷ Easterling (2008) e Filkelstein (2010).

⁴⁸ Meyneck (2013).

Lembrar que por este tempo, 458 a.C, havia um programa em curso de reconstrução da Acrópole, que fora destruída e queimada durante a invasão persa. Junto com essa agenda de construções e reformas de prédios públicos, havia também o projeto político de Péricles, que aliava a expansão de Atenas como uma potência imperial ao populismo. Marco disso é a limitação dos poderes do Areópago, conselho tradicional composto pela velha aristocracia ateniense⁴⁹. Este conselho se situava também na Acrópole. Com a mudança do espaço de cena para Atenas e para a Acrópole, há o correlativo foco nas instituições que lá estão.

Abrindo este reposicionamento imaginativo-espacial, temos a performance do cerco a Orestes: é uma esfuziante dança polimétrica, com diversas mudanças de ritmo, na qual o coro bem desperto organiza uma pavorosa dança em torno de sua caça. Como o coro mesmo canta:

CORO

Sobre a vítima sacrificial
eis nossa canção - loucura,
[330] delírio, destruição da mente,
hino das Erínias
que apresa as mentes,
sem o som da lira, que esgota os mortais.

A anticanção das Erínias, sem lira em oposição à festa e a Apolo, enfim é performada. Uma mistura de magia negra, encantamento permeia a cena⁵⁰. *Audiovisionada* por Cassandra, este coro enfim toma o centro de orientação da audiência. A trilogia convergiu para este momento, para uma atividade coral. Da música invisível, da negatividade e escuridão, elas atingem a completa aparição: presença física, palavra, canto e dança. É como se o coro das Erínias tivesse sido decomposto, parcialmente apresentado anteriormente até sua performance multissensorial. Assim como Ésquilo ficou famoso por se valer de figuras silentes em cena, temos um efeito paralelo na atividade coral: a construção de uma música nunca escutada, que aos poucos vai sendo posta em cena. Isso em uma dramaturgia musical, em uma dramaturgia que explora a tradição coral é expressão de virtuosismo, de criatividade. Trata-se de se valer das tensões entre som e

⁴⁹ Braun (1998), Simó (2006-2008), Samons (1999), Gagnon (2012) e Hall (2015).

⁵⁰ Prins (1991) e Smitherman (2013).

visualidade e saber quando enfatizar um e outro canal de expressão.

O cerco é interrompido pela entrada de outra divindade: Atena (397). No máximo instante sem luz da peça, quando o coro enuncia que seu lugar é debaixo da terra, na escuridão onde não chega o sol (395-396), Atena chega e interrompe a vitória das Erínias, seguindo gritos de Orestes⁵¹.

Logo a cena transmuda-se para novo ambiente: um tribunal é instalado. Entram onze juízes, um arauto, um trompetista e objetos de cena para caracterizar o novo espaço e o evento. Após a reentrada de Apolo (576), dá-se lugar ao julgamento. O corifeu do coro das Erínias é o acusador; Apolo, o advogado de defesa. Após as falas de acusação e defesa, os jurados votam e há empate, ou divisão equânime dos votos:

ATENA

Este homem está absolvido da acusação de crime de sangue.
Igual foi o número de votos para ambas as partes. (752-753)⁵²

Mais que o julgamento, com sua teatralidade nas falas como ataques, como contracenações beligerantes, temos, depois da proclamação do resultado, a transformação das Erínias em Eumênides, o que dá título à peça e encerra a trilogia.

Entramos aqui em uma dimensão transfiguradora da tragédia de Ésquilo: a série de atos sanguinários intrafamiliares é interrompida ao se adotar uma utopia cênica, a instauração de estratégias de controle social dos conflitos.

Estamos em 458 a.C. Após as feridas abertas pelas invasões persas e o projeto imperialista de Péricles em pleno andamento, um dramaturgo projeta o futuro do passado: o recurso à mediação de casos extremos por meio de atos não violentos. Se é possível mobilizar a natureza violenta e sanguinária das Erínias para seu oposto, quem sabe regeneração social seja viável.

A cena se enche de figuras: temos, além de Atena, o coro das agora Eumênides, e os jurados do Aerópago, sacerdotisas de Atenas, assistentes, servidoras do templo, que trazem tochas acesas e novas vestimentas (cor de púrpura)⁵³. A procissão parte para fora do teatro, com as luzes e gritos de vitória que foram anunciados pelo Sentinela no início de *Agamênon*, mas que somente neste instante são performados em sua amplitude, ecoando

⁵¹ Kennedy (2003).

⁵² O voto de Atena se somou ao lado de Orestes, gerando a soma 6/6. V. Rynearson (2013) e Fletcher (2014).

⁵³ Griffith (1988; 2002).

em cada pessoa que esteve ali presente, em cada palavra registrada por Ésquilo.

O fim da trilogia não apenas registra a adoção das Erínias como nova moradora de Atenas: se com suas novas vestes elas são estrangeiras aceitas (metecos), a visualidade e a música e encenação e a dramaturgia instauram o teatro no coração da cidade como provimento de uma nova forma de se pensar a história e de promover novos vínculos entre os integrantes da cidade. Nesse sentido, como utopia e cura, o teatro mobiliza mitos, instituições, tradições estéticas, anseios para uma cidade dentro da cidade, a cidade mesma que anda junto ao fim da trilogia. Todos estão ali representados, seja assentados nos bancos, seja atuando em cena. Por alguns momentos, as dores, os gritos, os remorsos, as infelicidades, os traumas – toda a anticanção da vida esteve ali e ficou um passo atrás na caminhada para frente, em conjunto, todos andando juntos e deixando para trás o sangue derramado. Nos rostos e corações vislumbra a esperança comunal:

“Soltem agora o grito de vitória em eco ao nosso canto!(1047)⁵⁴

Guia/Referências

Edições e traduções

Como é sabido, as obras restantes de Ésquilo foram escritas na língua grega. A complexa transmissão textual dessas obras é uma aventura que tem demandado o trabalho de especialistas por séculos.

Para os originais gregos, as edições mais utilizadas atualmente são: a de M. L. West (Teubner, 1998); e a edição em três volumes realizada por A. Sommerstein para a Loeb Classical Library (Harvard, 2008)⁵⁵. Nesta edição temos o texto em grego seguido de tradução em inglês.

⁵⁴ Estribilho que responde ao que o coro em *Agamênon* cantou: “Gritem de angústia, gritem de angústia, mas que o bem vença! (138, 159).” Vali-me da opção tradutória de Ewans (1995, p. 124): “raise a glad shout in echo to our song”.

⁵⁵ O Volume I inclui *Persas*, *Sete contra Tebas*, *As suplicantes* e *Prometeu acorrentado*. O Volume II, *Agamênon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Todas as peças possuem apresentação, indicações bibliográficas, texto grego em frente seguido de tradução para o inglês e notas textuais/comentários. O Volume III apresenta uma seleção de fragmentos de obras de Ésquilo, seguidas com texto em grego, tradução e comentários.

Para os fragmentos, consultar: a obra de Stefan Radt *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. III: Aeschylus* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009); *Eschilo. Tutti i frammenti com la prima traduzione degli scolii antichi*. Bompiani, 2009, edição de I. Ramelli); e *Esquilo. Fragmentos: Testimonios*. (Gredos, 2008), em edição de J. M. Lucas de Dios.

Para a edição de obras individuais, v. 1 - para Agamênon: *Agamemnon*, E. Fraenkel (Oxford University Press, 1950, 3 vol.); J. Bollack e P. Judet de La Combe (Lille Presses Universitaires, 1981-1982, 2 vol.); P. Judet de la Combe (Presses Universitaires du Septentrion, 2001, 2 vol.); 2 - para *Coéforas*: A. Bowen (Bristol, 1986), A. Garvie (Oxford University Press, 1986); 3 - para *Eumênides*: A. H. Sommerstein (Cambridge University Press, 1989), A. Podlecki (Aris and Phillips) 1989.

Sobre traduções: recentemente as tragédias de Ésquilo foram traduzidas integralmente por Jaa Torrano (Iluminuras, 2002). Além dessa tradução integral, temos a seguinte tradução da trilogia: *Orestéia*, M. O. Pulquério (Lisboa, Edições 70, 1998).

Em outras línguas temos:

a - Espanhol: *Esquilo. Tragedias*. (Editorial Gredos, 1986), por B. P. Morales; *Tragedias. Esquilo* (Alianza Editorial, 2001), por E. A. Ramos Jurado.

b - Inglês: *Aeschylus I and II* (University of Pennsylvania Press, 1997, projeto coordenado por D. Slavitt). Ainda, Christopher Collard traduziu com comentários todas as peças em dois volumes: *Aeschylus: Persians and other plays* (Oxford University Press, 2008) e *Oresteia* (Oxford University Press, 2009).

c - Italiano: *Eschilo. Le Tragedie*. Tradução de Monica Centanni (Mondadori, 2003); *Oresteia: Oresteia*, com introdução de Vincenzo Di Benedetto, tradução e notas de Enrico Medda, Luigi Battezzato e Maria Pia Pattoni (Milão: RCSLibri, 1995).

d - Francês: *Eschyle* Tradução de Paul Mazon (Belles Letres, 1921-1925)⁵⁶; *Eschyle, Théâtre*, tradução de L. Bradollet e B. Deforge (Belles Lettres-Denoël, 1975); *Oresteia: L'Orestie*. Tradução de Daniel Loayza (Flammarion, 2001)⁵⁷.

e - Alemão: *Aischylos. Tragödien und Fragmente* (Alvred Kröner Verlag, 2015), por B. Zimmermann. *Orestéia: Aischylos: Die Orestie. Agamemnon. Choephoren. Eumeniden*, por

⁵⁶ A edição clássica de Manzoni foi revista em suas diversas edições, sendo a última efetuada por Jean Irigoien em 2002. É esta referência para as traduções republicadas em edições de bolso com novos prefácios pela Belle Letres: Philippe Brunet para *Les Perses* (2002); Jean Alaux para *Les Sept contre Thèbes* (2002) e *Les Suppliantes* (2003); e a com prefácio e tradução de Pierre Judet de La Combe para *Agamemnon* (2015).

⁵⁷ Mejía-Quijano (2017) comenta a tradução de *Agamemnon* realizada por Ferdinand de Saussure.

Kurt Steinmann (Reclam, 2016).

Orestéia e estudos gerais

ASHBY, C. **Classical Greek theatre**. Iowa: University of Iowa Press, 1999.

BAKOLA, E. Seeing the invisible: Interior spaces and uncanny Erinyes in Aeschylus' Oresteia. In: KAMPAKOGLOU, A; NOVOKHATKO, A. (Ed.). **Gaze, vision and visibility in Greek literature**. Berlin: De Gruyter, 2017. p. 163-186.

BARRIS, J. **Metre and rhythm in Greek verse**. Viena: OAW, 2011.

BIERL, A. **Die Orestie des Aischylus auf der modern Bühne**. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997.

BLASINA, A. **Eschilo in Scena**. Drama e spettacolo nell Oresteia. Stuttgart: J. B. Metzler, 2003.

BRAUN, M. **Die "Eumeniden" des Aischylos und der Aeropag**. Tübingen: Narr Francke Attempto, 1998.

BROWN, A. L. The Erinys in the Oresteia: Real life, the supernatural and the stage. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 103, p. 13-34, 1983.

BURNS, R. **Communications**. An international history of the formative years. London: The Institute of Engineering and Technology, 2004.

CAPUCO, J. **Dressing the part: Robes and revelations in Aeschylus' The Oresteia**. Relatório de Pesquisa (Senior Project), Bard Digital Commons, 2017. Link: <http://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1058&context=senproj_s2017>.

CATENACCIO, C. Dream as image and action in Aeschylus' Oresteia. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, v. 51, p. 202-231, 2011.

CHESI, G.M. **The play of worlds: Blood ties and power relations in Aeschylus 'Oresteia'**. Berlin: De Gruyter, 2014.

CHIASSON, C. Lecythia and the Justice of Zeus in Aeschylus "Oresteia". **Phoenix**, v. 42, p. 1-21, 1988.

EUBEN, J. P. Justice and Oresteia. **The American Science Review**, v. 76, n. 1, p. 22-33, 1982.

- EWANS, M. **Wagner and Aeschylus**. The Ring and the Oresteia. London: Faber and Faber, 1982.
- EWAN, M. (Ed. e Trad). **The Oresteia. Aeschylus**. Rutland: Everyman, 1995.
- EWANS, M. **Opera from the Greeks: Studies in the poetics of appropriation**. Farnham: Ashgate, 2007.
- EWANS, M. Aeschylus and Opera. In: KENNEDY, R. F. (Org.). **Brill's Companion to the Reception of Aeschylus**. Leiden: Brill, 2018. p. 205-224.
- FEDELI, G. Tradition and animal imagery in Aeschylus' Oresteia. **Maia**, v. 65, n. 2, p. 257-279, 2013.
- FISCHER-LICHTE, E. **Tragedy's endurance: Performances of Greek tragedies and cultural identity in Germany since 1800**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2017.
- FLEMING, T. The musical nomos in Aeschylus' Oresteia. **Classical Journal**, v. 72, n. 3, p. 222-233, 1977.
- FOSTER, D. **Wagner's Ring cycle and the Greeks**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010.
- FOWLER, R. **Early Greek mythography**. Volume 1. Oxford, UK: Oxford University Press, 2001.
- FOWLER, R. **Early Greek mythography**. Volume 2. Oxford, UK: Oxford University Press, 2013.
- FRONTISI-DUCROUX, F. The invention of Erinyes. In: KRAUS, C.; GOLDHILL, S.; FOLEY, H.; EISNER, J. (Org.). **Visualizing the tragic: Drama, myth, and ritual in Greek art and literature**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2007. p. 165-176.
- GAGNON, J. M. **Agonistic politics, contest, and the Oresteia**. Tese, University of Minnesota, 2012.
- GANTZ, T. The Fires of The Oresteia. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 97, p. 28-38, 1977.
- GANTZ, T. **Early Greek myth**. A guide to literary and artistic sources. Two volumes. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- GARSON, R. Observations on Some Recurrent Metaphors in Aeschylus' Oresteia. **Acta Classica**, v. 26, p. 22-39, 1983.
- GENTILI, B.; LOMIENTO, L. **Metrica e ritmica**. Storia delle forme poetiche nella Grecia Antica. Milano: Mondadori Università, 2003.

GRIFFITH, R. D. Disrobing in the Oresteia. **The Classical Quarterly**, v. 38, n. 2, p. 552-554, 1988.

GRIFFITH, M. Brilliant dynasts: Power and politics in the *Oresteia*. **Classical Antiquity**, v. 14, p. 62-129, 1995.

GURD, S. A. **Aeschylus' Oresteia**: Silence, criticism, tragedy. Tese, University of Toronto, 2001.

HASKELL, G. **The Oresteia**: a theatrical poetics. London: University College London, 1994.

HEATH, J. Disentangling the beast: Humans and other animals in Aeschylus's Oresteia. **Journal of Hellenic Studies**, v. 119, p. 17-47, 1999.

HILBIG, N. **Die "Orestie"** - Rezeption in der Gegenwartsdramatik: Aischylos' Tragödie im Spiegel unserer Zeit. München: Grin Publishing, 2013.

IRELAND, S. Stichomythia in Aeschylus: the dramatic role of syntax and connecting particles. **Hermes**, v. 102, p. 509-524, 1974.

JOUANNA, J. Du mythe à la Scène. In: JOUANNA, J.; MONTANARI, F.; HERNÁNDEZ, A. C. (Org.) **Eschyle à l'aube du théâtre occidental**. Genebra: Fondation Hardt, 2009. p. 50-126.

KÄPPEL, L. **Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos**. Die Makrostruktur des 'Plot' als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs. München: C. H. Beck, 1998.

KRAM, S. **The Grotesque in The Oresteia of Aeschylus**. Dissertação de Mestrado, University of Alberta, 1981.

LEÃO, D. O horizonte legal da Oresteia. O crime de homicídio e a fundação do tribunal do Areópago. **Humanitas**, v. 57, p. 4-34, 2005.

LEBECK A. **The Oresteia**: a study in language and structure. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971.

LEE, M. **Athena sings Wagner and the Greeks**. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

LEHMANN, H-T. **Tragedy and dramatic theatre**. London: Routledge, 2016.

LYNN GEORGE, M. A reflection on Homeric dawn in the parodos of Aeschylus' Agamemnon. **Classical Quarterly**, v. 43, p. 1-9, 1993.

MARSHALL, C. W. Casting the Oresteia. **Classical Journal**, v. 98, p. 257-274, 2002.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 3, n. 1, p. 21-54, 2019.

MOTA, M. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. Investigações sobre a composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

MOTA, M. Introdução à dramaturgia ateniense: espaço, som e organização textual. **Dramaturgia em Foco**, Petrolina-PE, v. 1, n. 1, p. 78-95, 2017.

MOTA, M. **Dramaturgia**. Conceitos, exercícios e análises. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2017a.

MOTA, M. Ritmos/pés métricos em performance: notas sobre a dramaturgia grega antiga a partir de exemplos em Ésquilo. **Revista VIS**, Brasília, n.18.1, p. 21-49, 2019.

MONAHAN, M. **Women and justice in Aeschylus' Oresteia**. Tese, Northwestern University, 1987.

MORRIS, J. **Reclaiming the Furies: The Oresteia revisited**. Tese, Pacifica Graduate Institute, 1995.

MUELLER, M. **Objects as actors: Props and the poetics of performance in Greek tragedy**. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

NOOTER, S. **The mortal voice in the tragedies of Aeschylus**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **The dramatic festivals of Athens**. Oxford, UK: Oxford University Press, 1953.

PRAG, A. J. **Oresteia: Iconographic and narrative tradition**. Liverpool: Aris& Phillips, 1985.

PYPLACZ, J. Los elementos cómicos en la Orestía de Esquilo. CFC(G). **Estudios griegos e indoeuropeos**, v. 19, p. 103-114, 2009.

ROSE, P. The politics of the trilogy form: Lucía, The Oresteia and the Godfather. **Filmhistoria**, v. 5, n. 2-3, p. 1-15, 1995.

RUSSO, N. **The imagery of light and darkness in the Oresteia**. Tese, Ohio State University, 1974.

SAAYMAN, F. Dogs and lions in The Oresteia. **Akroterion**, v. 38, n. 1, p. 11-18, 1993.

SAMONS, L. Aeschylus, the Alkmeonids, and the reform of the Areopagos. **Classical Journal**, v. 94, p. 221-233, 1999.

SCOTT, W. **Musical design in Aeschylean theater**. Lebanon, NH: Dartmouth College Press, 1984.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 3, n. 1, p. 21-54, 2019.

SOLYMAN, L. **Getting the message**. A history of communications. Oxford, UK: Oxford University Press, 1999.

STARKEY, J. Play in the sunshine. **Didaskalia**, v. 8, p. 142-156, 2011.

STEWART, B. **The synthesis of world-views in fifth-century Greece**: a study of time and space in Aeschylus's Oresteia and the Parthenon. Tese, Ohio University, 1993.

TAPLIN, O. Klytaimnestra's Beacons. **Dionysus ex Machina**, v. II, p. 339-344, 2011.

WERNER, C. **The Erinyes in Aeschylus' Oresteia**. Tese, Victoria University of Wellington, 2012.

WIDZISZ, M. The durations of darkness and the light of Eleusis in the prologue of Agamemnon and the third stasimon of Choephoroi. **Greek, Roman, And Byzantine Studies**, v. 50, p. 461-489, 2010.

WIDZISZ, M. Chronos on the threshold: Time, ritual, and agency in the Oresteia. Lanham, MD: Lexington Books, 2012.

WILSON, P.; TAPLIN, O. The 'Aetiology' of tragedy in the Oresteia. **Proceedings of the Cambridge Philological Society**, v. 39, p. 169-180, 1993.

WORTHEN, T. Dawn phenomena in Greek Tragedy/ Aspects of time in Greek tragedy. **Ensaio**, 2015. Disponível em:
<https://www.academia.edu/14181222/Dawn_phenomena_in_Greek_Tragedy>.

WILK, W. **Medusa**: Solving the mystery of Gorgon. Oxford, UK: Oxford University Press, 2000.

YOON, F. **The use of anonymous characters in Greek tragedy**. Leiden: Brill, 2012.

Agamênon

BAKOLA, E. Textile symbolism and the wealth of the Earth: Creation, production and destruction in the 'tapestry scene' of Aeschylus' Oresteia (Ag. 905-78). In: HARLOW, M.; NOSCH, L.; FANFANI, G. (Org.). **Spinning fates and the song of the loom**: the use of textiles, clothing and cloth production as metaphor, symbol and narrative device in Greek and Latin literature. Oxford, UK: Oxbow Books, 2016. p. 115-136.

BEDNAROWSKI, R. P. Surprise and suspense in Aeschylus' Agamemnon. **American Journal of Philology**, v. 136, n. 2, p. 179-205, 2015.

BIERL, A. Melizein pathe or the tornal dimension in Aeschylus's Agamemnon: Voice, song, and Choreia as leitmotifs and metatragic signals for expressing suffering. In: SLATER, N. (Org.). **Voice and voices in Antiquity**. Leiden: Brill, 2016. p. 166-207.

CRANE, G. Politics of consumption and generosity in the carpet scene of the Agamemnon. **Classical Philology**, v. 88, n. 2, p. 117-136, 1993.

EDWARDS, M. **Sound, sense, and rhythm: Listening to Greek and Latin poetry**. New Jersey: Princeton University Press, 2004. (Cap. 3 é dedicado a Ésquilo, especialmente Agamênon).

GLAU, K. **Rezitation griechischer Chorlyrik**. Die Parodoi aus Aischylo's Agamemnon und Euripides' Bakchen als Tonbeispiel auf CD mit Text un Bebleitheft. Heidelberg: C. Winter, 1998.

GRIFFITH, M. Slaves of Dionysos: Satyrs, audience, and the ends of the Oresteia. **Classical Antiquity**, v. 31, n. 2, p. 195-258, 2002.

KITTELÄ, S. The queen ancient and modern: Aeschylus's Clytemnestra. **New Voices in Classical Reception Studies**, v. 4, p. 123-143, 2009.

MACEWEN, S. (Org.). **Views of Clytemnestra, ancient and modern**. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1990.

MAZZOLDI, S. **Cassandra, la vergine e l'Indovina: Identità di um personaggio da Omero all'Ellenismo**. Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.

McNEIL, L. **Brital choths, cover-ups, and kharis: the carpet scene in Aeschylus's Agamemnon**. Greece and Rome, v. 52, n. 1, p. 1-17, 2005.

MEDDA, E. Clytemnestra's last words in Aeschylus Agamemnon. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, v. 105, p. 79-84, 2013.

MEJÍA-QUIJANO. Los ecos de la ausencia. Sobre la traducción de Agamenón de Esquilo por Ferdinand de Saussure. **Literatura: teoria, historia, critica**, v. 19, n. 2, p. 117-146, 2017.

MITCHELL-BOYSASK, R. The marriage of Cassandra and the 'Oresteia': Text, image, performance. **Transactions of American Philological Association**, v. 136, n. 2, p. 269-297, 2006.

O'DALY, G. Clytemnestra and the elders: dramatic technique in Aeschylus, Agamemnon 1272-1576. **Museum Helveticum**, v. 42, p. 1-19, 1985.

O'NEILL, K. Aeschylus, Homer, and the serpent at the breast. **Phoenix**, v. 52, n. 3-4, p. 216-229, 1998.

PHILIPPIDES, S. N. **A grammar of dramatic technique: the dramatic structure of the carpet scene in Aeschylus' Agamemnon**. Tese, University of California, 1984.

QUINCEY, J. H. The beacon-sites in the Agamemnon. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 86, p. 118-132, 1963.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 3, n. 1, p. 21-54, 2019.

RAEBURN, D.; THOMAS, O. *The Agamemnon of Aeschylus: a commentary for students*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2012.

REHM, R. **Cassandra – the profet unveiled**. In: MACINTOSH, F.; MICHELAKIS, P. (Org.). *Agamemnon in Performance. 458 BC AD 2004*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2005. p. 343-358.

SCHEIN, S. Narrative technique in the parodos of Aeschylus' *Agamemnon*. In: GRETHLEIN, J.; RENGAKOS, A. (Org.). **Narratology and interpretation**. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 377-398.

SILVA, J. Musical rhythm and dramatic structure in Aeschylus' *Agamemnon*. In: RFEIG, M.; RIU, X. (Org.). **Drama, philosophy, politics in Ancient Greece**. Contexts and receptions. Barcelona: Universitat Barcelona. Publicacions i Edicions, 2014. p. 77-98.

TRACY, S. Darkness from light: the beacon fire in the *Agamemnon*. **Classical Quarterly**, v. 36, n. 1, p. 257-260, 1986.

VARVATSOULIS, A. **Cassandra in Aeschylus' Agamemnon**. Language and character interaction. Dissertação de Mestrado, University of St. Andrews, 1992.

Coéforas

CATENACCIO, C. Dream as image and action in Aeschylus' *Oresteia*. **Greek, Roman, And Byzantine Studies**, v. 51, p. 202-231, 2011.

GHEERBRANT, X. Le prologue des *Choéphores* est-il composé en anneau? **Lexis**, v. 30, p. 151-167, 2012.

MARSHALL, C. W.; HARRISON, T. **Aeschylus: Libation Bearers**. London, New York: Bloomsbury, 2017.

McCALL, M. The chorus of Aeschylus' *Choephoroi*. In: GRIFFITH, M.; MASTRONARDE, D. (Org.). **Cabinet of muses: Essays in honor of Thomas G. Rosenmeyer**. Riga: Scholars Press, 1990. p. 17-30.

PONTANI, F. Shocks, lies, and matricide: thoughts on Aeschylus *Choephoroi* 653-718. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 103, p. 203-233, 2007.

SNEAROWSKI, L. W. **Orestes' Matricide in The Choephoroi and its significance within Aeschylus' Oresteia**. Tese, Cornell University, 1990.

VIEIRA-RIBEIRO, W. **Aeschylus' black-robed women: an interpretation of the chorus of Choephoroi**. Dissertação de Mestrado, University of Alberta, 1987.

Eumênides

ARAÚJO, A.; LEANDRO, M.; BARBOSA, T. As dificuldades de traduzir para o teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo. **Cadernos de Tradução**, v. 20, n. 2, p. 101-124, 2007.

BAKEWELL, G. Theatricality and voting in Eumenides. In: HARRISON, G. W.; LIAPIS, V. (Org.). **Performance in Greek and Roman Theatre**. Leiden: Brill, 2013. p. 149-160.

BRAUN, M. **Die "Eumeniden" des Aischylos und der Aeropag**. Tübingen: Narr Francke Attempto, 1998.

EASTERLING, P. Theatrical Furies: Thoughts on Eumenides. In: REVERMANN, M.; WILSON, P. (Org.). **Performance, iconography, reception: Studies in honour of Oliver Taplin**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2008, 219-236.

FINKELSTEIN, N. **Unmentionables: the Erinyes as the culmination of alpha privative and negated language in Aeschylus's Oresteia**. Tese, Columbia University, 2010.

FLETCHER, J. Poliphony to silence: the jurors of the Oresteia. **College Literature**, v. 41, n. 2, p. 56-75, 2014.

FRANCOBANDIERA, D. Effets sémantiques et fonctionnalité dramatique de quelque interjections dans les Euménides d'Eschyle. **Methodos**, v. 12, p. 1-18, 2012.

GLAU, K. **Rezitation griechischer Chorlyrik**. Die Parodoi aus Aischylo's Agamemmon und Euripides' Bakchen als Tonbeispiel auf CD mit Text un Bebleitheft. Heidelberg: C. Winter, 1998.

HALL, E. Peaceful conflict resolution and its discontents in Aeschylus's Eumenides. **Common Knowledge**, v. 21, n. 2, p. 253-269, 2015.

KENNEDY, R. F. **Athena/Athens on stage: Athena in the tragedies of Aeschylus and Sophocles**. Tese, Ohio State University, 2003.

KENNEDY, R. F. Justice, geography and empire in Aeschylus' Eumenides. **Classical Antiquity**, v. 25, n. 1, p. 35-72, 2006.

LICHETE, M. Die Verführung der Erinyen: eine Untersuchung der Eumeniden des Aischylos und ihrem mythologischen Ursprung. München: Grin Publishing, 2013.

MEYNECK, P. Under Athena's Gaze: Aeschylus' Eumenides and the topography of Opsis. In: HARRISON, G. W. M.; LIAPIS, V. (Ed.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Leiden: Brill, 2013. p. 161-179.

MITCHELL-BOYASK, R. **Aeschylus: Eumenides**. London, New York: Bloomsbury, 2009.

PRINS, Y. The power of the speech act: Aeschylus' Furies and their binding song.

Arethusa, v. 24, n. 177-195, 1991.

ROSSI, S. E. **The brilliance of nearness: Feminine triads in Greek Mythology**. Tese, Pacifica Graduate Institute, 2009.

RYNEARSON, N. Courting the Erinyes: Persuasion, sacrifice, and seduction in Aeschylus's Eumenides. **Transactions of American Philological Association**, v. 143, p. 1-22, 2013.

SEAFORD, R. **Cosmology and polis: the social construction of space and time in the tragedies of Aeschylus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SIMÓ, A. R. **Ésser i tragèdia**. Llegir les Eumènides. Tese, Universitat de Barcelona, 2006-2008.

SMITHERMAN, V. Hearing the Erinyes' voices: Thoughts on the 'Binding Song' (Eu. 307-396). **Proceeding of the Annual Meeting of Postgraduates in Ancient Literature**, p. 1-15, 2013, 1-15. Link: <<https://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/ampal/article/view/696/585>>.

Submetido em: 28 fev. 2019

Aprovado em: 18 jul. 2019



O riso satírico da figura religiosa em Francisco de Quevedo y Villegas e Gil Vicente: uma análise comparativa

Satirical laughter of religious character in Francisco de Quevedo y Villegas and Gil Vicente: a comparative analysis

Tiago Marques Luiz¹

Resumo

Levando em consideração a temática da sátira, este trabalho enseja uma análise comparativa da figura religiosa nas obras *Sueños* e *Auto da barca do inferno*, de Francisco de Quevedo y Villegas e Gil Vicente. Inicialmente, partiremos de considerações acerca dos temas *humor*, *riso* e *sátira*, por meio das propostas de Henri Bergson (2018), Gilbert Highet (1962), Clarence Hugh Holman (1985), entre outros. Em seguida, contextualizaremos os autores escolhidos para esse trabalho e articularemos a parte teórica com a sua produção literária, analisando as personagens-tipo do clero, com base nas acepções de Beth Brait (1985), Edna Tarabori Calobrezi (1991), entre outros. Tais elementos, como o tom jocoso e o caçoar ficam evidentes nas duas obras analisadas; os autores apontam, à sua maneira particular, os aspectos incoerentes da figura do clérigo. Ao analisar e comparar as peças, buscou-se situar as semelhanças e diferenças entre elas.

Palavras-chave: Riso Satírico. Figura Religiosa. Análise Comparativa. Francisco de Quevedo y Villegas. Gil Vicente.

Abstract

Taking into consideration the theme of satire, this paper intends to make a comparative analysis of the religious figure in the works *Dreams* and *The act of the boat of hell*, by Francisco de Quevedo y Villegas and Gil Vicente. Initially, we will start from considerations concerning the themes *humor*, *laughter* and *satire*, through the proposals of Henri Bergson (2018), Gilbert Highet (1962), Clarence Hugh Holman (1985), among others. Then, we will contextualize the chosen authors for this work and articulate the theoretical part with their literary production, analyzing the type-characters from the clergy, based on the meanings by Beth Brait (1985), Edna Tarabori Calobrezi (1991), among others. Such elements as the jesting tone and the teasing are evident in the two works analyzed; the authors point out, in their particular way, the incoherent aspects of the clergyman's figure. By analyzing and comparing the pieces, we sought to situate the similarities and differences between them.

Keywords: Satirical laughter. Religious figure. Comparative analysis. Francisco de Quevedo y Villegas. Gil Vicente.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Professor substituto na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

Considerações iniciais

Ezra Pound havia dito uma vez que Literatura “é linguagem carregada de significado” (POUND, 1973, p. 32) ao passo que grande literatura é aquela linguagem “carregada de significados até o máximo grau possível” (POUND, 1973, p. 40), denotando sentidos plurais que são fornecidos ao leitor por conta da riqueza desse texto. No caso desse trabalho, é notória a projeção em que Gil Vicente e Francisco de Quevedo y Villegas tiveram no decorrer da História Literária Ibérica, podendo considerá-los como cânones, a ponto de encontrarmos seus vestígios intertextuais em autores como Ariano Suassuna (Gil Vicente) e Gregório de Matos (Quevedo).

O termo “Literatura” é, conforme concepção contemporânea, um conjunto de textos cuja linguagem destoa da linguagem ordinária e relativamente novo, podendo ser encontrado a partir do século XVIII (WANDERLEY, 1992). Nesse período, a literatura, pelo menos no Ocidente, passa a ser vista como uma “escrita imaginativa” que se distancia da linguagem comum, e pensar sob essa perspectiva não nos leva a uma definição satisfatória, pois muitos textos no qual a linguagem é trabalhada de uma maneira imaginativa não são reconhecidos como “Literatura”.

E quanto à presença da linguagem humorística na esfera literária? O humor sempre fez parte do cotidiano do ser humano, desde a sua concepção na Antiguidade Clássica, e apesar de sua forte representação nas artes como o Teatro e o Cinema, por exemplo, a academia tem articulado e dialogado com campos do conhecimento como a Filosofia (Henri Bergson), a Sociologia (Michael Billig), a História (Georges Minois) e a Psicanálise (Sigmund Freud), que deram atenção a esse fenômeno complexo da linguagem, porém sem uma definição plausível do que seria a linguagem humorística e o seu efeito – o riso.

O riso pode ter uma natureza agressiva, amigável, irônica, derrisória, ou seja, sempre transitando nas ambivalências. Georges Minois (2003) pontua que o riso expressa vários sentimentos, tais como a maldade e a simpatia, por exemplo, e é esse caráter instigante que o torna muito proveitoso para estudos no campo da esfera literária; se aplicarmos essa ambivalência do riso nas obras elencadas nesse trabalho, é possível averiguar que a sátira alveja a sociedade cristã, pois segundo Georges Minois, ela não se sente confortável “para dar lugar ao riso, ao passo que as mitologias pagãs lhe conferem um papel muito mais positivo”, em razão da natureza supostamente diabólica do riso,

denotando um prazer e regozijo dos pecados, como também o riso, se diabólico, seria interpretado como uma ofensa à figura divina do Criador (MINOIS, 2003, p. 18).

Para o campo do estudo do cômico, o texto é um objeto que traz em seu cerne a representação de exemplos de realidades emocionais, sociais e físicas, as quais são mediadas pela palavra, pois este fenômeno “repercute em nós na medida em que revele *emoções* profundas, coincidentes com as que em nós se abriguem como seres sociais” (FILHO, 2007, p. 7). A título de exemplo, podemos mencionar os coveiros em *Hamlet*, peça de William Shakespeare, que são personagens cômicos – os chamados *clowns* – que estão dizendo verdades sob a fachada engraçada ou parodiando determinados discursos cristalizados quando estão interagindo com o personagem protagonista; no caso da cena dos coveiros, eles parodiam o discurso jurídico acerca do princípio da legítima defesa, como denotam também uma possível paródia do famoso monólogo do príncipe: “Ser ou não ser? Eis a questão”, que viria a ser “Enterrar ou não em solo cristão? Eis a questão”.

Inserido no campo do riso, este trabalho objetiva analisar o riso satírico da figura religiosa na peça *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, e na obra em prosa *Os sonhos*², de D. Francisco de Quevedo y Villegas, em perspectiva comparatista. A proposta que trazemos é não apenas comparar o modo como esses autores ibéricos denunciavam o mundo à sua volta, mas sinalar que a sua literatura causa impacto na nossa contemporaneidade; no caso da sátira anticlerical, temos escritores criticando autoridades religiosas envolvidas em situações controversas, como a luxúria e a ganância. E mesmo direcionando o ataque aos membros da igreja, os autores expõem a dialética da contradição, em que esses personagens vão de encontro ao modo de vida preconizado pela cultura cristã. Embora Quevedo não seja um autor que criou sua obra destinada ao entretenimento, como é o caso de Gil Vicente, ambos os escritores não escusam em se valer do humor e do riso para retratar os maus costumes da sociedade de sua época.

A justificativa para trazermos esse estudo é porque a comédia, enquanto gênero dramático, soube “manter constante e sempre revitalizado o seu vínculo com o público” (BENDER, 1996, p. 7), e por fim, o outro porquê de estudá-la é que a academia tem direcionado os seus olhos nas pesquisas com o gênero dramático *tragédia* quanto nos textos

² Título original da obra espanhola: “Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo”. A tradução brasileira optou por traduzir “Os Sonhos”.

literários que tivessem essa natureza na sua composição (BENDER, 1996; ARÊAS, 1990). Nessa pesquisa, estamos elegendo como objeto de análise um texto dramático e um texto satírico narrativo em que é possível constatar a presença do riso em sua materialidade, seja pelo humor verbal no teatro ou na própria linguagem escrita.

A comédia se torna um elemento rico de pesquisa na produção literária, porque além de ser marcada constantemente pelo riso, ao pesquisador é exigido “que se aproxime dela comicamente. Rindo? Não só: rir é o efeito” (MOTA, 2011, p. 361). O riso é tido como o reflexo daquilo que é exposto no momento da recepção ou em uma performance ou em alguma situação inusitada. A partir dessa premissa, faremos algumas pontuações entre riso e humor, por meio de Georges Minois (2003), Henri Bergson (2018), entre outros estudiosos que tenham se debruçado sobre essa relação complexa acerca do conceito guarda-chuva do humor.

Logo após a exposição teórica acerca da correspondência entre humor, sátira e riso, iremos nos debruçar especificamente sobre a sátira e como ela é representada em Gil Vicente e em Quevedo, para, em seguida, darmos sequência ao trabalho analítico e elaborarmos as nossas considerações finais de todo o percurso feito na elaboração desse trabalho.

Algumas pontuações sobre o riso e o humor

Rir é tão natural ao ser humano e quando tentamos descobrir a sua causa, respondendo parcialmente *por que* e *do quê* rimos, é surpreendente como o riso revela algo sobre nós que desconhecíamos ou não considerávamos até certo ponto; se temos o chamado *senso de humor*, se temos uma personalidade maliciosa ou se realmente somos criativos em fazer os outros rir. Conforme diz o filósofo francês Henri Bergson, não há comicidade fora da natureza humana (BERGSON, 2018, p. 38), melhor dizendo, o ser humano nos faz rir; rimos dele, rimos de nós e rimos de um outro, pois um conjunto de ações ditas incongruentes suscitam a gargalhada.

Em relação ao universo real e ao dramático (ficcional), ou seja, essa natureza ambivalente entre sério e jocoso, riso e lágrima, Bergson é categórico ao dizer que mesmo um drama, capaz de suscitar “paixões ou vícios facilmente identificáveis, os incorpora tão

bem ao personagem, que seus nomes são esquecidos, seus caracteres gerais se apagam, e não mais pensamos neles, mas na pessoa que o absorve” (BERGSON, 2018, p. 43). Por meio de Bergson é possível considerarmos o artista e o escritor enquanto observadores de sua realidade, e que dessa realidade ele se apropria do material necessário para elaborar e compor as suas criações cômicas. Se pensarmos no próprio teatro, vemos que a comicidade acontece no momento em que há interação entre os atores e a plateia, fazendo com que ambos sejam parte daquele momento e cruciais para a sua existência.

Gil Vicente explora a ambivalência entre o céu e o inferno, por meio da representação cômica do Juízo Final, em que se pode observar a pungência do “talento cômico e pela estrutura doutrinária dos seus temas” (SPINA, 1978, p. 9), permitindo afirmar que o dramaturgo português, por meio da mescla de tipos sociais da sociedade lusitana, encenava as mazelas do povo, e que sua intenção, além do entretenimento, fazia com que esses caracteres (vícios) fossem expostos e reconhecidos pelo seu público.

Francisco de Quevedo y Villegas explora o espaço da igreja, que no contexto da sua época – conhecido como Século de Ouro –, denota caráter de riqueza, mas, ao mesmo tempo, de pobreza social e espiritual. O escritor espanhol denunciava esses males da sociedade em seus poemas satíricos, como também trazia à tona os crimes e o caráter ridículo de determinada personalidade ou autoridade.

O riso proporciona o eco, pois ele provém de um grupo e, simultaneamente, esse fenômeno da linguagem vela uma segunda intenção, de possível cumplicidade entre nós e o grupo ridente, seja ele real ou imaginário. Isso corrobora com a *função social* que o pensador francês lhe atribui, expressando, portanto, a correção de determinada imperfeição individual ou coletiva; o riso tem um caráter social e o homem está no centro dessa manifestação, sendo o piloto do humor e tanto o seu riso, como o riso do/sobre o outro é uma forma de libertação, contudo, Bergson faz a ressalva de que é necessário fazer a distinção do cômico expresso pela linguagem e o cômico criado por ela:

A rigor, o primeiro poderia ser traduzido de uma língua para outra, ainda que possa perder grande parte de sua significação ao passar para uma nova sociedade, diferente por seus modos, por sua literatura e, sobretudo, por sua associação de ideias. Mas o segundo geralmente é intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase ou à escolha das palavras. Não se resume a constatar certas distrações particulares dos homens e dos fatos, acontecimentos com a ajuda da linguagem, sublinha as distrações da

própria linguagem. É a própria linguagem que, deste modo, torna-se cômica. (BERGSON, 2018, p. 82)

Vemos nas duas obras a comicidade expressa pela linguagem, pois tanto o Diabo em Gil Vicente quanto o narrador em Quevedo exprimem o caráter ridículo do sacristão. Além disso, vemos também a comicidade de situação, em que esse personagem-tipo tem atitudes que incitam a curiosidade do público leitor/espectador em relação a determinada passagem da narrativa e como seria o desfecho dessa história.

Nos textos elencados para esse artigo, seguramente temos a presença do cômico das palavras, que são devidamente reconhecidas pelas figuras de linguagem, como a ironia, o jogo de palavras, o quiasmo – antítese invertida –, o quiproquó, entre outras. O riso é um fenômeno cultural, trilhando por várias sociedades e épocas, contudo os seus alvos são dinâmicos, no sentido de sofrerem mudanças em uma perspectiva cronológica (LE GOFF, 2000).

E sobre como o riso se constrói, Jacques Le Goff nos diz que ele demanda duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: a primeira é a causadora do riso, a segunda é a ridente e a terceira é o alvo de quem ri, seja, “muitas vezes, da pessoa ou das pessoas com quem se ri. É uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus atores e seu palco” (LE GOFF, 2000, p. 14).

Com a finalidade de podermos sintetizar o pensamento teórico da articulação entre humor e riso, vamos ao encontro do pesquisador Tiago Marques Luiz (2019), em cujo trabalho irá conceituar o humor como os elementos linguísticos, cênicos, visuais e psicomotores que proporcionarão o descompasso entre determinada ação ou situação violando o caráter cristalizado daquele contexto em que se circunscreve a narrativa, “tendo em mente que o regimento de conduta, ou seja, o padrão de determinada cultura nem sempre será compreensível em um espaço contemporâneo” (LUIZ, 2019, p. 139). Podemos ver que Luiz está ressaltando o caráter diacrônico do personagem, ou melhor dizendo, do tipo, pois à medida que a História Literária evolui, os tipos mudam e, conseqüentemente, a sátira a esse personagem acaba tendo outra roupagem.

A sátira vicentina e quevediana aos personagens-tipo do clero

Para compreender o modo como o riso satírico é produzido, o primeiro elemento a ser considerado é a linguagem dos personagens, pois é por meio dela que são trazidas à tona as maledicências e indecências do ser humano sob forma de uma máscara formal, ou seja, revela-se o mal de forma sutil. Para tal tarefa, apresentamos anteriormente algumas considerações sobre o humor e o riso, e agora iremos nos deter nas reflexões acerca da sátira, para depois percorrer o contexto histórico de ambos os literatos e suas obras.

A sátira, de certa maneira, subverte determinado gênero literário para direcionar uma perspectiva do chamado *efeito de real*, seja para um contexto ou momento histórico, seja para um personagem específico, como é o caso do clero nesse trabalho. O satirista visa desnudar ao seu leitor/espectador os vícios da sociedade, provocando o riso que gerará desconforto e incômodo, por ser intrínseco o viés punitivo; não apenas rimos do outro, como também estamos rindo de nós mesmos, pois de certa maneira, detemos essas péssimas características.

Essa representação entre *o que é* e *o que deveria ser* é ponto crucial da sátira, de modo que ela venha a desnudar a ruptura feita pelo alvo ridicularizado segundo determinada convenção, assim como também mostrar que *nem tudo é o que parece*, denotando o caráter de desvio subjacente, para que o leitor não seja ingênuo durante a sua leitura. Para corroborar com essa proposta, João Adolfo Hansen tece a reflexão de que a sátira leva em consideração a chamada iconoclastia, como forma de desconstruir a veneração a determinada entidade, rebaixando a sua condição hierárquica, seja na esfera política, seja na esfera social. Portanto, satirista é aquele artista com voz dissonante e discordante, situado em um determinado contexto histórico-social, que objetiva atacar verbalmente aquele grupo convencionado e preestabelecido (HANSEN, 1989).

A sátira é uma forma literária cujo objetivo é atacar um problema, situação ou uma pessoa, visando mudar a perspectiva que o leitor tem daquela realidade que o cerca. Para Gilbert Highet (1962), a sátira não é o maior tipo de literatura, devido à sua rivalidade para com o drama trágico e a poesia épica, porém ele destaca que ela “é uma das formas mais originais, desafiadoras e memoráveis” (HIGHET, 1962, p. 3, tradução nossa³). A sátira tem como pano de fundo a representação de homens e mulheres de forma dialética,

³ No original: “it is one of the most original, challenging, and memorable forms.”

como os antônimos sombrio e claro, cuja linguagem é “ousada e vívida de seu próprio tempo, evitando clichês obsoletos e convenções mortas. Onde outros padrões de literatura tendem às vezes a serem formais e remotos, a sátira é livre, fácil e direta” (HIGHET, 1962, p. 3, tradução nossa⁴). E partindo da metáfora da pintura, o crítico enfatiza:

Se os resultados que ele [o satirista] nos oferece nem sempre são suaves com os contornos da arte perfeita, e se suas tonalidades não estão harmoniosamente combinadas, pelo menos têm a urgência e o imediatismo da vida real. Na obra dos melhores satíricos, há o mínimo de convenção, o máximo da realidade. (HIGHET, 1962, p. 3, tradução nossa⁵, colchete nosso)

As palavras de Highet vão implicar a relação com o real, permitindo a sátira expor a verdade de forma nua e crua, constrangendo a vivência humana em sociedade; a sátira, representada no drama (Gil Vicente) ou na narrativa (Quevedo), acontece de duas maneiras, a saber: “mostrando uma imagem aparentemente factual, mas realmente ridícula e degradada deste mundo; ou mostrando uma imagem de outro mundo, com o qual nosso mundo é contrastado” (HIGHET, 1962, p. 158-159, tradução nossa⁶).

Vemos que as reflexões de Highet irão ao encontro da proposta de Clarence Hugh Holman (1985), que teoriza a sátira como uma forma literária que “combina uma atitude crítica com humor e inteligência a fim de que instituições humanas ou a humanidade possam ser melhorados” (HOLMAN, 1985, p. 436, tradução nossa⁷), uma vez que o verdadeiro satirista por si só tem consciência “da fragilidade das instituições de concepção e as tentativas do homem através do riso, não tanto para derrubá-las como para inspirar uma remodelação” (HOLMAN, 1985, p. 436, tradução nossa⁸). Por instituições de concepção, podemos entender a Igreja, o Estado e a sociedade onde este homem está inserido num determinado contexto, influenciado por suas ações e pressupostos morais, religiosos, sociais e políticos.

⁴ No original: “bold and vivid language of its own time, eschewing stale cliches and dead conventions. Where other patterns of literature tend sometimes to be formal and remote, satire is free, easy, and direct.”

⁵ No original: “If the results which he offers us are not always smooth with the contours of perfect art, and if their tints are not harmoniously blended, they at least have the urgency and immediacy of actual life. In the work of the finest satirists there is the minimum of convention, the maximum of reality.”

⁶ No original: “by showing an apparently factual but really ludicrous and debased picture of this world; or by showing a picture of another world, with which our world is contrasted.”

⁷ No original: “blends a critical attitude with humor and wit to the end that human institutions or humanity may be improved.”

⁸ No original: “of the frailty of institutions of man's devising and attempts through laughter not so much to tear them down as to inspire a remodeling.”

Trazendo essas reflexões para a contemporaneidade, Andréa Cesco dirá que a sátira denota “um ataque agressivo e uma visão fantástica do mundo transformado: está escrita para entreter, mas inclui agudos e reveladores comentários sobre os problemas do mundo em que vivemos” (CESCO, 2007, p. 73). Este riso satírico será veiculado pelo que Beth Brait (1985) chama de personagens-tipo, às quais nos deteremos em seguida.

Para Edna Tarabori Calobrezi (1991), no tocante às sátiras vicentinas, os tipos são aquelas personagens que o autor “pretendia destacar em suas sátiras, apresentando ao público todos os vícios que corrompiam aquela sociedade: a corrupção familiar (o adultério, o casamento por conveniência), **os abusos clericais (luxúria, ambição)**, a decadência da nobreza, os profissionais charlatões, as alcoviteiras, etc” (CALOBREZI, 1991, p. 99, grifo nosso). Apesar de a visão de Calobrezi se debruçar sobre Gil Vicente, ela também se aplica a Quevedo, dado o fato de que o contexto do Barroco proporcionou ao literato o sentimento de depreciação da realidade em que vivia, em todas as esferas, desde a nobreza até as camadas mais defasadas, pois a sátira tem como enfoque “atingir o âmago das fraquezas humanas e, por meio de sua denúncia em forma indireta ou metafórica, chamar a atenção dos espectadores [leitores] para os seus vícios e debilidades” (MOISÉS, 1970, p. 66, colchetes nossos).

Tais constatações vão condizer com o que Georges Minois apresenta em sua *História do riso e do escárnio* (2003): no contexto de Gil Vicente e Quevedo, o personagem clerical era tido como “avarento, concubinário, cúpido, aproveitador de situações” (MINOIS, 2013, p. 197), o que nos permite argumentar que a figura religiosa fugia dos padrões que lhe eram imputados, tais como detentor da palavra divina, representante de Deus na Terra, salvador de almas, etc.

O Frade no *Auto da barca do inferno* acredita que por ser representante da Igreja, como também a batina que lhe veste é dotada de uma aura mística, não será condenado ao Inferno, porém seus atos na vida terrena o comprometem, à medida que o diálogo com o Diabo vai se desenvolvendo. Já em Quevedo, os diabos atormentam um sacerdote, que viveu de ambição na vida terrena, como também de roubos, cujos itens roubados eram sempre da Igreja, ornados em ouro, como símbolo de primazia e poder. Carpeaux complementa que o não comprometimento com os deveres estava sujeito à crítica em uma sociedade onde não havia os chamados heréticos e livres pensadores, pois os próprios

católicos lançavam suas críticas “com uma liberdade de expressão que os católicos modernos não compreendiam, assim como as compreendem mal os livres pensadores modernos” (CARPEAUX, 2012, p. 175).

Para Gil Vicente, o Frade é incoerente por ter uma amante e por domar a arte da esgrima. Ademais, ele é retratado como ridículo por afirmar que os demais frades tenham as mesmas atitudes. Para Quevedo, o sacristão é alvo de total depreciação e escárnio, justamente no modo como o diabo o trata na passagem da narrativa “*O sonho do juízo final*”. Tais representações vêm a calhar com a denominada personagem-tipo, discutida previamente e agora posteriormente no tópico seguinte, em uma relação com a sátira, que é uma consequência direta decorrente, por parte do satirista, de uma vigilância em relação aos erros averiguados por ele, e só “na medida em que se julga possuidor da verdade é que o artista satírico se empenha na luta contra aquilo que a contraria” (BERNARDES, 2006, p. 181).

Para Anatol Rosenfeld, qualquer texto, seja ele artístico ou ficcional, “projeta tais contextos objectuais ‘puramente intencionais’ que podem referir-se ou não a objetos onticamente autônomos” (ROSENFELD, 2007, p. 12). Pertencente à esfera do teatro, o teórico alemão tece uma consideração radical a respeito da personagem na literatura e no teatro: “na literatura é a palavra que constitui a personagem, enquanto no teatro é a personagem que constitui a palavra, é fonte dela” (ROSENFELD, 2013, p. 26), e aplicando nas obras elencadas, o Frade de Gil Vicente corresponde à segunda acepção (ser fonte da palavra), enquanto o sacristão de Quevedo corresponde à primeira (ser moldado pelas palavras).

Na categorização das personagens-tipo, Beth Brait definiu como “personagem plana construída em torno de uma qualidade ou ideia, cuja peculiaridade alcança seu auge sem causar deformação” (BRAIT, 1985, p. 89), ou seja, uma personagem que representa os vícios ou virtudes de determinada classe social ou profissão, e no caso do texto vicentino (dramático) ou quevediano (literário), vem acompanhada de elementos simbólicos (objetos, pessoas, animais...) que compõem a sua caracterização (no caso do texto de Vicente, a amante do Frade, representando a luxúria, e no texto de Quevedo, objetos dourados representando o poder da Igreja), permitindo ao leitor/espectador reconhecer as particularidades a serem criticadas.

Ciente desta peculiaridade da personagem-tipo, Brait resgata o raciocínio de Bergson sobre a personagem cômica:

O personagem cômico é um *tipo*. Inversamente, a semelhança a um tipo tem qualquer coisa de cômico. [...] É cômico deixar-se desviar de si mesmo. É cômico vir inserir-se, por assim dizer, num quadro preparado. E o cômico acima de tudo é passarmos ao estado de esquema onde outros se inserirão trivialmente: é nos solidificarmos em tipo. Descrever caracteres, isto é, tipos gerais é, portanto, a meta da alta Comédia. (BERGSON, 1983⁹, p. 71)

Don Francisco de Quevedo y Villegas nasceu em Madrid, no dia 17 de setembro de 1580. Teve seus primeiros estudos com os padres jesuítas, os quais foram responsáveis por lhe forjarem “mente e espírito na filosofia aristotélico-tomista” (QUEVEDO, 2006, p. 11). A obra satírica quevediana, intitulada *Sueños*¹⁰ teve sua compilação em períodos diferentes: A primeira narrativa, *Sueño del juicio* foi escrita em 1605, antes do literato completar 25 anos de idade, e teve várias impressões. Em 1608, Quevedo produz *El alguacil endemoniado* e *Inferno*, narrativas estas que, segundo James O. Crosby (1993), citado por Cesco (2007), são consideradas “muito mais intensas, atrevidas e iconoclastas, sátiras controversas que despertaram calúnias das más-línguas” (CROSBY, 1993, p. 110, tradução nossa¹¹).

Em *Sueños y discursos*¹², Quevedo tem como objeto de sua sátira “os compartimentos da vida humana e social”, como também não mede esforços para ser agudo ao perceber “os pontos débeis dos seus contemporâneos, nem da sua genial pluma, que sabia exagerar os traços mais retorcidos e de maior destaque daqueles, desfigurando-os em caricaturas desmedidas, transformando-os em títeres” (CESCO, 2007, p. 24). Conforme apontado pela estudiosa, Quevedo retrata em seus *Sonhos* uma sociedade ridicularizada “que não tem estado nem ofício, defeito físico ou moral, ideia ou sentimento, que não estejam representados de maneira grotesca, vivaz e exagerada” (CESCO, 2007, p. 35). Além disso, Quevedo nos é apresentado como um homem multifacetado e o modo como suas obras perpetuam nos dias de hoje:

⁹ Cabe fazer uma nota explicativa. Como o livro de Beth Brait foi publicado em 1985, a pesquisadora usou a tradução de 1983, publicada pela Jorge Zahar. Em nosso trabalho, quando citarmos Bergson, usaremos a tradução publicada em 2018 pela Edipro.

¹⁰ No decorrer do trabalho, usaremos título usado pela tradução brasileira: Sonhos.

¹¹ No original: “mucho más intensas, atrevidas e iconoclastas, sátiras controversiales que despertaron calumnias de las malas lenguas”.

¹² Título da obra original em espanhol.

Homem amargurado, severo, culto, cortesão, escreve as páginas burlescas e satíricas mais brilhantes e populares da literatura espanhola, mas também uma obra lírica de grande intensidade e textos morais e políticos de grande profundidade intelectual. Esta fusão, ou dupla visão do mundo, faz com que seja considerado o grande representante do barroco espanhol. (CESCO, 2007, p. 11)

O literato utiliza o humor destrutivo, próprio da sátira moderna, que incentiva o lado grotesco de personagens e situações ao extremo com o intuito de se opor a eles, acabando assim com o aspecto cômico do mundo. Carlos Vaíllo explica este fenômeno depreciativo, associando-o com a festa do Carnaval:

Enquanto que nos ritos e celebrações paródicas do Carnaval têm uma função positiva de liberação de energias reprimidas e renovação da vida pela alegria coletiva, em Quevedo carregam conotações negativas: são formas de ilusão e loucura de personagens degradados, cuja arrogância precisa ser castigada. (VAÍLLO, 1980, p. 20, tradução nossa¹³)

Logo se observa, a partir de Vaíllo, como a degradação e o pessimismo circundam o literato e seu fazer poético; um excesso de bilis negra, um humor negro, sombrio “que deforma e distorce a realidade para nos dar a autêntica dimensão desse terrível absurdo que é a sociedade humana” (PEDRAZA, RODRÍGUEZ, 1980, p. 618, tradução nossa¹⁴). Otto Maria Carpeaux chama a obra de Quevedo de *Divina comédia* burlesca, pois há a sátira contra todas as classes e profissões, assim como “a própria irreverência de Quevedo é mais medieval do que moderna – se não fosse a amargura barroca de desilusão, do desmascaramento das vaidades mundiais” (CARPEAUX, 2011, p. 1003).

Tal amargura provém de seu gênio e reflete nos seus personagens, cujos perfis são excêntricos, e que de acordo com José García López, são o resultado de uma “exorbitante estilização da caricatura da realidade; humor sinistro que não perdoa nada e que – produto de uma visão desencantada da vida – tem o prazer em dirigir sobre ela e o mundo os mais duros sarcasmos” (LÓPEZ, 2006, p. 325, tradução nossa¹⁵).

¹³ No original: “Mientras que los ritos y celebraciones paródicas del Carnaval tienen una función positiva de liberación de energías reprimidas y renovación de la vida por la alegría colectiva, En Quevedo se cargan de connotaciones negativas: son formas de ilusión y locura de personajes degradados, a los que es preciso bajar los humos.”

¹⁴ No original: “que deforma y retuerce la realidad para darnos la auténtica dimensión de ese terrible absurdo que es la sociedad humana.”

¹⁵ No original: “desorbitada estilización caricaturesca de la realidad; humor siniestro que no perdona nada y que – producto de una visión desengañada de la vida – se complace en dirigir sobre ella y el mundo los más duros sarcasmos.”

A obra quevediana é escrita em prosa, sendo composta por cinco narrativas: *Sonho do Juízo Final*, *O aguazil endemoniado*, *Sonho do inferno*, *O mundo por dentro* e *Sonho da Morte*. A sátira referente à figura do padre está no *Sonho do Juízo Final*, cujo trecho será apresentado no tópico de análise. A vida como um sonho é vista como uma ilusão, como algo passageiro e inconsistente, e como também uma forma de “enfrentar as condições adversas devida e defender-se delas. A dúvida entre o ilusório e o real preocupa a todos os pensadores da época” (PEDRAZA; RODRÍGUEZ, 1980, p. 43, tradução nossa¹⁶).

Sobre o poeta espanhol, Felipe Pedraza e Milagros Rodríguez o consideram uma das figuras mais complexas da literatura espanhola, e seu caráter parece ser marcado por uma esquizofrenia permanente. Segundo os estudiosos, fazendo coro com as reflexões de Cesco (2007), no texto quevediano “encontramos os mais vivos contrastes: desde a mais apaixonada exaltação até a degradação mais repulsiva ou grotesca” (PEDRAZA; RODRÍGUEZ, 1980, p. 615, tradução nossa¹⁷), onde o poeta se encontra perante uma realidade caótica, cujo tratamento é degradador, com aspirações inalcançáveis e ao mesmo tempo, torturantes (PEDRAZA; RODRÍGUEZ, 1980, p. 616).

Quevedo vivenciou uma época de censura por parte da Igreja, em que seus manuscritos tiveram que ser redigidos ou até mesmo retidos, de modo que não viessem à tona os males que aconteciam na Espanha de sua época, como o fracasso dos reinados dos Felipes II, III e IV, como também o fato de a Igreja católica usar de seu poder para censurar todos aqueles que iam contra a sua doutrina. Desta forma, o pessimismo tomou conta do literato espanhol, o que desencadeou em outras obras tanto satíricas, como doutrinárias e filosóficas, para justamente atacar, agredir uma determinada instituição que usava e abusava do poder.

As obras satíricas de Gil Vicente não têm como propósito atacar as instituições, como a Igreja, por exemplo, mas sim aqueles que se desviavam das “normas e deturpavam o verdadeiro sentido do catolicismo” (NASCIMENTO, 2012, p. 69), o que ocorre também nos textos de Quevedo. As peças vicentinas têm caráter moralizante, já que procuram enaltecer as virtudes e condenar comportamentos inadequados de acordo com a religião cristã. Suas personagens são tipos humanos dos males da sociedade portuguesa

¹⁶ No original: “enfrentarse a las adversas condiciones de vida y de defenderse de ellas. La duda entre lo ilusorio y lo real preocupa a todos los pensadores de la época.”

¹⁷ No original: “encontramos los más vivos contrastes: desde la más apasionada exaltación hasta la degradación más nauseabunda o grotesca.”

da época em que foi produzido *O auto da barca do inferno*.

Massaud Moisés categoriza o teatro vicentino de sátira social, no qual nenhum membro de alguma distinta classe social era perdoado (MOISÉS, 1978, p. 56). Para o estudioso, as obras vicentinas são de cunho moralista, exercendo o adágio latino *castigat ridendo mores* (rindo, corrigem-se os costumes), cujo princípio era o “de que a graça e o riso, provocados pelo cômico baseado no ridículo e na caricatura, exercem uma ação purificadora, educativa e purgadora de vícios e defeitos” (MOISÉS, 1978, p. 56). Na mesma linha de pensamento, Zenóbia Collares Moreira escreve que o teatro vicentino é caracterizado pela verve moralizante e de uma sátira irreverente, como também “pela crítica audaciosa, que põe em xeque a questão das indulgências, pela teimosia ousada de satirizar a escolástica, a conduta do clero e, finalmente, pela introdução de elementos da mitologia em algumas dessas peças” (MOREIRA, 2005, p. 18). Gil Vicente critica a sociedade através da sátira, buscando defender a moral cristã e tentando modificar o comportamento das pessoas que deveriam cultivar valores espirituais e virtudes, visando uma vida espiritual após a morte.

Feita a apresentação do contexto do dramaturgo português e o modo como ele enxergava a Lisboa de sua época, assim como também apresentamos o contexto de Quevedo e sua obra de prosa satírica, partimos para a análise comparativa entre as duas obras.

Análise comparativa da sátira do membro religioso em Vicente e Quevedo

Partimos agora para a análise comparativa da sátira da figura do padre nas obras *Os sonhos*, de Quevedo e *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente. Para facilitar a leitura, optamos por digitar a obra de Quevedo, devido à pequena extensão da passagem, e optamos por registrar as páginas da peça teatral de Gil Vicente, uma vez que o diálogo entre o Frade e o Diabo é prolongado.

A edição usada da peça vicentina é a da L&Pm Pocket, e a justificativa para elencarmos essa edição se deve ao fato de ela ser uma edição de bolso, cujo preço é acessível, e fácil de encontrar em livrarias. Nas páginas 43 a 48 contêm notas explicativas de Jane Tutikian a respeito do vocábulo português no decorrer do diálogo da peça, que

podem auxiliar na compreensão.

No início da peça vicentina, vemos o personagem acompanhado da amante e pronuncia a sua entrada: “*Deo gratias!* Som cortesão.”; tais expressões são de caráter contraditório uma vez que a primeira é a sua relação com o status social, enquanto a última é a sua afirmação de um frequentador assíduo da corte, marcado por uma vida que não condiz com seu celibato.

Na próxima fala do personagem: “Eu tangerei / e faremos um serão”, além de saber cantar, ele diz que tinha uma vida noturna na corte, pois o serão corresponde a uma festança noturna, algo também que ridiculariza com o ofício do religioso. Quando o Diabo lhe questiona se a mulher que o acompanha é um pertence seu, o sacerdote acusa a si próprio por ter uma amante ao dizer “Por minha la tenho eu”. No decorrer do diálogo, o clérigo questiona ao Diabo se o hábito lhe vale de algo, para convencer de que esta vestimenta o livraria das chamas do Inferno, sendo novamente contraditório em “Um padre tão namorado / e tanto dado à virtude”, cuja caracterização feita pelo próprio demonstra ao leitor que embora seja um profanador das leis do celibato, se considera deveras virtuoso, pois “Se há um frade de perder / com tanto salmo rezado”, o fato de ter uma mulher é motivo suficiente de desconsiderar a sua vida peregrina no celibato.

Enquanto o diálogo de defesa e acusação se prolonga, o próprio acusado se compromete em sua argumentação, pois ele poderia ter sido alguém virtuoso, mas acabou em devaneio e realça seus devaneios em prol de sua defesa, o que corrobora a tese de que as peças vicentinas tinham como pretensão a crítica e a moralização do nível social e político de seu tempo. A própria alegoria da margem para atravessar e ir ao *post-mortem* serviu como pretexto para o dramaturgo tecer suas críticas através das personagens-tipo, como também a presença da ironia do Diabo, enquanto representação de um satirista, para com as classes sociais.

No verso 384 do texto dramático: “Eu hei de ser condenado?!.../Um padre tão namorado e tanto dado à virtude?”, o substantivo *namorado* causa uma ambiguidade; o primeiro sentido tem como aspecto um homem envolvido em um relacionamento com uma mulher. Quanto ao outro sentido, vemos que no frade, cujo papel é ser homem devoto e celibatário, a sátira se configura na corruptela da imagem do frade, o qual tem uma amante, por assim dizer, algo refutável já naquele contexto.

No verso 397 da *Barca*: “Como? Por ser namorado e folgar com uma mulher se há um frade de perder, com tanto salmo rezado?!...”, o verbo *folgar* remete ao ato de descansar, algo comum na rotina da vida religiosa, porém, a oposição se configura na outra definição de folgar, que é divertir-se, conforme o dicionário *Léxico* (2015, online) e o *Diccionario de Língua Portuguesa*, de Candido de Figueiredo (1913, p. 901). Em seguida, o Diabo ironiza a figura do Frade, uma vez que por ser membro do clérigo, deveria fazer jus ao seu ofício, mas não é o que dramaturgo lusitano traz na peça; o Frade, conforme é apresentado na nota final da peça, é um ser devasso e abusado, justamente pelo fato de ter uma amante, mas, ainda assim, acreditar que seu destino é ir para o Paraíso, devido aos seus serviços prestados à Igreja, o que não se concretiza.

O Diabo é uma figura sagaz por satirizar a lógica do Frade, como também declara a própria sentença do condenado, o qual crê que por levar uma vida de orações e dedicar-se à fé, será absolvido de seus pecados, como bem se nota no trecho “*com tanto salmo rezado*”.

Na cena elencada para este estudo, é visível que o dramaturgo português não teve complacência para com aqueles servos religiosos que transgrediam as leis do celibato em prol de uma vida regada de pecado. As próprias barcas são símbolos de salvação (*Barca do Anjo*) e condenação (*Barca do Diabo*), embora Gil Vicente acreditasse que a representação destes vícios, por meio das antíteses *Inferno* e *Paraíso*, seria capaz de fazer com que as pessoas se retratassem e buscassem o perdão.

Na obra de Francisco de Quevedo y Villegas, a passagem a respeito da figura religiosa do sacristão encontra-se no trecho abaixo da narrativa do “Sonho do Juízo Final”:

[...] Entrou depois dele um homem gritando:

- Apesar de tudo não tenho tantas culpas. Já tirei o pó de todos os santos que estão no céu.

Todos esperavam ver Diocleciano ou Nero, por isso de tirar o pó, mas era **um sacristão que açoitava os retábulos. Com isso já estava a salvo, mas um diabo disse que ele bebia o óleo das lâmpadas e colocava a culpa em uma coruja; que beliscava os ornamentos para se vestir; que herdava em vida o vinho da missa e que pegava os alforjes dos ofícios.** (QUEVEDO, 2006, p. 35, grifo nosso)

Ambos os literatos souberam reformular a afirmativa de que os padres são por si sós pessoas corruptas, as quais não condizem com seu ofício, o que compactua com o que foi apresentado até agora no contexto histórico de ambos os autores. Enquanto Gil Vicente

era influenciado pela corrente do Humanismo, mas mantendo alguns traços medievais, apresentando uma visão racional e crítica do mundo que cerca o ser humano, Quevedo, por sua vez, bebendo de fontes medievais e situado em uma Espanha decadente no plano político e social, degrada a realidade que vivencia com o seu pessimismo.

Enquanto no contexto vicentino a representação da figura clerical condiz com as reflexões de Georges Minois - uma personagem avarenta e oportunista (MINOIS, 2003, p. 197) -, o mesmo ocorre no período de Quevedo, pois Cesco ressalta que a censura eclesiástica provoca na sátira tradicional anticlerical a menção a um de seus membros, mas conversando “os mesmos motivos: a vida licenciosa, a ignorância, a simonia e a falta de devoção” (CESCO, 2007, p. 76).

Na obra de Quevedo, vemos como o sacerdote, enquanto figura do clero, é visto como um bobo (por achar que estava salvo) e também como um ladrão: roubar o óleo das lâmpadas, artefatos sagrados e vinhos. Assim, assevera-se que a Igreja era corrompida, devido à sua força política; “uma igreja emerge do seu estado de seita e adquire riqueza e poder, tende a procurar um poder maior, ainda que seja para proteger as suas propriedades e extinguir seus inimigos”, conforme aponta Cesco (CESCO, 2007, p. 76).

Apesar de ser influenciado pelo modelo medieval, o dramaturgo lusitano “não deixa de participar - quer nos elementos estéticos, quer nos elementos ideológicos - de uma incipiente atmosfera humanista e renascentista” (TUTIKIAN, 2006, p. 8). Como também nas demais peças de cunho moral, a moralidade na peça estudada cumpre seu papel de “um ensinamento religioso ou moral através de personagens feitas de abstrações personificadas (como os vícios e as virtudes)”, uma vez que a religião é o motim da sátira profana (TUTIKIAN, 2006, p. 8). A respeito do Frade, este tipo representa os valores contrapostos presentes no clero; “valores morais e religiosos e valores imorais e amorais da vida terrena da época, numa arrojada desmistificação do clero” (TUTIKIAN, 2006, 13).

Sobre estilo, tanto Cesco (2007) como Carpeaux (2012) dizem que Quevedo é adepto do conceptismo, cuja ênfase está no conteúdo, na associação engenhosa entre palavras e ideias. Ciro Mioranza, ao fazer a apresentação da obra, compartilha da mesma visão apresentada por Cesco no início desse trabalho. Assim diz Mioranza:

Com seu pessimismo marcante, Quevedo tece uma crítica feroz contra a hipocrisia transparente que lhe parecia ser uma tônica da sociedade em que

vivia. Seus escritos não perdoavam ninguém, eram dirigidos contra indivíduos e instituições, contra abusos, vícios e fraudes que, segundo ele, infestavam toda a sociedade e toda a atividade humana. (MIORANZA, 2006, p. 9)

Para confirmar o gênio mordaz de Quevedo, Mioranza apresenta um trecho de uma edição espanhola¹⁸ a respeito do modo como o literato espanhol empreendeu a tarefa da composição de sua obra satírica:

Emprega a enorme vitalidade de sua criatividade para empreender, com *Os Sonhos*, a mais absoluta negação da vida; desmancha a realidade até transformá-la em cinzas, e ri amargamente de tudo porque não acredita em nada. [...] Quevedo explode em uma indeterminável e convulsiva gargalhada, que é uma forma caricaturesca e macabra do pranto. (QUEVEDO, 1995, p. 9)

É notório como Quevedo foi afetado pela crise que assolava a Espanha de sua época e como ele expressou tamanha amargura para com seu país, a partir do sonho como alusão à realidade vivida em seu tempo. Embora o sonho esteja atrelado ao mundo da fantasia, as profissões viviam este faz de conta em sua rotina, porém Quevedo, pessimista com tudo que o cercava, não poupava eufemismos em suas críticas severas nos seus *Sueños*. Tamanha hipocrisia e mazelas não eram diferentes no tempo de Gil Vicente, e quiçá em nossos dias.

Logo se vê como a personagem-tipo do religioso era vista no período do Humanismo e do Barroco, sem alguma ressalva de qualidade. Conclui-se que nesses períodos, o clero era uma classe que ostentava muito poder e luxo, porém quando representado na peça vicentina e na prosa quevediana, a máscara cai e lhe são direcionadas severas críticas, sem nenhuma complacência.

Considerações finais

Este trabalho teve como intuito fazer uma análise comparativa em duas obras, tendo como tema a sátira clerical em Gil Vicente e em Francisco de Quevedo y Villegas.

¹⁸ A citação da referida edição espanhola foi traduzida pelo próprio Mioranza, porém o editor não apresenta a citação original em língua espanhola na tradução consultada. O prefaciador apresenta somente a página onde a citação é encontrada, sem a devida referência completa.

Notou-se como as personagens-tipo, conforme as acepções de Brait e outros, comportam-se em determinada narrativa, tendo como elemento principal a má fama, característica que as personagens “reais” refutam em sua formação ideológica.

A respeito da escolha desse personagem, isso se deve ao contexto histórico em que ambos os autores se encontram; tanto Quevedo quanto Gil Vicente não deixaram de utilizar as antíteses em suas composições, embora o último seja humanista na passagem da Idade Média para a Renascença, enquanto Quevedo se situava no Barroco, movimento literário que tinha como peculiaridade a junção dos elementos opostos como faces da mesma moeda, ou seja, é o autor de uma obra multifacetada, na qual ele transita entre “satírico bufo (...), humanista reflexivo, moralista cristão e teórico político” (MOLHO, 1995, p. 172, tradução nossa¹⁹), marcas essas que se refletem no momento em que o literato espanhol se vale de efeitos estéticos que fazem o leitor se deparar com ideias por vezes contrárias, expondo uma realidade “às avessas” da mentalidade cristã em voga na época.

A sátira dialoga com o passado e o revitaliza no presente; essa é a natureza do seu elo com o efêmero, mas que, apesar do caráter temporário, é uma razão que incomoda, mesmo no tempo presente; como é o caso da figura religiosa, marcada por escândalos comprometedores não apenas do seu representante, mas também da instituição que o aloca, no caso, a Igreja. Essa forma literária está arraigada ao momento histórico em que autor e obra se encontram, e embora sejam revitalizações de um passado, não deixam de ser contemporâneas.

Referências

BERGSON, Henri. **O riso** – ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. Introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. **Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente**. Volume 1. 2 ed. Coleção Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

¹⁹ No original: “satírico bufo (...), humanista reflexivo, moralista cristiano y teórico político.”

CALOBREZI, Edna Tarabori. Estrutura e tipo social no teatro de Gil Vicente. In: VICENTE, Gil. **Teatro profano de Gil Vicente**. Coleção Oficina Literária. São Paulo: Editora Selinunte, 1991. p. 91-109.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Volume 3: O Renascimento e a Reforma. São Paulo: Leya, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Volume 4: O Barroco e o Classicismo. São Paulo: Leya, 2012.

CESCO, Andréa. **Sueños y discursos, de Quevedo: Barroco, sátira e tradução**. 208f. Tese (Doutorado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

FIGUEIREDO, Cândido. Verbetes "folgar". **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://dicionario-aberto.net/dict.pdf>>. Acesso em: 18 de set. 2018.

FILHO, Domício Proença. **A linguagem literária**. 8 ed. São Paulo: Ática, 2007.

GIL VICENTE. **Auto da barca do inferno**. Introdução, notas e fixação de texto de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2006.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Mercado de Letras/Secretaria de Estado de Cultura, 1989.

HIGHET, Gilbert. **The anatomy of satire**. Princeton: Princeton University Press, 1962.

HOLMAN, Clarence Hugh (ed). **A handbook to literature**. 4th edition. Indianapolis: ITT Bobbs-Merrill Educational Publishing Company, 1985.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares 2000, p. 65-82.

LÉXICO. Léxico.pt: Dicionário Online de Português. Verbetes "folgar". Disponível em: <<http://www.lexico.pt/folgar/>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

LÓPEZ, José García. **Historia de la literatura española**. 20 ed. 12ª reimpresión. Barcelona: Vicens Vives, 2006.

LÓPEZ, José García. **Apontamentos da produção do riso na adaptação de Romeu e Julieta pela Turma da Mônica**. 2019. 243f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

LUIZ, Tiago Marques. **Apontamentos na produção do riso na adaptação de Romeu e Julieta pela Turma da Mônica**. 2019. 243f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- MIORANZA, Ciro. Apresentação. In: QUEVEDO, Francisco. **Os sonhos**. Tradução de Liliana Raquel Chwat. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 27. São Paulo: Editora Escala, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 3 ed. São Paulo: Cultrix: 1970.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 15 ed. São Paulo: Cultrix: 1978.
- MOLHO, Maurice. Quevedo. In: CANNAVAGGIO, Jean. (Org.) **Historia de la literatura española**. Tomo III: El siglo XVII. Cap. VII. p. 171-195. Barcelona: Ariel, 1995
- MOREIRA, Zenóbia Collares. **Humor e crítica no teatro de Gil Vicente**. Natal: Econômico Gráfica e Editora, 2005.
- NASCIMENTO, Bárbara Daiana da Anunciação. Sátira vicentina: seção anticlerical. **Revista Graduando**, Feira de Santana, v. 3, n. 4, p. 67-77, 2012.
- PEDRAZA, Felipe Blas; RODRÍGUEZ, Milagros. **Manual de literatura española**. Tomo III: Barroco, Introducción, prosa y poesía. Navarra: Cénlit Ediciones, 1980.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.
- QUEVEDO, Francisco. **Os sonhos**. Tradução de Liliana Raquel Chwat. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 27. São Paulo: Editora Escala, 2006.
- QUEVEDO, Francisco. (edição anotada de James O. Crosby). **Sueños y discursos**. Madrid: Castalia, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 21-44.
- SPINA, Segismundo. Introdução. In: VICENTE, Gil. **O velho da horta; Auto da barca do inferno; A farsa de Inês Pereira**. São Paulo: Brasiliense, 1978. p. 8-9.
- TUTIKIAN, Jane. Introdução. In: GIL VICENTE. **Auto da barca do inferno**. Introdução, notas e fixação de texto de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2006, p. 5-17.
- VAÍLLO, Carlos. Introducción. In: QUEVEDO, Francisco. **El Buscón**. Edición de Carlos Vaíllo. Texto establecido por F. Lázaro Carreter. Barcelona: Bruguera, 1980.

WANDERLEY, Jorge. Literatura. In: JOBIM, José Luís. (Org). **Palavras da crítica:** tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 253-265.

Submetido em: 07 maio 2019

Aprovado em: 18 jun. 2019



Considerações sobre visualidades enunciadas na carpintaria da literatura cênica

Considerations about visualities enunciated in the scenic literature carpentry

Cristina Matos Silva e Dias¹

Resumo

O presente estudo enfoca a carpintaria do texto literário teatral, especificando partes e características próprias do gênero e mudanças estilísticas que ocorreram ao longo das produções literárias cênicas. Dessa feita, o estudo considera que o material que antecede a cena, seja ele real ou virtual, é um virtuoso labirinto tecido de múltiplas possibilidades construtivas. Além disso, introduz o termo visualidade, afirmando que o texto teatral, em especial, enuncia imagens visivas, já que são escritos para serem lidos e também representados. Por último, enfoca a importância da rubrica do e no texto cênico, considerando-a como uma potencializadora da compreensão da leitura da obra de teatro, e sua fundamental contribuição para apreensão visual pelo leitor no momento da leitura e para construção simbólica da produção cênica.

Palavras-Chave: Literatura Cênica. Visualidade. Rubrica.

Abstract

The present study focuses on the carpentry of the literary theatrical text, specifying parts and characteristics of the genre and stylistic changes that occurred throughout the literary productions. In this way, the study considers that the material that precedes the scene, be it real or virtual, is a virtuous labyrinth woven of multiple constructive possibilities. In addition, it introduces the term visuality, stating that the theatrical text, in particular, enunciates visual images, since they are written to be read and also represented. Finally, it focuses on the importance of the heading of and in the scenic text, considering it as a potential for understanding the reading of the play, and its fundamental contribution to the reader's visual apprehension at the moment of reading and for the symbolic construction of the scenic production.

Keywords: Scenic Literature. Visuality. Heading.

¹ Doutoranda em estudos literários, UFU. Mestre em estudos de linguagens, CEFET. Professora de Arte, IFTM. Email: cristinamatos@iftm.edu.br.

Apontamentos iniciais: considerações sobre a escrita do texto teatral

Diferente em cada período histórico, o texto teatral sempre foi transmutável e se ajustou a diferentes modelagens de composição dramática; embora, de acordo com Ryngaert (1995, p. 5), “continuam prevalecendo ainda hoje ideias aceitas acerca do que deve ser um texto de teatro”. O que se pode afirmar é que ao poeta do texto cênico sempre coube incrustar um estilo que o caracterizava, seguindo alguns ditames típicos do espaço-tempo da escrita. Se ao pensarmos na linguagem cênica como algo materializado na ação, realizado no espaço do palco, é fato que “é o texto que confere sua ‘alma’ à representação. É ao mesmo tempo seu coração e seu motor. O diretor e seus atores devem encontrar, na semente das palavras, não tanto uma significação latente, mas um ritmo singular, uma respiração, uma música” (ROUBINE, 2003, p. 147). Dessa forma, o texto teatral possui uma arquitetura linguística própria, funcionando como uma engrenagem cuja intenção é se ajustar a duas situações: ser um texto literário, contendo em seus moldes uma conjuntura cênica, composto por falas e didascálias; e essa conjuntura cênica evidenciar mecanismos em seu interior para ser representado, de se materializar no palco e ser fruído por seu espectador. Dessa feita, essa afirmação direciona-se para o que afirma Roubine (2003, p. 9): “o teatro é ao mesmo tempo uma prática do ato da escrita e uma prática de representação (interpretação, direção)”.

Esse ato de escrita apresenta uma conjuntura que desde seu surgimento oferecem particularidades analíticas que sofreram mutações de acordo com as necessidades representativas de cada momento.

Os ditames aristotélicos consagraram certo estatuto ao texto literário ao esquadrihar características próprias do gênero tragédia, principalmente. Aristóteles, em sua *Poética*, nomeia o produtor do texto teatral de poeta (assim como faz ao referir-se ao escritor dos gêneros poesia e prosa) e propõe um modelo de texto construído segundo regras, centrado principalmente na ação. A ação dramática, assim, irá, na tragédia, realizar-se no pensamento do leitor que ao destrinchar a sequência de ações será conduzido para a catarse, ou seja, a purgação das emoções, suscitando a compaixão e o terror². Explicitando melhor sobre esses dois substantivos, Roubine (2003, p. 19) acrescenta

² O teórico francês Jean Jacques Roubine tem um amplo capítulo em seu livro *Introdução às grandes teorias de teatro* (2003), intitulado *Aristóteles revisitado* em que ele percorre as principais interpretações de críticos

que na *Poética*, devemos compreender que:

[...] no caso da piedade, trata-se de uma emoção altruísta: eu me apiedo ao espetáculo do sofrimento que um outro homem experimenta sem tê-lo merecido. Já o terror é uma emoção egocêntrica; fico aterrorizado ante à ideia de que eu mesmo poderia experimentar a calamidade da representação à qual assisto.

A literatura dramática, nesse caso, precisa curvar-se a um corolário de descrição de ações, perseguindo a idealização nos desenhos dos personagens e também emitir um discurso que assegure que a efusão emocional aconteça, fazendo com que o espectador não se sinta afastado da humanidade que o texto lhe evidencie. Eis o sublime propósito do gênero tragédia!

Porém, pensar em sistematizações de regras para o território do texto teatral é ir de encontro com as premissas do drama³ do século XX. Pensadores mais atuais, como Artaud, Brecht e Grotowski rasgam o tecido estrutural da tragédia antiga e descortinam novos rumos da linguagem cênica.

Para Antoine Artaud, autor de *O teatro e seu duplo*(2006), a decadência do teatro ocidental bem como de toda a cultura deve-se ao lugar de honra que tem o discurso verbal no seu interior: o texto é uma amarra na qual se prende a linguagem teatral. O uso da linguagem verbal, em Artaud, é calcado no poder que ela tem de, concretamente, atingir a alma e o corpo do espectador. Para ele, essa performatividade da palavra não está ligada ao seu significado, mas à sua modulação, ritmo e vibração, ou seja, à sua existência quase física, à sua materialidade. Defensor de um teatro como uma verdade, Artaud basicamente conclama que as palavras nascem nas reações humanas, o que indica que o texto não tinha elevada importância; podia ser naturalmente eliminado.

realizadas sobre o clássico texto *Poética* de Aristóteles. No caso, ele adverte que sobre esse ícone de estudo da ação dramática, “inúmeras vezes foram apontadas suas incoerências, suas contradições, suas lacunas, suas digressões e suas elipses” (ROUBINE, 2003, p. 14). No entanto, *Poética* é leitura chave para se compreender o raciocínio estrutural da tragédia, uma vez que é uma compilação de anotações que sistematiza as primeiras concepções e entendimentos sobre as ideias acerca do que deve ser um texto/representação do drama. (ROUBINE, 2003, p. 14)

³ Williams (2010) especifica que a palavra drama é usada principalmente de duas maneiras: primeiro para descrever uma obra literária, o texto de uma peça; segundo, para descrever a representação cênica dessa obra, sua produção. Portanto, o texto de *Rei Lear* é drama, e Shakespeare, como escritor, um dramaturgo, ao passo que a representação de *Rei Lear* também é drama, seus atores estão envolvidos na atividade teatral. (WILLIAMS, 2010, p. 215)

Jerzy Grotowski, mais tardiamente, redefine sua teoria e direciona-se para os pensamentos antes defendidos por Artaud. Para ele, o teatro é um laboratório que intensifica a relação dual ator-espectador. E a essa relação cabe simplesmente que o texto emerja, revelando uma vital experiência estética. Sem cenário, sem figurino, sem música, Grotowski instaura o que seria o Teatro Pobre (GROTOWSKI, 1987), reduzido ao que era essencial.

Por mais que esses estudos recaiam sobre a ação do ator, em detrimento da utilização de uma literatura dramática, é fato que um processo de significação textual emitido através de um ato de fala é a coluna vertebral para que estabeleça a comunicação entre palco e cadeira. Casa Nova e Pereira (2000, p. 304) reconsideram que “no discurso cênico, entendido como um sistema semiótico são redimensionadas como funções não só a linguagem no teatro, mas também o teatro como linguagem. Emana daí a compreensão de que por mais que existam teorias robustas que se direcionam para formas textuais que se opõem às regras aristotélicas, ainda assim o discurso que sustenta o texto no teatro existe. Direcionando-se para esse pensamento, Ryngaert (1995, p. 82) afirma certamente que

[...] parece impossível examinar as obras contemporâneas sem se sensibilizar com a maneira pela qual os autores inscrevem seus discursos em arquiteturas que já explicam o conteúdo. A dramaturgia não pode deixar de refletir sobre as formas de organização do diálogo, a fragmentação do tempo e do espaço, e evolução da noção de personagem, os diversos modos de compreender as modificações de uma linguagem menos do que nunca coberta por um assunto unificador.

Ainda nesse prisma, cabe assinalar, também, que o texto dramático edificado após a primeira metade do século XX – principalmente àqueles com características comuns, conhecidos como Teatro do Absurdo⁴ – revela uma sintetização escritural que se opõe ao formato da antiga tragédia. Neles, a ação cujo objetivo era provocar medo ou piedade, não constitui a espinha dorsal do texto lido. Morosa, a leitura dramática repousa numa dose de introspecção, marcada por conflitos de cunho psicológicos, centrada em indagações e

⁴ Sinteticamente, podemos afirmar que o Teatro do Absurdo não foi propositalmente um movimento nem um gênero teatral. Existiam autores independentes que produziram, alheios a qualquer intenção de se criar um movimento, textos com características comuns. O termo surgiu no fim da década de 1950, pelo crítico inglês Martin Esslin (1918-2002), por meio de seu livro intitulado *Teatro do Absurdo*, publicado em 1961. Nele, Esslin procurou reunir os dramaturgos surgidos no período pós-Segunda Guerra Mundial, tais como Samuel Beckett, Eugene Ionesco e Jean Genet, por apresentarem traços de estilo e assuntos que se diferenciavam significativamente da dramaturgia clássica. Mais informações, consultar Esslin (1961).

debates de caráter mais filosóficos. Ou, ainda, de histórias que apresentam o *nonsense*, efetivando a incomunicabilidade textual. Sobre essa mudança é válido considerar o que destaca Ryngaert (1998, p. 82):

Ensaiam-se formas para representar o mundo com regras que nem sempre derivam de Aristóteles. Contudo, e aí há outro paradoxo, não pode haver ruptura radical com as antigas formas, ou melhor, apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade.

Otimista, o crítico Jean Pierre Ryngaert afirma que o texto é sim transformável, afinal há contextos estéticos divergentes a serem considerados, no entanto, há um “desejo de definir de um ponto de vista teórico uma espécie de princípio do texto teatral que retorna com nostalgia aos textos como escritos à moda antiga”. (RYNGAERT, 1998, p. 6). A partir dessa ótica, analisando o esquema estrutural e considerando que a literatura dramática é materialidade antes de representação é fato que uma análise textual do drama implica considerar um conjunto organizado de escrita, desde os primórdios do teatro grego, que contém toda uma possível visibilidade cênica.

O título, o gênero, as personagens e suas características, as instruções colocadas a partir de rubricas diretas e indiretas no texto, quantidade e divisão de atos, uso ou não da verborragia para demarcar estilos, são todos elementos que, independente do período e movimento artísticos, subsidiam a leitura a ser capturada pelo leitor do texto teatral. E marcam, indubitavelmente, a visualidade a ser apreendida daquela apreciação, ou seja, a partir do que se lê, um esquema mental visual é pintado na mente e, daí, o primeiro formato de representação entra em cena. Dessa forma, há uma padronagem que reveste o corpo de como deve ser lida a literatura cênica, que orienta as sensações e possíveis compreensões que o texto emana, próprio de cada subjetividade.

Visualidades cênicas: encenações mentais

Toda essa conjuntura faz com que a leitura do drama ganhe proposições estético-poéticas típicas de uma verdadeira obra de arte. Dependendo de como o texto é construído há uma delimitação da qualidade visual capaz de ser representado mentalmente pelo

destinatário textual. Essa delimitação é possível a partir de um processo de apreensão e significação do discurso cênico. No caso do texto teatral, quanto mais reconstruções, considerações e descrições o autor faz tanto nas falas das personagens quanto no usufruto das didascálias, maior e mais significativas serão a encenação mental do drama lido.

Nesse jogo, a visualidade é considerada um processo que parte, inicialmente, da palavra para se chegar a uma imagem visiva (aquela ativada pela visão e construída na mente). A fim de esclarecer ainda mais o sentido dessa acepção, é mister considerar o estudo de Tudella (2013) que se refere à visualidade como índice ou sintoma da natureza estético-poético do texto teatral (para aquele que lê) e do espetáculo (para aquele que vê).

No livro *Seis propostas para o próximo milênio*⁵, de Ítalo Calvino, escrito em formato de conferência nos anos 1985-1986 e lançado no Brasil em 1990, o autor nascido em Cuba, mas radicado na Itália, escreve o capítulo quatro sobre o termo Visibilidade. Nele, de forma poética, Calvino (1990, p. 97) afirma que a “fantasia, o sonho e a imaginação é um lugar o qual chove”. Metaforicamente, o autor assegura que nossa imaginação é inundada de representações no ato da leitura e esses esquemas representativos “apresenta[m]-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não saiba formulá-las em termos discursivos ou conceituais” (CALVINO, 1990, p. 106). Segundo o crítico, em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Sobre o ato imaginativo que pulula por meio de possibilidades interpretativas de leitura, Calvino (1990, p. 108) acrescenta ainda:

Em suma, o processo procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Mesmo quando o impulso inicial vem da imaginação visiva que põe em funcionamento sua lógica própria, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal. Seja com o for, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver.

⁵ O escritor Ítalo Calvino escreveu para a Universidade de Harvard em 1985, ano do seu falecimento, cinco propostas que seriam apresentadas em uma conferência. Nenhuma chegou a ser apresentada, já que o escritor cubano sofreu um AVC que o levou nesse ano. A sexta proposta “Consistência” não chegou nem a ser escrita. Mesmo o livro apresentando o título como *Seis propostas para o milênio*, o leitor se deparará somente com cinco. Há nesses escritos, muitas reflexões sobre a literatura e a arte e Calvino pretendeu descrever seis qualidades que segundo ele somente a linguagem literária poderia salvar: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. CALVINO (1990).

Esse processo só é possível através do ato da visibilidade, que, para o autor, são visões que se interiorizam no esquema mental e que procedem ou acompanham a imaginação verbal.

Embora Ítalo Calvino tenha edificado seu discurso refletindo a nomenclatura ‘visibilidade’ e não ‘visualidade’ todas as suas considerações em torno do primeiro termo são altamente válidas para se compreender o termo central desse trabalho. Dessa feita, optou-se por manter o termo visualidade, respaldado no pensamento de Tudella (2013) que considera que essa acepção incorpora também aspectos estéticos e poéticos que estão presentes na dramaturgia⁶ e são capazes de interagir com a visibilidade.

Na esteira dos estudos do crítico de arte Hall Foster, Tudella (2013) pontua que embora o termo visão sugira o ato de ver como uma operação física, e visualidade como um fato social, os dois não se opõem, como aspectos da natureza, à cultura: a visão é social e também histórica, e a visualidade envolve o corpo e a mente. Depreende-se, daí, que esses vocábulos interagem no mecanismo da visão, da mente e do entendimento capaz de emergir de uma leitura. Tudella (2013) pondera, ademais, que apesar de esses termos não serem idênticos, esses conceitos assinalam uma tensão positiva no interior do processo visual, ou seja: uma tensão que faz interagir o mecanismo da visão, suas técnicas históricas, os dados da visão e suas determinações discursivas, com muitas diferenças entre como podemos ver, como somos capazes, permitidos, ou levados a ver, como compreendemos esse ver, ou como encaramos seu interno invisível.

Direcionando essa discussão para a visualidade no texto teatral, cabe assinalar que Ítalo Calvino (1990) nos seus escritos sobre visibilidade faz um adendo interessante acerca do que é possível entender sobre essa acepção, aplicado de maneira prática à linguagem cinematográfica. No entanto, ao ler sua exemplificação é possível atribuir tal sentido também à linguagem teatral que segue os princípios básicos de visualidade descrita pelo crítico:

⁶ O glossário do estudioso Jean P. Ryngeert, em seu livro *Ler o teatro contemporâneo* (1998), define dramaturgia como a “arte da composição das peças de teatro. Ela estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra, as intenções da encenação e sua concretização. A dramaturgia contemporânea determina as evoluções formais e suas relações com as ideias e a sociedade”. Assim, há um peso singular em relação a essa acepção, já que o dramaturgo precisa ter uma completude crítica em relação ao texto escrito e suas possibilidades de encenação. CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro ‘vista’ mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o ‘cinema mental’ da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a *câmera* permitira o registro e a *moviola* a montagem. Esse ‘cinema mental’ funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior. (CALVINO, 1990, p. 101)

No teatro, a dinâmica da carpintaria dos planos literário e cênico é engrenada basicamente da forma como o autor cubano afirma. Ele considera a corporeidade que o texto poderá ofertar, numa primeira instância, uma encenação mental para depois se materializar nos palcos. Esse é o princípio básico da visualidade. Ainda, sobre esse termo, Rezende (2010, p. 100) acresce que se a arte literária (incluindo, indubitavelmente, o texto teatral) se faz com palavras, as visualidades são “oportunidades instigantes, pois criam espaços múltiplos à medida que são determinadas pelo olhar de quem lê (e conseqüentemente vê) e não por aquele de quem as constitui”. Segundo estudos da autora, o modo de mostrar as cenas ocupa lugar importante no enredo. Passagens textuais que caracterizam uma forte visualização são acompanhadas de inúmeros detalhes que nos dão a impressão de que o que se lê se desenrola diante dos nossos olhos.

Rubrica: emancipadora das possibilidades de compreensão visual do texto cênico

Reportando novamente à estrutura da literatura dramática é fato que ela se apresenta de uma forma singular que pulula uma cadeia de significações e, conseqüentemente, de visualidades, a partir de detalhes que só esse gênero literário possui. A escrita dramática dividida em atos ou quadras; a arquitetura dos diálogos que ora se opõem ora se aproximam; as personagens, seus nomes e perfis; a gramática da representação, enfatizando cenários, figurinos e posturas cênicas colocadas, sobretudo, pelas rubricas sinalizadas em toda a extensão textual é composta, por exemplo, de caracteres comuns ao drama que asseguram que a imagem visiva seja contextualizada na mente do leitor.

Sobre as rubricas cabe assinalar importantes apontamentos, já que elas possibilitam articular esclarecimentos essenciais para compreensão da visualidade do texto cênico. Semeadas pelo autor ao longo de toda literatura teatral e distintas em cada período e gêneros da literatura dramática, as didascálias – sinônimo de rubrica – sempre fizeram parte do cenário da escrita, visto sua eficácia para desenrolar o fio narrativo da história lida/representada e, conseqüentemente, potencializar a visualidade textual.

A tessitura das rubricas no texto teatral é vista, em sua grande maioria, como marcas instrutivas para que os encenadores e diretores se orientem quanto à prática cênica. No entanto, como frisa Ramos (1999), as didascálias merecem especial atenção, pois detêm o poder de transitar entre os planos literário e cênico. Especificando, está no nível literário, já que ultrapassa o sentido meramente informativo e faz eclodir todo um sistema simbólico a partir dos jogos de linguagens e metalinguísticos. Está no nível cênico, pois é nesse momento que o dramaturgo expressa como um texto poderá pulsar fora do papel. “É através das didascálias que qualquer leitura, seja a de fruição literária seja a pragmática, visando uma encenação, vai melhor vislumbrar a materialidade e tridimensionalidade cênicas potenciais naquele texto dramático” (RAMOS, 1999, p. 17). A partir desse raciocínio, é mister destacar o papel primordial das rubricas, seu poder descritivo, sua importância em emitir discursos que alavancam compreensões dos estados das personagens, suas ações e determinações cênicas.

Ainda, sob o olhar de Ramos (1999), o estilo de cada dramaturgia, por meio de seu dramaturgo, quando exerce essa condição de montador de um espetáculo imaginário, e, conseqüentemente, passível de uma encenação real estará estampado nas didascálias. Dessa feita, cada autor demarca sua assinatura, conduzindo sua estética e poética também no peso instrutivo que a rubrica tem.

Carmo (2006) acrescenta que as didascálias servem como um texto de direção e de direcionamento do autor ao conjunto de atores que colocará o seu texto em prática. Porém, na prática da leitura do texto dramático, elas intermedeiam a escritura e a representação virtual, visando precisar efeitos simbólicos que os jogos das palavras possuem. Ainda, acerca dessa especificação, a autora acresce:

O leitor pode reconhecer as didascálias observando o texto dramático. Tudo o que não é diálogo é, automaticamente, uma didascália: o título, o

nome do autor, alguma resenha que contenha um texto sobre o autor, a obra, a edição, a separação das cenas, local de publicação, tudo isto entra no compêndio das didascálias, pois são dados que situam a obra de forma histórica, temporal e espacial. (CARMO, 2006, p. 55)

Ryngaert (1999) assinala que em alguns textos contemporâneos, as indicações cênicas aparecem de forma pletórica. Um exemplo clássico são os textos de um dos ícones do teatro da segunda metade do século XX, Samuel Beckett⁷. Os consagrados do autor irlandês apresentam extensões de linhas e até páginas inteiras marcadas por indicações cênicas. Provavelmente, tais contribuições de Beckett preenchem a falta de dinamismo de ações executadas e/ou descritas nas falas das personagens, já que seus escritos são reconhecidos como teatro da inação, os quais divagam em sua linguagem para questionar acerca da existência e de males ocidentais, uma das marcas do Teatro do Absurdo.

Na escrita cênica desse período, sobretudo em Beckett, o tom minimalista e mecânico imperam nas falas, apresentando um enxugamento nas frases escritas no texto literário, o que, como frisado, faz transbordar as indicações dramáticas. *Catástrofe*, por exemplo, de autor supradito, é um drama que corporifica essa afirmativa. A didascália inicial já demarca o arrojo dado por esse autor para instruções basilares das ações e aspectos visuais significativos para a concepção da narrativa beckettiana.

Ensaio.

Retiques finais na última cena. Palco vazio. A e L acabaram de montar a luz; D acabou de chegar. D, numa poltrona, na direita-baixa; casaco de pele; touca de peles para combinar; idade e físico não são relevantes. A está de pé ao lado de D; ela veste um guarda-pó branco; nada sobre a cabeça; lápis preso na orelha; idade e físico não são relevantes. P, no centro do palco, de pé sobre uma caixa preta de meio metro de altura; chapéu preto de abas largas; camisolão preto até os tornozelos; descalço; cabeça vergada a frente; mãos nos bolsos; idade e físico não são relevantes. D e A observam P. (BECKETT, 1984, p. 9).

Basicamente e, sem se atrever a uma análise mais densa, a rubrica inaugura as possibilidades de visualização e compressão virtual/real da cena. Aspectos essenciais que determinam a composição do cenário e das indumentárias, posicionamentos e

⁷ Samuel Beckett nasceu na Irlanda em 1906. Considerado um dos maiores dramaturgos e revolucionários do século XX, migra para a França, escrevendo em francês não só peças de teatro, mas também poesia. Sua peça mais conhecida é a representada pela primeira vez em um presídio: *Esperando Godot* (1953). É autor também das pequenas narrativas, como *Catástrofe* e *Fim de partida*. Em cada obra fez uma experiência nova e pôs em causa o meio para o qual escrevia, por isso influenciou não só escritores de teatro e de ficção, mas também artistas visuais.

movimentos dão vazão a muitas e fundamentais apreensões do que o drama oferece quanto sistema simbólico interpretativo. Ao determinar, por exemplo, que D veste casaco de pele e touca enquanto A está com um guarda pó branco, o dramaturgo irlandês já sinaliza possibilidades interpretativas que desembocam na compreensão de que D é quem, numa relação de poder, dirigirá a cena, ao passo que A, simplesmente, obedecerá às ordens de D. A partir dessa ótica, a dedução de que D é abreviatura de Diretor e A de Assistente se confirma. P, abreviatura de Personagem, está ao centro do palco, numa altura mais elevada, o que possibilita entender que ele ocupa um lugar de destaque, provavelmente o protagonismo do texto beckettiano. Seu figurino é sóbrio, longo, indicativo de que foi colocado para não revelar partes do corpo.

Quem conhece *Catástrofe* sabe que se trata de um curto texto que traz à tona questionamentos sobre propósitos metateatrais, evidenciando uma dissolução da linguagem e tônica do teatro clássico, visto suas poucas falas e quase a anulação da ação. Essa assertiva vai ao encontro da afirmação de Sagayama (2015, p. 168) ao expor que “Beckett permite pensar a confluência da história do sujeito com a história do teatro: como se a temporalidade do *a posteriori* pusesse em cena o sujeito de um teatro por vir”. Nesse direcionamento, é possível dizer que P até certo ponto é uma marionete, representação mínima da esfera de poder, no entanto, ao ser manipulado e ecos de palmas serem ouvidos (cena final), a verdadeira catástrofe fica iminente, pois foi dada vida a personagem, que agora tem a possibilidade de pensar, falar, agir.

Recorrendo a mais um exemplo da potencialidade da didascália para compreensão visiva da escrita cênica, será abordada, no entanto também sem profundidade analítica, a primeira rubrica do texto do dramaturgo francês Jean Genet⁸, *O balcão*, escrito em 1956. Antes, cabe assinalar que o engendramento da escrita de *O balcão*, tal como outras literaturas cênicas do autor, impressiona. Impressiona pelo entalhe de detalhes que

⁸ Jean Genet nasceu em 1910 na França. Órfão, foi adotado por uma família de camponeses e aos 10 anos começa a roubar livros da biblioteca da escola que frequentava. Aos 13, é matriculado numa escola de tipografia e enviado à capital francesa para intensificar estudos nesta área. Foge do centro de estudos que estava vivendo na condição de internato e inicia aí uma série de pequenos delitos, tais como: roubos, falsificação de bilhetes rodoviários, acusação de vadiagem. Viveu muitas décadas na condição de mendigo ou preso em penitenciárias, tais como a de Mettray, no interior francês. Homossexual assumido desde a mocidade, escreveu romances, livros de poesia e peças de teatro, sendo “descoberto” e admirado por Jean Paul Sartre na década de 1940, mais especificamente em 1944. A década de 1950 foi gloriosa para Genet que passou a frequentar círculos intelectuais e dedicar-se à escrita de dramaturgias de sucesso. Nas décadas seguintes, dedicou-se a ajuda humanitária, em especial a causa dos Panteras Negras nos Estados Unidos e no Oriente Médio. Morreu em 1986, aos 76 anos.

agregam aspectos que dão a tônica de um texto rebuscado em suas constituições descritivas. E é nesse jogo de palavras e expressões de escolha estético-poética que a substância de sua escrita produz visualidades. Provavelmente, a condição de leitor desde sempre, fez com que Jean Genet fosse alimentado por cenas digeridas em seu estado imaginativo. E sua ansiedade pela escrita cinzelada em minúcias pode ser fruto de seu trajeto com paisagens, amiúde, rompidas pelo seu estado de alheio a sociedade e cárcere. Afinal, como delineia Sartre (2002, p. 296):

Para ele, antes mesmo de detalhar-se em árvores, rios, casas, animais e pessoas, o mundo é um olhar que o tira do nada, o envolve, o condena. As coisas são olhos, elas o mantêm a distância, ele desliza para a superfície do ser, repellido pela luz que escapa das folhas, das corolas, das janelas e que vem denunciá-lo a todos. Para defender-se, ele recua, olha-se ser olhado: uma consciência mole e transparente se insere entre a sua consciência reflexiva e o mundo.

O relato de Sartre testemunha um homem introspectivo, subjugado a observações de conduta social pela sua condição de excluído e, ao mesmo tempo, um ser cuja alma tem olhos de lince. As pinturas do que vê e do que vive se acavalam na tela de sua imaginação e, indubitavelmente, fixam-se como fotogramas de um filme. Dessa forma, segundo Monteiro (2012) a sua escrita se engendra e progride através da ampla exploração de recursos de sons, significados, uso assertivo de palavras que asseguram que sua poesia em prosa fosse elaborada ao extremo, com um lirismo consciente. Sobre essa questão, o próprio Genet afirmara que “a poesia é uma visão do mundo obtida por um esforço, algumas vezes um esforço esgotante, de vontade tensa. A poesia é voluntária, ela não é um abandono, uma entrada livre e gratuita pelos sentidos” (MONTEIRO, 2012, p. 8).

O *balcão* possui um arrojo na elaboração de suas frases e exigências quanto a caracteres de apelo visual. A construção dramaturgica de Genet nesse texto praticamente equilibrada entre falas de personagens e usos de didascálias para aguçamento da visualidade faz com que o leitor elabore a cena em sua cabeça. A rubrica inicial do texto em questão é um ótimo exemplo para ilustrar tal afirmação:

CENÁRIO - *No teto, um lustre que será sempre o mesmo, a cada quadro. O cenário parece representar uma sacristia, formada por três biombos de cetim, vermelho sangue. No biombo do fundo dispõe-se de uma porta. Em cima, um enorme crucifixo espanhol, desenhado em trompe-l'oeil. Na parede da direita, um*

espelho - cuja moldura é dourada e esculpida - reflete uma cama desfeita que, se o cômodo tivesse uma disposição lógica, se encontraria na sala, nas primeiras poltronas. Uma mesa com um cântaro. Uma poltrona amarela. Sobre a poltrona: uma calça preta, uma camisa, um paletó. O Bispo, de mitra e capa dourada, está sentado na poltrona. Ele é nitidamente mais alto que o normal. O papel será desempenhado por um ator que subirá em andas de ator trágico de cerca de cinquenta centímetros de altura. Seus ombros, sobre os quais se assenta a capa, serão ampliados ao máximo, de modo que, ao subir do pano, apareça desmesurado e hirto como um espantalho. Seu rosto está exageradamente caracterizado. Ao lado, uma mulher bastante jovem, muito maquiada e vestida com um quimono de renda, enxuga as mãos numa toalha. Em pé, uma mulher de uns quarenta anos, morena, rosto severo, vestida de um sóbrio vestido preto. É Irma. Um chapéu de presilha apertada, como um capacete militar. (GENET, 1968, p. 1-2)

A descrição referente ao cenário demonstra quanto o dramaturgo francês é expressivo e exigente com detalhes de apelo visual. O espaço cênico é constituído por elementos, tais como lustre, biombos de cetim, crucifixo espanhol com técnica de pintura, moldura dourada que demarcam nobreza ao ambiente. O predomínio de detalhes como cores vermelho e dourado faz imaginar um lugar com coloração quente, intimista, que reluz ouro. Um cântaro pode ser simplesmente um objeto decorativo, como também exercer uma função de recipiente, geralmente para guardar água. Mais ao final dessa rubrica há a confirmação de que esse cântaro possui uma função específica, que é a de despejar água para lavar as mãos. Há a revelação de uma pessoa, não qualquer uma, mas de um representante episcopal, um Bispo. A mitra, um chapéu pontiagudo, usado por Bispos e o Papa, acompanha uma capa dourada e constitui a indumentária do falso representante episcopal. A cor dourada, algumas vezes citada nas descrições do primeiro ato do texto, é um indicativo de opulência, superioridade, nobreza, por isso é muito utilizada na paramentação comum dos representantes do Vaticano. Jean Genet é enfático na sua forma de transvestir a personagem para que se evidencie o falso, o exagero, dessa forma indica que tanto os ombros, quanto a altura dela sejam sobressalentes. Esse método remonta às técnicas utilizadas na antiga tragédia grega, cujo propósito era enaltecer a presença da personagem no palco, fazendo, dessa forma, que utilizasse botas com saltos. Mas Genet indica uma anda de cinquenta centímetros de altura o que o faz ficar desmesurado e exigir muito equilíbrio ao ator. Tanto é que ele reconhece que a caracterização da personagem é para parecer um espantalho, imóvel, com maquiagem exagerada e desconfigurada, aludindo a rostos expressionistas. Opondo a imagem artificial do Bispo está uma prostituta e Irma. Esta está adornada com ares de seriedade,

trajando uma cor sóbria: o preto. O chapéu rente e preso à cabeça contrasta com a mitra episcopal. Aquela já possui uma indumentária muito específica: um quimono de renda. Trata-se de um vestuário muito específico da cultura japonesa, usado, principalmente pelas gueixas. É possível, então, estabelecer um significado para o porquê da citação dessa indumentária, já que é usada por um tipo de mulher delicada que oferece serviços de entretenimento artístico a homens que os contratam. A renda também é referência a um tecido nobre e torna-se atípico seu uso convencionalmente, reservando-se mais a momentos especiais, como festas e cerimônias. É ainda válido frisar que considerando a rápida descrição acima é fato de que a indumentária, muitas vezes – e é o caso nessa narrativa teatral – é algo a ser analisada de maneira linguística. A roupa fala, denuncia, carrega em si certa dose de sentido atribuído como código de linguagem. Ela está exposta e descrita por Genet embebida por detalhes e merece, sobretudo, um olhar especial.

Apontamentos finais

Objetivamente, Patrice Pavis (1996, p. 96) define as didascálias como “instruções dadas pelo autor a seus atores para interpretar o texto dramático”. No entanto, o teórico acrescenta que elas contêm informações úteis para que ele imagine a cena tal como projetou o autor. É relevante afirmar que as rubricas são muitas vezes a chave do texto dialogado e do conjunto da peça por conter uma série de pontos privilegiados que dão significados às palavras das personagens. Carmo (2006) pontua que as didascálias servem como um texto de direção e de direcionamento do autor ao conjunto de atores que colocará o seu texto em prática. Porém, na prática da leitura do texto dramático, elas intermedeiam a escritura e a representação virtual, visando precisar efeitos simbólicos que os jogos das palavras possuem.

Dessa forma, o que é possível afirmar é que o texto literário teatral é composto por camadas que sobrepostas e justapostas decodificam um entalhe rico em relevos interpretativos e semióticos à espera de observações astutas daquele que completa o sentido textual: o leitor.

Ao destinatário do texto cênico cabe a paciente missão de dar possíveis respostas à frequente pergunta de Hamm a Clov, em *Fim de partida*, de Samuel Beckett, observado e

comentado pelo teórico Ryngaert (1995): “Será que não estamos significando alguma coisa?” Alinhar possíveis sentidos é considerar um plano literário que pulula significações cujo destino é ser efetivamente representado. E, para isso, detém características e simbioses únicas que vão desde a conjuntura visiva própria dos signos escritos no papel, perpassando pela potencialidade das didascálias de emanar compreensões que ultrapassam a leitura patente da literatura cênica.

Por fim, cabe recorrer ao estudioso Roman Jakobson (1973, pp. 7-8) que assegura de forma límpida e direta que: “Tudo na linguagem é, nos seus diversos níveis, significante”. O que o linguista especifica é que na composição de um texto, a escolha vocabular do autor tem claramente uma razão de ser. Cada signo deve estabelecer uma relação significante, ou necessária, com os demais signos que integram a unidade linguística do texto, elucidando, assim, apreensões específicas e gerais da rede de significações tecidas por quem escreveu. A visualidade ganha, dessa forma, contornos especiais e os desenhos mentais que impulsionam novas histórias são redefinidos na criatividade da mente humana.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BECKETT, Samuel. Play. In: BECKETT, Samuel. **Collected shorter plays**: Samuel Beckett. New York City: Grove Press, 1984a. p. 145-160.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

CARMO, T. **Didascálias no Oedipus de Sêneca**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. 125 p.

CASA NOVA, Vera; PEREIRA, Elvina Maria Caetano. Contribuição para uma nova leitura do texto teatral. **Revista Aletria**, Universidade Federal de Minas Gerais. 2000. Disponível em: <<http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1241>>. Acesso em: 09 maio 2018.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1961.

- GENET, Jean. **O balcão**. São Paulo: Abril Cultural, 1968. Tradução de Jaqueline Castro e Martim Gonçalves.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- JAKBSON, Roman. **Questions de poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- MONTEIRO, Walmir. **O exemplo de Jean Genet**. Salvador, Clube de Autores: 2012.
- PATRICE, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2003.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. Editora Hucitec, São Paulo: 1999.
- REZENDE, Rosana Gondim **Nas teias da ficção: espacialidade e visualidade em *Antes do baile verde***. 140f. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2010.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro: 2003. Tradução André Telles.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SAGAYAMA, Mario. **Terá sido: a voz: o sujeito, a voz, a imagem e o corpo no teatro de Samuel Beckett. Questão de Crítica**. Vol. VIII. 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/author/mario-sagayama/>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- SARTRE, Jean Paul. **Saint Genet: ator e mártir**. São Paulo: Vozes, 2002.
- TUDELLA, Eduardo. **Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo**. Tese de doutorado. UFBA, 2013. 629 p.
- WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Submetido em: 26 mar. 2019

Aprovado em: 11 set. 2019



**Afetos Abortados – Drama psicológico,
o Método e a representação do macarthismo em
*Um lugar ao sol***

**Aborted Affections – Psychological drama, the
Method, and the representation of McCarthyism in
*A place in the sun***

Bruno Gavranic¹

Resumo

Esse trabalho discute estratégias formais adotadas pelo cinema dos EUA como meio de abordar os materiais sócio-históricos durante o macarthismo. A discussão será feita a partir de uma análise de aspectos do filme *Um lugar ao sol* (*A place in the sun*, George Stevens, EUA, 1951). Um dos elementos mais importantes aqui analisados será o famoso “método” de interpretação realista baseado no sistema do diretor russo Constantin Stanislavsky. Focando na expressão da vida interior da personagem, o uso dessa técnica permitiu uma maneira para driblar as proibições impostas aos artistas pelo sistema de produção. Ainda, o “método” pode ser entendido como uma forma de “monólogo interior” cinematográfico, no sentido discutido por Eisenstein, aberto a absorver, através da montagem, outras mídias da cultura de massa, como o rádio e a publicidade.

Palavras-chave: Hollywood. Macarthismo. Método. Stanislavski. George Stevens.

Abstract

A discussion on some formal strategies adopted by the American cinema to deal with the socio-historical materials from the time, mainly McCarthyism. This will be discussed through an analysis of some aspects observed in George Stevens's *A place in the sun* (1951). One of the most important elements here analyzed is the “method” of naturalistic acting based on the Stanislavsky system. Focusing on the expression of the character's inner life, the use of this technique could be a way to deal with the prohibitions imposed by the production system on artists. Thus, it could be understood as a technique of cinematographic “interior monologue”, in the sense Eisenstein discussed it, open to absorb, through montage, other Medias of mass culture, as the radio and advertisings.

Keywords: Hollywood. McCarthyism. Method. Stanislavski. George Stevens.

¹ Bruno Gavranic é ator, autor e professor de teatro. Mestrando, pesquisa as relações entre teatro e cinema nos EUA através da obra de Elia Kazan, pelo Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP. Publicou em 2019 o livro de poemas *Um corpo estranho atravessando o fim do mundo* (Editora Urutau).

Introdução

Em 1925, o escritor naturalista Theodore Dreiser publicou o romance *An American tragedy*, uma das obras fundamentais da literatura estadunidense. O seu poder de mobilização do imaginário é percebido pelo grande número de projetos de adaptação, bem-sucedidos ou não, que surgiram. Ainda na década de 1920, dois dos mais importantes realizadores da vanguarda do cinema europeu, então emigrados nos Estados Unidos, se envolveram com a obra: o russo Sergei Eisenstein, que teve o seu roteiro para o projeto vetado pela Paramount; e o alemão F. W. Murnau, que livremente inspirado no romance realizou seu primeiro filme em Hollywood, *Aurora* (*Sunrise – A song of two humans*, F. W. Murnau, EUA, 1927). Já em 1936, uma das mais icônicas companhias da história do teatro no país, o Group Theatre, estreava uma versão teatral da obra. *The case of Clyde Griffiths* teve dramaturgia adaptada pelos alemães Lena Goldschmidt e Erwin Piscator e direção de Lee Strasberg.

Lançado em 1951, a adaptação do cineasta George Stevens intitulada *Um lugar ao sol* (*A pace in the sun*) é um dos mais bem-acabados exemplos de dramas psicológicos do cinema norte-americano do pós-guerra. O filme narra a tentativa de ascensão social de George Eastman (Montgomery Cliff), um jovem ambicioso dividido entre o afeto de Al (Shelley Winters), uma operária que trabalha com ele em uma fábrica, e o interesse em Ângela Vickers (Elizabeth Taylor), filha de um rico industrial; uma relação capaz de lhe abrir novas oportunidades. Com a coincidência da gravidez inesperada de Al e a possibilidade de Ângela casar-se com ele, George precisa fazer uma escolha que definirá seu futuro: assumir o filho e a relação com Al, que se recusa a abortar a criança, ou se livrar dela definitivamente.

Decidindo-se pela segunda opção, ele acaba planejando o assassinato de Al e executando-o de forma indecisa e atrapalhada, o que o coloca como vítima do seu próprio plano, levando-o, ao fim, a ser condenado pela morte na cadeira elétrica. O filme foi um dos exemplos pioneiros da bem-sucedida incorporação do método de interpretação realista, com base no trabalho do encenador russo Constantin Stanislavski, no cinema de Hollywood. Sendo realizado no auge do macarthismo², a obra se apropria da traição de

² “Macarthismo” é o nome dado a um dos períodos mais intensos de perseguição à esquerda nos EUA. Vigorando de 1947 até meados dos anos 1950, a ação focou nos círculos artísticos e intelectuais, e teve no

classe como tema, e do silêncio como estratégia, se utilizando do Método, mais do que como instrumento de identificação sentimental do espectador, mas como uma ferramenta capaz de possibilitar, nos atores, uma expressão subtextual do indizível proibido pelo clima de falsa democracia durante o período mais rigoroso da caçada anticomunista.

1 O fim da consciência de classe – percepção de um novo tema trágico

É agora interessante verificar como, deste modo, um objetivo começa a determinar a moldagem das partes separadas e como este objetivo particular, com suas exigências, impregna todos os problemas de situações determinantes, de aprofundamento psicológico, e do aspecto “puramente formal” da construção como um todo – e como nos empurra em direção a métodos completamente novos, “puramente formais”, os quais, quando generalizados, podem ser reunidos numa nova percepção teórica da disciplina que governa a cinematografia como tal. (EISENSTEIN, 2002, p. 99)

Em 1932, o cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein escreveu um ensaio chamado “Sirva-se!”, no qual se utiliza de sua experiência em Hollywood com as tentativas de realizar seu projeto baseado no romance de Dreiser, para discutir como os aspectos que determinam as condições de produção de uma obra nos ajudam a compreender sua relação e sua possível força diante do que conhecemos como “indústria do entretenimento”.

Entre as ideias mais valiosas contidas no ensaio, está a aposta de que não adianta querer discutir a experiência da produção de arte a partir de realizações exemplares, ou conceitos ideais do que seria uma obra perfeita, ou tecnicamente mais avançada. Segundo Eisenstein, devemos partir de casos específicos, obras pontuais e seus processos de criação para assim compreendermos como a realidade histórica determina sua forma e conteúdo. É apenas assim que conseguimos apreender as complicadas relações entre arte e mercado ou cultura e sociedade. É assim, afinal, que conseguimos atingir o resultado realmente dialético de analisar uma obra de arte a partir de um ponto de vista criticamente produtivo, e não meramente valorativo.

senador republicano Joseph McCarthy a sua figura mais relevante. Artistas supostamente relacionados ao Partido Comunista eram intimados a esclarecer suas atividades políticas e delatar antigos companheiros de ação, num processo que se prestava a um espetáculo midiático a nível nacional e ficou conhecido popularmente por “caça às bruxas”. Em Hollywood, os artistas que se negavam a colaborar com as investigações foram colocados em uma “lista negra” acordada entre os grandes produtores, e ficavam impossibilitados de trabalhar.

Desse modo, é impossível se aproximar de *Um lugar ao sol*, assim como de grande parte da produção de cinema dos EUA nos anos 1950, sem considerar o impacto que o macarthismo teve nos meios de produção de Hollywood. A ideia de traição de classe, aliada ao crime como alternativa, é fundamental para a experiência estética da época. A referência à subversão de uma ordem social rígida e vigilante, que empurra as personagens a agir de forma escusa e omitir aspectos privados de suas relações da ordem pública da vida, cria um jogo constante de tensão entre o interesse pessoal e as pressões da vida coletiva, determinando a ambientação de espaços fechados e escuros.

À maneira dos filmes *noir*³, essa tendência ajuda a trazer ao foco da cena o espaço da intimidade em sua dimensão simbólica, abrindo caminhos para uma exploração psicológica das relações. Sexo, desejo, impulso de morte e qualquer forma de liberdade comportamental se torna, então, expressão de uma sociedade vigiada e proibida – o espírito mais expressivo da Guerra Fria.

No caso de George Eastman, a tensão entre moral, realização pessoal e as demandas necessárias para prosperar no mundo industrial configuram a ambiguidade de seu caráter. Filho de uma família de missionários cristãos, ele cresceu fazendo “trabalho de rua” ao lado dos pais, ou seja, cantando cânticos e recolhendo doações para os pobres. Então, Eastman viaja para a cidade grande a convite do tio, um rico industrial, que vê nele algum potencial para os negócios. Automaticamente empregado em um cargo de destaque (ainda que baixo) ele não é diretamente inserido no seio familiar de seu tio.

Assim, seu interesse pela jovem operária Al compartilha de um misto de solidariedade com sua classe – burlando a regra que proíbe a relação afetiva entre funcionários da fábrica – com o jogo de relações e pequenas conquistas de qualquer jovem solteiro comum de vinte e poucos anos. Porém, o fascínio por Ângela, que se estabelece como contraponto a sua experiência desde as primeiras cenas do filme (quando ele a vê passando a toda velocidade em um carro conversível) marca o movimento oposto, ou seja, a chance de integrar-se a um novo padrão de vida oferecendo, como contraparte à fidelidade afetiva, uma lealdade de atitude aos interesses da classe dominante.

³ *Noir* é um gênero de filmes que tematizam o submundo da criminalidade. Utilizando-se de cenários escuros e um jogo visual entre luz e sombras, com fortes referências da estética expressionista, esses filmes apresentavam uma intensa carga simbólica relacionada ao universo do desejo e da sexualidade, e forjou um modo muito específico de Hollywood discutir, através da narrativa cifrada do filme de gênero, uma imagem não tão próspera do país no período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial.

O convívio de George no círculo de Ângela sempre se estabelece em uma relação de vigilância. Por exemplo, no baile em que ela declara seu interesse para George, o casal está dançando após ter cruzado displicentemente com os pais da garota. O clima de romance é quebrado logo após George declarar-se para ela. Quando a menina vai responder ao seu afeto, ela repentinamente para, olha para a câmera e pergunta: “Eles estão nos vigiando?!⁴”.

Da mesma forma, quando ele é convidado para passar uns dias na casa de férias da família, a mãe dela confessa ao marido que convidou George apenas para poder “testá-lo”, e ver se ele serve para um casamento com sua filha. O ápice desse movimento se dá logo depois do afogamento de Al, quando George, confuso e desorientado, é literalmente intimado pelo pai de Ângela a comparecer a uma espécie de audiência na qual o rapaz será finalmente testado. O clima e o ambiente de perseguição do macarthismo se fazem perceber nessa pequena prova de lealdade que George Eastman – literalmente, o “homem do Leste” – deve dar para os representantes da classe à qual pretende se aliar. Se falhar, George pode perder a chance de sua vida, da mesma forma que os artistas considerados subversivos, ao se recusarem a contribuir com a HUAC⁵, perdiam a possibilidade de trabalhar e conduzir uma carreira capaz de lhes garantir sua vida prática.

No caso do Comitê, colaborar significava, além de assumir sua própria filiação ao Partido Comunista, delatar nomes que também possivelmente tinham uma atividade subversiva. A essa morte simbólica profissional no campo da experiência histórica do cinema nos anos 1950, de artistas que não colaboraram, se contrapõe, no campo da ficção, a culpa de George em ser responsável pela morte literal de Al para que ele pudesse enfim se aliar à classe de Ângela sem impedimentos.

Curiosamente, a cena da conversa com o pai da garota é enquadrada de um ponto de vista externo, o da própria Ângela, que entra escondida na sala para ouvir a conversa como se ela fosse uma espectadora. Ao fim, depois de ser percebida (e emocionada com a lealdade que seu namorado expressa perante o pai) Ângela se desculpa por “espionar”. Esse enquadramento da cena nos coloca, como espectadores, em uma situação complexa e

⁴ As traduções de falas do filme foram feitas livremente pelo autor.

⁵ *House of Un-American Activities Committee* (Comitê de Atividades Antiamericanas, em tradução livre). O órgão governamental criado nos anos 1930, responsável por apurar supostas ameaças ao ambiente democrático dos EUA. Nos anos 1940 e 50 foi o órgão responsável pelo processo de caça às bruxas do macarthismo.

ambígua em relação à responsabilidade que temos com o que se desenvolve no quadro. Ainda que de fora da cena, Ângela é pessoalmente interessada no andamento da audiência, e não faz nada para impedir o ritual de humilhação que seu pai faz George passar, tornando-se também cúmplice dessa conveniência. Ao assistir à cena, ela observa uma situação parecida com o que a sociedade americana assistia diariamente através de seus televisores.

Assim, o filme coloca a própria plateia em uma relação problemática no seu envolvimento de cumplicidade passiva com o processo de criminalização, investigação e condenação pública de cidadãos, empreendida pelo Estado com a conivência da mídia. Esse tipo de projeção, que coloca o espectador em uma determinada posição ao situá-lo no ponto de vista de uma personagem diretamente envolvida e interessada nos acontecimentos é uma operação que apenas uma estrutura convencionalmente dramática como essa pode realizar. E realiza sem jogar a atenção do espectador para o processo que ele está vivenciando, o que poderia acarretar em uma metalinguagem que revelaria seu procedimento técnico, exigindo assim a elucidação do motivo de seu uso, a partir de um princípio mais didático (épico?). Essa elucidação pediria um julgamento crítico que provavelmente nunca seria permitido pela censura, seja dos órgãos públicos, seja dos executivos do estúdio.

Figuras 1, 2 e 3 - Cenas do filme *Um lugar ao sol*.





Figura 4 – Audiência da HUAC.



Audiência entre George (01) e Mr. Vickers (02), sendo “espionada” por Ângela (03, ao fundo). Imagem (04) de uma audiência da HUAC, em fim dos anos 1940. Vale notar, no canto esquerdo da foto, acima e abaixo, refletores de um set de filmagem e uma máquina fotográfica, enquadrando a “cena” por ângulos diferentes. Na cena de *Um lugar ao sol*, o ponto de vista que observa a “audiência” de George não está no ângulo de visão dos juízes, mas no de quem vê de fora, sem estar ativamente participando do processo – é o caso de Ângela espionando pela janela. Porém, como a imagem 03 atesta, o filme considera os diversos ângulos possíveis para se presenciar a cena, apenas aderindo, nesse momento, ao ponto de vista da moça.

Por outro lado, a trajetória que acompanhamos é a de George. É dele a individualidade cindida que não consegue se prender em nenhum extremo de sua experiência, e a quem cabe a decisão de como agir para conquistar seus objetivos - que não são muito diferentes de muitos jovens de seu tempo, ou seja, se destacar da média social. A George (assim como a muitos que como ele foram colocados à prova pela engrenagem macarthista) apenas restavam duas opções: matar - o que ele coloca em prática ao levar Al para passear no lago - ou morrer - o que, ironicamente, acontece com ele quando é condenado à morte (por mais que o filme mostre que seu único crime foi a omissão em ajudar Al, já que é a moça quem faz, com sua agitação, o barco virar). Em todo caso, a decisão que o evento representa se dá com igual eficácia, ainda que com diferentes ressonâncias éticas. Ao matar Al, a operária que espera um filho seu, em pleno feriado do Dia do Trabalho e no meio de um lago solitário, é como se George quebrassem radicalmente seu vínculo com a classe trabalhadora em meio a um ambiente isolado e selvagem - ou seja, a antítese absoluta do mundo do trabalho e das relações de produção (a esfera da vida social propriamente dita). Por outro lado, e talvez como consequência imediata desse desejo, ao se omitir a estender a mão e salvar Al, George se recusa a executar um gesto que representa simbolicamente a solidariedade com aquele a quem se vê como um seu igual. Ainda segundo essa leitura, não precisamos fazer muito esforço para lembrar que, em inglês, Al, o apelido da garota (de Alice) lembra sonoramente a palavra "all", ou seja, todos. George Eastman, executando o ato ou simplesmente facilitando a morte, quebra de vez o laço com a classe de onde veio.

Mas George não chegou onde queria chegar. E é preciso que ele não chegue, assim como foi preciso que Al morresse, para que possamos compreender a experiência que o filme pretende proporcionar. É por isso que a construção aproximada e simpática de George, a identificação com seu fracasso, assim como, anteriormente, a dor compartilhada com a situação embaraçosa de Al era necessária para cumprir os objetivos aos quais essa forma dramática se propõe. Para que isso tudo possa ser mostrado ao espectador é que se torna necessária uma técnica de interpretação capaz de expor o texto subterrâneo que corre por baixo do silêncio do rosto na tela. E assim, chegamos à questão do Método de atuação, da proposição de uma forma cinematográfica de monólogo interior, não visual.

2 Drama psicológico e monólogo interior - formas possíveis de representação

[...] o sistema de Stanislavsky é um progresso pelo simples fato de ser um sistema. O jogo que ele desenvolve produz a identificação de maneira sistemática; esta, portanto, não é efeito do acaso, nem do humor, nem da inspiração. [...] O progresso em questão fica particularmente visível depois que essa identificação começa a acontecer com personagens que até então não tinham nenhum papel no teatro: os proletários. Não é por acaso que na América foram justamente os teatros de esquerda que começaram a se apropriar do sistema de Stanislavski. Esse modo de representar tem a possibilidade de permitir uma identificação com o proletário, até então impossível.⁶

A observação de Brecht, o nome que é tradicionalmente contraposto ao de Stanislavski em todos os manuais de teatro, chama a atenção por atestar que a representação com base psicologizada (capaz de, em suas sutilezas emocionais, provocar a identificação do espectador com a personagem) pode também ter um papel político na construção da experiência estética.

O trabalho de Stanislavski revolucionou a arte da representação justamente por sistematizar um ofício que sempre se encontrou no meio termo entre a prática de trejeitos coletados pelos artistas durante sua experiência profissional (como é o caso da representação do teatro dramático burguês) e a prática de linguagens específicas e mais físicas, como as do teatro popular ou do sistema de máscaras, como o palhaço. Não por acaso, a pesquisa de Stanislavski foi impulsionada também por uma forma de revolução no processo histórico da arte dramática, quando o teatro precisou encontrar novas maneiras para abordar os materiais que a dramaturgia moderna apresentava. O início dos experimentos de Stanislavski é contemporâneo ao período apontado por Peter Szondi como o da “crise do drama burguês”⁷, e foi justamente para conseguir encenar os autores que Szondi estabelece como paramétricos desse momento que Stanislavski sentiu a necessidade de procurar novas formas de representação. Principalmente Tchekhov e um autor não analisado por Szondi, Maxim Gorky. Foi através desse último, aliás, que aquela personagem até então inexistente na tradição dramática que Brecht cita, o proletário ou

⁶ Bertolt Brecht, conforme citado por COSTA (2011, p. 172).

⁷ Em resumo, a tese de Szondi é que, quando a dramaturgia moderna (fins do século XIX para início do XX) começou a abordar assuntos e personagens que, a princípio, não cabiam na estrutura convencional do drama burguês (com seu recorte de classe e a rigidez das leis de espaço, tempo e ação), essa tensão com o tema fez a própria forma dramática entrar em crise e procurar novos meios de registrar a realidade como, por exemplo, a epicização da cena (para referência, ver bibliografia).

mesmo a “ralé” (título de uma peça do autor) exige ser representado sem caricaturas. Ao mesmo tempo, os problemas de sua vida cotidiana pediam a abordagem de temas que a censura czarista não permitia livremente em um espetáculo público. Para conseguir dar conta de tudo isso, o encenador russo criou uma forma de trabalho na qual o ator deveria dominar suas capacidades expressivas físicas e emocionais, do ponto de vista técnico; colocar todo esse instrumental a serviço da expressão de um personagem, entendido como uma figura sócio-histórica determinada; e encontrar uma forma de expressar a complexidade interna dessa figura de acordo com o rigor da censura de sua época. Para isso, Stanislavski desenvolveu conceitos como “subtexto”, ou seja, a expressão da corrente de pensamentos e sensações que se escondem por baixo das palavras do ator em cena; ou “ação física”, ações e gestos que expressam as intenções reais (e não verbalizadas pela fala) de uma personagem.

No teatro norte-americano dos anos 1930, o sistema de Stanislavski foi a informação essencial para dar forma madura à representação da classe trabalhadora. Ainda que, na história das formas, o teatro de esquerda exultava com a exploração de estruturas como o *agitprop*⁸, o teatro de expressão dramática fundou uma tradição que se cristalizaria como essencial para a reformulação do teatro e, posteriormente, do cinema dos EUA. E a grande expressão dessa tradição foi, justamente, o Group Theatre, cujas figuras principais estão diretamente envolvidas na configuração do que se conhece, hoje, como o “Método” de interpretação naturalista (nomes como Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner e Elia Kazan). Foi através do Group Theatre que o dramaturgo Clifford Odets fez fama com textos nos quais o drama servia como ferramenta de mobilização política através do jogo de identificação, da plateia, com as figuras em cena – proletários e imigrantes. É talvez o efeito dessa junção – da estrutura do drama psicológico com um trabalho de interpretação sutil e subjetivo – o que levou ao fenômeno *Waiting for Lefty* (1935), peça de autoria de Odets que terminava com a plateia bradando, junto com os atores, pela necessidade de conflagrar uma greve para resolver o problema dos taxistas representados em cena.

⁸ Termo que se origina das palavras “agitação” e “propaganda”. Foi um gênero de teatro político surgido na Rússia, na época da Revolução. Os *agitprops* eram encenados em espaços como fábricas e praças públicas. Seu objetivo era transmitir um conteúdo político mais direto, ou de caráter didático relativo aos costumes da classe trabalhadora (como por exemplo a importância da higiene pessoal para a prevenção de doenças) de forma clara, pretendendo ser uma intervenção no cotidiano da plateia. Utilizava-se largamente de personagens tipos (alegorias e caricaturas), canções, poemas e cartazes e de uma estruturação dramática mais dialética, por meio da montagem de cenas e fatos, quebrando a lógica de causalidade do drama tradicional.

Eisenstein, no ensaio supracitado, identifica uma força de expressão “melodramática” já no romance de Dreiser. Discutindo a figura da mãe do protagonista (que não consegue salvar o filho perante o governador, por conta de sua pesada moral cristã se debater com a consciência de que o filho, ao menos em pensamento, planejou matar a jovem operária) o diretor russo afirma que é justamente a exploração sentimental da dor da mãe que evidencia os limites e contradições das estruturas ideológicas que montam o esquema social com o qual ela se relaciona: “Quanto mais pungente se torna a tristeza dessas últimas cenas, tanto mais amargamente elas açoitam a ideologia que gerou essa tristeza.” (EISENSTEIN, 2002, p. 103). Já no cinema dos anos 1950, durante o macarthismo, a utilização programática de gêneros convencionais de narrativa se mostrou uma forma eficaz de lidar com temas e assuntos que o clima político da época não permitia tratar abertamente. Dessa forma, podemos ver o uso do drama psicológico em *Um lugar ao sol* inscrito em uma linhagem tradicional da produção dramática norte-americana, como estratégia para lidar com uma experiência social conturbada. Diante do quadro político dos EUA à época, e dentro do sistema de produção industrial de Hollywood, os realizadores precisavam dialogar com a pressão dos produtores e do Estado. E o modo de conseguir falar o que não podia ser dito era, muitas vezes, se utilizando das mesmas formas impostas pela tradição, mas de um modo produtivo, se valendo do potencial intrínseco a essas formas para conseguir comunicar o embaraço social.

Para ilustrar esse processo podemos ver a cena em que Al tenta pedir para o médico a realização do aborto. Em primeiro lugar, é importante salientar que a sequência é construída também através do jogo de mentiras e omissão de segredos que já foi discutido acima. A cena é enquadrada se utilizando da mesma estratégia de interrogatório mostrada na conversa entre George e o pai de Ângela, e também se dá entre uma figura socialmente mais frágil (a operária) e uma figura de autoridade moral (o velho médico). Em nenhum momento a palavra “aborto” é citada, e todo o entendimento entre Al e o médico ocorre através de um jogo de ideias que não se completam e frases que terminam entrecortadas por choro, gaguejar ou o olhar que se desvia. Porém, é justamente através de outro entendimento, o do público com a figura de Al, que podemos ver um exemplo da eficácia do Método operando para a construção do sentido, independentemente de qualquer outro

recurso fílmico.

Al mente o tempo todo em tudo o que fala: primeiro se diz uma mulher casada cujo marido não conseguiria sustentar a gravidez; depois, ao confessar que não é casada ela cai em outra mentira, dizendo que foi abandonada por quem a engravidou. Com George fora da cena, a jovem tem que lidar com o problema sozinha, e a única verdade que ela apresenta não é verbalizada em nenhum momento – o fato de que ela está grávida e precisa abortar, por falta de outra opção. E, ironicamente, a segunda mentira que ela conta para proteger George se revelará verdadeira depois, quando de fato ele a abandonar. O médico se relaciona com ela de forma fria, retrucando a tudo com um conselho moral, defendendo a instituição familiar quase com as palavras de um pastor, e não o que se espera (ao menos idealmente) de um homem da ciência. Ao perceber que Al está firme em abortar a criança, ele encerra a conversa e diz que não pode ajudá-la, o que levará Al a forçar George a se casar com ela.

As mentiras de Al servem para reafirmar a verdade que a plateia já sabe, e essa verdade se expressa através de ferramentas que só o olhar detalhista do cinema pode fazer uso. É através do olhar, do tom de voz, das inflexões, da respiração contida e das lágrimas de Al que a verdade da cena se revela. E é através da relação que esse tipo de interpretação estabelece com o público (o jogo de identificação e piedade emotiva que a tradição dramática prega) que o filme estabelece a adesão ao drama da garota, e revela o seu abandono tanto por aqueles que deveriam lhe prestar solidariedade quanto pelo contexto social maior. A trilha sonora pontua a cena (uma base de violinos seguindo um tom meloso e patético) trazendo um estofo sentimental que amplia o desespero de Al, atingindo seu clímax (as notas mais agudas) ao mesmo tempo em que o médico de voz grave repete, de forma contundente, a frase “Não, eu não posso te ajudar!”

Enquanto isso, George espera Al no carro. Quando eles se encontram, a referência ao *noir* como forma de tentar representar uma experiência política de ambiguidades é evidente. O quadro é absolutamente escuro, e o pouco que há de luz incide sobre o rosto de Al, ainda que de forma incipiente, iluminando apenas meia face. George, quem de fato está dissimulando, permanece o tempo todo na sombra, e sua silhueta apenas se revela rapidamente, de perfil, quando ele acende o cigarro.

Como exemplo de contraponto a essa forma de representação, podemos citar uma cena tematicamente muito próxima, no filme alemão *Kuhle Wampe*, com roteiro de Bertolt Brecht e direção de Slatan Dudow⁹. A determinado momento, um jovem casal de operários discute sobre a melhor maneira de lidar com uma gravidez indesejada. A decisão, que no caso pende para a realização do aborto, é igualmente tomada após uma cena quase silenciosa. Porém, o silêncio aqui segue outra proposição estética, oposta à identificação sentimental. A proposta de distanciamento que a teoria épica brechtiana prega determina toda a composição da sequência, desde a interpretação até a maneira como essa se relaciona com outros elementos fílmicos. A conversa entre o casal (e não entre a moça e um médico) é quase muda. Eles estão enquadrados de perfil, não se olham, e falam poucas palavras. O papel que, no filme de George Stevens, cabe à manipulação, pela atriz e pela câmera, de uma técnica de representação que tenta dar conta do monólogo interior da personagem e conduzir o espectador à compreensão de sua decisão, no filme alemão cabe ao trabalho da montagem. O jovem casal, caminhando pelas ruas, cruza com um grupo de crianças, e esse encontro descortina uma profusão de imagens na mente da operária que revelam todos os gastos que ela terá que arcar se optar por ter a criança: imagens de brinquedos, produtos alimentícios e de saúde específicos para recém-nascidos, sempre através do filtro de anúncios publicitários, enquadram sob uma ótica materialista o significado prático real de optar por ter um filho, jogando fora qualquer tipo de relação sentimental envolvida na expectativa de um bebê. Fechando por fim esse fluxo de consciência o filme repete as imagens nas quais o caixão de um jovem desempregado que se suicidou no início da história é conduzido para dentro do carro funerário, concluindo assim esse painel do ciclo da vida de um operário na Alemanha dos anos 1930. Nas cenas seguintes, descobrimos que a mulher não está mais grávida.

Ainda que as duas cenas se desenvolvam de maneiras tecnicamente opostas ambas lidam com uma mesma problemática sócio-histórica, sendo cada uma circunscrita nas especificidades de seu tempo (República de Weimar e macarthismo). Um detalhe pequeno na cena de *Um lugar ao sol* deixa evidente essa vinculação entre o material dos dois filmes. No início da consulta de Al, a jovem começa a explicar sua situação expondo o fato que o marido não tem dinheiro e que ela tem que arcar com as despesas sozinha. Então, o toque

⁹ *Kuhle Wampe: ou a quem pertence o mundo?* (*Kuhle Wampe*, Slatan Dudow, Alemanha, 1932).

de um relógio interrompe seu pensamento, o que a leva a virar o rosto repentinamente (em direção ao relógio), quebrando a fixidez do quadro. Em consequência disso, ela finalmente introduz o assunto da gravidez. A força de determinação do tempo do trabalho, como dinâmica da relação entre o sistema de produção de bens e a demanda pela força produtiva, sendo esse o ritmo que marca a experiência de vida da classe trabalhadora, é o que também aparece como um detalhe essencial no início de *Kuhle Wampe*, na cena em que o jovem operário comete suicídio. Antes de se jogar, ele retira o relógio do pulso e o coloca cuidadosamente no parapeito da janela. Um mesmo símbolo, denotando uma mesma força dominante na experiência da sociedade ocidental urbana moderna, exerce seu poder de determinação tanto no início (gestação) quanto no fim (morte) da vida do trabalhador. E que, irônica e amargamente, resulta igualmente em uma forma de aniquilação motivada através de um processo de decisão pessoal tanto no primeiro caso (o aborto) quanto no último (o suicídio). A expressão dessa força de escolha sobre o destino retira toda e qualquer visão idealista sobre uma concepção “naturalizante”, ou “universalista” da vida humana. O poder sobre essa reside, afinal, no campo material das relações e da construção da história, e a expressão dessa concepção da experiência se encontra nos dois filmes.

2.1 O Método como uma forma cinematográfica de monólogo interior

O homem da classe média não é nem sincero nem honesto nem leal – ele tem que possuir dinheiro. Seu espírito ama ocultar situações; tudo o que é encoberto o impressiona, visto que o seu mundo é segurança e conforto. Ele conhece a auto reprovação e a auto humilhação. [...] A era do industrialismo e do capitalismo arrebatou as mentes, corações e almas das pessoas, mas, para alcançá-la, elas renunciaram ao outro lado de si mesmas. (ADLER, 2002, p. 99)

Seguindo o caminho de compreensão das condicionantes históricas em jogo nesse período da vida cultural dos EUA, que vai dos anos 1930 até início dos anos 1960 – e que passa pelo *New Deal*, ascensão do fascismo, Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria – podemos olhar para aspectos da forma convencional do cinema Hollywoodiano e compreendê-los como um modo de responder às demandas de desenvolvimento técnico que a própria evolução do cinema enquanto meio exigia. Assim, para o cinema dos EUA, o

aprimoramento do uso do Método pode ter servido como desenvolvimento de uma forma específica de “monólogo interior”.

Na conclusão do ensaio “Sirva-se!”, Eisenstein reconhece que o “monólogo interior”, emprestando o termo de uma técnica narrativa da literatura moderna, é o grande material do cinema sonoro. Mais do que o diálogo, matéria da forma dramática, a narrativa cinematográfica tem o potencial de se desenvolver através da exploração do monólogo interno das personagens, podendo lançar mão de um amplo arsenal de dispositivos técnicos para ir além do que o teatro tinha conseguido dar conta na expressão do mundo interior do indivíduo. A grande resposta formal que Eisenstein encontra para defender essa ideia é a própria noção de montagem, como dispositivo narrativo capaz de conjugar som e imagem através de uma operação estética que objetiva a subjetividade da personagem, justamente ao abolir “a distinção entre sujeito e objeto, expondo a re-experiência do herói de uma forma cristalizada” (EISENSTEIN, 2002, p. 104).

A cena de *Kuhle Wampe* citada acima é um típico exemplo dessa concepção de monólogo interior através do procedimento de montagem. *Um lugar ao sol* também lança mão desse procedimento em um determinado momento. Quando George começa a trabalhar na fábrica do tio, há uma passagem de tempo marcada por uma sequência de imagens sobrepostas embalada por música igualmente dinâmica, onde os quadros de trabalhadoras manuseando os produtos na linha de montagem é intercalado por símbolos que expressam a passagem temporal, como o rolar das folhas de um calendário ou um relógio (novamente o relógio!) de ponto. Assim, temos em sequência a imagem de três trabalhadoras, no mesmo enquadramento e executando as mesmas ações: primeiro uma moça muito jovem, em seguida uma mulher de meia idade e, por fim, uma senhora mais idosa. Ao fundo, nas costas delas, os cartazes de publicidade da fábrica de roupas íntimas exibem a mesma mulher jovem e exuberante em diversas poses. Pontuando toda a passagem está o olhar de George Eastman sobre as operárias. É o suficiente para nos mostrar que George Stevens tinha consciência do potencial da montagem enquanto forma narrativa no cinema, como defendido por Eisenstein. Ao fim da sequência, o olhar do protagonista (e o nosso) termina na imagem de Al trabalhando exaustivamente no mesmo ritmo que as suas colegas, e vemos então ela percebendo o flerte do protagonista.

As percepções de George sobre o funcionamento da vida no ambiente fabril ao qual ele está sendo inserido demarcam o seu olhar como foco narrativo da história, e colocam nossa atenção em sua trajetória. A tarefa do filme é desenvolver o caminho de George compreendendo o que é necessário para que ele consiga se destacar e ser bem-sucedido nos seus planos de ascensão social. Essa tarefa é empreendida pela elaboração desse monólogo interior através de uma exposição detalhada do trabalho do ator: gotas de suor, olhar perdido, respiração acelerada, batimento cardíaco, pulsação nas têmporas, boca seca, tudo é capturado pelos longos planos em *close* de Montgomery Clift. Pelo olhar e pela expressão de sua máscara facial, o ator comunica todo um fluxo de pensamento não verbalizado que nos ajuda a seguir a lógica do raciocínio do personagem.

A tarefa da expressão dessa corrente interior, levando em consideração os aspectos sócio-históricos externos na composição de um papel, indica um momento maduro da influência desse tipo de interpretação nos EUA, no auge daquilo que ficou conhecido como um “Método”. Sendo o personagem um ser social, o ator deve estudá-lo minuciosamente, como se este fosse um animal numa aula de dissecação. A diferença entre seu ofício e o de um cientista com um bisturi é que o ator não age sobre um material externo, mas usa seu próprio corpo e estrutura interna para reproduzir em cena o modelo observado. O trecho de Stella Adler citado acima evidencia o quanto a busca por oferecer materiais para o trabalho do ator pode se tornar não somente uma maneira de compreender os próprios caminhos de expressão pessoal de um intérprete, mas também uma tentativa de compreensão, pela técnica de interpretação, do fenômeno social. Ou seja, uma técnica de exploração da expressão interior que ainda tenta não se desconectar da realidade externa a qual ela serve. Dessa forma, o técnico em representação deve se tornar um pesquisador, uma espécie de analista.¹⁰

Esse embate entre expressão pessoal do ator e elemento social externo revela, no âmbito da realização do filme, um embate também sentido entre a expressão da vida interior da personagem e as interferências externas que as diversas formas de discurso

¹⁰ O ponto dessa conexão entre expressão técnica e personalidade do ator é o grande motivo das discordâncias entre o trabalho de Adler, focado na compreensão das circunstâncias dadas pelo texto e na elaboração das ações externas do ator, e a técnica de Lee Strasberg, que buscava uma expressão mais subjetiva, e por assim dizer emotiva (e mesmo descontrolada), por parte do intérprete. Essa última tornou-se hegemônica no cinema de Hollywood justamente a partir da década de 1950, quando Strasberg assume a direção artística do Actor’s Studio em 1951 (mesmo ano em que *Um lugar ao sol* estava sendo lançado).

existentes no cotidiano exercem sobre as escolhas de um indivíduo. A explicitação do embate entre essas duas formas possíveis de discurso na constituição do monólogo interior de uma personagem, é um salto que denota uma consciência do próprio realizador sobre as complexidades da matéria com a qual ele trabalha, ainda que sob um enquadramento (o dramático) que, em teoria, não encoraja a expressão dessa multiplicação, ou alienação, da voz subjetiva do indivíduo. A expressão dessa forma específica de monólogo interior é o que se pode perceber na cena em que George pensa pela primeira vez em cometer o assassinato de Al, logo na sequência em que eles se decidem pelo casamento, depois que a garota sai do consultório médico. Esse é talvez o uso mais radical de um monólogo silencioso dentro do filme. A cena não tem uma única fala. Pelo menos não de George. O que configura a relação complexa exposta no parágrafo anterior é a presença da locução no rádio que George liga ao entrar em casa. A informação trazida pelo rádio complementa o pensamento do rapaz a ponto de, ao fim, sugerir um modo de resolver seu problema.

No começo da cena, o pensamento silencioso de George e a voz do rádio são duas linhas que se desenvolvem em paralelo, de forma distinta. Através de suas ações – pegando o calendário e riscando datas com um lápis – percebemos que George está planejando sua viagem de férias, quando prometeu a Al que se casariam. Porém, é evidente sua agitação mental: ele fuma, gesticula bruscamente, está irrequieto. Enquanto isso, o locutor no rádio dá a previsão do tempo para os próximos dias. Em um momento específico, George paralisa sua ação em frente à data que riscou, como se estivesse emperrado em algum tipo de decisão. Ao mesmo tempo, o locutor inicia um novo raciocínio dentro das informações que veiculava, com um “Entretanto”, e segue: “o bom tempo também teve o seu lado negativo. Patrulheiros dizem que o número de vítimas de acidentes [...] foi maior do que no mesmo fim de semana no verão passado”.

Nesse momento George deixa de ver a folhinha e direciona seu olhar para um ponto qualquer do espaço, numa típica expressão de olhar perdido para o mundo exterior, e voltado “para dentro”. É então que a notícia sobre as condições do tempo, que podem causar temporais e “fatalidades”, assume a função de externar o pensamento de George. A evocação de assuntos e tópicos antes conversados entre ele e Al (o fato de George ser bom nadador e Al não saber nadar), a fala sobre o perigo de afogamento por conta da agitação

das águas e o conselho final (“tome cuidado, você pode ser o próximo”) são elementos suficientes para que possamos ler, no rosto perturbado do ator, o que se passa na cabeça do personagem. A trilha incidental tensa evidencia o clima de tragédia iminente – mas não fatalidade, pois sabemos que essa tragédia não será ocasionada por “razões naturais”, como a notícia sugere, mas que se aproveitará dessas razões para uma tentativa de homicídio premeditado. Ao fim da notícia, a trilha mantém a atmosfera tensa enquanto o quadro formado por um *close* no rosto de George (que havia se iniciado 10 segundos antes) se estende por mais 27 segundos sem nem uma linha de qualquer tipo de texto verbal, completando no total quase 40 segundos de *close* fechado no rosto de um mesmo ator, acompanhando, através das mudanças que muito sutilmente ocorrem em sua máscara facial, a agitação interior do personagem. Para o ritmo de montagem do cinema convencional de Hollywood, esse tempo empregado em um único quadro é uma eternidade angustiante.

O fator problemático dessa forma de monólogo interior é justamente ele se dar através de um recurso ligado a uma mídia externa (o rádio) que corporifica a influência da indústria cultural e dos meios de comunicação em massa na vida cotidiana. Dessa maneira, esse monólogo “interior”, que teoricamente deveria ser o discurso de uma subjetividade específica, toma de empréstimo para sua expressão uma mídia pública, de caráter massivo. Ou seja, a expressão da consciência desse personagem específico, George Eastman – um jovem dentro do que se pode considerar uma classe média trabalhadora, entre dois extremos sociais – é incapaz de se fazer por si mesma, e precisa do auxílio dessas vozes externas e já prontas para se formalizar. Isso se torna mais problemático ainda se levarmos em consideração que o rádio não está simplesmente comunicando algo que pode ser análogo ao que George estaria pensando, mas que, ainda assim, a notícia do rádio é o que sugere a George o assassinato de Al e comunica, a nós espectadores, o pensamento do personagem silencioso diante da câmera.

A indústria cultural como essa espécie de discurso mediador da relação entre as pessoas e o mundo aparece por todo o filme: ela está logo no começo, quando George pede carona na estrada debaixo de um *outdoor* com a propaganda das roupas íntimas que seu tio fabrica, ou nos vários pôsteres espalhados pela fábrica; no início da relação entre George e Al, mediada pelas imagens publicitárias nas caixas de produtos que ambos

manipulam, e depois quando os dois finalmente tem um primeiro encontro num cinema; a fatídica noite de amor entre eles se dá quando, contra a resistência de Al, George invade o quarto dela para tentar abaixar o som do rádio, que subitamente começou a tocar em alto volume; por fim, a notícia de que o corpo de Al foi encontrado boiando nas águas do rio é veiculada também através do rádio, na cena em que o rapaz, ainda aturdido pelo ato que acabara de cometer, é obrigado a fazer um passeio no lago dirigindo a lancha para que Ângela e seus amigos ricos se divirtam. Nessa última cena, enquanto vemos ao fundo a lancha ir e vir e ouvimos o riso despreocupado dos jovens, um rádio esquecido no chão do *deck* é focalizado em primeiro plano, veiculando a notícia que atesta o fracasso do projeto de ascensão social de George, e explicita o seu papel de brinquedo nas mãos da classe à qual ele tentou se vincular.

Conclusão

Todas essas interferências externas sobre o pensamento e poder de decisão e ação de uma figura como George ecoam a análise que Stella Adler faz do caráter geral da classe média dos EUA (que descreve um possível *pathos* comum a essa classe) como forma de criar uma ferramenta objetiva para o trabalho de interpretação. Esse caráter moralmente ambíguo, não comprometido com nenhum tipo de conexão a não ser a necessidade de garantir a própria subsistência e sucesso, encontra ressonância na experiência de afrouxamento dos laços de solidariedade de classe, que o macarthismo estava operando dentro da indústria do entretenimento dos EUA. Principalmente no cinema, cuja maioria dos trabalhadores (pelo menos grande parte dos realizadores que estavam empreendendo um trabalho relevante de modernização e politização dos filmes) era de origem imigrante e/ou proletária, advindos de experiências artísticas mais radicais, que marcaram o intenso período de criação e mobilização política da arte nos EUA durante os anos 1930 – período que foi denominado pelo crítico cultural Michael Denning (1998), como “*cultural front*”, em alusão à mobilização das frentes populares (*popular fronts*) contra o fascismo na política internacional e sob o estímulo dos planos de desenvolvimento econômico e cultural de Roosevelt.

Assim, a adoção de técnicas e procedimentos oriundos dessas experiências (como o Método de interpretação, o drama social psicológico ou mesmo certos procedimentos de montagem cinematográfica) são formas que os artistas inseridos no grande esquema de produção industrial do cinema encontraram para conseguir dialogar criticamente com a experiência histórica, ainda que dentro das estruturas rígidas que esse sistema de produção exigia (como o drama convencional, o *star system* ou a censura, por exemplo). Compreender a força dessas condicionantes no ambiente de produção nos ajuda a discutir os caminhos indiretos e tortos que, muitas vezes, a expressão formal tem que trilhar para continuar se desenvolvendo - ainda que adotando procedimentos considerados, à primeira vista, “regressivos” - e assim dialogar com uma realidade política que é por si só fundamentalmente retrógrada. É dessa maneira que podemos compreender, recuperando a primeira lição de Eisenstein citada no início desse texto, a relação viva, dinâmica e determinante entre história e estética, evidente também, e talvez ainda mais, no desenvolvimento das formas de expressão tidas como convencionais e hegemônicas, como é o caso do grande cinema de Hollywood.

Referências

ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. 9 ed. Trad. de Marcelo Mello. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016

COSTA, Iná Camargo. Aproximação e Distanciamento (o interesse de Brecht por Stanislavsky). In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena (Org.), **Teatro russo - literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 163-181.

DENNING, Michael. **The cultural front: the laboring of American culture in the Twentieth Century**. New York; London: Verso, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. “Sirva-se!”. In: _____. **A forma do filme**. Trad. de Teresa Ottoni e notas de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 89-107

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

Submetido em: 24 jan. 2019

Aprovado em: 11 set. 2019



Dramaturgia e reflexividade

Dramaturgy and reflexivity

Diogo Liberano¹

Resumo

Este artigo apresenta reflexões acerca das dramaturgias brasileiras *Colônia* (2017), de Gustavo Colombini, e *poderosa vida não orgânica que escapa* (2016), de Diogo Liberano. A partir de noções como “experiência” e “narrativa”, traçadas por Walter Benjamin em seu célebre ensaio “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, investiga um teor filosófico presente em tais dramaturgias analisadas, comprometidas com a necessidade de – a cada época – forjar um novo tipo de narrativa capaz de dizer tal época. Sem pretensão de esgotamento da questão, o artigo especula a hipótese de que se tratam de dramaturgias filosóficas, voltadas à manutenção da pergunta e à persistência de uma determinada dúvida.

Palavras-chave: Dramaturgia Brasileira Contemporânea. Reflexividade. Filosofia. Experiência. Narrativa.

Abstract

This article presents reflections on Gustavo Colombini 's Brazilian dramaturgy *Colony* (2017) and Diogo Liberano's *powerful non-organic life that escapes* (2016). From notions such as "experience" and "narrative", traced by Walter Benjamin in his famous essay “The narrator – Considerations on the work of Nikolai Leskov”, investigates a philosophical content present in such dramaturgies analyzed, committed to the necessity of – at each epoch – forging a new kind of narrative capable of saying such an epoch. Without pretending to exhaust the question, the article speculates that they are philosophical dramaturgies, aimed at maintaining the question and the persistence of a certain doubt.

Keywords: Contemporary Brazilian Dramaturgy. Reflexivity. Philosophy. Experience. Narrative.

¹ Diogo Liberano é ator, curador, diretor, dramaturgo, professor e produtor teatral graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ) e doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica (PPGLCC/PUC-Rio). É professor da Faculdade CAL de Artes Cênicas desde 2014, coordenador do Núcleo de Dramaturgia Firjan SESI desde 2017 e diretor artístico e de produção da companhia carioca Teatro Inominável.

Epígrafe

- A imitação está, portanto, longe do verdadeiro, e se ela modela todos os objetos, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte de cada um, a qual não é, aliás, senão um simulacro. O pintor, diremos nós, por exemplo, nos representará um sapateiro, um carpinteiro ou outro artesão qualquer sem ter nenhum conhecimento do ofício deles; entretanto, se for bom pintor, tendo representado um carpinteiro e mostrando-o de longe, enganará as crianças e os homens privados de razão, porque terá dado à sua pintura a aparência de um autêntico carpinteiro.

[...]

- [...] na verdade, é necessário, afirmam, que o bom poeta, se quiser criar uma bela obra, conheça os temas de que trata, pois de outra forma não seria capaz de criar. É preciso pois examinar se tais pessoas, tendo-se deparado com imitadores deste gênero, não foram enganadas pela visão das suas obras, não se dando conta e que elas se acham afastadas em três graus do real, e de que, sem conhecer a verdade, é fácil realizá-las com êxito, pois os poetas criam fantasmas e não coisas reais, ou se a asserção que fazem tem algum sentido, e se os bons poetas sabem verdadeiramente aquilo de que, no julgamento da multidão, falam tão bem.

Platão, *A República de Platão*.

Experiência perdida, narrativa ultrapassada

“É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198), afirma o alemão Walter Benjamin em 1936, reconhecendo o quanto a modernidade foi, progressivamente, destruindo a noção de experiência. Em seu célebre ensaio “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, ao reconhecer a arte de narrar – a arte de contar histórias² – como um modo de trocar experiências, Benjamin também diagnostica que a mesma está se aproximando de seu fim.

No decorrer de seu ensaio, o autor sugere inúmeros agentes responsáveis por esse duplo extermínio: o da experiência e também o da arte de contar ou narrar histórias. Tais agentes, quando apontados por Benjamin na década de 1930, se intensificariam no decorrer de todo o século XX e início do XXI estimulados pela consolidação da burguesia e pelo avanço do alto capitalismo. São eles: o crescimento desenfreado da informação e da

² As citações feitas neste artigo do ensaio de Benjamin “O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” são a partir da tradução de Sérgio Paulo Rouanet (1985). No entanto, busca-se amparo também na recente tradução de Patrícia Lavelle (2018) intitulada “O contador de histórias”.

opinião, a falta de tempo do homem moderno bem como o excesso de trabalho que o torna refém de uma dinâmica indisponível à experiência.

Muito do que se comenta acerca do ensaio de Benjamin reafirma o fim da experiência e a destruição do gesto de contar histórias. É como se o autor alemão tivesse feito um diagnóstico final da relação entre experiência e narração incapaz de ser modificado pelas gerações seguintes. No entanto, à luz de algumas pesquisadoras e de alguns pesquisadores, o propósito de Benjamin poderia justamente ser outro: o autor vincula experiência e narração para que se perceba a interdependência entre tais domínios e, por extensão, para nos revelar que a baixa no intercâmbio de experiências está diretamente associada aos tipos de narrativa que cada época lança mão (ou não) para dizer e refletir a si mesma.

Para Jorge Larrosa Bondía, “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2001, p. 21). Parece-nos então que a experiência seria mais um modo do que propriamente um conteúdo, mais uma disponibilidade do que um produto final. Isso se confirma com a leitura que Gilles Deleuze faz junto à filosofia de Espinosa: “um modo é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e de ser afetado, do corpo ou do pensamento” (DELEUZE, 2002, p. 129).

Se a experiência é uma potência de afetar e ser afetado, logo, ela não é algo que se possa pegar ou que possa ser tornado objeto. Em outras palavras: se a experiência não pode estar dada de antemão, ela pressupõe um inacabamento originário, sem o qual a experiência da experiência não poderia vir a ser. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin em *Walter Benjamin ou a história aberta*, o que interessa na abordagem benjaminiana da experiência (*Erfahrung*) “é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da *Erfahrung* e o fim da arte de contar, [...] a ideia de que uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade” (BENJAMIN, 1994, p. 9).

Se assumirmos que uma das capacidades do contador de histórias é justamente a de “retirar da experiência aquilo que nos conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” e que, sobretudo, ele “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201), então se faz possível deduzir que uma obra artística,

se quiser apresentar-se como um espaço-tempo favorável à partilha de experiências, não pode ser indiferente ao seu leitor, não pode estar prontamente fechada a ele. Essa dimensão, Gagnebin pontua, “é a da abertura. O leitor atento descobrirá em ‘O Narrador’ uma teoria antecipada da obra aberta” (BENJAMIN, 1994, p. 12).

É a partir dessa premissa, dessa proposição e desse chamado, que a presente reflexão se anuncia. Acredito que Benjamin sinaliza a morte (da experiência e do gesto de contar histórias) para nos convocar à busca de outras maneiras de se intercambiar experiências, para que criemos outras narrativas possíveis e, por extensão, voltemos a dialogar com a nossa época (sempre em incessante transformação). Atento a essa indissociabilidade entre experiência e narrativa, lanço aqui um olhar crítico a duas dramaturgias brasileiras contemporâneas por ver nelas desdobramentos à provocação destinada por Benjamin.

São duas dramaturgias que, cada uma a seu modo, oferecem uma recusa a determinada teoria e tradição que ditam como deve ser o texto teatral, ao impor-lhe formas que, após o passar de décadas, já se revelaram ineficazes para dizer o mundo contemporâneo. Em linhas gerais, busca-se investigar – por meio de uma breve análise dessas dramaturgias – como é possível à escrita dramaturgica contemporânea, a partir de seus jogos com a linguagem, ser também um modo de abrir a experiência aos seus leitores.

Colônia: desconfiança insuperável na marcha das coisas

Colônia era o nome de um hospital psiquiátrico que existiu na cidade de Barbacena, em Minas Gerais. Lá, estima-se que, entre 1960 e 70, cerca de 60 mil pessoas morreram. A grande maioria delas nunca foi diagnosticada com nenhuma doença mental, eram simplesmente pessoas indesejadas: meninas grávidas antes do casamento, homossexuais, prostitutas, epiléticos, opositores políticos, alcoólatras. A instituição foi fechada nos anos 1980 e com ela, aparentemente, encerrou-se também o episódio que ficou conhecido como holocausto brasileiro.

Digo aparentemente porque, a despeito do que é divulgado como história factual e oficial de nossa realidade, o trabalho da criação artística parece existir justamente para impedir que tais fatos sejam esquecidos, ou seja, para reavivar a memória que temos (ou

não) de alguns acontecimentos. Nas palavras do tradutor Paulo Pinheiro, em sua introdução à *Poética* de Aristóteles:

[...] a *mímēsis* designa a inclinação do homem a representar as coisas tal como poderiam ou deveriam ser e não como são. Ela é, portanto, tão criativa quanto imitativa, ou seja, ela nos remete a uma ação ocorrida que é, no entanto, retomada e recomposta pela ótica inventiva do poeta mimético. (ARISTÓTELES, 2015, p. 9)

Enquanto uma espécie de *modus operandi* dissecado por Aristóteles em sua *Poética*, a *mímēsis* é um termo de difícil tradução que no decorrer de milênios significou, sobretudo, cópia, imitação e representação. No radical da palavra, porém, o tradutor Paulo Pinheiro encontrou a expressão *mímēma* que, por sua vez, seria algo como uma imagem poética. Ou seja, em sua obra, Aristóteles analisa o processo de composição de uma imagem que, tal como já citado, não seria uma mera cópia da realidade, mas sim uma imagem poética capaz de introduzir alguma diferença em relação aos fatos cotidianos e tornados história.

É em termos de uma imagem poética que a dramaturgia *Colônia* (2017), do paulista Gustavo Colombini, se apresenta. Em vez de narrativizar a história do hospital psiquiátrico de Barbacena ou de seus personagens, ultrapassa os fatos para encontrar novos e outros sentidos para o que já havia sido finalizado. Estruturalmente, a dramaturgia possui 20 páginas que, divididas em 11 partes, apresentam blocos textuais diversos a partir do mesmo mote: a palavra colônia. Assim, no percurso da dramaturgia, a possibilidade de lermos apenas um sentido para a palavra colônia é repetidas vezes impossibilitada: em seu jogo de linguagem, o dramaturgo desloca e empilha sentidos para que o universo semântico de uma mesma palavra se movimente por cenários como o da política e o da sociologia, da botânica, da ecologia e até mesmo da perfumaria. Mais que isso: ele nos pergunta sobre os sentidos fechados que temos em relação ao termo e aguça a nossa disponibilidade para ver além do óbvio. Destaco um trecho:

Outro exemplo de colônia é o Brasil.
Abril. Quarto mês do ano.
Homens e índios.
Índios são homens e mulheres.
Portugueses são homens.
Abril.
Feriado de abril.
Feriado de colônia.

Praia lotada, churrasco com os amigos.
Avenida Pedro Álvares Cabral, parada.
Parque do Ibirapuera. Feriado.
Os portugueses comem carne.
Os portugueses amam praia.
Água de coco. Floresta.
Diversidade de folhas. Animais selvagens. Portugueses amigos.
Seiva bruta, seiva elaborada, bainha, pecíolo, nervuras secundárias,
nervuras primárias, limbo.
Folhas. Caules. Troncos. Madeira. Nobre.
Caesalpinia Echinata. 30 metros de altura. 1 metro e meio de madeira nobre.
Pequeno pra quem vê de longe, gigante pra quem tenta abraçar.
Interior de forte coloração vermelha.
Duas metáforas para a cor vermelha: brasa e sangue.
Brasa: Brasil.
Sangue: Sangril.
Um país com um nome linguisticamente derivado da palavra “sangue”.³

Ora, mas quem fala tais palavras? Seria um personagem, esboço de alguma humanidade? Ou, ao contrário, quem fala na dramaturgia de Colombini é a própria linguagem? São perguntas que manifestam como a escrita contemporânea para teatro vem se desprendendo de seus modelos mais tradicionais. Parece-me evidente que, mais do que desafiar a si mesma e a sua composição, tal dramaturgia desafia também o nosso modo acostumado de ler determinado texto, desafia a nossa cognição.

Retomando Benjamin, acredito que uma operação que inúmeros dramaturgos contemporâneos estão fazendo é sustentada por aquilo que o alemão chamou de caráter destrutivo: ele, o dramaturgo, “tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo o momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal” (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Movido por essa desconfiança em relação ao progresso do homem moderno, acredito que a dramaturgia contemporânea está ciente de que cabe a ela transformar a história, interrompendo o encadeamento dos fatos e fraturando os sentidos acostumados. Para fazer experiência com o já vivido pela humanidade, torna-se determinante ao dramaturgo desfiar tempos mortos e espaços congelados, colocar em questão figuras humanas e um punhado de sentidos já pré-determinados; é como se o texto contemporâneo operasse – em termos cirúrgicos – uma desfibrilação do organismo morto

³ COLOMBINI, Gustavo. *Colônia*. São Paulo: GLAC, 2019.

(assassinado?) de nossa realidade. Como afirma Bondía, para que a experiência nos aconteça é necessário:

[...] um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2001, p. 24)

Ora, numa sociedade como a atual, rendida por um enxame informacional, onde parece que vivemos dentro de uma economia da opinião que nos rende e consome por todos os lados, reconheço a operação de Colombini como um preciso e precioso gesto de interrupção, pois sua dramaturgia nos impede de ter uma concatenação rápida dos sentidos. *Colônia* exaure a própria linguagem que, sendo moída pela dramaturgia, nos abre não apenas outros sentidos e sensibilidades, mas também a possibilidade da ignorância, do não saber como opinar, do silêncio e, por extensão, também da experiência de uma experiência.

Destaco essa possibilidade da ignorância como saldo do meu encontro com tal dramaturgia, em encenação dirigida por Viniciús Arneiro com performance do ator Renato Livera (em 2017). Lembro-me que minha sensação mais evidente foi sentir frio (não pelo ar-condicionado da sala de espetáculo), como se a peça teatral tivesse minado a minha energia, ralentado meus batimentos cardíacos, me colocando numa posição menos ativa, mais lenta e, por extensão, mais receptiva. Após muitos meses, quando finalmente li a dramaturgia, tive a mesma sensação, porém, dessa vez minha ignorância havia se traduzido em um aprendizado: percebi que *Colônia* não queria me impor um modo específico para a sua leitura, ao contrário, parecia me interpelar a cada página: caro leitor, haveria outro modo para ler essas palavras que não apenas lendo essas palavras?

Por isso destaco aquilo que chamo de um teor filosófico de tal composição textual, pois, ao se desprender de uma fábula, o que se instaura como coração de tal dramaturgia é justamente um modo distinto para olhar uma determinada questão: o controle e a exploração presentes nos sentidos mais imediatos que, comumente, associamos à palavra

colônia, em vez de serem denunciados passam a ser acumulados, amontados, listados. A reflexão sobre o assunto nasce, então, não de um esforço explicativo que pudesse encerrá-lo, mas sim de um gesto hiperbólico que evidencia que há mais onde havia apenas uma única definição.

A dimensão reflexiva de *Colônia*, dessa maneira, não se constrói a partir de um espelhamento fiel da realidade. Ao contrário, sua dimensão reflexiva – sua atividade reflexiva, sua reflexividade – nos chega a partir de sucessivos estranhamentos; é como se o espelho da dramaturgia tivesse em si um erro, como se estivesse trincado, assim, quando posto frente ao mundo, a imagem refletida anuncia em si mesma outros arranjos e outras experiências sobre esse mesmo mundo. A dramaturgia, assim, devolve à realidade do mundo a sua própria imagem, porém agora, desfigurada: marcada pela diferença, pelo dissenso e pela denúncia.

poderosa vida não orgânica que escapa⁴ ao candelabro humano

Sexta criação da companhia carioca Teatro Inominável, a peça teatral *poderosa vida não orgânica que escapa* nasce diretamente das reflexões filosóficas apresentadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua vasta obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Ao conceituarem a noção de Plano de Consistência, Corpo sem órgãos, os filósofos reconhecem a existência de uma série de relações e conexões que se opõem a um plano de organização e de desenvolvimento que visa certa padronização e homogeneização das diferenças humanas em sociedade. Para os autores, há uma poderosa vida não orgânica que escapa a essa tentativa de achatamento operada junto e sobre a singularidade de tudo aquilo que é múltiplo.

Como dramaturgo desta peça, partindo diretamente da filosofia de Deleuze e Guattari, busquei compor uma dramaturgia cujo protagonismo não estivesse numa figura humana, mas, em alguma presença considerada por nós inorgânica. Assim, em *poderosa vida...*, a narrativa apresentada diz respeito a um edifício de três andares no centro de uma grande cidade que é ocupado por três moradores, cada um residente em um dos seus andares. Quando confrontado com os vícios e fraquezas dessas humanidades que residem

⁴ O título desta dramaturgia é grafado integralmente em letras minúsculas com o propósito de ressaltar a desimportância e a invisibilidade de existências que não são semelhantes à existência humana.

em seus cômodos, o edifício decide, enfim, desabar; a matéria inorgânica se volta contra o ser humano, justamente aquele que se autoneameava criador do edifício.

Nesta dramaturgia, no entanto, a dimensão reflexiva sobre a condição humana buscou representar o homem para, somente a partir dessa imagem, oferecer uma dinâmica crítica a seus hábitos. Assim, o texto é composto pelo entrecruzamento de três cenas dialógicas e três solilóquios do edifício. Nas cenas dialógicas, acompanhamos encontros entre os três moradores humanos e, nos solilóquios, busca-se em teorias filosóficas o estímulo para colocar a condição humana em questão através do ponto de vista do edifício. Nas cenas em que se encontram, os três moradores travam conversas sobre questões aleatórias, revelando valores e morais como a culpa cristã, o aprisionamento à noção de falta e a autoindulgência. Destaco um trecho entre dois moradores:

posso fumar um cigarro aqui dentro?

cê fuma?

de vez em quando
ocasiões especiais

pode fumar
fica à vontade
a casa é sua
inclusive
aproveitando a intimidade que acabou de nascer
se quiser me descolar um
eu te acompanho

claro
pega aqui

tu fuma o vermelho?

cê fuma o branco?

fumo o que tem
quando tem

cê abaixou o som

cê tava socando a porta

não tô conseguindo identificar
qual é a música agora? ⁵

Enquanto dialogam sobre questões supérfluas, pouco a pouco, o próprio edifício – que poderíamos assumir mais como uma voz do que como um personagem – vai compondo um olhar bastante crítico sobre a condição desses seres humanos. É importante destacar que nesta dramaturgia a dita imagem poética (*mímēma*) mantêm ainda algum elo com a dita realidade. É mostrando tais moradores do edifício em sua intimidade que *poderosa vida...* dá as mãos ao seu leitor-espectador – cria com ele certo engajamento – para, somente a partir desse elo em comum, tecer a sua dimensão crítica e reflexiva.

Para pensar sobre o homem, esta dramaturgia escolhe se distanciar dele. Mais que isso, rebate a existência humana (e orgânica) a tudo aquilo que é menosprezado por ela e tachado de ruína, resto, escombros, matéria inorgânica. Em contraponto ao modo como *Colônia* abre alguma dimensão crítica à condição humana, interessa-me reconhecer que *poderosa vida...* faz outro caminho para se atingir um mesmo objetivo. Nesta fábula, os moradores do pequeno edifício são determinantes em sua insignificância, pois, de maneiras distintas, estabelecem breves identificações com o leitor; quando identificado com um personagem que, subitamente é posto em cheque pelo edifício, acredita-se que o leitor-espectador dessa criação possa perguntar a si mesmo sobre os seus hábitos e as suas morais.

Independente se isso confirma ou não algum modelo seguido pela criação dramaturgicamente contemporânea, parece-me importante ressaltar que a matéria da qual surge o texto em questão é estritamente filosófica. Em outras palavras, o interesse em compor dramaturgia é menos pela fábula apresentada e mais pelos questionamentos que ela possa abrir. O drama entre personagens, seus conflitos e as situações em que se encontram, são caminho para que o texto alcance alguma reflexão pretendida. Ou seja, a fábula existe para que os conceitos possam falar, ela existe para dar corpo e imagem às reflexões pretendidas pelo dramaturgo.

Como autor do texto, posso afirmar; não havia narrativa de antemão, sequer havia o desejo de contar a história desses personagens (que também sequer existiam). O que havia era uma matriz textual filosófica que me abria questões incontornáveis, impossíveis

⁵ Trecho da dramaturgia *poderosa vida não orgânica que escapa*, de Diogo Liberano.

mesmo, questões que não toleram respostas fáceis e rápidas. No entanto, foi justo o encontro – e o embate – com a filosofia de Deleuze e Guattari que abriram possibilidades inventivas para a narrativa ficcional que viria. Em seu último olhar aos personagens – e ao homem de maneira geral –, o edifício diz:

venta muito jornal nessa cidade
vez por outra
a ação do vento
empurra três ou sete manchetes
contra a minha cara

eles dizem cara
ao que nomeio fachada

aprendi na **lentidão** a digerir
a língua dos que cospem
palavras enfileiradas

aprendi a conjugar seus verbos

por exemplo: verbo julgar
eu julgo
eles serão julgados
simples assim

ouvi as mesmas palavras
cantadas e confessadas
doídas e declaradas
li o som dos sinos
o grito das bruscas freadas
o seco dos tiros
o susto dos tapas
e a confiança destemida nas pedaladas

faz tempo existo aqui
faz tempo morro a cada dia
sem pressa
nesse mesmo chão
que nunca foi o mesmo
porque dançam águas submersas
cintiladas de minérios sem nome
ventam torrentes de silêncio
adornadas em sol acordante

o sempre
como o nunca
ainda a mim não se declarou

inconstância metálica

comi notícia outro dia
de um escritor muito velho
que decidiu morrer
e se empacotou

fiquei movido
nunca havia pensado
em me desfazer

imagina se as coisas começassem a fazer isso com os que se aut nomeiam
seus criadores?

prendi a duvidar
duvidar é não ter certeza
mas o homem
como sempre
subestima sua iluminação

há uma poderosa vida não orgânica
que escapa ao candelabro humano

poderosa vida não orgânica que escapole suave
dançando fora da restrita humana compreensão

o homem:
poema curto e redundante

fundação das estruturas
bitola do ferro
colapso estrutural
colunas comprometidas
estalo dos palmares
estribos dos pilares
excesso de carga
falha no método construtivo
inexistência de análise do solo
infiltração
são todas as causas oficiais
que em séculos
eles conseguiram
aprisoanar em seus livros

mas e do homem
que fissa o monte
enlouquece a árvore
pisoteia os frutos
desnor-teia as aves
desse homem
repetitivo

constante
incessante
deste cúmulo
ninguém vai falar?

o homem:
tragédia que faz trincar o prédio mais fortalecido

o homem: material inadequado
usando areia de praia pra edificar o próprio precipício

eles dizem eu com uma facilidade
estridente:

eu
eu
eu
eu
eu:
edifício fácil de ruir ⁶

Dramaturgia e reflexividade

Visando reconhecer como a escrita teatral contemporânea está implicada em abrir através de si mesma uma dimensão reflexiva e, partindo das dramaturgias brevemente analisadas anteriormente, chamo atenção para um aspecto estrutural e tradicional do texto dramático: o diálogo. Marca fundante desse tipo de gênero textual, o diálogo, em sua etimologia, vem do grego: *διὰ* (*diá*) pode significar “através de” enquanto *λόγος* (*lógos*) remeteria à palavra e a argumento. O diálogo, assim, seria um procedimento utilizado para atravessar questões, movimentar o pensamento e a reflexão.

Nas dramaturgias analisadas, o diálogo (ainda que exista em *poderosa vida...*) perde o seu lugar para o discurso e para o jogo da enunciação. O empilhamento de palavras (dispostas em prosa ou em versos) abre outras dinâmicas de fala e sentido, pois, liberto das individualidades (personagens) que sustentariam um determinado diálogo, anunciam a reflexão enquanto emissora de si mesma. Numa dramaturgia, um edifício é que fala, noutra, é a própria fala que discursa.

Por isso, parece haver outro tipo de dramaturgia que aqui, sem esforço de fechamento e conceituação, chamamos de dramaturgias filosóficas ou reflexivas: aquelas

⁶ Trecho final da dramaturgia *poderosa vida não orgânica que escapa* de Diogo Liberano.

que se desprenderem de um enredo fabular, tão defendido por Aristóteles em sua *Poética*, para afirmar dinâmicas outras visando a afetação e a experiência do leitor. Dinâmicas que não simplesmente abandonam ou condenam os já conhecidos refrões do texto dramático, mas que fazem outros usos de seus personagens, diálogos e conflitos. Dramaturgias – aqui chamadas filosóficas – porque o conflito que se instaura nelas diz respeito à manutenção da questão – da dúvida e do paradoxo – em vez de um mero desfecho resolutivo.

Retomando o vínculo entre experiência e narrativa anunciado por Benjamin, podem-se assumir tais dramaturgias filosóficas como respostas desafiadoras ao tempo presente. Para validar essa hipótese, cito Jacques Rancière em *Paradoxos da arte política*:

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento [...] Ela consiste, sobretudo, em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser [...] (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Essa fissura ou, retomando Bondía, esse gesto de interrupção, revigora a presença da arte em relação à época em que ela nasce e na qual se apresenta. Mais que isso: informa a determinada época a presença de seu inacabamento. Não à toa, abri a presente reflexão com uma epígrafe de Platão. Por meio da análise dos diálogos presentes nos Livros III e X da *República de Platão*, percebe-se como a tese platônica deu origem a mais de 2500 anos de preconceito contra artistas em geral, uma vez que estes faziam um uso transformador da palavra, a despeito do uso restrito feito pelas instituições da pólis grega.

A palavra, no trabalho do dramaturgo, torna-se – antes de uma emissora da verdade – uma categoria dialética desinteressada em fechar sentidos, mas, ao contrário, em dispor as questões, ciente de que o olhar do leitor é aquele que determinará algum caminho ou sentido a ser alcançado ou não. Tais dramaturgias lançam a palavra no papel não para que encontrem certezas, mas, ao contrário, compreendem o uso poética da linguagem como um modo específico e privilegiado de afugentar definições e contornos precisos. São escritas que, cada uma a seu modo, buscam fazer roda com seus leitores a fim de que perscrutem – juntos – outros arranjos possíveis para os mesmos dilemas humanos.

Assim, a dramaturgia contemporânea, ou ao menos uma parcela de sua vastíssima poética, anuncia-se como um espaço de crítica a si mesma, porque compreende, de antemão, que precisa do leitor (seja ele um encenador teatral ou apenas um leitor solitário) para se constituir. Ou seja, ela não é fascista, não deseja que todas e todos leiam o mesmo e da mesma maneira. Antes de um texto fechado em si mesmo, poderíamos assumir algumas dessas dramaturgias como um convite à experiência do próprio texto e, por extensão, à experiência de quem o lê.

Em cada obra de arte, assim, poderíamos afirmar, há a manifestação de um problema filosófico. Porém, o problema nunca está dado nem já resolvido. Muitas vezes a dramaturgia é a própria manutenção da pergunta, a evidência persistente de um problema. Ora, numa época que já se automeiou da pós-verdade, as questões urgentes da vida em sociedade seguem sendo copiosamente emudecidas por temas midiáticos e sua progressiva reificação. Assim, caberá à escrita artística devolver ao mundo o encontro com as suas questões mais urgentes?

Eis uma revisão ou mesmo uma destruição da teoria platônica: reconhecer que a escrita artística diz sobre o tempo presente porque não busca encerrá-lo, ao contrário, possibilita que seus dilemas resplandeçam em outras escalas, durações distintas e velocidades estranhadas ao cotidiano. São escritos que trazem, como engenharia de si, a presença do leitor como parte constituinte do jogo dos sentidos; escritos democráticos, por assim dizer. Retomo, por fim, um trecho de Jeanne Marie Gagnebin sobre Benjamin e, visando revigorar o propósito do autor teatral contemporâneo, substituo o historiador materialista pelo dramaturgo:

Em lugar de apontar para uma “imagem eterna do passado”, como o historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o dramaturgo deve constituir uma “experiência” (Erfahrung) com o passado [...]. (BENJAMIN, 1994, p. 8, destaque com substituição nosso)

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. In: **Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas/ Leituras SME**. Campinas: Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC, 2001.

COLOMBINI, Gustavo. **Colônia**. São Paulo: GLAC, 2019.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

LIBERANO, Diogo. **poderosa vida não orgânica que escapa**. Rio de Janeiro, 2016, 73 p. Digitada, não publicada.

PLATÃO. **A república de Platão**. Organização e tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Submetido em: 25 mar. 2019

Aprovado em: 16 ago. 2019



Aventura do Lobo: uma narrativa de criação em dramaturgia

Aventura do Lobo: a narrative of creation in dramaturgy

Necylyia Maria da Silva Monteiro¹

Resumo

Objetiva-se apresentar neste escrito, que se desenvolve dentro do panorama das metodologias de pesquisa em arte, o processo de escrita do texto do espetáculo *Aventura do Lobo* da Cia. Artífice-mor E Grupo Cena Aberta/MA. Para pensar nesta prática, além de expor procedimentos de escrita, análise dos personagens e enredo pautada numa investigação sob a luz da genética teatral (GRÉSILLON, 1994; FÉRAL, 2015), utiliza-se do conceito de Texto Performativo discutido por Josette Féral (2016) elucidando a análise da dramaturgia em questão, no que tange suas modalidades diversas de integração e imbricação na cena, envoltas numa reflexão sobre o fazer teatral para crianças.

Palavras-Chave: Dramaturgia. Experiência. Processo criativo. Teatro para crianças.

Abstract

This paper aims to present in this writing, which develops within the panorama of art research methodologies, the process of writing the text of the show *Aventura do Lobo* (*Adventures of the Wolf*) by Cia. Artífice-Mor e Grupo Cena Aberta/MA. To think about this practice, besides exposing writing procedures, character analysis and plot based on an investigation through light of theatrical genetics (GRÉSILLON, 1994; FÉRAL, 2015), we use the concept of Performative Text discussed by Josette Féral (2016) elucidating the analysis of the dramaturgy in question, regarding its diverse modalities of integration and imbrication in the scene, wrapped in a reflection on the theatrical performance for children.

Keywords: Dramaturgy. Experience. Creative process. Theater for Children.

¹ Necylyia Monteiro é artista de Teatro e Circo, licenciada em Teatro pela UFMA e Mestranda em Artes da Cena pela ECA/UFRJ.

Aventura em Processo

Escrever sobre processo criativo é antes, e acima de tudo, uma aventura árdua de pensamento, por vezes de memória. Este escrito se faz acreditando na importância do compartilhar de experiências, em que a exposição dos modos de fazer não pretende ditar um caminho a ser seguido, mas firmar campo de diálogo com muitos outros.

O espetáculo maranhense *Aventura do Lobo*² teve sua estreia em meados do ano 2015 no Teatro Arthur Azevedo, contou com cerca de quinze artistas trabalhando diretamente, esteve em cartaz por dois anos de maneira independente com cerca de dez apresentações, na maioria das sessões ultrapassando o número de quinhentas crianças na plateia, sejam da rede escolar pública ou privada da capital. O espetáculo foi objeto de pesquisa de quatro trabalhos de conclusão de curso na Universidade Federal do Maranhão em reflexão sobre sonoplastia, recepção, iluminação e dramaturgia, esta última aqui apresentada em síntese³.

Ao debruçar meu olhar para rever o processo de feitura deste espetáculo, proponho uma reconstrução da experiência, me lanço a repensar e questionar a trajetória do processo criativo com base nos materiais de apoio, tais como programações, anotações, protocolos/diário de bordo, cartazes, vídeos, fotos, matérias jornalísticas e, sobretudo, manuscritos que indiquem o caminho da criação na dramaturgia.

Para análise deste material, me utilizo tanto do conceito de pesquisa em artes, que possibilita autonomia do pesquisador artista à investigação, “através de um processo interativo entre exploração prática de sua *artform*, seu fazer artístico, e compreensão teórica do que está em questão” (FORTIN; GOSELIN, 2014, p. 7), como também pela Genética Teatral (GRÉSILLON, 1994; FÉRAL, 2015) que possibilita a exposição dos materiais, “o desvelamento do corpo e do curso da escrita acompanhada da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais” (GRÉSILLON, 1994, p. 7).

A partir dessa premissa, apresento a caminhada de criação do texto de *Aventura do Lobo* expondo suas etapas e sistematizando procedimentos, compreendendo que sua

² Inicialmente montado na disciplina Prática de encenação ministrada em 2015 pela Profa. Me. Ana Teresa Desterro Rabelo do curso de Teatro Licenciatura (UFMA), no mesmo ano a Cia. Artífice-Mor e Grupo Cena Aberta assumem a produção. Os processos aqui compartilhados referem-se à composição do texto e dos personagens e não fazem distinção do espetáculo para disciplina ou fora dela.

³ O Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro Licenciatura sob mesmo título deste escrito foi orientado pela Prof^a Dra. Fernanda Areias de Oliveira, defendido em 2017.

dramaturgia acontece na sala de ensaio, em que espetáculo e texto se constroem mutualmente como urdidura.

Assumo indagações, na tentativa de tencionar narrativa do processo e reflexões teóricas, estas circulam sobre a percepção criativa nas etapas de construção do texto e identidades atribuídas a ele. Os primeiros passos deste espetáculo nascem em experimento simples, baseado no livro para crianças *Quando o Lobo tem fome*⁴, em que um roteiro elaborado pela turma serviu de guia para improvisação:

ROTEIRO

Música de apresentação do Lobo

As falas são improvisadas partindo do ponto inicial do objeto e do convencimento do Lobo em emprestá-lo. 1. O Lobo deixa cair sua faca, que é encontrada pela Perua (Diálogo com a Perua); 2. Volta com um cerrote, encontra Ursa que pega seu cerrote; 3. Volta ao prédio com uma corda, que é pega pelo gambá; 4. Volta com um caldeirão, que a Vaca precisará; 5. Volta com uma churrasqueira, mas é seduzido pela Loba, que pega a churrasqueira; 6. Decidido a comer cru, encontra um bilhete na porta do apartamento; 7. Sobe para a laje e encontra uma festa e saudações. Música de fechamento.⁵

Em seguida, com a demanda de uma montagem, o roteiro foi o pontapé escolhido. Assumi a escrita dramaturgica e também a direção, com desafio de criar a partir de um imaginário existente, numa relação completamente situada, uma vez que a turma já havia decidido que atores fariam quais personagens e também argumentos na encenação, a exemplo da proposta de animais antropomórficos.

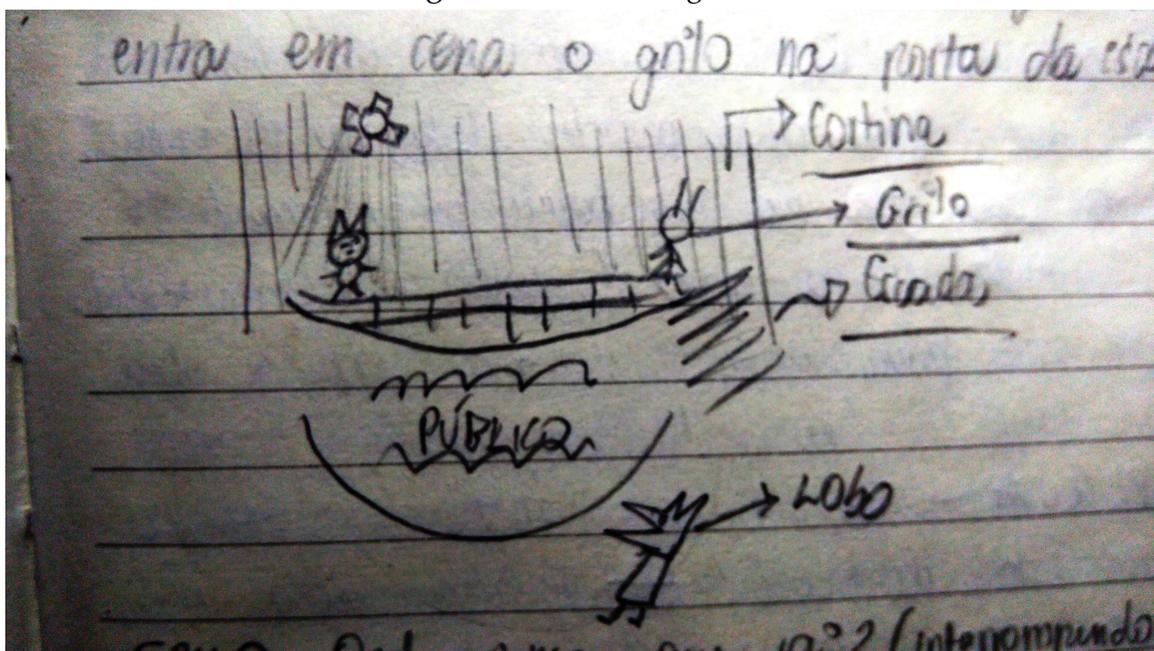
Muitas vezes, um espetáculo começa com uma ideia, uma imagem, um lampejo, como uma folha em branco prestes a ser preenchida, um estalo no espaço vazio, o oposto disso aconteceu nesse processo, o ponto de partida já estava dado, os personagens já existiam, até alguns papéis já haviam sido designados aos atores, haviam pré-ideias no coletivo com expectativas múltiplas.

⁴ *Quando o Lobo tem fome*, autoria de Christine Naumann-Villenin e Álvaro Faleiros, ilustrado por Kris di Giacomo da Editora Berlendis & Vertecchia Editores. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/QUANDO_O_LOBO_TEM_FOME.html?id=Rs6BlgEACAAJ&redir_esc=y.

⁵ Roteiro de experimento cênico. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Meu trabalho se deu por negociações, defendia que o roteiro criado deveria ser um dos fios criativos, não o único e nem o principal. O imaginário proposto pelo roteiro de improvisação e o fato de conhecer a equipe, espaço e recursos que tínhamos tomaram conta da escrita que agora estava moldada pela situação e contexto que vivíamos.

Figura 1 – Foto-reprodução de rascunho no caderno de dramaturgia mostrando *insight* de Cena



Fonte: Acervo pessoal da autora

Logo a primeira mudança aconteceu nos personagens, já que se retiram alguns integrantes para compor a equipe fora da cena⁶. No conto faziam parte da trama: Lobo, Perua, Ursa, Gambá, Vaca e Loba. Na Dramaturgia, retirou-se Gambá e Vaca, há a mudança de gênero da Ursa e acrescenta-se o Grilo, o Porteiro, personagem inexistente na narrativa do roteiro inicial. Os objetos da narrativa também mudaram, tem-se frigideira, motosserra, corda e churrasqueira.

Dessa forma, o texto a ser construído teria, além do experimento/roteiro como ponto de partida, alguns norteadores escolhidos pela turma: o dar e tomar dos objetos pensando em cada personagem; atores pré-selecionados aos papéis, músicas já criadas desde o experimento e escolha por uma montagem cômica. Todas essas escolhas influenciaram nos procedimentos de escrita.

⁶ Além da minha saída da cena para a direção e também maquiagem, Arlinda Souza Menezes assumiu a função de *lighting designer* e mais tarde Vinicius Viana na criação dos figurinos, que antes estava afastado da disciplina.

No meu trabalho em sala de ensaio, também fiz escolhas que percebo como premissas para a criação dramaturgicamente, são elas: o uso de narrativas pessoais dos atores e também o pensamento sobre a cidade como motor de exercícios. Segue esquema:

Quadro 1 - Premissas para a construção dramaturgicamente

Premissas para a construção dramaturgicamente
Objetos (frigideira, motosserra, corda, churrasqueira)
Atores/Personagens sugerindo tipos e narrativas
O conceito de cidade ligado a formas geométricas, gerador de dramaturgias corporais.
Comicidade

Fonte: Arquivos da autora

Com tantas premissas e decisões a lidar, este texto nasce e se atualiza na sala de ensaio, sempre em contato com o jogo dos atores, que ora mudam o texto, ora são guiados por ele, a dimensão textual por vezes é indissociável da dimensão prática.

Nesse sentido, percebo certa semelhança ao processo de criação do texto de *L'âge d'or* do *Théâtre du soleil* em que o texto nasce ao mesmo tempo que o espetáculo, do próprio corpo e da voz do ator, como um instrumento do espetáculo, demonstrando um modo diferente de criação do texto que, segundo Roubine (1998, p. 77), se trata de um “texto múltiplo, portanto, suscetível de infinitas modificações, inseparável da sua representação”, em que a encenadora Ariane Mnouchkine atua como um guia, ela “intervêm para propor ideias, evitar que as improvisações se desviem para longe das fórmulas fundamentais que devem assegurar a unidade e a coerência do espetáculo” (ROUBINE, 1998, p. 75).

Como se opera uma criação *a partir, com e sob medida* para os atores? Para melhor sistematizar a trajetória de escrita do texto, que se deu concomitante a construção da encenação, divido este escrito em partes. Na primeira, é exposta a construção dos personagens e a relação com os atores; na segunda, os processos de ensaios como geradores ou modificadores da dramaturgia; por fim, na terceira evidencio uma das identidades do texto, percebidas ao logo do estudo sobre o processo.

Personagens

O pontapé para entrelaçar subjetividade e alteridade na escrita foi justamente assumir os atores e atrizes no processo, cujos corpos eram diversos em formas, pensamento, experiências e potencialidades. Na sala de ensaio, as proposições evidenciavam tais subjetividades através de narrativas e memórias, por exemplo. Meu olhar incidia na percepção das personalidades artísticas e cotidianas como potência.

O ator e sonoplasta Tiago Andrade⁷ fez Raul, o Lobo da floresta que vai com sua banda de rock para a cidade. Cordelista e repentista, sua facilidade de compor rimas foi usada como recurso para escrita das falas de seu personagem. Assim também, seu andar, vícios, gestos e histórias de infância foram incorporadas ao texto e partituras corporais.

LOBO - Ai que fome... Será que é fome de batatas? Será fome de milho quentinho? Ou será fome de um *subway* feito rapidinho?
[...] LOBO - Ora vejam só, nesse condomínio ninguém dá trégua, vou ter que voltar e pegar uma motosserra. [Sai]⁸ (MONTEIRO, 2015, p. 1)

O personagem Grilo, porteiro do condomínio na cidade, foi interpretado por Epaminondas Sidra, um homem idoso que apesar do olhar astuto sobre o teatro, mantinha distância da prática de ator. Seu corpo, já não mais tão disposto pela falta de prática, denunciava uma intelectualidade, rigidez e organização, dessa forma, esses traços da personalidade do ator foram influenciando tanto o texto como a composição corporal do Grilo.

O procedimento percebido na maioria dos personagens foi o de relacionar tipos e personalidade, assim temos não um simples coelho, animalizado, tipificado, mas repleto de singularidades do ator Alysson Ericeira, malabarista, contador de histórias, com narrativas engraçadas de infância e causos com porteiros de condomínio. Esse compilado de matérias serviu de materialidade para a construção do texto e do corpo do personagem.

Entretanto, lidar com subjetividades implica estar suscetível ao inesperado. Cito a composição da personagem Loba, tendo algumas premissas mantidas em relação ao conto, sendo uma delas a relação de romance com o Lobo. No espetáculo a Loba passou a ser

⁷ Integro com Tiago Andrade a Banda Cofo de Parafernália, que foi incluída na encenação, as composições musicais com a banda foram incorporadas à dramaturgia para dividir momentos da cena, suscitar clímax, dar tema musical para a peça.

⁸ Trecho extraído do texto de *Aventura do Lobo*, arquivo pessoal.

dançarina de balé tal como a atriz Carla Purcina, além de carregar aspectos de graciosidade e feminilidade padrão, também como proposição da atriz.

Um fato notável em todas as apresentações era o favoritismo das meninas da plateia por essa personagem, sua roupa cor-de-rosa semelhante à de uma bailarina, seus gestos meigos e voz doce talvez se constituíssem como um amontoado de clichês que reforçavam tudo aquilo que as meninas estão acostumadas a consumir pela mídia. A Loba Lobete era semelhante à Barbie, a princesa, e isso parecia entrar em confronto com a nossa proposta. Dessa forma, nos ensaios tínhamos um desafio para superar, romper com os estereótipos e alcançar a comicidade.

Percebo nesse processo de construção dos personagens, em que os atores emprestam sua personalidade sugerindo tipos e formas a eles, semelhante à busca do palhaço em que a construção do personagem, por assim dizer, “obedece a um determinado perfil individual, que se apoia nas características corporais do ator e em sua própria subjetividade” (BOLOGNESI, 2003. p. 198).

Nesses tipos cômicos há uma experimentação da liberdade, longe das formas rígidas do cotidiano, o risível nos aproxima de sensações da infância, o palhaço quando cômico se apoia no exagero de seus vícios e em suas possibilidades artísticas, é dessa relação que se pauta o exercício de criatividade em *Aventura do Lobo*. É importante ressaltar que esse modo de construção leva o espetáculo a uma forma flexível de dramaturgia e a uma performatividade na atuação que será refletida principalmente quando há substituições no elenco, o que será abordado mais a frente.

Sala de Ensaio

O que pode acontecer na sala de ensaio? Como lidar com o registro desse espaço estriado em padrões? Que proposições suscitariam subjetividades dos atores para a composição dramática? Esses questionamentos pairavam em todas as minhas ações nesta experiência criativa e por isso considero as sessões de ensaio de *Aventura do Lobo* muito diversas, pois estavam no campo da experimentação livre.

Nos primeiros ensaios, além de comportar jogos de sensibilização ao universo pretendido, eram feitas improvisações contínuas das cenas em que o Lobo era

surpreendido por algum outro animal, na maioria das vezes sem texto prévio, o objetivo da improvisação era apenas o de convencer o Lobo a emprestar o objeto, eram nessas improvisações que me atentava para algo que pudesse entrar na composição do texto escrito.

A observação se concentrava em falas cômicas dadas de improviso, em cacos, bordões ou gestos interessantes que viessem a surgir ou mesmo ações corporais, a ideia era estimular a espontaneidade na improvisação e depois torná-la cena, através da repetição ou modificação quando fosse necessário.

Contudo, ao resgatar os diários de bordo, protocolos e registros audiovisuais dos ensaios, percebo certa particularidade na construção das cenas, estas dizem respeito aos jogos aplicados no processo, organizadas em três modalidades: Jogos de brincadeira, Jogos para cenas cômicas e Jogos de espaço.

Os encontros foram repletos de brincadeiras que aqui chamo de **Jogos de brincadeira**, estes impulsionam o estado de disponibilidade corporal, aquecem o corpo ou mesmo sensibilizam ao universo lúdico e despertam a comicidade. Porém, principalmente, permitem ver características corporais como o andar, os gestos e os vícios.

Nossas discussões incidiam sobre a abordagem ao tema cidade *versus* campo. Esses jogos, além de nos proporcionar gatilhos de construção para as cenas, nos mostraram essa temática como “fio que costura e tece cada pulsação da peça ou da cena [...] sendo o fio que une todas as partes separadas” (SPOLIN, 2008, p. 29), suscitando a percepção dos tipos sociais do campo e da cidade, relação presente entre o Lobo da floresta e demais animais urbanos.

Várias foram as sessões que dedicamos tempo para brincar, brincadeiras populares de nossas infâncias, essas memórias nos aproximavam do universo do nosso público e nos instauravam um ambiente de criação, uma vez que, “a capacidade de criar está ligada à possibilidade de habitar essa zona de experimentação” (BARON, 2002, p. 70).

Almejava também nos ensaios a permanente relação com objetos, visto que são eles que delineiam a trama do espetáculo. O cultivo dessa relação foi feito através do uso de malabares de circo, em exercícios que ao mesmo tempo nos aproximavam dessa relação *dar e tomar*, também desenvolviam outras capacidades como concentração ou ainda para fins de aquecimento. A seguir, um exemplo desses exercícios com os malabares:

Quadro 2 - Jogo com Claves

JOGO COM CLAVES:
- O tempo de cada fase deve variar de acordo com os participantes
- O ritmo pode ser uma variante em todas as fases
Fase 1. Em roda todos os participantes jogam a clave de um para o outro dizendo antes o nome para quem irá lançá-la.
Fase 2. A clave continua sendo passada, porém a comunicação passa a ser somente no olhar, quem lançará comunica-se para quem se destina a clave.
Fase 3. A roda se desconstrói e os participantes continuam passando a clave andando pelo espaço e comunicando-se com o olhar, podendo haver acréscimos de claves dependendo do número de jogadores.

Fonte: Arquivo pessoal da autora

Outra modalidade de jogos presente nos ensaios são os **Jogos para cenas cômicas**, isto é, que objetivam alcançar a comicidade. Se como afirma Bergson (2004), quando rimos da natureza é porque ela nos apresenta formas que lembram o humano, do mesmo modo era previsto a construção do risível através do humano mesclado à natureza como é o caso dos bichos deste espetáculo.

Na busca por tipos cômicos, propus situações em que os corpos engraçados fossem estimulados, partindo da premissa da potência risível contida em cada comportamento ou característica excessiva, um exemplo foi o dançar dos animais, em que os atores ao som de vários ritmos intercalavam o dançar como humanos e dançar como um humano que se tornara animal, passando por todos os animais que usamos no texto. A seguir, vemos exemplos de jogos nos estudos de cena cômicas de Fernando Lira (2013) e que para este processo passou por adaptações:

Quadro 3 - Jogo a pessoa como animal

A PESSOA COMO ANIMAL
Objetivo: Criar partituras físicas geradas a partir de vícios e virtudes em excessos, que se reflitam em posturas corporais inspiradas em animais.
Descrição: A partir de um vício ou uma virtude sugerida deve-se associar a um animal que inspire fisicamente esses “desvios da alma”.
Adaptação: Os atores relembram um vício cômico seu ou que já tenham visto e o associam ao seu personagem animal.

Fonte: Lira (2013)

Quadro 4 - Jogo Deformidade física ou moral

DEFORMIDADE FÍSICA OU MORAL
Objetivo: Compor naturalmente uma deformidade física ou moral.
Descrição: Dispostos lado a lado os atores pronunciam uma frase qualquer e ao mesmo tempo executam um comando de um gesto dado pelo diretor.
Adaptação: Em movimento pelo espaço os atores pronunciam falas do texto ao mesmo tempo que executam movimentos elaborados no jogo anterior.

Fonte: Lira (2013)

A última modalidade observada, chamada aqui de **Jogos de espaço**, influenciou mutuamente texto e encenação. A composição de dramaturgias corporais e de espaço, esses jogos foram desenvolvidos ligados à ideia das formas geométricas das cidades considerando os desenhos das ruas, dos prédios e praças, a ideia de ambiente urbano deveria estar no corpo e no espaço cênico. A seguir dois exemplos desses jogos:

Quadro 5 - Andando no espaço geométrico

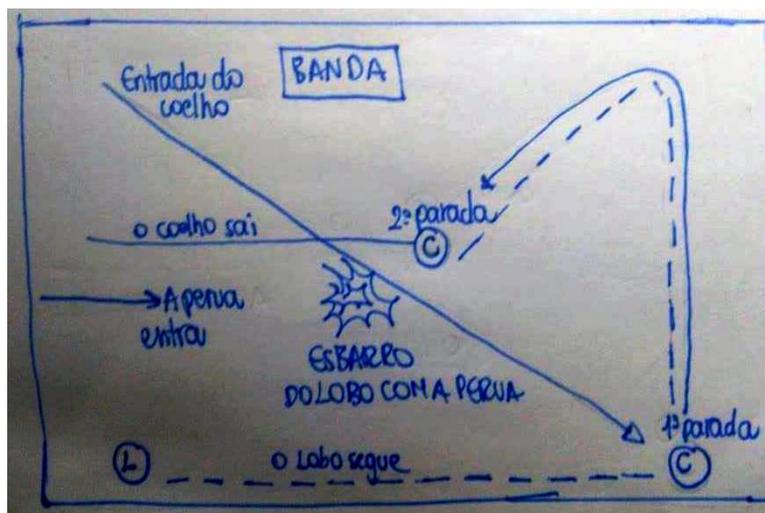
ANDANDO NO ESPAÇO GEOMÉTRICO
Objetivo: Compor entradas e saídas de cena.
Descrição: Os atores andam pelo espaço experimentando o corpo do personagem/ animal e com objetivos geométricos. Experimenta-se fazer um triângulo no espaço, um quadrado, um retângulo, andar em linha reta ou em curvas.

Fonte: Arquivo pessoal da autora

Através desses jogos foram construídas algumas cenas corporais, substituindo até alguns diálogos, podemos ver um exemplo na foto reprodução de manuscrito a seguir. Nela, o Lobo entra carregando uma frigideira e o Coelho está sob um círculo, sempre que o Lobo tenta pegar o Coelho, este se dirige a outro círculo até o Coelho sair de cena e entrar a Perua interrompendo sua caçada.

Experimentar essa relação de alteridade entre dramaturgia e ensaios me permitiu perceber possibilidades de escrita. A partir das improvisações e experimentos, o texto foi ganhando forma e crescimento, os personagens passaram a ter autonomia, vida e complexidade, as improvisações revelavam os tipos construídos, as dramaturgias corporais permitiam liberdade de interação com o público e o risível era privilegiado. Quanto mais os atores e atrizes se impunham criativamente ao processo, mais suas subjetividades atuavam como modificadores da cena, e o texto se dispunha a atualizar-se.

Figura 2 – Foto-reprodução de esquema de Cena em que não há diálogo



Fonte: Acervo pessoal da autora

Performatividade, traçando uma identidade

Logo no início desta caminhada criativa, era um objetivo a construção para além de *personas* no palco cênico. Uma vez que os animais estavam tão imbricados na personalidade dos atores vi a possibilidade de provocar um estado de presença, um estado performativo que possibilitasse sua atuação em qualquer ambiente ou situação.

Tal ideia foi difundida através de propostas nos ensaios que chamo **Cenas de situação**. Nelas os personagens eram incluídos em situações diversas, fora do ambiente da narrativa do espetáculo, porém não contraditório a ele. Abaixo alguns exemplos:

Quadro 6 – Cenas de situação

CENAS DE SITUAÇÃO
Situação 1. O grilo inspeciona pacotes da portaria.
Situação 2. O urso ensina uma coreografia para os moradores.
Situação 3. A Perua foi convidada para um programa de culinária.
Situação 4. A Loba dá uma aula de balé para o Lobo e o Coelho.

Fonte: Arquivo pessoal da autora

A eficácia de procedimentos como esse, que despertavam ao estado performativo, pode ser atestada quando se percebe o estado do personagem fora do palco como, por exemplo, em uma entrevista para a TV, em que os atores interagem com a apresentadora como personagens animais suscitando uma abordagem de intervenção no espaço, conforme destaca Féral (2015):

A performance se propõe, com efeito, como modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Por isso ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando, de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do performer; e, de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo – performance teatral – seja da imagem – imagem do real [...] (FÉRAL, 2015, p. 137)

A partir dessas experimentações deu-se a criação da cena final do espetáculo, o concurso de talentos. Em caráter performativo, esta se constitui como um roteiro aberto da ação cênica, suscetível a imprevistos e mudanças, nele cada ator e atriz decide qual número apresentará, e o público escolhe o vencedor (a) do concurso.

O uso dessa relação performance e teatro é, como afirma Féral (2015), fruto de uma desconfiança recíproca e que em *Aventura do Lobo* é utilizada na busca por uma Performatividade Cênica: aqui o teatro se beneficia das aquisições da Performance constituindo-se, para Josette Féral, **Teatro Performativo**.

Não cabendo o retorno histórico da conceituação da performance, admite-se aqui seu sentido dominante apresentado por Schechner contida nas ideias de Féral (2015), no que diz respeito ao *performer*, considerando sua explícita importância, segundo a autora, na redefinição dos parâmetros do fazer artístico hoje, sua prática da performance teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo. Schechner, nos destaca as três operações para pensar a prática de um performer:

1. Ser/estar, ou seja, se comportar; 2. Fazer. É a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* aos seres humanos; 3. Mostrar o que faz (ligado à natureza dos comportamentos humanos). Esse consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar). (SCHECHNER, 2002; 1993; 1990; 1985⁹ apud FERAL, 2015 p. 118)

Nestas operações, é possível identificar principalmente a construção do estado de presença do Lobo Raul, seu corpo expandido sempre *em cena*, seja em interações no camarim, no palco ou com as crianças após o fechamento das cortinas, a performance do ator privilegia a ação, seu aqui e agora, “*it happens*”, disse Schechner, seu *fazer* se torna

⁹ Materiais de R. Schechner referidos na pesquisa da autora Josette Féral (2015): *Performance studies: an introduction*, New York, Routledge, 2002, mas também em *The future of ritual: writings on culture and performance*, New York, Routledge, 1993; *By Means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990; *Between Theater and anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

primordial.

Dissipando a ilusão e instaurando um estado de presença, sua relação com o jogo da representação torna-o comandante do espetáculo que na maioria das vezes não se atém a meras falas gravadas e propõe-se ao risco. Nota-se o engajamento do artista em que suas subjetividades alargam-se, característica também pertencente ao circo em sua relação com o sublime do riso e o público. O performer não hesita em improvisar rimas que não estão no texto escrito, ou falar diretamente com o ator que esqueceu-se de uma ação, é possível traçar novas relações, jogos e deixar-se livre para agir, para *fazer*. Como afirma Féral (2015, p. 129), “o teatro performativo toca na subjetividade do performer”, portanto conclui-se que:

No teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’ (*doing*), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura (*se met en place*). (FÉRAL, 2015, p. 131)

Se na linguagem corrente, conforme afirma Féral (2015), o texto refere-se a determinado repertório que preexiste a representação, o texto performativo é indissociável de sua representação cênica e não existe exceto na e para a cena, materializado nela. Em *Aventura do Lobo*, texto e encenação nascem juntos em sala de ensaio, sua dramaturgia adquire sentido somente atrelada à representação, e principalmente aos atores.

Torna-se importante aqui mencionar como ponto que ilustra a questão a substituição de atores no espetáculo, acontecimento que se deu cerca de um ano após a estreia. Com a mudança de elenco, o texto transforma-se a partir da subjetividade dos novos atores, comprovando a não autonomia do texto perante a encenação. Os novos atores foram inseridos no processo, não houve a imposição do texto já existente para gravarem e improvisarem, e sim meios para inscreverem, através do processo, suas subjetividades.

A percepção do texto de *Aventura do Lobo* como esburacado, aberto e dependente de sua representação avulta seu sentido de texto performativo apoiado na noção de performatividade cultivada no processo criativo, uma vez que sua transcrição escrita existe não para limitar a performance dos atores ou ditar a encenação, mas apenas

assumindo um aspecto de partitura, de registro de memória da construção do espetáculo.

Figura 3 – Personagem Lobo interpretado pelo ator Tiago Andrade



Fonte: Fotografia de Breno Galdino, acervo pessoal

Muitos aspectos percebidos no processo de escrita dessa aventura não puderam estar nesta síntese, assim também acredito que não se esgota um processo, uma obra. Experimentei aqui colocar-me em múltiplas vozes, pois diferentes pontos de vista já foram registrados sobre *Aventura do Lobo*, espetáculo que defendo ser partícipe de um teatro contemporâneo para crianças, pois sua criação se propõe a dialogar com as urgências deste tempo que comparecemos. Contudo, *Aventura do Lobo* nos atenta para a necessidade de uma redescoberta do teatro para crianças e jovens, com novas dimensões estéticas em movimento por diversas esferas além da classe artística, envolvendo crianças, escolas, teatros e responsáveis.

Referências

BARON, Sandra C. Brincar: espaço de potência entre o viver, o dizer e o aprender. In: GARCIA, Regina Leite (Org.). **Crianças essas conhecidas tão desconhecidas**. Rio de Janeiro: DP&A 2002. p. 53-79.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. São Paulo: Martins Fontes 2004.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

FERAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. Tradução: Marília C. G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. Revista Art Research Journal, Revista de Pesquisa em Arte Brasil, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma genética teatral: premissas e desafios. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio/ago. 2013.

LIRA, Fernando (Org.). **Jogos para cenas cômicas**. Fortaleza: Grupo Crise, 2013

MONTEIRO, Necylia. **Aventura do Lobo**. São Luís-MA, 2015, 7 páginas. Digitada, não publicada.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Submetido em: 11 set. 2019

Aprovado em: 26 out. 2019



Iracema, outras iracemas, devir iracêmico

Iracema, otras iracemas, devenir iracémico

Luiz Nadal¹

Resumo

O monólogo *Se eu fosse Iracema* (2016) encena uma noção de corpo que será inscrita, aqui, sobre a obra canônica de José de Alencar. Em contraste ao corpo exótico e exteriorizado da protagonista, este estudo busca delinear o corpo cênico performado pela intérprete Adassa Martins, na direção de Fernando Nicolau: um corpo que deforma os contornos da máquina ocidental de pensamento e produz um particular tipo de devir. Trata-se do conhecido conceito de Gilles Deleuze (2012) associado à noção de graça desenvolvida por Maria Cristina Franco Ferraz e à prática xamânica encontrada nos estudos de Eduardo Viveiros de Castro. O devir iracêmico, assim, demonstra a abertura à alteridade ameríndia realizada na dramaturgia de Fernando Marques.

Palavras-chave: Autoria. Corpo. Ameríndio. Xamanismo. Devir.

Resumen

El monólogo *Se eu fosse Iracema* (2006) encena un concepto del cuerpo que será superpuesta en la obra canónica de José de Alencar. En oposición al cuerpo exótico y exteriorizado de la protagonista, este trabajo busca delinear el cuerpo escénico desempeñado por la intérprete Adassa Martins, en la dirección de Fernando Nicolau: un cuerpo escénico que deforma los contornos de la máquina occidental del pensamiento y produce un particular tipo de devenir. Se trata del conocido concepto de Gilles Deleuze asociado con la idea de gracia desarrollada por Maria Cristina Franco Ferraz y a la práctica chamánica encontrada en los estudios de Eduardo Viveiros de Castro. El devenir iracémico, por lo tanto, demuestra la apertura a la alteridad ameríndia realizada en la dramaturgia de Fernando Marques.

Palabras clave: Autoria. Cuerpo. Ameríndio. Chamanismo. Devenir.

¹ Mestre em Literatura Brasileira (UERJ) e doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Contato: oluiznadal@gmail.com.

Iracema

Um livro como *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* (2015), em que o autor, pensador e ativista político indígena Davi Kopenawa conta a sua história e de sua etnia indígena ao etnógrafo francês Bruce Albert, não causa apenas fascínio, causa também desconcerto. E se formos um pouco mais corajosos em admitir, constrangimento. Apesar de nossa permissão ou vontade, os habitantes originais dessas terras possuem um modo de vida que nunca deixou de existir. E mais recentemente, eles têm experimentado de meios – e de mais atenção – para falar de si e de nós, como outros. A obra mencionada, portanto, não é uma manifestação intercultural isolada. Ela ganha acolhida em um cenário que começou a se formar quando as línguas indígenas foram reconhecidas oficialmente pela Constituição de 1988. Isso possibilitou, primeiramente, seu uso como principal opção nas escolas indígenas. Depois, com os incentivos do Estado para o fomento de materiais paradidáticos, deu impulso à literatura de autoria ameríndia. Como resultado, a produção de livros dedicados ao ensino se estendeu a outro tipo de produção, em que autores índios escrevem para a cultura não indígena. É o caso de Daniel Mundukuru, Eliane Potiguara, Renê Kithãulu e muitos outros.

Inevitável, neste contexto, é não lembrar da personagem canônica de José de Alencar. Localizado em um contexto bastante diferente, marcado pela demanda de uma construção narrativa da nacionalidade, a literatura de então não estava interessada no indígena em termos de alteridade. Assim como outras obras canônicas do período romântico, o projeto do autor foi o de produzir uma pedagogia do nacional que delineasse o povo brasileiro. Dentre todos os caracteres da personagem, a ênfase dada aos lábios pelo narrador retorna como uma questão inadvertida, um descuido. Os lábios de mel de Iracema, estampados no cânone nacional através do famoso epíteto, não compõem apenas a ideia de uma beleza virginal somente comparável à beleza natural das matas. São lábios de uma fala tímida e dócil, frequentemente associada a algum animal inofensivo. Eis aqui um bom exemplo: “A voz maviosa, débil como sussurro de colibri, murmura” (ALENCAR, s/d, p. 43). São lábios que sorriem, concordam e a fazem cativa dos lábios do explorador português Martim.

Sem tanto destaque, por outro lado, são descritos os olhos da personagem. Mas chama igualmente a atenção, a certa altura do romance, uma passagem que causa a mesma sensação

de negligência por parte de nós, leitores. Durante a guerra entre as duas nações indígenas, Iracema se prontifica a matar o próprio irmão no lugar de Martim e assim protegê-lo. Diante da estupefação do estrangeiro, ela lhe justifica: “[...] porque os olhos de Iracema vêm a ti, e a ela não” (ALENCAR, s/d, p. 59). Mais do que pertencerem ao forasteiro, os olhos da protagonista, vistos assim, são puro reflexo. Mais do que refletirem a figura do “guerreiro branco” (p. 38), revelam o olhar do escritor branco. Um olhar caracterizado pela exterioridade do objeto observado, semelhante ao que aponta Karl Erik Schøllhammer na *Carta de Vaz Caminha*, em seu texto *O olhar antropofágico ou O fim do exótico* (2007). E que, por conta disso, cria um cenário de encontro com o desconhecido assegurado pela divisão espacial entre o “lado de lá” e o “lado de cá” que pode ser visto no texto. Longe de penetrar na “articulação do outro” (p. 176), trata-se de um olhar limitado a descrever os gestos do índio de acordo com os interesses de apropriação das terras e dos corpos. Finalmente, um “[...] olhar uniforme, de direção e dimensão única, e que nada no objeto olhado modifica a relação entre quem olha e aquilo que é olhado” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 176).

José de Alencar manifestou diversas vezes suas convicções acerca do “verdadeiro poema nacional”, o qual só seria possível através de um profundo estudo sobre a língua indígena. Por meio dela – defendia – é que teria acesso aos “[...] modos de pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida” (p. 99). De fato, o argumento do autor é potente: basta aproximar as formas narrativas de seu contemporâneo, Gonçalves Dias. No trabalho de estudos culturais de Sá (2012)², ela demonstra que o autor utiliza as fontes coloniais de modo diferente ao de Alencar, que no mais das vezes se restringe às descrições de rituais indígenas e traduções literais do tupi. Em contrapartida, o autor de *Americanas* incorpora na própria poesia os gêneros mencionados pelos cronistas, como a jactância, os sonhos xamânicos e as canções para recém-nascidos (p. 194). Desse modo, o diagnóstico oferecido pela autora sobre a literatura desse contexto – o de que prevalece o compromisso com a missão de explicar e incorporar o passado pré-europeu à história do país, forjando assim a ideia de história e cultura verdadeiramente brasileiras (p. 183) – parece se aplicar ao caso de Alencar. Em seu pós-escrito anexo à edição utilizada, o autor comenta o processo de criação do romance como uma montagem. Seu material de base foram as

² *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* (2012)

informações coletadas em relatos dos navegadores europeus, dos quais extraiu personagens e conflitos reais. É o caso de Martim Soares Moreno e o índio Poti, posteriormente batizado de Antônio Felipe Camarão³. Também é o caso de ódio das duas nações inimigas: os Tabajaras, que viviam no interior do Ceará, aliados dos franceses e os Pitiguaras, habitantes do litoral e amigos dos portugueses. É neste cenário que, por fim, insere a história romântica entre a índia tabajara, Iracema e o primeiro colonizador português do Ceará, Martim.

Considerando as intenções do projeto literário indigenista, a autora ajuda a compreender a dependência de autores como Alencar em relação às fontes coloniais para a construção de seus trabalhos, tais como crônicas, diários de viagem, cartas e documentos jesuítas. Uma dependência voluntária, no entanto, guiada pela “[...] intenção explícita desses escritores em criar heróis do passado e fazê-los vivenciar aventuras épicas que viriam a constituir, a partir de então, o passado lendário do Brasil” (SÁ, 2012, p. 184). Ao fazer uso de uma prosa poética com frases que “[...] empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas” (ALENCAR, s/d, p. 101), as personagens indígenas de Alencar foram inscritas na historiografia literária como índios pacíficos, cordiais e afeitos a uma religiosidade natural. De olho nesta paisagem, o violento processo de colonização a que foram submetidos é sobreposto pela ideia de uma necessária missão civilizadora. Revisto com olhos que reconhecem a inversão de registros feita na modernidade ocidental⁴, o romance de Alencar naturalizaria aquela narrativa, bem como as identidades raciais e patriarcais com as quais ela é construída. Seguindo este norte, a articulação que deriva do acesso à língua, aos saberes e às cosmologias indígenas é colocada a serviço de uma mitologia de fundação. E como poderemos verificar, o próprio funcionamento do mito, segundo Barthes (2004), em especial pelo seu “efeito da inversão mítica”, será eficiente nessa operação de montagem:

[...] o mito consiste em *inverter* a cultura em natureza, ou pelo menos o social, o cultural, o ideológico, o histórico em ‘natural’: aquilo que não passa de um

³ “O assunto para a experiência, de antemão, estava achado. Quando em 1949 revi nossa terra natal, tive a ideia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a heróica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, aliado, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel Redondo; aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher.” (ALENCAR, s/d, p. 101)

⁴ A ideia é exposta por Boaventura de Sousa Santos na conferência “Do pós-moderno ao pós-colonial: e para além de um e outro” (2004).

produto da divisão de classes e das suas sequelas morais, culturais, estéticas é apresentado (enunciado) como ‘óbvio por natureza’; os fundamentos absolutamente contingentes do enunciado tornam-se, sob o *efeito da inversão mítica*, o Bom Senso, o Direito, a Norma, a Opinião Pública, numa palavra, a Endoxa (figura leiga da Origem). (BARTHES, 2004, p.77, grifo nosso)

Diante do exposto, a paisagem criada pela historiografia literária, da qual a obra de José de Alencar faz parte, oferece uma representação do indígena feita da mais pura exterioridade. A mesma exterioridade que marca o conceito de “exótico” como “[...] aquilo que não pertence a quem assim o qualifica, com aquilo que não é seu nem participa do seu mundo, aquilo que é radicalmente diferente e que é, sobretudo, exterior a quem lhe confere tal designação” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 176). Destarte, uma perspectiva construída a partir de um interior inamovível, garantindo a própria interioridade e centralidade de um regime de pensamento. Em um sentido oposto, o monólogo intitulado *Se eu fosse Iracema* (2016)⁵ encena a possibilidade de encontro com o radicalmente outro que a obra de Alencar vê à distância. O trabalho é um entre tantos experimentos artísticos de autoria não indígena produzidos no contato com a cultura, os saberes e o modo de vida das alteridades indígenas. Em oposição ao contexto de Alencar, donde a literatura aparece como investimento no valor do nacional, a obra cênica da companhia 1COMUM surge no momento contemporâneo de questionamento à narrativa da nação por ele estabelecida. Agora, será através de dentro, da aproximação com este aliado segmento formador da nação – os indígenas – que o gesto interpelador será feito.

Outras Iracemas

A peça teatral *Se eu fosse Iracema* (2006) é uma experiência intercultural aberta à ontologia ameríndia e que, portanto, inscreve sobre o romance canônico de José de Alencar uma nova concepção de corpo de sua personagem. O título do monólogo, por si só, coloca em suspensão, a modo de antecipação, o estatuto desta personagem que é das mais conhecidas na literatura indianista. E o mesmo título, no folheto de apresentação do espetáculo, impresso

⁵ *Se eu fosse Iracema* estreou no dia 08 de abril de 2016, no Sesc Tijuca - Teatro II, no Rio de Janeiro. O monólogo é representado pela intérprete Adassa Martins, com roteiro de Fernando Marques e direção de Fernando Nicolau.

com tipografia semelhante a um talho sobre uma textura que é tronco de árvore, mas também pele humana, prenuncia a figuração de um corpo cênico estranho que incorpora a experiência deste que é “O diferente, o estranho, o estrangeiro - a despeito de ser o habitante original deste lugar, o desconhecido. Nunca eu. Nunca nós. Nunca nosso”⁶.

Imagem 1 - Fotografia do fôlder de apresentação do monólogo *Se eu fosse Iracema* (2016), com direção de Fernando Nicolau, roteiro de Fernando Marques e atuação de Adassa Martins



Fonte: Arquivo pessoal do autor

⁶ Trecho extraído do texto de apresentação do espetáculo.

A Iracema que está no imaginário do leitor brasileiro não habita uma atmosfera sombria como a sugerida pela imagem da folha de rosto (Imagem 1). Ela também não tem a pele flácida e enrugada como a casca de uma árvore anciã. A personagem que será apresentada no palco, ambientado com a mesma penumbra e a mesma árvore antiga, agora decepada à altura da raiz, é muito diferente da protagonista de José de Alencar. Passados mais de 150 anos da publicação do livro, a peça convoca a um movimento transgressor frente a imagem exótica de Iracema. Isto se levarmos em conta, conforme expôs Schøllhammer (2007), uma presença radicalmente maior das alteridades no presente, fazendo do exótico um alvo já não identificável na diferença cultural. Ainda tomando de empréstimo os passos daquele autor, se antes o exotismo havia sido definido como um modo de representação do outro, agora a representação se qualificaria pela ameaça sobre o olhar do observador daquilo que é observado. É neste paralelo que a voz da personagem Iracema, incorporada pela intérprete do espetáculo, se faz ouvir contra o seu autor:

Eu me chamo Iracema porque Iracema é um anagrama de América, uma transposição das letras do nome que gente de longe deu a uma terra que já era habitada por outra gente que foi sistematicamente morta pela gente que chegou de longe e se achou dona do mundo e se tornou dona do mundo. A terra que era habitada por muita gente, por muitas gentes, ganhou o nome de uma pessoa da gente que achou que tinha descoberto o que já era conhecido e habitado por muita gente, por muitas gentes. E o nome dessa pessoa - um homem, claro - deu nome ao que a gente dele achou que tinha descoberto embora fosse já conhecido e habitado. E o nome dele, com letras colocadas em outra ordem, deu a mim o nome que eu tenho e que é Iracema e que nunca tinha sido nome de índia nenhuma e que se tornou um dos nomes de índio mais conhecido nessa terra que era habitada por gente que foi chamada de índia por cinismo ou ignorância e que é apenas o nome do colonizador dito numa ordem diferente. Eu nunca existi e meu nome foi inventado a partir do nome de um homem que faz parte de uma gente que matou e mata todos os dias a gente de quem eu faria parte caso eu tivesse existido ou viesse a existir.⁷

De olho no que foi mencionado, não é somente o estatuto da personagem que é negado na fala dramática de Iracema. Posto que se trata do único momento da peça em que a personagem de Alencar se apresenta como tal, o trecho também revela um abandono de seu protagonismo na versão cênica. Ainda que breve, a manifestação da personagem contra sua

⁷ A citação pertence ao roteiro do monólogo, cedido pela equipe 1COMUM.

imagem mitológica coloca em xeque tanto a narrativa que a engendra, como também a historiografia literária nacional. Afinal, a obra de José de Alencar⁸ é exemplar no indianismo brasileiro do século XIX e possui um caráter fundacional⁹ que, no limite, determinaria o padrão racial do país, aceitando e justificando a miscigenação entre índios e brancos. Nesse sentido, rasurar a identidade de aparência natural construída pelo autor, como faz a personagem que não aceita sequer o nome que lhe foi imposto, é apenas um dos gestos da peça que apontam para um deslocamento em que o sujeito do título da peça – *Se eu fosse Iracema* – coloca-se, ele próprio, aos olhos da alteridade ameríndia.

Em tempo, é pertinente detalhar o contexto em que ocorre o protesto da personagem. A tomada de voz de Iracema encerra uma lista de outras *personas* que também se pronunciam através da intérprete. Uma perfeita antologia de “homens infames”, no sentido de serem também existências reais aprisionadas em narrativas breves. No caso de Foucault (2003), trata-se de um conjunto de “notícias”, recortadas de livros e documentos esparsos, sobre sujeitos miseráveis cujas vidas foram apagadas no seu contato instantâneo com o poder. “Existências-relâmpagos” ou “poemas-vidas”, dirá o autor. E assim também podem ser lidas aquelas reunidas pela dramaturgia de Fernando Marques:

Vitor - Eu recebi o nome de Vitor e fui degolado em uma rodoviária.
Juruna - Eu tive o nome de Juruna e fui o único deputado federal índio do Brasil.
Valdelice - Eu fui chamada Valdelice e vi meu pai ser assassinado.
Valmir - Meu nome é Valmir e procuro o corpo de meu pai.
Gaudério - Eu recebi o nome de Gaudério e fui queimado por uns meninos em Brasília.
Raoni - Meu nome é Raoni. Todo mundo sabe o meu nome.
Eunice - Eu ganhei o nome de Eunice e me tornei cacica.
Ninguém - Eu morri antes que tivesse um nome.
Marcos - Me chamaram Marcos e eu levei minha gente de volta à nossa terra.
Arminda - Eu fui chamada Arminda e chorei diante de um rio morto pelo dinheiro.

⁸ Da qual se destaca a trilogia a que pertence *Iracema* (1865). *O guarani* (1857) e *Ubirajara* (1874) completam os três títulos.

⁹ A noção de ficção fundacional é de Doris Sommer, referida por Sá (2012), e se baseia na ideia de criação de certa ideia de nacionalidade através de uma obra amplamente lida e ensinada em escolas primárias.

Faz-se necessário ainda explicar o momento que enseja a interpretação desta listagem de indígenas infames. Assumindo a voz de narradora em primeira pessoa, a intérprete descreve ao público o ritual de nomeação em uma aldeia indígena. Ao final de três dias de preparação, os padrinhos de cada criança passam a noite a seu lado, a fim de descobrir o nome que deverão lhe dar, o nome que cabe a cada uma. A narradora justifica: “Porque o nome é um projeto de vida”. O compromisso em torno do ato de nomear, assim, responde ao poder da linguagem em engendrar o que está por vir. Implicado no sujeito como a própria pele, o nome haverá de abrir os caminhos do futuro a seu jeito, como palavra imanente ao gesto. Basta lembrar do pedido¹⁰ que o xamã yanomami faz ao etnógrafo francês em relação às suas palavras. “Desenhe-as primeiro em peles de imagens, depois olhe para elas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 64). As palavras de um yanomami não estão impressas nos livros, estão gravadas no pensamento¹¹. Uma sintaxe plasmada ao mundo, portanto. Daí também, do entendimento de que a palavra que nomeia é a mesma que tudo origina, deriva um sério sentido de pertencimento. Ter um nome é ser parte dos seus semelhantes¹².

Intercalada à narrativa descrita, a intérprete encarna cada um dos nomes da lista. As transições são rápidas entre um sujeito e outro, sem alteração nas feições ou na modulação da voz. O narrar contínuo desses testemunhos transforma o corpo da intérprete em apenas um. E é no bojo deste mesmo corpo que a cosmologia de dois mundos entra em contato. O valor dado à palavra é afrontado com a provisoriedade de um recorte noticioso. O corpo em cena, então, funcionará cada vez mais como acesso de sentidos (NANCY, 2013), irrupção de interstícios (BERGER, 2004) na representação naturalizada do corpo homogêneo. Seja através dos nomes de homens brancos que assimilam os corpos indígenas para depois desapropriá-los, seja por meio de palavras que produzem “peles de imagens”¹³ do mundo, com o poder de confinar e silenciar vidas.

¹⁰ Refiro-me ao primeiro capítulo de *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), intitulado “Palavras dadas”.

¹¹ A este respeito, diz Kopenawa (2015, p. 65): “As palavras dos *xapiri* estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim”.

¹² Diz a narradora: “E é uma criança que dorme entre os seus que festejam o fato de ela, agora, ter um nome e ser um deles” (MARQUES, 2016).

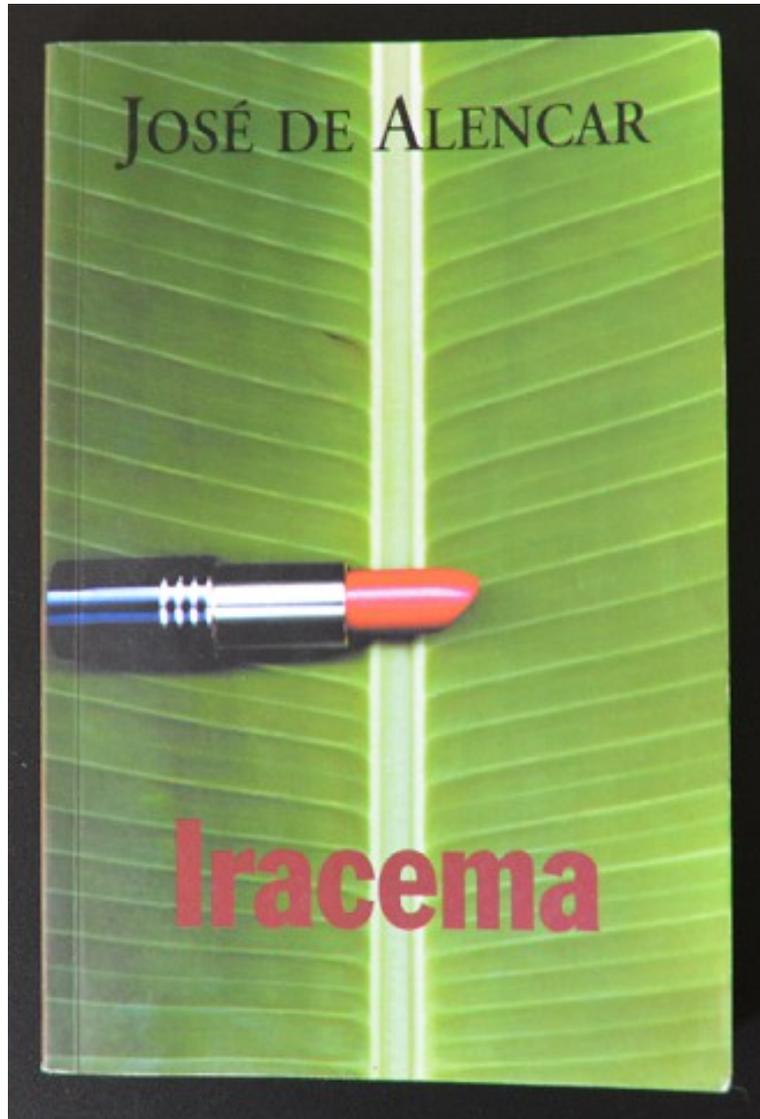
¹³ Uma nota explicativa de *A queda do céu* (2015) elucida: é assim que os yanomami chamam as páginas escritas e, de modo mais geral, os documentos impressos contendo ilustrações (revistas, livros, jornais).

Além do espaço de fala que é devolvido à personagem por meio da fabulação, uma série de outros recursos e estratégias são verificados na atuação de Adassa Martins. A começar pelo fato de que o corpo encenado em *Se eu fosse Iracema* (2016) não só recusa a representação romântica feita por seu autor, mas também se lança a um gesto mais radical. Qual seja, a produção de outra noção de corpo. Um corpo que não é imagem espelhada de uma consciência reflexiva, como diria Maria Cristina Franco Ferraz em *Graça, corpo e consciência* (2011). Para a autora, a consciência reflexiva é justamente uma “consciência-de”, que marca grande parte da tradição filosófica e das práticas habituais do Ocidente. Um maquinário intelectual responsável pela produção do corpo ocidental por excelência – o “corpo próprio”. Um corpo-máquina, erigido sob o privilégio da razão cartesiana, que reconhece a si através dos limites entre corpo e alma e vê o mundo – e o outro – como completo exterior. E se no pensamento de Ferraz (2011) a afetação que prejudica o movimento gracioso da dança é consequência do funcionamento deste corpo, inamovível em sua consciência ocidental, pensar no paralelo quanto ao traço exótico no texto literário. No caso de *Iracema*, então, a representação do corpo selvagem seria afetada pelo uso de uma linguagem saturada de metáforas. Todas elas engajadas em universalizar a moral cristã e naturalizar conceitos associados à lógica colonial, como o de raça.

Um procedimento verificado no *modus operandi* do autor, que explica sua noção de tradução do mundo primitivo através de uma escrita que “[...] não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por temas e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem” (ALENCAR, s/d, p. 99). O resultado que se vê nas páginas de Alencar, no entanto, é de corpo indígena pleno de afetação. Sua *Iracema* é “virgem indiana” (p. 23) de “corpo casto” (p. 52) e que se torna “serva” (p. 22) de seu “guerreiro e senhor” (p. 66). Nesse sentido, a imagem da recente edição de *Iracema* (s/d) é sintomática para a discussão. Embora não se trate de uma decisão editorial da época, já que a capa da edição inaugural de *Iracema* (1865) não possui sequer ilustração, apenas o título, a montagem criada pela editora¹⁴ reproduz de forma exagerada os dualismos característicos do pensamento ocidental.

¹⁴ Klick Editora.

Imagem 2 - Fotografia da capa da edição do romance *Iracema* (s/d), do José de Alencar



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Se comparada à imagem utilizada no fôlder do espetáculo teatral (Imagem 1), é possível nomear o contraste entre eles. O corpo de Iracema é uma representação organizada através da oposição paradigmática entre Natureza e Cultura, produtora dos binômios correlatos enfatizados por Eduardo Viveiros de Castro¹⁵ em sua “crítica etnológica rigorosa”. Alguns deles: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, dado e construído, corpo e espírito, animalidade e humanidade. Em oposição, a dramaturgia de *Se eu fosse*

¹⁵ A crítica é introdutória para todo o pensamento do autor, grande parte dele reunido no livro de ensaios *A inconstância da alma selvagem* (2017). Porém, o trecho em questão está no capítulo 7, intitulado “Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena”.

Iracema (2016) coloca outro tipo de representação em cena. Trata-se de um corpo que alcança o devir através de sua imanência com outra forma de ser. Seu funcionamento coincide com o gesto da graça, definido por Ferraz (2011) como um desalojar da alma de sua interioridade. Aqui, o modo de a autora apreender e tematizar a graça é totalmente oportuno, uma vez que a tentativa convoca “[...] algo a mais do que a razão” (FERRAZ, 2011, p. 675). Sendo tal excesso, outra vez, acesso para outros sentidos, outros corpos, para o fora.

Devir iracêmico

O início da peça se dá em total blecaute, apenas um *fade in* a desvelar os olhos do personagem do pajé. Em destaque, um olhar voltado para os homens brancos da plateia. Diferente do olhar de *Iracema*, que vê através dos olhos de seu autor, trata-se de uma mirada refratária à consciência reflexiva, que subverterá os fundamentos ontológicos que marcam o olhar ocidental.

Imagem 3 - Fotografia do personagem Pajé, interpretado por Adassa Martins



Fonte: Companhia 1COMUM

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 3, n. 1, p. 144-160, 2019.

Nesta dramaturgia, a intérprete emprestará o corpo como meio de enunciação não apenas ao velho pajé, mas também a uma série de personagens como a cabocla urbana e a anciã indígena, sem deixar de fora os homens brancos e ditos civilizados. As transformações entre um personagem e outro se dão apenas através da exploração da voz e das expressões corporais: contrações, torções e espasmos. As imagens abaixo mostram alguns dos participantes de uma grande sequência cênica. A exemplo do pajé que anuncia sua profecia aos brancos, a cabocla urbana que conta ao filho a história de pertencimento da terra por parte de seus semelhantes, a anciã que explica o fenômeno da seca através do mito dos rios que voam.

Imagem 4 - Sequência de personagens interpretados em *Se eu fosse Iracema* (2016): o pajé, a cabocla urbana com filho e indígena anciã



Fonte: Companhia 1COMUM

Em transições como essas, o gesto dramático produz uma ideia de corpo como acontecimento incessante de narrativas, zona de conflito entre os diferentes línguas, saberes e cosmologias. Trata-se de um corpo, então, que é coexistência de outros corpos, de outros modos de vida, outros mundos. Não consiste apenas em contar a história de outra forma, mas

sob outra forma de ser. Uma forma que admite categorias de pensamento articulados nas línguas e nas cosmologias banidas da história oficial. Assim, a estranheza do corpo cênico consistirá na sua desapropriação enquanto “corpo próprio”. O que segundo Nancy (2013, p. 46) é possível “[...] no sentido de não se reconhecer como atributo exclusivo de sua substância, posse de seu direito, ainda que sob alguns aspectos possa identificar-se com algum desses papéis”. Subvertendo a materialidade do corpo ocidental, coloca-se em total abertura, completa superfície, aparentando-se da forma de um corpo-fora. Assim, o corpo que figura no palco – tanto na performance da atriz, quanto nas histórias que narra¹⁶ – afeta os limites e compartimentos de um corpo continente, colocando-o em ininterrupta transformação, como corpo polimórfico, múltiplo e por vezes sem substância.

Além da opção por um formato monológico, em que uma única intérprete encena diversos personagens, a incomunicabilidade é também uma importante estratégia na construção da dramaturgia de *Se eu fosse Iracema* (2016). Muitas dessas falas enunciadas pela intérprete escapam dos limites do idioma oficial e corroem o seu ideal de homogeneidade. Seja pelo uso da língua guarani, como é o caso do pajé que dá início à peça, sem a facilitação da tradução¹⁷; seja na utilização de uma fala híbrida com o português, a exemplo da personagem cabocla; seja ainda, na fala de uma mulher bêbada, que lê alguns dos artigos da Constituição de 1988, que prevê, entre outros direitos, a prevalência dos direitos humanos e autodeterminação dos povos ameríndios. Além da pronúncia balbuciante e engasgada desta personagem, os dizeres sobre a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina vão sendo encobertos pelo som ensurdecedor de uma motosserra. São falas marcadas por uma dificuldade de projeção, em que os ruídos consistem nos sotaques, nos hibridismos linguísticos, nas línguas em extinção. E por conseguinte, na forma de pensar e nos saberes que abrigam. São falas que se impõem diante do público, empurrando-o para o lugar outro por excelência, o espaço do inaudito e sem fala.

¹⁶ As histórias são, na verdade, mitos. A exemplo do mito dos rios que voam e que se relacionam com outros elementos da natureza como faz o homem. E também histórias que envolvem espíritos constituídos de carne e osso, semelhantes aos *xapiri* encontrados nas narrativas de Kopenawa.

¹⁷ Na mencionada cena em bleaute, apenas com um *fade in* nos olhos da intérprete, em plano elevado em relação ao chão, profere a profecia para o público: “Escuta, branco, presta atenção no que eu vou falar agora”. A tradução existe apenas no roteiro da peça, cedido pelo autor para a elaboração deste artigo.

Em sintonia com a linguagem da peça teatral, está a noção de tradução como perspectivismo ameríndio elaborada em *Tradução e perspectivismo* por Martins (2012). Uma concepção, em tempo, contrária à de Alencar, baseada na ideia de moldagem entre a língua indígena e a civilizada. Por esse outro caminho, traduzir não seria tornar a língua estrangeira, familiar. Seria deformar a própria língua do tradutor nessa abertura para a alteridade linguística. Uma saída viável dentro dos limites de um pensamento ocidental e de uma tradição intelectual que não é possível abandonar. Mas sim, e com efeito, deformar. É o que faz a narrativa de *Se eu fosse Iracema* (2016) em relação à protagonista do romance. Em contraste aos contornos precisos dos lábios de mel da personagem, que proferem uma fala inofensiva, os lábios da intérprete deformam-se na medida em que são empregados em falas impositivas e desestabilizadoras. São lábios que, ao dar vazão a sequência de vozes que se alternam ao longo do espetáculo, articulam um grande corpo espreado e sem limites. Um corpo coletivo feito de tênues fronteiras entre um ser e outro, borda com borda de perspectivas, do primeiro ao último “personagem” incorporado pela intérprete. Um devir xamânico é o devir iracêmico, que cruza as barreiras corporais e adota perspectiva de outras subjetividades¹⁸. Um conjunto de corpos diversos que se irmanam a Iracema pela sua humanidade, seu espírito. E que assim, inverte a lógica do discurso ocidental firmada na unicidade de natureza e na multiplicidade das culturas¹⁹. Afinal, o devir iracêmico inaugura um corpo diverso que não corresponde, não se assemelha e não se identifica com o olhar do público. A não ser pela sua estranheza.

¹⁸ A definição de xamanismo é de Castro (2017), mas também coincide com a noção de Barthes (2004, p. 58) de um autor xamã: “[...]; nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a performance (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’.

¹⁹ A concepção ameríndia, oposta à ocidental, levou Castro (2017) a propor a substituição do termo multiculturalismo por multinaturalismo.

Referências

- ALENCAR, José de. **Iracema**: lenda do Ceará. São Paulo: Klick Editora, s/d.
- BARTHES, Roland. A mitologia hoje. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo - o último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221. (volume I)
- BERGER, John. **Bolsões de resistência**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2004.
- CERNICCHIARO, Ana Carolina. Perspectivas ameríndias na estética contemporânea. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 2, p. 257-268, jul./dez. 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Devir intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FERRAZ, Marina Cristina Franco. Graça, corpo e consciência. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 674-684. set./dez. 2011.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégias de poder-saber**. Ditos e escritos. Vol. IV. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2003.
- MARTINS, Helena Franco. Tradução e perspectivismo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 85, p. 135, 149, Jan/Jul. 2012.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epidêmica: a opção descolonizar e o significado de identidade em política. **Revista Gragoatá**, n. 22, p. 11-41, 1º sem. 2007. Trad. Ângela Lopes Neto.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Trad. Marcia Sá Cavalcane Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- SÁ, Lúcia. **Literaturas da floresta**: textos amazônicos e cultura latino-americana. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

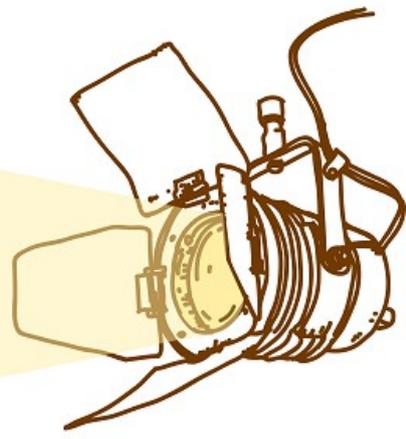
SCHOØLLHAMMER, Karl Erik. O olhar antropológico e o fim ou O fim do exótico. In: _____. **Além do visível: o olhar da literatura.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p.174.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.

Submetido em: 25 mar. 2019

Aprovado em: 17 jun. 2019

Dramaturgia em foco



Peças curtas

No teatro nô, o shite, aquele que age, pode representar espíritos, divindades e fantasmas – quer dizer, entes que não pertencem ao mundo dos vivos – ou até mesmo uma pessoa viva que perdeu a consciência de si. Por sua vez, o waki, aquele que está ao lado, é frequentemente um monge anônimo que, em última análise, serve para chamar o shite de volta ao mundo.

Uma leitura dramática desta peça curta foi realizada na Escola Livre de Teatro de Santo André em 2016. Outras versões do texto foram contempladas no Concurso Literário Mário Quintana do Sintrajufe-RS de 2016 e no Prêmio Martins Pena da UBE-RJ de 2017.

* * *

MÃE – Filho?

FILHO – Oi, mãe.

MÃE – O que você vai fazer hoje?

FILHO – Nada. Hoje é feriado.

MÃE – Feriado? Você tem certeza?

FILHO – Sim. Eu tenho certeza.

MÃE – Filho?

FILHO – Oi, mãe.

MÃE – Você estava falando sozinho?

FILHO – Não, mãe. Eu estava ao telefone.

MÃE – Com quem?

¹ Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco, mestre em Filosofia e Teoria Geral do Direito pela Universidade de São Paulo e mestrando em Teatro, Dança e Performance na Universidade Estadual de Campinas. Estudou dramaturgia na Escola Livre de Teatro de Santo André, na SP Escola de Teatro e no SESI-British Council. E-mail: eduardoaleixomonteiro@hotmail.com.

FILHO - Com Matheus.

MÃE - Que Matheus?

FILHO - Matheus, mãe. Amigo meu. Você conhece.

MÃE - Não. Eu não conheço.

FILHO - Você conhece sim. Ele estudou comigo. Na faculdade.

MÃE - Eu não conheço.

FILHO - Você conhece e não se lembra. Você está assim agora.

MÃE - Assim, como?

FILHO - Assim. Esquecendo.

MÃE - Esquecendo o quê?

FILHO - Esquecendo tudo.

MÃE - O quê, por exemplo?

FILHO - O feriado, por exemplo.

MÃE - E o que mais?

FILHO - O que a gente conversou durante o café? Você lembra?

MÃE - A gente não conversou.

FILHO - A gente conversou e você esqueceu.

MÃE - Você nunca me falou desse...

FILHO - Matheus.

MÃE - Você nunca me falou desse Matheus.

FILHO - Ele já veio aqui em casa.

MÃE - Quando?

FILHO - No ano passado.

MÃE - Ele faz o quê?

FILHO - Ele é procurador da fazenda nacional.

MÃE - Eu quero o telefone desse Matheus.

FILHO - Por quê?

MÃE - É bom eu ter o telefone de um amigo seu.

FILHO - Eu anoto para você.

MÃE - Com quem mais você está andando?

FILHO - Hum... Ultimamente... Com Eduardo e João.

MÃE - Eles fazem o quê?

FILHO - Que mania é essa de perguntar o que os meus amigos fazem?

MÃE - Responda.

FILHO - Eduardo é procurador federal e João é advogado.

MÃE - Você é amigo deles há quanto tempo mesmo?

FILHO - Desde a faculdade. Todos estudaram comigo e já vieram aqui em casa.

MÃE - E como eu não me lembro de nenhum deles?

FILHO - Pois é. Você tem que ver um médico.

MÃE - Chame esses meninos aqui.

FILHO - Quando eles estiverem aqui em Recife, eu chamo. Os três moram em São Paulo.

MÃE - Eles são de lá?

FILHO - Não, mãe. Eles fizeram faculdade comigo.

MÃE - Então são de Recife?

FILHO - Matheus e Eduardo, sim. João é de Salvador.

MÃE - E por que eles moram em São Paulo?

FILHO - Matheus porque passou entre os primeiros do concurso dele e quis assumir o cargo lá. Eduardo porque passou entre os últimos do concurso dele e precisou assumir o cargo lá. A história de João é complicada. Muito longa. Muito cheia de detalhes.

MÃE - Pare de enrolar e me conte.

FILHO - Eu já contei. E você esqueceu.

MÃE - Então conte de novo para eu me lembrar.

FILHO - Eu não. Quando eu chegar ao final, você terá esquecido o começo.

MÃE - Conte logo.

FILHO - Eu vou contar, mas preste atenção. Depois que eu contar, você vai ter que repetir tudo.

MÃE - Eu repito se eu quiser. Eu sou a sua mãe.

FILHO - Quando você for ao médico, ele vai pedir a mesma coisa... João é de Salvador, mas fez faculdade com a gente. Trancou o curso, para ser modelo em São Paulo.

MÃE - Modelo? Você está inventando.

FILHO - Eu não estou inventando.

MÃE - Você inventa as coisas e depois você diz que eu me esqueço. Eu não posso lembrar

o que não aconteceu.

FILHO – Modelo. Em São Paulo. Aí percebeu a besteira. Voltou para cá. Terminou o curso. E foi fazer mestrado em Barcelona.

MÃE – Em Barcelona?

FILHO – Acabou o mestrado. Começou outro. Acabou o outro. Isso tudo em Barcelona. Isso tudo com visto de estudante. Ah! Eu pulei uma parte. Assim que João chegou a Barcelona, começou a estagiar em um escritório. Quando terminou o segundo mestrado, quiseram contratá-lo como advogado. Aí João voltou ao Brasil, voltou a Recife, para tirar um visto de trabalho... Mãe, lembra.

MÃE – Eu estou lembrada. Eu só bocejei.

FILHO – Você está acompanhando?

MÃE – Sim.

FILHO – João voltou a Recife para tirar um visto de trabalho. Aí João conheceu Andreyka. Andreyka é de Goiânia. Formou-se médica em Brasília. Fez a residência aqui em Recife. Aí o visto de João saiu, mas João já estava namorando Andreyka. Andreyka queria morar em Brasília, queria que João prestasse concurso. João até abriu mão de Barcelona, mas levou Andreyka para São Paulo. Mãe?

MÃE – Eu estou lembrada.

FILHO – Onde João nasceu?

MÃE – Em São Paulo.

FILHO – Em São Paulo?

MÃE – Não. Em Recife.

FILHO – João nasceu em Salvador.

MÃE – Você nunca me falou desse João.

FILHO – Como se chama a namorada dele?

MÃE – Andreyka!

FILHO – Onde João conheceu Andreyka?

MÃE – Isso importa?... Em Brasília?

FILHO – Mãe, você tem que se cuidar. Você não consegue repetir uma história.

MÃE – Quando eu presto atenção, eu consigo.

FILHO – Por que você não prestou atenção?

MÃE - Você não se formou em direito.

FILHO - E eu me formei em quê? Só por curiosidade.

MÃE - Em engenharia. O diploma está na parede. O seu pai colocou lá.

FIM

Submetido em: 12 set. 2019

Aprovado em: 31 out. 2019



Personas

Antonio Gerson Bezerra de Medeiros¹

Personas foi escrita, especialmente, para o espetáculo de formatura da turma BT20B da Faculdade de Artes Cênicas da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), na cidade do Rio de Janeiro. A proposta do diretor Diogo Liberano para a peça partiu da leitura do livro *Sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, e de composições cênicas dos alunos. Coube para cada um dos dramaturgos convidados, que incluía ainda Rosane Bardanachvili e Francisco Ohana, a escrita de duas cenas.

A proposta da cena que escrevi é a de ter uma mesma personagem sendo vivida por três atrizes, cada Beatriz representa um modo diferente de existir dessa persona. Mais do que isso, essa cena é uma ode ao ofício de atuar e, em especial, ao trabalho de uma atriz.

Personagens:

BEATRIZ

BEATRIZ (2): um modo de não existência de BEATRIZ.

BEATRIZ (3): um personagem como modo de existência.

(Para que as Beatrices sejam reconhecidas como a mesma pessoa, sugiro o uso de uma mesma peruca ou algum outro objeto cênico em comum. Pode-se ainda prescindir dessa sugestão já que o texto dá sinais de que é a mesma mulher.)

¹ Antonio de Medeiros, nascido no Ceará em 1984 e radicado no Rio de Janeiro desde 1991, é mestrando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Participou da coletânea de contos *Ninhos*, publicada pela Editora Patuá em 2019, da FLUP - Festa Literária das Periferias nos anos de 2017 e 2018, da antologia de contos *Contágios*, organizada pelo crítico José Castello, e da terceira turma do Núcleo de Dramaturgia Sesi Cultural Rio de Janeiro. Escreveu ainda a dramaturgia do solo *O segundo armário*, adaptado da obra de Salvador Corrêa. Email: contatoantoniomedeiros@gmail.com.

Cenário:

Três espelhos clássicos de camarim e três bancos ou cadeiras.

Um vestido de noiva pendurado num cabide. Umhas caixas de mudança.

BEATRIZ: Se eu soubesse que tudo iria terminar assim, eu não teria investido tanto nele. Se eu tivesse investido tudo em Tesouro Direto hoje eu estaria rica. *(para o espelho)* Beatriz, como você foi otária! É não é a primeira vez que eu te digo isso. E você nunca aprende! Você sempre acha que encontrou o homem da sua vida.

Mas se eu não acreditasse que dessa vez seria mesmo o homem da minha vida como eu iria me apaixonar por alguém? Viver é um constante estar apaixonado. Esse sempre foi o meu lema. E eu tenho pago, literalmente, um preço muito caro por isso.

Tudo sempre começa com tantas possibilidades e parece ir tão bem e de repente algo acontece. Eu não sei o que acontece, mas todos eles desistem. Eu faço tudo pra agradar, juro. Se ele é surfista eu aprendo a surfar, se ele gosta de esportes radicais eu começo a fazer esportes radicais, já fui vegana, já fui crente, budista, umbandista, já fiz meditação transcendental, virei motoqueira, ativista de uma ONG, passei a beber uísque, já até parei de fumar porque um deles odiava cigarro. Voltei a fumar porque o novo amor da minha vida fumava. Beber eu não consegui parar. Então, eu bebo escondido. *(Bebe um gole de uísque.)*

O ex-amor da minha vida me deixou. Disse que eu o sufocava. Como, se eu o amo? Se a minha vida é ele. Eu precisava esclarecer isso. Só podia ter outra na história. Custava dizer a verdade? Se tinha outra era muito bem escondida. Nas roupas dele não tinha cheiro de mulher. Nos bolsos nada que o denunciasse. Eu checava diariamente todas as suas redes sociais. Foi fácil descobrir a senha do Face, ele esqueceu um dia a página aberta. Difícil foi com o celular, aproveitei que ele estava dormindo pesado e segurei a mão dele, mas ele acordou no exato momento em que eu pressionava, levemente, o dedo dele no aparelho. Ele não acreditou que meu celular tinha descarregado e eu precisava pedir uma pizza e não queria acordá-lo. Pizza às 4 da manhã? Sim, pizza de aliche, quando eu minto eu repito o que digo, sim, pizza de aliche, meu amor. Como se uma mentira reforçada pudesse passar por verdade. Desejo não se explica, eu disse para ele. Eu tive que usar os meus dotes de atriz. Quem ama cuida e ele nunca iria entender que eu estava cuidando

dele, cuidando do que é meu.

Agora são 4 da manhã e eu não sinto fome. Eu comprei esse apartamento para a gente. O passo seguinte era morarmos juntos e depois casar. Eu já o tinha convencido a morar comigo. Mas ele se assustou quando viu esse vestido de noiva. Tá comprovado que dá azar o noivo ver o vestido antes do casamento. Talvez tenha sido por isso que ele desistiu. Homens não estão prontos para mulheres que sabem o que querem. Não é desespero, apenas sou uma mulher preparada. Estar pronto é tudo, Hamlet já dizia. Eu já estou pronta. Já faz tempo que eu estou pronta! Eu tenho 34 anos, meus óvulos estão envelhecendo, já era para eu estar no terceiro filho ou no segundo casamento.

Deixei o vestido na sala para tomar sol, para tirar o cheiro de naftalina. Ele chegou mais cedo do trabalho e isso o assustou. Era ele quem não estava pronto. Ele ficou mais branco do que o vestido, um homem grande daquele, apavorado com um simples vestido de noiva. Parecia até que tava vendo o próprio demo.

Eu tenho medo de engordar e perder esse vestido. Quando estou sozinha, eu gosto de experimentá-lo e passeio pelo apartamento ao som da marcha nupcial. Vou do corredor até a janela.

Foi quando descobri que estão construindo um prédio bem em frente ao meu. Demoliram o teatro. Os teatros estão sumindo nessa cidade. Eu faço TV para pagar as contas, mas eu sou bicho de teatro. Será que os teatros vão ser como as sapatarias? Vão ser todos demolidos para se tornarem pachecos, smarfits ou igrejas universais? Fizeram isso com os cinemas de rua. Há um plano maquiavélico de demolição da cultura nesta cidade e de extinção da minha profissão.

Derrubaram o teatro para construir um apart-hotel de 12 andares. O apartamento com vista para o mar não vai ter mais vista, o que vai desvalorizar consideravelmente o valor deste imóvel. A cada dia um paredão aumenta de altura. Estou sendo emparedada neste mausoléu. Outra escolha minha mal-sucedida. Talvez sobre uma nesga de mar entre os dois lados do prédio, como uma imensa cabeça sentada na poltrona da frente.

Um apartamento vazio é um deserto de almas. À noite, é ainda pior. É um silencioso cubo de treva com vista pro mar. Eu me senti tão sozinha que eu fui pra janela, um salto e seria a morte. Eu vi um navio passando pelas Ilhas Cagarras, eu gritei, fiz sinal, eu sou uma naufraga, volta!, me perdoa!, me resgata!, socorro!, não me deixa aqui sozinha!

Quem você levaria para uma ilha deserta? Eu jamais iria para uma ilha deserta, e se eu não quero isso pra mim porque eu levaria alguém comigo? Por que as perguntas são sempre as mesmas? A solidão é para os fortes. Eu não sou forte, eu preciso de público.

Então, eu recebo um telefonema de um produtor de elenco me indicando para um teste para um trabalho muito bom, enfim uma luz no fim do túnel, tinha um porém, ele me disse, eu tinha poucos seguidores no Instagram, ele disse que eu precisava comprar mais seguidores. Eu nem sabia que isso era possível, igual como quem compra banana, carne, pão, me vê 5.000 seguidores, 10.000 seguidores, gente-fantasma, comprar números. Eu tinha que comprar pessoas invisíveis para ser reconhecida. Não bastava todo o trabalho que eu já fiz, o meu registro provando a minha profissão de atriz, não importava o tanto que eu estudei até hoje, não bastava ter talento, eu precisava ter seguidores, mesmo que fossem falsos, não importava, os números passam credibilidade, como se os números não mentissem tanto ou mais do que as palavras. Eu não aceito esse tipo de mentira. Eu sou uma artista. A luz no fim do túnel era a de um carro na contramão, vindo me atropelar. Então eu recuei as minhas costas até que elas encontrassem a parede, e depois a cabeça recuou até não ter mais para onde ir. Na minha frente, uma garrafa de uísque e um vidro de calmantes e

Beatriz (2) entra de noiva e com uma caveira como bouquet.

BEATRIZ (2): Digamos que eu tomei todos os calmantes e fui encontrada morta. Sim, eu estou morta. Morta com farofa. Mortinha da Silva. Eu falo do lado de lá. Minhas últimas palavras foram: ser ou não ser eis a questão ou algo parecido. Ninguém nunca vai saber o que foi que eu disse porque eu estava sozinha. Os homens da mudança chegaram no dia seguinte e não sabiam onde colocar os móveis, a estante, eu disse para eles colocarem lá no quarto do lado do corpo, eles não conseguiam me ouvir, fiz sinais para eles irem pro quarto, que meu corpo tava lá, mas eles tampouco me viam. Finalmente, um deles entrou no quarto e me viu deitada no chão. Estou morta não está vendo? Ele tocou no meu corpo. Gelado. Ela tá morta, Jesus! E voltou para a sala gritando, os outros ouvindo o grito dele gritaram junto e saíram correndo do apartamento. Eu fiquei ali até uns homens do IML levarem meu corpo. Esses não tiveram medo e me jogaram numa maca como quem joga

numa caçamba um quilo de batata.

Temos uma relação muito ruim com a Morte. Evitamos falar dela como se assim, a ignorando, ela deixasse de existir. Bobagem, se tem uma certeza na vida é a morte. Até a Esperança mesmo sendo a última, um dia também morre. Cedo ou tarde a Morte vem nos buscar. Eu como sou ansiosa, fui até ela. Sempre tive curiosidade de saber como era o lado de lá, que é o de cá agora.

São Francisco chamava-a de irmã. Quando estava perto de morrer pediu para que o deitasse nu na terra. Lembrei também do Dias dos Finados, aqui é um feriado triste, geralmente chove, mas quando faz sol a gente vai à praia com um peso na consciência pelos mortos ou então se visita os cemitérios, o que é ainda mais triste. No México, é um dia de festa, Dia de los Muertos, faz-se banquetes, as pessoas saem às ruas vestidas de caveira, um verdadeiro carnaval. O pensamento deles é que os mortos devem ser recebidos com alegria, com comidas e bebidas.

Eu deixei instruções claríssimas para o velório e a cremação. A primeira instrução era que colocassem uma bandeira do Flamengo em cima do caixão. (*Cantarola.*) Uma vez Flamengo, Flamengo até morrer. Eu deixei umas instruções para o cerimonial. Nada de missa que eu nunca fui católica. Nunca acreditei em nada depois da morte. Achava que morrendo caía o pano, fechavam as cortinas, e o resto era silêncio. Então, sublinhei o não quero missa de sétimo dia na minha lista.

A grande questão que eu tive em vida nunca foi existencial, mas sim “desexistencial”: ser enterrada ou ser cremada. Eu escolhia sempre não morrer. Mas como não tinha essa opção eu achei melhor ser cremada. Quem me comeu, comeu. Quem não me comeu não come mais. E isso valia também para os vermes.

Todos os convidados da lista receberam um convite em suas casas para o velório. Já deixei tudo pago, para alívio dos meus familiares. Por fim, escolhi uma música para o momento da cremação, é a faixa 6 desse CD aqui da cantora Alicia Keys, “Girl on fire”, essa mesma. (*Cantarola.*) “This girl is on fire. This girl is on fire. She’s walking on fire. This girl is on fire! She’s just a girl, and she’s on fire.”

Bizarro isso, ontem eu existia e hoje eu já não existo mais. E o mundo continua sem mim, a gente é muito menos importante do que pensa ser. São reflexões de uma morta, meus amores. O que eu tenho é passado para contar. Futuro eu ainda não posso dizer

nada a vocês. A vez de vocês também chegará. Sei, vocês estão pensando antes ela do que eu. Mas a fila anda. A morte espera sentada, deitada, se preciso. Ela é como um funcionário público numa repartição, ela não tem pressa.

Ninguém tem prática em morrer, morre-se de improviso e fica tudo tão de última hora. Eu sempre gostei de ensaiar. Ensaiar a cena da minha morte me fazia lembrar que eu estava viva. Tem vivo que tá mais morto do que vivo. Existe por pura obrigação, uma vida sem graça, anda como se arrastasse correntes, como se carregasse um anão nos ombros. Meus ombros suportavam o mundo e ele não pesava mais do que a mão de uma criança. O contrário também existe, tem morto que tá mais vivo agora que está morto.

Alguém disse: “Não morremos até que nos esqueçam.” Viver na lembrança dos que ficaram é um outro modo de existência. Enquanto eles não morrerem eu estarei viva. Nas novelas também continuarei existindo sempre que me reprisarem no Vale a Pena Ver de Novo.

Eu convidava as minhas colegas atrizes para as minhas peças e tinha umas que nunca vinham. Fiquei surpresa quando apareceram no meu velório. Teve uma com um chapéu preto imenso, parecia que estava no Jockey. Até no meu velório ela tentava roubar a minha cena.

Tinha muita gente que eu nem sabia quem era e não sei se eles sabiam direito o que foram fazer ali. Foram assistir ao meu último espetáculo. Famoso morre igual a anônimo, não tem diferença. A diferença é que aparecem alguns fotógrafos na esperança de vir alguma celebridade.

Eu mesma não esperava a presença de tanta gente. Sessão lotada. Pessoas que eu não via há tanto tempo que eu até achava que já tinham morrido e, também o contrário, gente surpresa porque jurava que eu já tinha morrido muito antes. O tempo que eu fiquei fora da TV ajudou nessa impressão. Se eu soubesse que eu era tão querida juro que não tinha morrido.

Schopenhauer dizia que se batêssemos nas lápides e perguntássemos aos mortos se eles queriam voltar à vida, eles balançariam a caveira que não. Pensando bem, eu acho que eu diria que sim. Estou com aquela sensação de ser a primeira a chegar numa festa. Eu devia ter esperado um pouco mais. Se arrependimento não mata, ajuda a acabar de matar, **mas/**

Beatriz (3) entra folheando o livro da peça A gaivota.

BEATRIZ (3): Digamos que não tomei todos os calmantes e que procurando nas caixas de mudança os comprimidos eu encontrei o texto da primeira peça que fiz: *A gaivota*. Nina me esperava em estado latente. Como amigas que há tempos não se viam, mas permaneciam íntimas. Como Nina quando se encontra com Treplev no quarto ato, eu percebo que o que importa em nosso trabalho não é fazer sucesso, nem tão pouco a fama, nem nada do que eu sonhava, o que é importante é conseguir aguentar. Saber levar a cruz, e ter fé. Eu tenho fé, e assim não me dói tanto. Quando penso na minha vocação, já não tenho medo da vida.

Eu preciso tornar essas palavras minhas novamente. Eu preciso mastigá-las, engoli-las, digeri-las até que elas estejam dentro de mim. Fazer delas corpo.

Ser atriz é como arrebentar os muros duma prisão. A prisão de uma rotina que enquadra, me classifica e tenta me moldar. Eu preciso de novos olhos, novos ouvidos, uma forma de falar que não é a minha e que me vem de uma personagem. A minha prisão era a sensação de ser observada, como se os olhos do mundo estivessem sempre mirados em mim. Ao menos no palco, eu tinha certeza que não era algo da minha cabeça.

Eu desejo a liberdade de ser outro, de viver outras vidas, de ser amada. Dentro da arte do fazer de novo até encontrar o gesto exato. Por isso os franceses chamam ensaio de *répétition*. Porque se repete não para fazer igual, mas para se descobrir novas possibilidades de se dizer ou de se fazer a mesma coisa. Como Nina, eu não posso passar sem o teatro. Quando eu não estou no palco, eu me sinto oca. Isso é a minha cachaça. Eu sou porque sou outra. Eu sou sendo outra. É como se a vida real não me bastasse. Não me basta.

Só agora eu entendi a Nina. Eu também me encantei no início pelos holofotes. Toda mariposa se sente atraída pela luz. Até queimar as próprias asas. Até se dar conta do que realmente importa. Atriz serve ao personagem e não o contrário. E o quanto antes se aprende isso melhor. Só uma total entrega de si pode chegar ao outro. E chegar a outro é um caminho tortuoso, não pavimentado, o outro esse desconhecido.

A minha vocação será testada em cada “não” que eu receber. Essa é a arte da resistência e da insistência, as minhas paredes são feitas de giz, construo com uma matéria

frágil, eu. E vou esculpindo a mim mesma e meu espelho para saber se estou pronta é quem me assiste. Escolhi ser atriz porque para mim não me satisfaz outra forma de existência.

Eu tenho dificuldade para demonstrar afeto na vida real. Eu sou como um vira-lata abandonado, desconfiado da mão desconhecida que se aproxima, por não saber se virá um carinho ou uma pedra. Tantas vezes me jogaram pedras. Que tive que aprender a me desviar delas. Eu me encolho por um automático reflexo a essa mão que tenta me alcançar, depois eu inicio uma aproximação tímida, eu vou ganhando, lentamente, confiança no outro até que permito que ele faça um carinho em mim. Depois disso, eu sou o mais fiel dos cães. Como um cão orgulhoso de pertencer a alguém, mesmo que seja a um morador de rua. Eu preciso então da personagem para ser. Através dela eu descubro caminhos novos dentro de mim, sentimentos que eu nem suspeitava possuir, traduzidos por palavras pensadas e escolhidas por alguém, mas que eu torno minhas.

O meu lugar não é o do conforto nem o do glamour. É o do risco. Eu brinco de andar na corda bamba sem rede para o deleite de um público que talvez me aplauda. Eu me dispo, eu trabalho com as minhas fragilidades, fraturas expostas, porque é o modo que eu encontrei de estar no mundo. Por isso gosto tanto de me contar. Por isso me dispo de minha persona e me visto de outra. Empresto meu corpo. É preciso se desnudar para caber nesse mundo.

“A soma da vida é nula. Mas a vida tem tal poder, na escuridão absoluta, como líquido, circula.”

E transborda.

(Tira a roupa.)

Eu fico nua diante da esfinge porque sei que algo de extraordinário vai acontecer.

(Elas correm em círculo em órbitas e ritmos diferentes, mas uma órbita dentro da outra, até que formam um único círculo com um mesmo ritmo de fala e de corrida. Elas se tornam 1.)

BEATRIZES: Eu fico nua diante da esfinge porque sei que algo de extraordinário vai acontecer!

Fim

Submetido em: 12 set. 2019

Aprovado em: 28 out. 2019

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 2019-2020)

Imagem da Capa: *Spannende Lektüre (Leitura emocionante, 1929)*

Autores da imagem: Walther Firlle

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 176