



CÁSSIA LOPES
JOÃO SANCHES
Organizadores

Veredas do drama

Veredas do drama é a oitava publicação coletiva do grupo de pesquisa Dramatis – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação. O livro reúne capítulos voltados para questões que atravessam a produção dramaturgica em sua diversidade de formas, práticas e abordagens teóricas. São 13 textos que, com diferentes ferramentas analíticas, abrangem a multiplicidade de caminhos, cruzamentos e desvios da criação dramática na atualidade, considerando seu devir tanto na produção textual quanto nas produções cênicas, audiovisuais, midiáticas e tecnológicas. Um encontro de diferentes vozes – de pesquisadores e artistas – capazes de produzir amplo terreno de discussão sobre o drama na atualidade, com suas diversas feições teóricas e artísticas, aberto à leitura de outros pesquisadores e interessados em dramaturgia. A reunião desses escritos enriquece o debate sobre as várias formas de construção do dramático, mediante as novas tecnologias e mídias, como também demonstra o vigor intelectual e o empenho dos estudiosos do drama no horizonte das artes cênicas

Veredas do drama

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor

Penildon Silva Filho



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Susane Santos Barros

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo



CÁSSIA LOPES
JOÃO SANCHES

Organizadores

Veredas do drama

Salvador
Edufba
2023

2023, autores.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba. Feito o Depósito Legal.
Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa
de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Analista editorial

Mariana Rios

Coordenação gráfica

Edson Sales

Coordenação de produção

Gabriela Nascimento

Capa e projeto gráfico

Rodrigo Oyarzábal Schlabit

Revisão

Aline Silva Santos

Normalização

Emmanoella Ferreira

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

V489 Veredas do drama / Cássia Lopes, João Sanches (organizadores). -
Salvador: UFBA, 2023.
229 p.

ISBN: 978-65-5630-486-1

1. Dramaturgia contemporânea. 2. Teatro – Estudo e ensino.
I. Lopes, Cássia. II. Sanches, João.

CDU – 792:37

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – *Campus* de Ondina

40170-115 – Salvador, Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

www.edufba.ufba.br/edufba@ufba.br

SUMÁRIO

- 7 **APRESENTAÇÃO**
CÁSSIA LOPES, CLEISE MENDES E JOÃO SANCHES
- 13 **DA PEÇA AO FILME: DA POÉTICA DO (DES)CONFINAMENTO**
ALDRI ANUNCIÇÃO
- 37 **ANTÍGONA COMO DISPOSITIVO CONCEITUAL
EM TEMPOS DE GUERRA**
ALEX BEIGUI
- 55 **A ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA NA DRAMATURGIA DE MATÉI VISNIEC**
CÁSSIA LOPES
- 69 **SOBRE O DRAMA DE TRIBUNAL**
CLEISE MENDES
- 83 **UMA FÁBRICA DE TRAVESTIS: O “TRANSVIVIDO” E
A DRAMATURGIA DO TESTEMUNHO**
CLÓVIS DIAS MASSA
- 103 **AS ESTRATÉGIAS DRAMATÚRGICAS DA LÍRICA
DE CLEISE FURTADO MENDES**
EVELINA HOISEL
- 123 **AS TENTAÇÕES D’AS TENTAÇÕES DE PADRE CÍCERO**
GIL VICENTE TAVARES

- 141 **DRAMATURGIA, CENA E VISUALIDADE: DESVIOS DE OSSO**
JOÃO SANCHES
- 159 **DRAMATURGIA E IMAGINÁRIO RECÍPROCO ENTRE BRASIL E PORTUGAL: ALGUNS PONTOS DE PARTIDA**
JORGE LOURAÇO FIGUEIRA
- 173 **FORBRYDELSEN: ESTADOS DE ALMA E ESTADOS DE COISAS**
LÍVIA SAMPAIO
- 189 **O DEVIR BACURAU EM PROPOSIÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS CONTEMPORÂNEAS**
MIDIAN ANGÉLICA MONTEIRO GARCIA
- 201 **AS LIÇÕES DA SENHORA G: UMA ANÁLISE DO FILME *ESCRITORES DA LIBERDADE***
PAULO HENRIQUE ALCÂNTARA
- 213 **ÉSQUILO, NOSSO CONTEMPORÂNEO**
PAULO RICARDO BERTON
- 225 **SOBRE OS AUTORES**

APRESENTAÇÃO

CÁSSIA LOPES, CLEISE MENDES E JOÃO SANCHES

Veredas do drama é a oitava publicação coletiva do grupo de pesquisa Dramatis – Dramaturgia: Mídias, Teoria, Crítica e Criação. O livro reúne capítulos voltados para questões que atravessam a produção dramática em sua diversidade de formas, práticas e abordagens teóricas. São 13 textos de pesquisadores e artistas que, com diferentes ferramentas analíticas, abrangem a multiplicidade de caminhos, cruzamentos e desvios da criação dramática na atualidade, considerando seu devir tanto na produção textual quanto nas produções cênicas, audiovisuais, midiáticas e tecnológicas.

No primeiro capítulo, o dramaturgo, ator e pesquisador Aldri Anunciação reflete sobre a adaptação para o cinema da sua peça *Namíbia, não!*, publicada pela Edufba e ganhadora do Prêmio Jabuti de Literatura na categoria juvenil em 2013. O autor destaca, entre outros aspectos, a dilatação dos espaços-cenários e as diversas possibilidades de desconfinamento poético a partir da multiplicação de personagens, representações e vozes da versão cinematográfica, que resultou no filme recém-lançado *Medida provisória*.

No capítulo intitulado “Antígona como dispositivo conceitual em tempos de guerra”, o pesquisador Alex Beigui baseia-se na diferenciação

entre dramaturgia e drama para propor uma abordagem de Antígona como dispositivo conceitual capaz de contribuir para a reflexão sobre questões atuais relacionadas à guerra e ao caráter precário da norma e da lei. Para além da referida tragédia, o autor defende o ficcional, o dramaturgico e o dramático como excelentes mecanismos conceituais de problematização do real em campos cada vez mais expandidos.

A escritora, pesquisadora e professora titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Cássia Lopes, em seu texto “A estética da resistência na dramaturgia de Matéi Visniec”, apresenta uma leitura da peça *As palavras de Jó*, escrita pelo referido autor romeno e encenada no Teatro Vila Velha, em Salvador, por Márcio Meirelles. A autora discorre sobre essa retomada, em diferença, da personagem bíblica para refletir sobre as formas de resistência da arte, da dramaturgia e, principalmente, do teatro na afirmação da potência política do corpo em seu questionamento da naturalização de atos sociais, hábitos e verdades interpretativas.

No capítulo “Sobre o drama de tribunal”, a dramaturga, professora titular da UFBA e membro da Academia de Letras da Bahia, Cleise Mendes, volta-se para essa forma dramaturgica que há tanto tempo atrai o interesse de autores e espectadores de diferentes gerações. A partir de exemplos clássicos do cinema e do teatro, como os filmes *Testemunha de acusação* e *O vento será tua herança*, e também das tragédias *Édipo Rei* e *Eumênides*, a autora comenta os principais elementos que podem servir para uma caracterização desse tipo de construção dramática.

Clóvis Dias Massa, professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no capítulo “Uma Fábrica de Travestis: o ‘transvivido’ e a dramaturgia do testemunho”, faz uma reflexão sobre *Quem tem medo de travesti*, espetáculo do Coletivo As Travestidas (Ceará/Brasil). O espetáculo, de caráter documental, é o resultado de uma investigação do universo das travestis e transformistas. Com direção e dramaturgia de Jezebel De Carli e Silvero Pereira, a montagem aborda a marginalização das travestis na sociedade brasileira e representa a sistematização de vários recursos já utilizados na trajetória do núcleo artístico.

Em “As estratégias dramatúrgicas da lírica de Cleise Furtado Mendes”, a escritora, professora titular da UFBA e membro das academias de Letras e de Ciências da Bahia, Evelina Hoisel discorre sobre a produção poética da autora Cleise Mendes, particularmente sobre seu segundo livro de poemas, intitulado *O cruel aprendiz*. Hoisel destaca o hibridismo da produção literária de Mendes e a presença de procedimentos dramáticos tanto em seus contos, como na escrita de seus poemas. A autora reflete sobre diversos aspectos da poesia de Mendes que fazem referência não apenas ao drama como também ao teatro, à arte do ator e às teorias da encenação.

Gil Vicente Tavares, dramaturgo, diretor e professor da Escola de Teatro da UFBA, no capítulo “As tentações d’*As tentações de Padre Cícero*”, discorre sobre seu processo de construção dramatúrgico na criação do referido espetáculo cujo texto foi premiado e recentemente publicado pela Coleção Dramaturgia da Edufba. O autor reflete sobre as relações entre arte, tragédia, ficção e história, indicando como, em sua obra, para além de suas convicções pessoais, estão presentes seus múltiplos questionamentos a respeito da figura histórica tão controversa e fascinante de Padre Cícero.

No capítulo “Dramaturgia, cena e visualidade: desvios de *OssO*”, o dramaturgo e encenador João Sanches, professor da Escola de Teatro e do PPGAC da UFBA, discute as estratégias de desvio do espetáculo *OssO* – adaptação teatral do livro homônimo do escritor português Rui Zink, encenada no Teatro Vila Velha em Salvador. Baseando-se em noções ampliadas de dramaturgia, o capítulo discute a articulação entre texto, encenação e visualidade na referida montagem.

O dramaturgo Jorge Loureiro Figueira, diretor artístico do Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery e docente na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (Porto), apresenta em “Dramaturgia e imaginário recíproco entre Brasil e Portugal: alguns pontos de partida” uma reflexão sobre a formação de um imaginário recíproco entre Portugal e Brasil, a partir da análise de dramaturgias que apresentam figuras – mortas e vivas, reais e fictícias – originárias dos dois países.

No capítulo “*Forbrydelsen*: estados de alma e estados de coisas”, a pesquisadora Livia Sampaio discute as estratégias da série dinamarquesa *Forbrydelsen*, cujo sucesso de audiência surpreendeu produtores e especialistas por se tratar de uma produção sem atores conhecidos e sem a maioria dos aspectos recorrentes em “dramas de detetive”, ou em ficções investigativas. A autora comenta os principais traços inovadores da série e aponta para a necessidade de uma análise que leve em consideração a dimensão dos afetos provocados pela dramaturgia na recepção.

A pesquisadora e professora do Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge), Midian Angélica Monteiro Garcia, no texto “O devir Bacurau em proposições estético-políticas contemporâneas”, volta-se para o cinema produzido por Kleber Mendonça, particularmente para o seu filme mais recente *Bacurau*. A autora discute como a abordagem do cineasta sobre a política dos espaços – suas desterritorializações, nomadismos e invasões – resulta em agenciamentos entre som e imagem que instauram a noção de uma cinematografia que pensa por imagens, tornando visíveis forças dissonantes em conflitos intensivos com fantasmagorias que retornam em diferentes tempos.

No capítulo “As lições da Senhora G: uma análise do filme *Escritores da liberdade*”, o dramaturgo, encenador e professor da Escola de Teatro da UFBA, Paulo Henrique Alcântara, apresenta uma reflexão sobre o filme do cineasta americano Richard LaGravenese. A partir de uma análise da conduta adotada pela protagonista na obra – uma professora que precisa lidar com uma turma de adolescentes atravessados por situações de violência e exclusão – Alcântara discute os desafios de uma pedagogia que desperte a vontade pelo saber e contribua para a superação de conflitos através da educação.

Por fim, em “Ésquilo, nosso contemporâneo”, o dramaturgo, encenador e professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Paulo Ricardo Berton, reconhece em Ésquilo (525 a.C.- 425 a.C.) e, mais especificamente na tragédia grega *Os persas*, alguns dos princípios defendidos pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann em seu livro *Teatro pós-dramático*. Apontando a presença de elementos “pós-dramáticos” num texto do

século V a.C., Berton defende uma visão pendular da história, em que a ideia de movimentos estéticos que se sucedem é abandonada em prol de paradigmas artísticos que retornam e se repetem.

Dessa forma, o livro *Veredas do drama* permite o encontro de diferentes vozes – de pesquisadores, professores e artistas – capazes de produzir amplo terreno de discussão sobre o drama na atualidade, com suas diversas feições teóricas e artísticas, aberto ao convite de leitura de outros pesquisadores e interessados em dramaturgia. Espera-se que a reunião desses textos enriqueça o debate sobre as várias formas de construção do dramático, mediante as novas tecnologias e mídias, como também demonstre o vigor intelectual e o empenho dos estudiosos do drama no horizonte das artes cênicas.

No ecossistema do cerrado brasileiro, as veredas, mais do que simples vias naturais ou veios acolhedores, são generosas sendas, plenas de água e vegetação, que servem de abrigo e fonte de alimento para plantas e animais, garantindo a renovação constante desse importante bioma. Assim também, na paisagem do drama contemporâneo, as múltiplas vertentes que se abrem para a criação e a pesquisa – seja revisitando o largo curso da tradição, seja trilhando os caminhos estreitos e desviantes de ousados experimentos – podem atuar como férteis veredas a nutrir e reinventar formas de dar um vivo testemunho do nosso tempo e lugar.

Não creio que haja, no drama, desde os gregos, outro exemplo de um original dramático quase fuzilado. Aos 54 anos de vida, eu paro um momento e penso nos amigos e inimigos dos meus textos. Sempre os tive, uns e outros, em generosa abundância. E ainda não sei, francamente não sei, qual o mais pernicioso para o artista, se o que admira, se o que nega. Ou por outra: – sei.

Mas dizia eu que devo muito aos inimigos e muito pouco, ou quase nada, aos admiradores. Os meus admiradores quase me perderam. Quando escrevi *Álbum de família*, Manuel Bandeira declarou, em entrevista a O Globo, entre outras coisas, que eu era, ‘de longe, o maior poeta dramático que

já apareceu em nossa literatura'. É, como se vê, um elogio de ardente seriedade. E quem o assina é um dos maiores poetas da língua.

Nelson Rodrigues¹

1 RODRIGUES, N. *Memórias: a menina sem estrelas*. Rio de Janeiro: Agir, 2015. p. 227.

DA PEÇA AO FILME

DA POÉTICA DO (DES)CONFINAMENTO

ALDRI ANUNCIAÇÃO

INTRODUÇÃO

Neste breve capítulo, gostaria de estimular uma reflexão sobre a adaptação de um texto de teatro de minha autoria (*Namíbia, não!*) para a versão cinematográfica (*Medida Provisória*) feita a oito mãos em uma sala de roteiro composta por Lusa Silvestre, Elísio Lopes Jr., Lázaro Ramos e o autor do texto dramático que deu origem ao filme. Este texto pretende revisitar uma parte do processo de feitura (ou refeitura) da malha narrativa que agenda as ações-acontecimentos de um texto dramático para um roteiro cinematográfico. Como são vários os fatores operativos que promovem uma migração de linguagem artística, ressalto a qualidade de “breve reflexão” pois, dentre os diversos mecanismos acionados para a realização desta adaptação cinematográfica, abordarei centralmente aquele que se relaciona com um item fundamental na construção ficcional das narrativas: o espaço topográfico do drama, ou seja, a localidade onde

se desenvolvem dinamicamente as ações-acontecimentos¹ da premissa ficcional. Vale ressaltar que esta premissa (que narra uma jornada crítica e reflexiva dos primos André e Antônio sobre uma súbita medida provisória brasileira que exige em pleno século XXI que negros, negras e negres brasileiros sejam deportados para África como medida de reparação social pelos anos de escravização) foi escrita em dramaturgia durante os anos de 2008/2009, estreia nos palcos em 2011,² ganha versão dramático-literária em livro editado pela Edufba, logrando o Prêmio Jabuti de Literatura em 2013,³ assume versão de roteiro cinematográfico em 2015⁴ e estreia em mais de 340 telas de cinema nas cinco regiões do Brasil em 2022.⁵ Trata-se, portanto (ao longo de 14 anos), de uma jornada de linguagem de uma sinopse-premissa com aspectos predominantemente distópicos ao longo de 14 anos. Revisitando precisamente as diversas migrações poéticas (desta premissa) acima listadas, aferem-se cinco transições de linguagem artística: texto dramático, espetáculo teatral, livro dramático-literário, roteiro cinematográfico e filme longa-metragem. Reitero que recorto e defino que esse texto se debruça centralmente na transição finalizada em 2015 que a saber é a adaptação da versão dramático-literária⁶ editada em livros

1 O termo "ações-acontecimentos" surge aqui em contraposição ao termo ações-pensamentos. São duas noções desenvolvidas na tese de doutoramento que desenvolvi entre 2017-2021 no PPGAC-UFBA, intitulada *A dramaturgia do debate: a autodescolonização do sujeito-dramaturgo através das descolonização de personagens de ficção*.

2 A estreia do espetáculo *Namíbia, não!* se deu em 17 de março de 2011 na Sala do Coro do Teatro Castro Alves em Salvador (BA), com as atuações do próprio autor da obra, Aldri Anuniação e Flávio Bauraqui, sob a direção de Lázaro Ramos e produção-realização da Melanina Acentuada Interactions.

3 Esta versão dramático-literária foi primeiramente editada em livro pela Edufba em 2012 e reeditado dentro de uma coletânea de três histórias do mesmo autor intitulada *Trilogia do confinamento* (editada pela editora Perspectiva em 2020).

4 Esta versão de roteiro surge em uma produção e coprodução entre a Lata Filmes, Lerybe Filmes e Melanina Acentuada Interactions.

5 A versão filmada tem uma distribuição e codistribuição da Elo Company (atualmente Elo Studios) e H2O Distribuidora, e tem uma produção e coprodução da Lata Filmes, Lerybe Filmes, Melanina Acentuada Interactions e a Globo Filmes.

6 Classifico como *dramático-literária* pois no tempo de publicação do texto dramático em livro, foram realizados ajustes literários sobretudo no conteúdo técnico das rubricas. Estas passaram por um ajuste de linguagem no qual procurei equalizar os termos técnicos que possivelmente poderiam distanciar o leitor não habituado às leituras de peças de teatro. Este

(Edufba e Perspectiva). São diversas as abordagens possíveis de análise dessa específica migração de linguagem (da peça ao filme). Em função do espaço de conteúdo disponibilizado neste capítulo, escolho apenas um dos quatro “pontos cardeais” narrativos com potencialidade norteadora de uma reflexão sobre o processo criativo de migração ou adaptação de uma obra teatral em obra cinematográfica. A saber, os quatro elementos ou aspectos-estratégias (em uma articulação-atalho com a minha tese de doutorado⁷) são:

- situação-convergente *versus* situação-divergente (ou multiplicação de territórios-debate);
- ações-pensamentos *versus* ações-acontecimentos;
- diálogo *versus* minimização do diálogo; e
- alegorização *versus* minimização da alegoria.

Dos quatro itens acima citados, apenas o primeiro (situação-convergente *versus* multiplicação de territórios-debates) será desenvolvido neste capítulo. Os demais ficam como janelas abertas a serem refletidas em uma futura publicação.

ajuste exigiu a impressão de uma qualidade literária em contraposição a uma qualidade técnica de informações que normalmente conduzem os profissionais envolvidos em uma montagem teatral. Tudo isso em função de uma amplitude do universo de leitores e leitoras da peça de teatro *Namíbia, não!* na versão em livro. Neste sentido encontro na palavra composta *dramático-literária* a melhor expressão para a versão editada desta premissa.

7 A tese intitulada *A dramaturgia do debate: a autodescolonização do sujeito-dramaturgo através das descolonização de personagens de ficção* foi defendida em 2021 no PPGAC-UFBA sob a orientação da profa. dra. Cleise Mendes Furtado. Rastreamento estratégias narrativas interseccionadas aos três textos dramáticos *Namíbia, não!*, *O campo de batalha* e *Embarque imediato*, a tese devassa uma poética centralmente sustentada na enunciação do debate entre forças coletivas individualizadas ficcionalmente em personagens do drama. Desenvolvendo as noções de drama-debate e poética da discordância, a tese fundamenta a hipótese de uma autodescolonização do sujeito-dramaturgo através da descolonização das suas próprias personagens de ficção.

SITUAÇÃO-CONVERGENTE VERSUS SITUAÇÃO-DIVERGENTE (OU MULTIPLICAÇÃO DE TERRITÓRIOS-DEBATES)

A experiência de migração de uma obra teatral para uma obra cinematográfica talvez passe por uma equivalência de êxodo estético-poético. São transições por territórios de diferentes qualidades de ação. Cada espaço territorial da narrativa possui sua especificidade e aspectos relacionais com símbolos gerados a partir do cotidiano próprio de cada lugar-linguagem.

O lugar unívoco do teatro que se transmuta em vários *topos* poeticamente através da *turgia* do drama, impõe à narrativa uma composição de eventos que trabalha com uma generosidade espacial na qual cada acontecimento cede seu lugar ao outro, ou se entrelaçam em simultaneidades cênicas democraticamente ajustadas ao *lugar de onde se vê* (*teatron*).

O lugar múltiplo do cinema, por sua vez, explode o espaço narrativo em possibilidades expandidas de acontecimentos, em que a cessão do espaço se processa de maneira talvez menos generosa, posto que exclui, do campo de visão do espectador(a), o acontecimento anterior (ou posterior) do fato que, através da montagem, instala-se em um dialogismo sequencial no território explodido e expandido da cena ficcional. Reitero a qualidade “menos generosa” por considerar o componente de condução do olhar do espectador(a) previamente operado pelos diversos técnicos e profissionais do audiovisual como o(a) cineasta e o(a) montador(a) para citar somente dois desses condutores. Podemos pensar que o mesmo corte de generosidade de campo de visão também se processa no espaço não explodido da cena no teatro a partir das conduções de seus realizadores cênicos. No entanto, o olhar do espectador(a) do teatro, assume o controle do equivalente à lente da câmera, através da cristalina retina dos seus olhos condutores que direciona o olhar para diversas possibilidades de localidade do palco.

Este componente contraditório (do espaço único do teatro e do espaço múltiplo do cinema) configurou o grande desafio, e norteou a experiência de transposição de linguagem da peça teatral *Namíbia, não!* para a sua versão cinematográfica intitulada *Medida Provisória*. A dramaturgia do

texto dramático que serviu como obra original do roteiro, se constituiu a partir de uma poética centralmente sustentada pelo modo de enunciação do debate a qual (em tese de doutoramento do mesmo autor deste texto) denominou-se poética da discordância ou dramaturgia do debate.

Trabalho com a hipótese de que uma poética da discordância (dramaturgia do debate) faz do embate de ideias o principal fomentador da construção da cena, e sugere predominantemente um estado de suspensão de ação global, para a abertura de um espaço narrativo de discussão e discordância. (ANUNCIACÃO, 2021, p. 89)

A discordância como pulsão das ações do drama na obra original *Namíbia, não!* surge como ferramenta que promove a fricção narrativa necessária para o levantamento do figural temático do texto dramático em questão. Podemos começar a analisar a migração de linguagem (adaptação da obra teatral para obra cinematográfica intitulada *Medida Provisória*) relatando as demandas de conteúdo poético (concernentes à forma narrativa) e demandas de conteúdo temático (concernentes ao assunto). Certamente quando se conformou finalmente o corpo de técnicos roteiristas para a laboração da migração de linguagem (corpo esse formado pelos roteiristas Lusa Silvestre, Elísio Lopes Jr., Lázaro Ramos e Aldri Anunciação) iniciou-se um fórum de seleção dos elementos poéticos e temáticos da obra original. Procurou-se, a todo momento, preservar essas duas qualidades de elementos: poéticos e temáticos. A poética da discordância foi identificada como característica de importância narrativa quando associada ao tema precipitado pela constituição dramática da obra original na qual se baseou o roteiro do longa-metragem.

Em uma manhã de 2016, André chega em casa após uma noite de farra e anuncia ao primo Antônio que foi assinada, em plena madrugada, uma Medida Provisória do Governo Brasileiro determinando que todos os cidadãos de ‘melanina acentuada’ do país deverão ser capturados nas ruas e enviados de volta a um país da África como forma

de reparação social. Assim, André e Antônio passam dias trancados no apartamento, refletindo sobre um compulsório retorno ao continente africano, enquanto lá fora, a pressão é grande para que eles saiam de casa, e retornem às suas origens. (ANUNCIAÇÃO, 2012)

De modo estrutural, manteve-se exatamente a constituição sinóptica do drama. No texto dramático (*Namíbia, não!*) e no roteiro cinematográfico (*Medida Provisória*) a sinopse se mantém intacta assim como a sua *logline*.⁸ Nesse contexto podemos concluir antecipadamente que uma adaptação de obra teatral para obra cinematográfica não configura condicionalmente alteração do *incidente incitante*⁹ do drama. A não alteração do incidente incitante (o que foi o caso da adaptação objeto deste texto) não determina que estruturalmente esta alteração não ocorra em experiências terceiras (outras adaptações). Analisando a sinopse (da obra teatral) podemos definir tecnicamente que o objeto Medida Provisória (a norma com força de lei emitida por um presidente da República) assenta-se como o incidente incitante que transforma as vidas de André e Antônio. Essa função narrativa da Medida Provisória (assinada pelo Chefe de Estado em um futuro poeticamente indefinido) assume exatamente a mesma qualidade funcional na roteirização, o que altera na migração é exatamente o posicionamento topográfico do incidente no drama. Enquanto na peça teatral este incidente incitante acontece exatamente na cena 01 (de um total de 13 cenas) da narrativa, no roteiro cinematográfico esse posicionamento do incidente que altera a vida das personagens é agendado para a cena 26 (de um total de 113 cenas). Ou seja, enquanto na linguagem

8 *Logline* é um termo técnico que constitui a redução da sinopse, mantendo o substrato elementar da narrativa de modo que o leitor acesse gênero, protagonistas e incidente incitante da narrativa.

9 Tomo de empréstimo esse termo composto “incidente incitante” que vem a ser um dispositivo vocabular que tive acesso nas mesas de roteiros das quais participei em 2020, 2021 e 2022. O incidente incitante viria a ser o fato que determina a grande reviravolta nas vidas das personagens da narrativa ficcional. Um incidente que interfere na normalidade instituída narrativamente no universo contextual e cotidiano dos caracteres do drama. É um termo muito utilizado pelas representantes *players* de plataformas de *streaming* que fomentam as produções de séries serializadas e procedurais.

teatral o objeto que interfere na normalidade cotidiana das personagens se processa topograficamente na abertura do drama, na linguagem cinematográfica optou-se por deslocar esse incidente para depois de 1/5 da tessitura do roteiro.

Topografia do incidente incitante na versão teatral:

CENA 01

Antônio desarruma a mesa do café da manhã. Antônio vai até a mesa de centro da sala, observa por um tempo o jogo começado do tabuleiro de xadrez. Faz uma jogada. Entra, de repente, André assustado, vindo da porta da rua. André fica em silêncio olhando Antônio.

ANDRÉ - Desista de sair de casa. Não vamos mais sair de casa. Nunca mais!

ANTÔNIO - (*pegando a pasta de estudos e se dirigindo à porta*) Primo, eu não quero me atrasar logo no primeiro dia de aula. Não posso lhe dar atenção agora. Quer um conselho? Beba bastante água, que essa onda, seja ela qual for, passa logo.

ANDRÉ - (*impedindo a passagem de Antônio pela porta de saída*) Não... Você não vai a lugar algum. A partir de hoje você não sai mais de casa.

ANTÔNIO - Que é isso, André? Deixe eu sair! Eu tenho um compromisso sério. Brincadeira tem hora!

ANDRÉ - Antônio, eu não tô brincando!

ANTÔNIO - (*tirando suavemente André da porta e colocando-o no sofá*) Primo, pare com isso! Eu realmente acho que você não devia ficar por aí desperdiçando seu tempo e energia em farras noturnas. Gastando o pouco dinheiro que você ganha como atendente daquela *lan house* da esquina em álcool. Álcool evapora, André. Invista seu dinheiro em coisas mais concretas... Mais palpáveis. Palpabilidade, André! Como a sua faculdade de Direito, por exemplo. Talvez seja por causa dessas farras que as mensalidades estão atrasadas!

Antônio vai em direção à porta.

ANDRÉ - Saiu uma Medida Provisória!

Antônio desiste de sair.

Pausa.

ANTÔNIO - Como é?

ANDRÉ - Saiu, sim! Uma Medida Provisória! Não podemos mais sair!

ANTÔNIO - Sair de onde?

ANDRÉ - De casa! Estamos presos, Antônio!

ANTÔNIO - Tá maluco?

ANDRÉ - Não! (*põe a boca no rosto de Antônio*) Eu nem bebi essa noite!

ANTÔNIO - O que você fez a noite toda?

ANDRÉ - Eu? Eu fugi! Eu fugi, primo! Fugi, fugi, fugi!

ANTÔNIO - (*interrompendo*) De quem, rapaz?

ANDRÉ - Da polícia!

ANTÔNIO - (*irritado*) André, o que você andou aprontando por aí?

ANDRÉ - Saiu uma Medida Provisória do Governo! Os cidadãos de Melanina Acentuada que forem encontrados circulando pelas ruas do país, a partir de hoje, serão capturados e enviados de volta pra África.

(ANUNCIÇÃO, 2020, p. 40)

Topografia do incidente incitante na versão cinematográfica:

26 EXT - FACHADA DO RESGATE-SE JÁ - DIA

Isabel apressada procurando André que sumiu da sala da unidade do programa social 'Resgate-se Já':

ISABEL (CONT'D)

Basta olhar pro lado que eles fogem!

Não encontram André. Mas tem um policial negro do time dela. Isabel o interpela, para não perder viagem.

Lendo o e-mail, satisfeita.

ISABEL (CONT'D)

Senhor, o Governo 'Para um Brasil mais justo' determina que:

O outro policial vai se aproximando do policial negro.

*A voz de Isabel cai para off enquanto vemos as cenas a seguir.
Em efeito, a voz dela se mistura com a voz do Ministro Lobato.*

ISABEL (CONT'D)

Cidadãos com traços e características que lembram, mesmo que de longe, uma ascendência africana, a partir de hoje, 13 de maio, deverão ser capturados e deportados para os países africanos como medida de correção do erro cometido pela então colônia portuguesa, e continuado pela República brasileira. Erro este que gerou quatro séculos de trabalhos gratuitos realizados por uma população injustamente transferida de suas terras de origem, para terras brasileiras. Com a intenção de reparar esse gravíssimo erro... A Medida 1888 prevê a volta desses cidadãos, e de seus descendentes, para terras africanas, em 'caráter de urgência'. Medida Provisória 1888. (MEDIDA..., 2015)

Mas, ainda que o incidente incitante tenha permanecido o mesmo objeto em ambos os instrumentos narrativos (peça teatral e roteiro cinematográfico), isso não significa necessariamente que houve a exata importação das ações-acontecimentos¹⁰ da peça teatral para o filme. E aqui, tensiono o recorte tópico desta análise que se sustenta na explosão do espaço de ação da premissa ficcional no longa-metragem.

Na peça teatral, a unicidade espacial precipitava a estaticidade da cena que é dinamizada por caminhos subjetivados das personagens.

[...] Percebemos a constituição de situações em que a intriga em uma acepção grega não apresenta grandes possibilidades de mobilidade de ação, pois as personagens-debatedoras encontram-se confinadas pelas circunstâncias dadas pela situação de funcionalidade convergente. [...] Podemos pensar que o drama-debate se estrutura em condições de enunciação que suscitam o embate entre personagens através de uma blindagem situacional que põe os agentes comunicacionais (da cena) em uma espécie de exílio narrativo. Se por um

10 Sobre ações-acontecimentos falaremos mais adiante.

lado essa configuração estabelece a manutenção do debate na dramaturgia dessas obras-objeto, por outro lado, ela marginaliza possibilidades de transformações na situação estabelecida. [...] A estaticidade circunstancial se impõe como estratégia dramática de estabelecimento de confronto de ideias entre as personagens-debatedoras, obrigando a narrativa a explorar a dinâmica de cena através de outros recursos. Paradoxalmente, a dinâmica cênica é esposada na qualidade estática da circunstância dada: primos sem poderem sair de casa por causa da extradição iminente. [...] Podemos pensar na possibilidade de que esse procedimento estatizante contemple um componente fundamental na poética da discordância: uma ação principal que entra em processo de estagnação no início da narrativa ficcional, mas que mantém a atividade interna das personagens-debatedoras. [...] Vale ressaltar que [...] a ação global encontra-se em atividade no início da narrativa (são interrompidas logo adiante) plantando (nas personagens-debatedoras e leitores-espectadores) uma nostalgia de normalidade (na acepção cotidiana) logo após a sua interrupção estatizante [...]. É recorrente nas três obras-objeto que, nas primeiras cenas, os eventos interruptórios aconteçam de forma a sedimentar a circunstância dada, que é operativamente afetada por uma súbita crise na normalidade dos sujeitos da cena. (ANUNCIACÃO, 2021, p. 82-85)

Podemos entender que, na dramaturgia teatral, o elemento interruptório da normalidade das personagens dialoga diretamente com o incidente incitante das narrativas audiovisuais. Um acontecimento que desestrutura uma condição estável que circundava e tornava segura a mobilidade e existência das personagens. Em ambas as narrativas (*Namíbia, não!* e *Medida Provisória*) o elemento que promove o “abalo sísmico” plasma-se na ação legal do governo brasileiro, ou, mais precisamente, na norma com força de lei emitida por um presidente da República. O substrato de consequências desse incidente incitante, no entanto, é construído em um agenciamento de ação programado em *topos* de qualidades quantitativamente opostas.

Enquanto o tecido narrativo teatral elege uma topografia única e estabilizada fisicamente em um mesmo espaço, o tecido narrativo cinematográfico se expande para diversas possibilidades topográficas que acolhem as consequências dramáticas de uma Medida Provisória que propõe o reverso da diáspora africana pelo mundo. Essa multiplicação de espaços-cenários no roteiro cinematográfico *Medida Provisória*, dialoga inversamente com uma ferramenta dramática utilizada na construção da peça *Namíbia, não!* e aferida na *poética da discordância* que foi meu objeto de pesquisa em doutoramento finalizado em 2021 (PPGAC-UFBA). Esta ferramenta dramatúrgica da peça teatral pressupõe exatamente o movimento inverso na dramaturgia do filme. Na peça de teatro (que inspirou o filme) centrifugam-se enunciados, ações e elementos de cena para um único espaço físico.

[...] Pensar as circunstâncias externas ao jogo semântico dos enunciados [...] significa definir o sentido real do diálogo ficcional do debate: *Quem está falando? Em quais condições? Sob quais contextos?* As definições dessas condições promovem o que Hegel assinala como ‘fundamento no movimento total’ (HEGEL, 2004, p. 208), que converge os enunciados e as circunstâncias para uma situação dramática una. Observa-se a necessidade de convergência situacional no drama para que os sentidos e o processo de enunciação se concretizem. [...] Tomando a obra-objeto dessa pesquisa (*Namíbia, não!*) como exemplo, a convergência se dá na estrutura narrativa quando, no enredo do texto dramático, uma Medida Provisória brasileira exige que todos os negros brasileiros retornem para um país da África (qual contexto?); as duas personagens-debatedoras, os primos André e Antônio (quem?) confinam-se em um apartamento onde lançam mão de seus enunciados sob um contexto de opressão vinda do Estado (quais condições?) [...] Supõe-se [...] que o componente retórico circunstancial possa constituir uma [...] ferramenta [...] de construção do drama-debate. Esse componente retórico circunstancial, se articularia na situação definida pelo sujeito-dramaturgo na qual ele irá

operativamente convergir todas as informações coletadas através da aplicação da pergunta-matriz em selecionados campos de pesquisa do mundo real prático que dialoga direta ou indiretamente com a temática proposta ao debate ficcional. [...] sugiro denominar esse aspecto-estratégia de *situação-convergente*. Uma situação dramática desenhada com potência de agregar e convergir todos os elementos levantados e pesquisados pelo sujeito-dramaturgo do debate, a partir das duas primeiras ferramentas aferidas (pergunta-matriz e a resposta-possível). Essa potência sintética não se configura uma exclusividade poética da dramaturgia do debate, posto que se repete em dramaturgias contemporâneas. (HEGEL, 2004, p. 179-181, grifo do autor)

Esse efeito centrífugo que se plasma em uma conseqüente situação convergente que atrai para a topografia única do teatro (na acepção de uma dramaturgia do debate) todos os componentes da comunicação (personagens, enunciados e ações), encontra movimento oposto na roteirização desta mesma sinopse na versão cinematográfica. Enquanto na peça teatral percebemos o movimento narrativamente centrífugo, no roteiro cinematográfico temos o movimento narrativo centrípeto que promove uma explosão de espaços-cenários que recebem as ações-acontecimentos e ações-pensamentos dos caracteres da tessitura cinematográfica. Temos como conseqüência a articulação de modos diferenciados de interface com as personagens no texto dramático e no roteiro cinematográfico. No texto dramático (*Namíbia, não!*), a personagem Capitu (namorada do personagem Antônio) surge em uma interface narrativa em terceira pessoa, onde temos como enunciador e enunciatário alternadamente os personagens André e Antônio, presencialmente em performance no palco. No roteiro cinematográfico (*Medida Provisória*), a mesma personagem (Capitu) assume em primeira pessoa suas ações e enunciados (ações-acontecimentos e ações-pensamentos), tomando posse de sua narratividade nas cenas de tessitura fílmica.

A personagem Capitu em *terceira pessoa* no texto dramático:

CENA 06

Terminado o número musical, Antônio e André continuam arrumando as malas brancas, e vão ajeitando peças de roupa também brancas dentro das mesmas.

ANTÔNIO - Então é isso, André! Já que é pra ir...

ANDRÉ - Talvez seja por isso que ela não me acompanhou. Ficou com medo de perceberem que, apesar de não ter a Melanina Acentuada, ela tinha um pezinho na África. *(pausa)* E a Capitu?

ANTÔNIO - A Capitu, sendo uma mulher de Melanina Acentuada, uma hora dessas já deve ter sido capturada.

ANDRÉ - Capitu... Capturada.

ANTÔNIO - *(esperançoso)* Mas tenho certeza que a gente vai se encontrar.

ANDRÉ - Onde?

ANTÔNIO - Na África.

ANDRÉ - Sim, cara pálida, mas em qual país? Se você for pra Cabo Verde e ela pra Moçambique?

ANTÔNIO - Ela vai escolher o mesmo país que eu. Eu sei.

ANDRÉ - Como você sabe?

ANTÔNIO - Uma vez a gente conversou sobre a origem dos africanos escravizados que foram nossos ascendentes.

ANDRÉ - E...?

Antônio retira um mapa da sua mala.

ANTÔNIO - Passamos uma noite regada a vinho branco na casa dela, *(malicioso)* e no meio daquelas brincadeiras todas... A Capitu ficou reparando nos traços do meu rosto... Encasquetou de descobrir naquela noite, de qual região africana a gente tinha vindo... Então procuramos países que tiveram relações com a corte portuguesa durante os anos de escravidão... Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe.

ANDRÉ - Como vocês fizeram?

Antônio estranha a pergunta maliciosa de André, mas ainda assim responde.

ANTÔNIO - Fizemos de camisinha.

ANDRÉ - (*corrigindo o mal-entendido*) Como vocês fizeram pra descobrir a região africana de vocês?!

ANTÔNIO - (*constrangido*) Ah... Capitu pegou pinturas de época de Melaninas Acentuadas dessas localidades e comparou com fotos atuais de nossas famílias. (*imagens de negros dos séc. XVII e XVIII são projetadas no cenário branco durante essa fala*). Depois de muita procura e... (*malicioso*) E muita brincadeira naquela noite, a gente suspeitou que a família dela veio de Angola e a nossa, por incrível que pareça... Adivinha?

ANDRÉ - (*interessado*) De onde?

ANTÔNIO - Da Etiópia!

Pausa.

A imagem de um etíope projeta-se no cenário, sobrepondo-se em Antônio e André.

ANDRÉ - Primo, a corte portuguesa não comprou escravos na Etiópia! (ANUNCIACÃO, 2020, p. 52)

A personagem Capitu em *primeira pessoa* no roteiro cinematográfico:

35 INT - SALA DE CIRURGIA - DIA

Vemos um celular em primeiro plano que toca. Na tela do aparelho lê-se Antônio. O celular está afastado de sua dona que é Capitu.

Capitu está fazendo o atendimento em um paciente. Orienta Lélia que a ajuda com o atendimento. O clima parece de paz. Mas...

Pelo vidro da sala vemos um movimento de pessoas chegando. Um paciente melaninado invade a sala.

Vários policiais vestidos de preto entram. E começam a capturar o paciente.

POLICIAL A 315

Você é quem?

CAPITU

Doutora Carolina. Sou a responsável pelo atendimento.

POLICIAL A 315

Não mais. Agora é responsabilidade nossa. Este hospital aqui está vetado para melaninas acentuadas...

CAPITU

Quem falou?

POLICIAL A 315 (*para os outros policiais*)

Podem levar todos para o centro de triagem.

Ele sai da frente de Capitu, procurando quem prender. Ela volta a se coloca na frente dele.

CAPITU

Você vai ter que passar por cima do meu cadáver.

POLICIAL A 315 (CONT'D)

Só se for necessário.

Um outro policial olha para o crachá de Lélia.

POLICIAL A 315 (CONT'D)

Essa aqui é enfermeira. Não é médica.

POLICIAL A 315 (CONT'D)

Leva. É cubana?

O policial pega Lélia pelo braço, deixando o paciente que ela cuidava - melanina pálida - desamparado. O paciente tem um corte na perna.

LÉLIA (*desesperada*)

Não sou cubana não, eu sou é baiana! E não vou pra lugar nenhum.

POLICIAL A 315

Vai sim, você vai pra África!

(MEDIDA..., 2015)

Ainda sobre a explosão de espaços-cenários promovida pela migração da linguagem dramático-literária para a linguagem cinematográfica, convoco a arquitetura topográfica das cenas que validam a noção de que uma das principais ferramentas de adaptação cinematográfica de uma peça de teatro sustenta-se centralmente na redistribuição das ações-acontecimentos da premissa ficcional em diversos espaços-cenas possíveis na roteirização cinematográfica. Em contraposição à unicidade espacial da

peça teatral *Namíbia, não!*, o longa-metragem *Medida Provisória* oferta uma lista robusta de fisicalidade espacial da ação dramática que promove um efeito de desconfinamento na tessitura narrativa:

A topografia de espaços cenas do texto dramático *Namíbia, não!*:

CENÁRIO:

Sala de um apartamento de dois quartos. Tudo exageradamente branco: pisos, paredes, televisão, mesa, sofá, controle remoto, geladeira, estante de livros, chaleira, copos, taças... Enfim, tudo branco! Sobre a mesa de centro da sala, um tabuleiro de xadrez com jogo já começado. Detalhe e atenção para o fato de todas as peças do tabuleiro de xadrez serem também brancas.

A topografia de espaços cenas do roteiro do longa-metragem *Medida Provisória* (Escalaleta):

1. Mato dentro da cidade - DIA
2. Câmara dos Deputados - DIA
3. Câmara Deputados - NOITE
4. Casa Chique e Grande - NOITE
5. Créditos Iniciais
6. WC Feminino - NOITE
7. Bar - NOITE
8. Carro - NOITE
9. Quarto Antônio - NOITE
10. Cozinha apê - NOITE / DIA
11. Rua em frente ao apê - DIA
12. Hospital Recepção - DIA
13. Palácio do Itamaraty - DIA
14. Centro Cirúrgico - DIA
15. Sala de imprensa - DIA
16. Corredores Poder Oficial
17. Recepção Prédio - FIM DO DIA

18. Dentro do Elevador - FIM DO DIA
19. Corredor - FIM DO DIA
20. Câmara deputados - MADRUGADA
21. SALA Apê dos primos - MADRUGADA
22. Cozinha Apê - café da manhã
23. Recepção Prédio Primos - DIA
24. Areia da praia - DIA
25. Mar Carioca - DIA
26. Areia da praia - DIA
27. Entrada Itamaraty - DIA
28. Sala de aula - DIA
29. Sala de interrogatório - DIA
30. Rua Palácio Itamaraty - DIA
31. Delegacia - DIA
32. Hospital - NOITE
33. Cenas de estoque - INDÍGENA
34. Jantar Casa - NOITE
35. CONT Cena anterior
36. Quarto André - NOITE
37. Quarto Antônio - NOITE
38. Rua - DIA
39. Sala de Interrog. Ministério - DIA
40. Corredores Ministério - DIA
41. Sala Izabel Ministério - DIA
42. Rua - DIA
43. RUA centro do Rio - DIA
44. Restaurante - NOITE
45. Quarto Antônio Apê Primos - NOITE
46. Quarto André - NOITE
47. Imagens da Televisão

48. Hospital - DIA
49. Rua - DIA
50. Sala Apê - NOITE
51. Hospital - DIA
52. Corredores Hospital - DIA
53. Saída hospital
54. Leblon - NOITE
55. Carro polícia - NOITE
56. Rua - NOITE
57. Mar - NOITE
58. Areia da praia - MADRUGADA
59. Rua - MADRUGADA
60. Rua - MADRUGADA
61. Quarto Antônio - DIA
62. Quarto Antônio - DIA
63. Rua - DIA
64. RUA - DIA
65. Rua em frente ao prédio - DIA
66. Apê - DIA
67. Corredor - DIA
68. Rua diante do hospital - DIA
69. Corredores hospital - DIA
70. Farmácia Hospital - DIA
71. Corredores Fundos Hospital - DIA
72. RUA Fundos hospital - DIA
73. Ruas - DIA
74. Dentro dessa casa - DIA
75. BAHIA - DIA
76. USP - São Paulo - DIA
77. Estúdio de televisão Rio - DIA

78. Cena Cortada
79. Apartamento - DIA
80. Saída prédio - DIA
81. Hospital
82. RUA - DIA
83. Sala Apartamento - DIA
84. Cozinha apartamento Primos - NOITE
85. Quarto Antônio - NOITE
86. Cena Cortada
87. Afrobunker - NOITE
88. Afrobunker - NOITE
89. Prédio - DIA
90. Meyer - DIA
91. Sala Apartamento - DIA
92. Corredores apartamento
93. Externa Prédio - NOITE
94. Apartamento vizinho - NOITE
95. Apartamento Primos - NOITE
96. Afrobunker - DIA
97. Afrobunker - DIA
98. Carro - DIA
99. Carro - DIA
100. Cena Cortada
101. Apartamento Dona Izildinha - DIA
102. Rua - Dia
103. Escritório Isabel - DIA
104. Sala de interrogatório
105. Apartamento primos - NOITE
106. Aeroporto Angola
107. Ruas - NOITE

108. Entrada Prédio - NOITE
 109. Rua apê dos primos - DIA
 110. Afrobunker - DIA
 111. Apê dos primos - NOITE
 112. Cena Cortada
 113. Apartamento Dona Izildinha - NOITE
 114. Cena Cortada
 115. Plano Geral Rio de Janeiro
 116. Janela Apartamento Antônio - DIA
 117. Rua em frente ao prédio - DIA
 118. Apartamento Primos - DIA
 119. Cena Cortada
 120. Cena Cortada
 121. Corredores
 122. Apê Primos
 123. RUA em frente ao prédio
 124. Apartamento - DIA
 125. RUA em frente ao apê
 126. Cenas aéreas do Rio de Janeiro - DIA
 127. Cena Cortada
 128. RUA DIA
 129. Camburão
 130. RUA - DIA
 131. Aérea - Rio de Janeiro
 132. BLACK
 133. Hospital - DIA
 134. Escritório - DIA
 135. RUA em frente ao hospital - DIA
 136. Aérea - DIA.
- (MEDIDA..., 2015)

Como forma de validação crítica convoco um trecho de resenha reflexiva sobre o longa-metragem que revela o destrinchamento de uma situação convergente (ou convergida) instalada em linguagem na peça de teatro que originou o filme, e que explode espacialmente em diversos territórios-debate oriundos de um drama-debate.¹¹

[...] A trilogia do confinamento escrita por Aldri, e composta por '*Namíbia, não!*', '*Embarque Imediato*' e '*Campo de Batalha*', já se fazia extremamente coesa em sua linguagem mais sóbria e intimista, sempre girando em torno do absurdo de dois personagens centrais confinados - dois primos entrincheirados no seu apartamento pra evitar uma extradição injusta; dois cidadãos retidos numa sala de espera no aeroporto sem motivo aparente e dois soldados sem munição na guerra. A diferença é na quantidade de histórias passíveis de serem multiplicadas no palco da vida quando os quadros de cinema podem acontecer simultaneamente no tempo e espaço, de modo que a montagem possa nos levar da pedra fundamental na personagem de Elenita (Dona Diva), que seria a primeira pessoa a ganhar a indenização pelos tempos de escravização, até lhe ser negado este direito; ao rosto expressivo de André (Seu Jorge), com seus grandes olhos que lhe servem como janela da alma não apenas para testemunhar, mas fazer história com o que vê. [...]. Num curto espaço de tempo, podemos ser apresentados a uma miríade plural de representações e vozes, como no quilombo que existe não apenas atrás das câmeras como na frente, uma vez que a história materializa uma atualização imagética do termo - cunhado historicamente na defesa da ancestralidade e autonomia do povo negro - ora chamado de *afrobunker*. (PITANGA, 2022, p. 3, grifo do autor)

11 Noção desenvolvida na pesquisa *A Dramaturgia do Debate: autodescolonização do sujeito-dramaturgo e do leitor-espectador através da descolonização de personagens de ficção* (2021).

Neste breve trecho de resenha, além da dilatação dos espaços-cenários, percebemos diversas outras possibilidades de explosão (ou desconfinamento poético) a partir da multiplicação de número de personagens, representações, vozes que atualizam o quilombismo¹² de Abdias do Nascimento como em um *topos* coletivo denominado *afrobunker* no roteiro adaptado. Ressalvando (conforme destacado no primeiro parágrafo) que os outros itens explodidos nesta adaptação surgem como pontos de reflexão para novos artigos. De modo que recorto, nesta publicação, centralmente a multiplicação dos territórios-debate (provenientes de um drama-debate) possibilitada poeticamente pela migração da linguagem teatral para a linguagem cinematográfica.

Gostaria de encerrar esse item da explosão topográfica da cena teatral no cinema, esclarecendo e reforçando que os elementos comparativos citados neste capítulo limitam-se a uma noção específica de dramaturgia teatral que vem a ser a *dramaturgia do debate* que constitui uma possível poética que origina o drama-debate, do qual a peça *Namíbia, não!* é um exemplo prático. Sobre o drama-debate, em tese defendida em 2021, saliento que:

[...] Vale ressaltar que, se considerarmos que o texto dramático tem como um dos seus objetivos finais a concretização do texto cênico ou texto em representação (MARTINS, 1995, p. 27), a dramaturgia do debate consequentemente terá como resultado aquilo que, por ora, chamo de *drama-debate*. Para efeito de vocabulário nesta pesquisa, definimos, então, a dramaturgia do debate como texto escrito e o drama-debate como uma encenação ou um texto em performance. Essas definições serão de grande importância ao longo desta investigação e, ainda que esta pesquisa fabule única e exclusivamente sobre a poética do texto escrito, considero válido que, antes de iniciarmos o trajeto investigativo, entendam o texto cênico ao qual a

12 Quilombismo é uma noção veiculada e desenvolvida por Abdias do Nascimento (1914-2011) que reflete caminhos e precipita assuntos que apontam para a retomada da experiência da coletividade dos quilombos em aplicação contemporânea.

dramaturgia do debate se destina; ou seja, o drama-debate.¹³
(ANUNCIACÃO, 2021, p. 17)

Considerando a permanência do componente do modo de enunciação do debate na adaptação cinematográfica da peça *Namíbia, não!* que se configura como um exemplar do *drama-debate*, podemos provocar uma questão poética neste item (que não se propõe ser respondida neste capítulo) sobre um possível *cinema-debate* como extensão desdobrada em outra linguagem de um drama-debate. Concluo como elemento relevante de apreciação sobre o processo poético de migração do teatro para o cinema, a desarticulação da situação convergente (teatro) em situações divergentes (cinema) que em uma analogia com a poética da discordância plasmam-se em territórios-debates que seriam os espaços-cenários do roteiro cinematográfico de *Medida Provisória*.

REFERÊNCIAS

ANUNCIACÃO, A. *A dramaturgia do debate: autodescolonização do sujeito-dramaturgo e do leitor-espectador através da descolonização de personagens de ficção*. Salvador: PPGAC, UFBA, 2021.

ANUNCIACÃO, A. *Namíbia, não!* Salvador: UFBA, 2012.

ANUNCIACÃO, A. *Trilogia do confinamento*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética* (a teoria do romance). São Paulo: HUCITEC: Ed. UNESP, 1988.

FIELD, S. *Manual do Roteiro*. São Paulo: Objetiva, 2020.

13 “Drama-debate” surge na tese defendida pelo autor desse capítulo em 2021 (PPGAC-UFBA) como uma das possibilidades de nomenclatura do resultado cênico (*ópsis-mythos*) da dramaturgia do debate, para a qual ainda temos a possibilidade de “espetáculo-debate”. No início daquela pesquisa, eu usava “espetáculo-debate” como tentativa de nomenclatura do texto em performance, ou a dimensão visual e sonora da encenação do debate. Mas, ao longo, fui percebendo uma intensidade no processo de recepção do leitor em relação à palavra “espetáculo”, obliterando o sentido da palavra “debate”, que vinha logo após a hifenização. Como o intuito é equilibrar o sentido visual da encenação com a organização de signos do texto escrito, por ora, resolvo investir na palavra composta “drama-debate” para localizar o momento *ópsis-mythos* da dramaturgia do debate.

- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- HALL, S. *Da diáspora*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética IV*. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 1964.
- MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2006.
- MARTINS, L. M. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2017.
- MBEMBE, A. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- MCKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte e Letra, 2013.
- MEDIDA Provisória. Direção: Lázaro Ramos. Roteiro: Aldri Anuniação; Lusa Silvestre; Lázaro Ramos; Elísio Lopes Jr. Rio de Janeiro, Riofilme, 2015.
- MENDES, C. F. *As estratégias do drama*. Salvador: Edufba, 1995.
- NASCIMENTO, A. *O quilombismo*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- PITANGA, F. Medida Provisória divide opiniões entre aplausos e problematizações. *Revista Fórum*, São Paulo, 18 abr. 2022.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. t. I-III.
- VOGLER, C. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

ANTÍGONA COMO DISPOSITIVO CONCEITUAL EM TEMPOS DE GUERRA¹

ALEX BEIGUI

Mas, a dramaturgia moderna ressuscitou Antígona, retirando-a de seu túmulo. Antígona é exaltada como aquela que se revolta contra o poder do Estado, simbolizado por Creonte; aquela que se insurge contra as convenções e as regras, em nome das leis não escritas, as de uma consciência e de seu amor. É a jovem emancipada, que deixa no jazigo familiar o despojo da inocente, esmagada pelos hábitos e pelas repressões sociais. É Antígona, a revoltada; mas se

-
- 1 Esse capítulo foi escrito no período de ocupação do território ucraniano pela Rússia. Desde 2014, há um conjunto de operações político-militares, visando o domínio e anexação da Criméia, península localizada na costa ucraniana no Mar Negro. É importante, para além das informações pulverizadas da mídia, compreender que se trata de um conflito histórico e de longa data, com a política de coletivização do campo, empreendida por Josef Stalin, que tem o intuito de impedir a criação de um estado ucraniano independente, mas também como espaço de reflexão de uma visão mais geral e pragmática sobre a demonização do outro como inimigo e estratégia recorrente do neoliberalismo. Para mais informações sobre o histórico da guerra ver o importante e controverso artigo de Humberto Lourenção e Kaiser David Vargas Konrad “O conflito na Ucrânia entre 2014 e 2018 e seu impacto na segurança internacional”, publicado nos anais do 10º Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos de Defesa. Disponível em: <https://brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/2880/2859> . Acesso em: 31 mar. 2022.

bem que ela se indigne contra a tirania familiar e social, ainda assim permanece psicologicamente dependente e prisioneira. Antígona deve ser forte e bastante livre para assumir plenamente sua independência, em um novo equilíbrio que não seja o de uma hibernação banalizante. A lenda assim prolongada simboliza a morte e o renascimento de Antígona, mas de uma Antígona que se tornou ela própria, um nível superior de evolução. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 64)

Um dos campos que tem se mantido mais firme e ao mesmo tempo mutável no campo dos estudos teatrais é o da dramaturgia. Esse duplo movimento, aparentemente paradoxal, tem em sua configuração, por um lado, a referência de uma longa tradição aportada desde os textos trágicos e dramáticos, passando pela crítica e desdobramentos de paradigmas críticos e estéticos, até o nível de uma desdramatização e, mesmo, negação do drama enquanto gênero. A ideia, aliás, de gênero tem sido cada vez mais colocada em xeque pelo conjunto de experimentações escriturais tanto do texto quanto da cena, levando-nos, enquanto pesquisadores, a repensar suas categorias, assim como problematizar seu lugar na constituição de uma obra. Com os mais recentes avanços da teoria do discurso, torna-se cada vez mais difícil precisar se o gênero determina a obra ou se é a obra que impele transformações no gênero; é possível inverter a subserviência da obra ao gênero, colocando-a como definidora e transformadora do próprio gênero discursivo. Como se a obra (filha) resolvesse enfrentar seu próprio pai (patriarcado), ressignificando seu lugar na hierarquia e na dinâmica de criação.

Se hoje é possível pensar uma dramaturgia da cena, uma dramaturgia do corpo, uma dramaturgia da dança, uma dramaturgia do movimento, uma dramaturgia do ator, uma dramaturgia do performer, uma dramaturgia do espectador, uma dramaturgia da imagem, entre tantas outras, isso se deve e ocorre pelos níveis de esgarçamento da própria estrutura dramática que, para além do texto, vem se revelando e se rebelando enquanto textualidades e campos expandidos. Pode-se pensar o dramaturgo como

um agente de organização de quase todos os elementos que compõe a cena, um elemento agenciador que opera tanto de dentro quanto de fora dela. É perfeitamente mais simples entender o princípio do *dentro* (texto/cena) de maneira mais clara, pois ele corresponde a um conjunto já conhecido, uma vez que ele se liga diretamente aos signos teatrais em jogo, situação que, contrariamente, se complexifica quando percebemos o transbordamento de seu uso no *fora* (interdiscurso) do campo desses mesmos signos e conjunto. O reconhecimento do dramático em outros campos interdiscursivos tem se tornado frequente e cada vez mais pensado como instrumento de leitura para uma prática da composição e da interpretação de acontecimentos históricos, lutas sociais, questões filosóficas, situações políticas, notícias jornalísticas entre outras.

Quando falamos do dramático, nesse contexto, também nos referimos ao princípio do trágico que tem nos mitos trágicos uma constelação de ressignificações e atualizações, comprometendo inclusive a própria referencialidade do mito. Se a dupla natureza do teatro definida por Ane Übersfeld e por Patrice Pavis, a partir sobretudo do modelo saussuriano do signo linguístico, acomodava confortavelmente os espaços entre a escrita dramática e a escrita cênica, atualmente não se pode mais aterrissar tão seguramente nesse sistema binário. Por um lado, por ele não incluir o caráter dramatúrgico como princípio discursivo implícito ou para usar a excelente expressão de Ana Pais, *invisível*² em todas as escolhas que participam do processo de montagem. Para a autora:

Sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando
o espetáculo é representado, ela só é perceptível por meio

2 Ana Pais aborda a questão da dramaturgia a partir do que chama de “discurso da cumplicidade”. A autora critica a comum e muito difundida divisão restritiva entre texto escrito e texto cênico. Em artigo publicado em 2015, também faço uma crítica ao pesquisador de teatro em relação à sua tipologia de “texto fonte”, como sendo o texto primeiro e original, o que inevitavelmente criaria uma hierarquia entre as obras a partir do valor do “suposto original”. Para mais detalhes, ver: “Dramaturgia em mosaico: o mito de Antígona no horizonte do provável ou para evitar a reprodução de um sentido universal dos clássicos”. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8641807>. Acesso em: 14 jan. 2021.

de uma concretização material, visível. Ela é indissociável do espetáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível; ela pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que tece ligações de sentido no espetáculo, criando um discurso. Simultaneamente dramaturgicamente e performativo, este discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos. Tal como uma fotografia, o discurso do espetáculo sobrepõe um negativo - a dramaturgia - e um positivo - a composição estética -, ambos produzidos no processo criativo e revelados no decorrer do espetáculo, que é uno. Por isto, quando tentamos individuar a dramaturgia num espetáculo, nomeamos inevitavelmente as opções manifestas da encenação, da cenografia, dos figurinos, da interpretação, do movimento, em suma, todas as escolhas reveladoras de relações de sentidos possíveis e que radicam na sua concepção. Adjectivamos, muitas vezes, essas escolhas com qualidades dramaturgicas e isso mostra-nos, por um lado, a sua omnipresença em cada opção, e, por outro, a invisibilidade dessa presença. A dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece. A sua dimensão latente é aquela em que participam, quer o olhar artístico, fundado dramaturgicamente, quer as múltiplas leituras do espectador. (PAIS, 2004, p. 70)

O dramaturgicamente, nesse sentido, situa-se para além do dramático em sua acepção clássica, difundida no ocidente, situando-se no nível cognitivo de elaboração das relações de sentido que envolvem a cena e os seus mecanismos de elaboração. A pesquisa de Ana Pais tem como parâmetro de leitura sobre o dramático a filosofia de Merleau-Ponry, especificamente as obras *O olho e o espírito* (2000) e *O visível e o invisível* (2000). É importante observar o carácter de contaminação e de indissociabilidade entre a dramaturgia e a cena, enfatizada pela autora. Se formos um pouco mais

adiante, ou seja, para além da dialética do visível e do invisível a partir da relação interna do drama, percebemos que o mito trágico, o dramático e o teatral operam como dispositivos para além dessa relação interna e intrínseca. O teatro não como gênero, mas como metáfora que se expande, um modo de reflexão situada no tempo e no espaço.

De Schopenhauer a Deleuze, e mesmo bem antes do primeiro, a recorrência do teatro como imagem potente de elaboração de ideias e de engrenagem do pensamento serviu como tessitura e mediação da relação ser e estar no mundo. Estamos falando não do teatro como imagem metafórica do mundo como apontou Schopenhauer ao situar o pensamento germânico a partir da obra de Wagner, mas do teatro enquanto metáfora na acepção de Georges Lakoff e Mark Johnson (2002), da metáfora como forma de compreensão da realidade, como parte constituinte de conhecer um ou vários aspectos envolvidos em determinado contexto de enunciação e de vida, e não apenas como figura de linguagem.

O dramático segue a lógica da cena, convertendo-se em campo conceitual, instaurando-se como espécie de maquinário a serviço de outros discursos. Um dos exemplos mais imperativos e conhecidos nessa direção é a apropriação realizada por Freud do mito trágico de Édipo e de Electra, incorporando-os aos mecanismos de elaboração dos complexos fundantes identificatórios (pai/mãe) da psicanálise. Esse desdobramento do mito trágico em conceitos operadores do pensamento nas ciências humanas tem proporcionado um entendimento do dramático como aparato privilegiado seja na atualização de discussões emergentes e urgentes que envolvem tensões ideológicas, seja nas contradições próprias do terreno das leis e do direito, bem como pano de fundo para reescritas e releituras por parte da crítica acerca de determinados acontecimentos.

Sabe-se que o processo de tradução do texto artístico envolve também um processo de reescritura que insere o outro do texto em uma determinada cultura, limitando o seu sentido ou ampliando sua significação. Evidentemente que uma tradução não elege apenas a dimensão semântica do texto, mas todo conjunto que envolve os níveis editoriais, sintáticos, lexicais, gramaticais e leitoras implicados. A tragédia dessa forma se

apropriada do mito, traduzindo-o para além da narrativa mítica, lembremos nas palavras Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2005, p. 22):

Não há dúvida de que a decodificação de um mito, a princípio, segue as articulações do discurso – oral ou escrito – mas seu fim, talvez o fundamental, é quebrar a narrativa mítica para detectar-lhe os elementos primordiais que deverão, por sua vez, ser confrontados com elementos que outras versões do mesmo mito ou diferentes conjuntos legendários apresentam. A narrativa que é o ponto de partida, longe de fechar-se sobre si mesma para constituir no seu todo uma obra única, abre-se, ao contrário, em cada uma de suas sequências, sobre todos os outros textos que operam com o mesmo sistema de códigos cujas chaves se quer descobrir.

Ao discurso oral e escrito, assinalado por Vernant e Naquet, acrescentamos o visual. Os autores, ao evidenciarem a tragédia como um fenómeno tríplice (estético, social e psicológico), afirmam o distanciamento da tragédia enquanto género do mito propriamente dito, isto é, da tradição heroica e mítica, estando a função do herói totalmente desindividualizada, sendo sua solução dramática jamais dada pela figura solitária do herói ou da heroína, mas por valores coletivos pertencentes aos valores de uma recém democracia da sociedade ática. Se por um lado, a tragédia se despede aos poucos de sua filiação ao mito e ao sacrifício sagrado/religioso, podemos entender a dinamicidade do género também como uma necessidade histórica. A obra não está presa a um género, mas a própria obra pode alterar a direção do género; um processo que liberta a suposta natureza fixa do género para outros espaços possíveis de enunciação. Exatamente nesse ponto é que podemos pensar uma passagem da tradição mítica à tradição retórica do drama.

A essa heterogeneidade discursiva, pode-se pensar em uma ausência e presença ou, como melhor formulou Dominique Maingueneau (2008), uma heterogeneidade constitutiva, a partir da qual existe em todo discurso,

em menor ou maior grau, uma transparência e uma opacidade, inserindo como fundamento da discursividade o outro. Essa dialética é o que funda a alteridade ou as alteridades em jogo numa determinada construção ou deslocamento discursivo. Podemos ampliar a dialética do visível e do invisível através da acepção proposta por Ana Pais (2004), no sentido de pensar a dramaturgia como discurso em conexão com outros discursos; pensá-la como modo de reconfiguração do acontecimento histórico, como elucidação dos mecanismos de poder presentes nas falas das personagens, em seus respectivos comportamentos, atravessamentos culturais e dinamicidade interpretativa.

Maingueneau tem o cuidado de não confundir o outro do discurso com o outro da psicanálise lacaniana, na verdade o outro do discurso é sempre plural e polifônico, não possuindo um fundamento oculto. Claro que essa constatação se liga diretamente ao princípio dialógico bakhtiniano, a partir do qual todo discurso reencontra o discurso do(s) outro(s). É instigante como Maingueneau aproxima o discurso dramático do discurso político, filosófico e gramatical, diferenciando-os apenas no modo como cada um preenche o seu lugar nos enunciados, confirmando a perda da ilusão do discurso como autônomo, ou de uma identidade discursiva fechada, no caso: o drama, o mito, o teatro. O que há, para o autor e pesquisador, são espaços de trocas. A noção de outridade ultrapassa a presença de um outro no texto/obra, indo além da dimensão citacional de um outro que é conscientemente inserido no texto/obra.

O outro para a gênese do discurso é a própria falta, havendo uma imbricação na teia discursiva do “Mesmo” e do(s) “Outro(s)” do discurso. A perda de qualquer possibilidade de unidade e completude do discurso faz-nos pensar que o discurso dramático duplica essa capacidade de dialogicidade por sua própria natureza e constituição. Para Maingueneau (2008), evidente está que há sempre mais de um discurso em um discurso e essa relação pode ser simétrica ou assimétrica, dependendo dos níveis de presença ou de ausência dos outros do texto. Mas quem seriam os Outros de Antígona?

O discurso não pode ser confundido com a obra, com o enunciado. O discurso atravessa a obra e a impulsiona para fora de seus limites de gênero; não se trata de um sistema de continuidade, mas de sucessivas rupturas. Ao se constituir o discurso primeiro, nunca original, institui-se uma falta a ser preenchida por meio de diversas formas e variantes. O reconhecimento da falta que oriunda de todo discurso é a cisão que permite o jogo presença/ausência, transparência/opacidade, visível/invisível que se dá sempre em forma de ameaça. Segundo Maingueneau (2008, p. 39):

O discurso primeiro não permite a constituição de discursos segundos sem ser por eles ameaçados em seus próprios fundamentos. Se como pensamos, os fundamentos semânticos de tais formações discursivas obedecem a muitas restrições e são pouco variados, as transformações interdiscursivas globais que se podem aplicar a eles para constituir novos fundamentos não o são menos. A partir do momento em que essa transformação é um processo que diz respeito ao conjunto de condições de possibilidades semânticas do discurso primeiro e cujo produto é um discurso concorrente, concebe-se facilmente que o discurso segundo seja imediatamente apreendido pelo discurso primeiro como uma figura privilegiada de seu Outro. Como jamais é construída *ex nihilo*, mas no interior de um espaço discursivo anterior, é compreensível que o discurso segundo remeta no todo ou em partes ao Outro através do qual ele mesmo se constituiu.

Talvez, o primeiro a construir a metáfora do dramaturgo como pensador tenha sido Eric Bentley. Ao inserir a noção do “dramaturgo como pensador”, Bentley entende a função do dramaturgo como alguém que propõe uma visão de mundo sobre o seu tempo, trata-se de uma certa consciência histórica e em fluxo, dentro e para além de seu próprio tempo. Mas, não só isso. Ele também compreende a dramaturgia como um imã, um poderoso mecanismo de produzir relações entre estética, crítica, história e teoria. Alguns dramaturgos assumem esse papel de maneira muito clara,

como são os casos estudados por Bentley: Bertolt Brecht e Bernard Shaw, para ficar em apenas dois exemplos entre os tantos citados pelo autor.

Seguindo a perspectiva refletida por Bentley entre o dramaturgo e a história, podemos justapô-la às questões suscitadas por Le Goff (1990), a saber: o que um acontecimento histórico desempenha na consciência? O que marca um antes e um depois? O que aponta para problemas de identidade e de mentalidade? É sabido que o drama como história se utiliza dos acontecimentos: revoluções, guerras, transições de regimes políticos, fomes, pestes etc. Dessa maneira, podemos pensar o drama como a própria consciência social histórica.

Em outras palavras, a nossa história se confunde com a própria história social do drama, demonstrando como insiste Le Goff (1990) que o passado só tem valor quando se insere nas lutas sociais, provocando múltiplas releituras e pós-leituras do próprio passado. Se para todo drama, podemos encontrar uma estrutura social latente ou manifesta; para cada período da produção dramatúrgica temos um sistema de pensamento correspondente. Drama clássico (Platão/Aristóteles); Teatro Medieval (Santo Agostinho/Isidoro); Tragédia Renascentista (Maquiavel/René Descartes); Drama Romântico (Schiller/Rousseau); Drama Barroco (Locke/Spinoza); Drama Burguês (Schopenhauer/Nietzsche). E mesmo dentro desse quadro para lá de misógino de referências, podemos pensar nas filósofas e poetas medievais Hildegarda de Bingen e Christine de Pizan, cujas obras já forçavam uma leitura em diagonal do seu tempo. O que está em jogo no drama como dispositivo histórico e/ou conceitual é o sentido de continuidade, descontinuidade ou de comentário sobre o passado.

Desse modo, podemos pensar a própria dramaturgia como testemunho, inventário, arquivo, nunca museu. Podemos pensar o drama como cronogênese a partir da qual o passado e o presente nos é dado como construção. Nele, teríamos a tipologia do tempo proposta por Benveniste: o tempo físico (divisível); o tempo cronológico (dos acontecimentos) e o tempo linguístico (tempo do locutor, da palavra). Dividido entre uma temporalidade absoluta e uma temporalidade relativa, o drama segue como testemunha, arquivo e potente recurso de compreensão da consciência

histórica como fluxo. Daí, talvez, o caráter impossível do drama, proposto por Bentley (1991, p. 329): “[...] em suas manifestações sintéticas, que incluem tudo no teatro musical-coreográfico-espetacular-mimético-retórico, desde os gregos até o *Tannhäuser* e ainda mais adiante, o drama é a mais impossível das artes”.

Apesar de Eric Bentley ter vivido até 2020, sua crítica não alcançou o teatro do real. Momento em que tanto o mito trágico quanto o drama passam à categoria de dispositivo conceitual, operadores não só da representação sobre a realidade, como também da reflexão sobre ela. É digno de nota, estarmos diante de um novo paradigma estético, a partir do qual tanto o mito trágico quanto o drama servem de arcabouço teórico-crítico para a compreensão da história. Espécie de arcabouço para um drama-ensaio muito semelhante ao que Rascaroli cunhou de filme-ensaio, adotando a nomenclatura advinda de cineastas como Chris Marker, Jean-Luc Godard e Peter Greenaway. Timothy Corrigan esclarece-nos sobre o gênero ensaístico:

Na verdade, justamente em razão da tendência do ensaio para reagir a eventos culturais que o precedem e depender deles – comentando ou criticando um acontecimento político ou uma apresentação teatral, por exemplo –, os ensaios foram frequentemente vistos como uma prática parasítica, destituídas das forças tradicionais da originalidade ou criatividade, que, desde fins do século XVIII, valorizam obras de arte como pintura ou poemas. (CORRIGAN, 2015, p. 8)

E acrescenta, contrapondo-se:

Parte do poder do ensaio, porém encontra-se justamente na sua capacidade de questionar esses e outros pressupostos representacionais (frequentemente arregimentados com a estética romântica) e abraçar a sua condição antiestética. As dificuldades para definir e explicar o ensaio, em outras palavras, são os motivos pelos quais o ensaio é tão produtivamente inventivo. A meio caminho da ficção e da

não-ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. (CORRIGAN, 2015, p. 9)

O filme da canadense Sophie Deraspe, *Antígona - a resistência está no sangue* (2019), não só representa um bom exemplo de filme-ensaio como aponta para a ressignificação do mito trágico de Antígona à problemática dos refugiados de guerras e dos imigrantes ilegais vindos da Argélia para Montréal. O tema da guerra atravessa as reescrituras de Antígona desde o clássico filme *Antigone* de Brecht (1991) de Danièle Hullet e Jean-Marie Straub.³ De Jean Anouilh (1942), passando por Bertolt Brecht (1948) e a Maria Zambrano (1948, 1967, 1986, 1992),⁴ a guerra parece ser o *leitmotiv* do mito. Deraspe traz a questão do refugiado como um dos pontos fundantes da reflexão entre estética e política do corpo. A condição de estrangeiro, de ilegal significa também a vida não vivida; o caráter precário da norma e da Lei diante da vida nua, para usar um termo caro a Giorgio Agamben (2010, p. 118):⁵

- 3 A pesquisa sobre a reescritura de Antígona para o cinema, com ênfase na película de Sophie Deraspe foi contemplada com duas bolsas de Iniciação Científica/CNPq, entre os períodos de 2020-2021 e 2021-2022. Os projetos contemplados foram: “Antígona para além do horizonte de gênero: a reescritura cênica do mito” e “Do mito ao plágio inventivo: possibilidades de reescritas, remodelagens discursivas e performativas”, respectivamente. Os resultados foram apresentados no Seminário de Iniciação Científica do Encontro de Saberes da Universidade Federal de Ouro Preto e publicados nos Anais do Evento, disponíveis em: <https://www.encontrodesaberes.ufop.br/anais/seic/index.php?ano=2021>. Participaram do Projeto de Pesquisa os bolsistas Júlio Mourão de Paiva e Almando José Storck Júnior. Para uma melhor visão do papel da guerra no filme de Danièle Hullet e Jean-Marie Straub ver o excelente estudo de Benoit Turquety intitulado: “Un film de guerres: *Antigone* de Danièle Hullet e Jean-Marie Straub”, ainda não traduzido para o português.
- 4 Sobre a apropriação de Maria Zambrano, ver a leitura original proposta por Nadège Coutaz “L’impact du genre: *La tumba de Antígona* de Maria Zambrano, (r)écriture de Sophocle”, ainda não traduzido para o português.
- 5 “Ao contrário do que possa parecer, o conceito de ‘vida nua’, derivado do filósofo italiano Giorgio Agamben, não se refere a um hipotético âmbito original, possivelmente ainda intocado por codificações sócio-políticas, mas - muito pelo contrário - ao espaço altamente artificial que as estruturas de poder geram ao excluir da proteção jurídica as formas de vida

É como se, a partir de um certo ponto, todo evento político decisivo tivesse sempre uma dupla face: os espaços, as liberdades e os direitos que os indivíduos adquirem no seu conflito com os poderes centrais simultaneamente preparam, a cada vez, uma tácita porém crescente inscrição de suas vidas na ordem estatal, oferecendo assim uma nova e mais temível instância ao poder soberano do qual desejam libertar-se.

Antígona enquanto dispositivo conceitual parece apontar para o caráter precário da norma e da lei. O Estado de exceção que a guerra provoca faz do discurso de Antígona uma arma. Ao assumir o discurso como arma de guerra, ela declara um ato de fala e publicita o cumprimento e fidelidade à palavra como último ato do que David Arrigucci Júnior (1973) metaforizou como sendo o do escorpião enalacrado. A guerra que mata Polínicos e Etéocles é a moldura, através da qual o mito se constrói. Embora seja a razão do conflito entre Antígona e Creonte, ela parece invisível ao leitor/espectador. Diferentemente da *Iliada* e da *Odisseia* (HOMERO, 1916), onde a guerra está explícita e é tematizada em vários episódios, na tragédia ela assume um espaço menos explícito, mas nem por isso menos importante. Aliás, Slavoj Žižek parece ter detectado que a polaridade entre Antígona e o tio permanece não só na esfera familiar, mas impede o povo de assumir o protagonismo da ação. Sua versão pós-moderna da tragédia ergue-se sobre o argumento, já assinalado no prólogo: “No pretende ser uma obra de arte, sino um ejercicio ético-político”. (ŽIŽEK, 2020, p. 16)

A história, assim como, as epopeias, também confirma que cada vez que a guerra é retomada, ela se torna mais violenta. Doravante, é ela que coloca a questão dos rituais fúnebres do respeito ou do não respeito aos mortos. Questão central em Antígona. No contexto da guerra, os homens

que não se submetam à sua ordem. ‘Vida nua’ refere-se à experiência de desproteção e ao estado de ilegalidade de quem é acuado em um terreno vago, submetido a viver em estado de exceção – algo inerente ao Ocidente, como argumenta o filósofo, desde o homo sacer condenado à banição pelo direito romano até o presídio norte-americano de Guantánamo, em Cuba, passando pelos campos de concentração nazistas”. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/o-que-%C3%A9-a-vida-nua/a>. Acesso em: 14 jan. 2021.

parecem representar a universalidade que reside na esfera governada, anulando toda e qualquer diferença que contrarie os seus propósitos. Antígona, assim como Mãe Coragem de Brecht, que sacrifica e negocia seus filhos para a guerra, põe em xeque a ordem ética, mas nada pode contra a soberania do Estado, é impotente uma vez que a única ação possível e efetiva de transformação estaria, como na *Antígona* de Žižek, nas mãos do povo e de uma coletividade organizada politicamente.

O “individualismo criminoso”, como destaca Butler, de Antígona, coloca-a diametralmente em oposição ao Estado. Por defender uma ética individual, Antígona expõe a unidade precária do Estado, questionando a universalidade da ordem ética, tão cara a Hegel. É exatamente isso que Antígona tem a dizer sobre o Estado e a pólis: a contradição entre leis baseadas em polaridades distintas; aquilo que é contingente e aquilo que é imutável. Por um lado, a afirmação da soberania e por outro o parentesco monstruoso. Para Judith Butler (2014, p. 56):

A mulher antes descrita como alguém que encontra a promessa de prazer e dignidade na juventude masculina agora descobre que a juventude vai para a guerra e que ela é obrigada pelo Estado a enviar seu filho. A agressão necessária da comunidade contra a feminilidade (seu inimigo interno) parece ser transformada numa agressão da comunidade contra seu inimigo externo; o Estado intervém na vida da família para promover a guerra. O valor do jovem combatente é abertamente reconhecido, e, dessa forma, a comunidade agora o ama, como a mãe o amara. Esse investimento é assumido pela comunidade na medida em que esta aplaude os filhos que foram à guerra, um investimento que é entendido como uma forma de preservar e consolidar o Estado.

O ensaio de Judith Butler, embora parta da peça de Sófocles, visa diretamente revisar criticamente a tradição sobre o mito. Seu propósito é o de estabelecer uma contra-leitura às visões de Hegel e de Lacan. Assim, como Antígona para se afirmar se apropria da voz/discurso de Creonte;

performando seus atos de fala; Butler se apropria do discurso de Hegel e de Lacan para tecer uma relação de poder intrínseca ao mito trágico que o coloca dentro e fora da ordem ética. A guerra nesse contexto simboliza as forças externas superiores e determinantes em detrimento do comportamento individual.

Antígona se afirma a si mesma, apropriando-se da voz do outro, aquele a quem ela se opõe; assim, sua autonomia é conquistada através da apropriação da voz autorizada daquele a quem resiste, uma apropriação que traz consigo traços de uma simultânea recusa e assimilação dessa própria autoridade. (BUTLER, 2014, p. 25)

Ao suspender a própria lei que determina sua contradição – defender a soberania do Estado e ao mesmo tempo comprovar o seu fracasso –, o discurso da autodefesa antecipada parece ser a grande justificativa que coloca a guerra em permanente movimento, justificando sua existência. Antígona parece denunciar o discurso, na contemporaneidade, da luta cósmica entre o bem e o mal, de necropolíticas cada vez mais efetivas. A dificuldade em se localizar o mal e todas as tentativas de fazê-lo sob falsos pretextos faz da guerra uma violência de Estado, ofuscando e/ou distorcendo seus reais interesses. Creonte é movido pelo medo que Antígona provoca na soberania e no poder do Estado, ainda que Butler julgue ela como uma das partes de afirmação desse mesmo poder. Será que poderíamos pensar Antígona como metáfora do terrorismo contra a segurança nacional, contra o adestramento de corpos cada vez mais obedientes e disciplinados?⁶

6 Noam Chomsky (2009, p. 45) explica: “A importância do terrorismo de Estado na cultura ocidental é ilustrada pela nomeação de John Negroponte para o novo cargo de diretor de inteligência, responsável pelo antiterrorismo. No governo Reagan-Bush, Negroponte foi embaixador em Honduras e dirigente do maior escritório da CIA em todo mundo, não devido a importância de Honduras nos assuntos mundiais, mas por ser a principal base norte americana na guerra terrorista internacional pela qual os Estados Unidos foram condenados pela Corte Internacional de Justiça e pelo Conselho de Segurança das Nações Unidas (salvo o voto dos Estados Unidos). Não se registrou nenhuma reação à nomeação de um importante terrorista internacional para o mais alto cargo antiterrorista do mundo; tão pouco ao fato

Esse duplo lugar discursivo de Antígona, por um lado vítima da guerra e do Estado; por outro, parte dele, faz do mito o símbolo de desmonte das falsificações dos sistemas doutrinários a partir de um lugar de fala pouco nítido. O familiar e o público se confundem na arena política. Ainda, para Butler (2014, p. 44):

Antígona é alguém para quem as posições simbólicas tornaram-se incoerentes, confundindo, como ela o faz, pai com irmão, Surgindo não como uma mãe, mas sim – conforme certa etimologia sugere – ‘no lugar da mãe’? Seu nome também é construído como ‘antigeração’ (gone [geração]). Ela já está, portanto, a certa distância daquilo que representa, e o que representa está longe de ser claro.

Da Guerra de Tróia, das Guerras Médicas, da Guerra do Peloponeso ao Tribunal de Nuremberg, à Convenção de Viena, à corte Internacional de Justiça, à Carta das Nações Unidas, o ideal bélico, o patriotismo, e a própria beligerância revelam uma história de guerra que se confunde com o próprio processo cultural civilizatório, interferindo, em muito, na produção do imaginário social e ficcional, atravessando diversos momentos tanto da história dita objetiva e pragmática quanto da história das subjetividades. A visão de uma história fora e isenta do espaço discursivo não só se tornou impossível como também nos impossibilita de perceber tais relatos e acontecimentos como reflexos diretos da realidade.

A própria realidade é mediada, construída e varia inevitavelmente de uma cultura para outra. Talvez, pensar Antígona como um dispositivo conceitual em tempos de guerra seja um exercício de deslocamento epistêmico e temporal a partir do qual a noção de “dispositivo” não se refere apenas a formas de controle, mas de ordenação dos discursos em torno de um determinado acontecimento, situação, obra, mito etc. Se muitas

de, na mesma ocasião, ter sido negado a Dora Maria Tellez, heroína da luta popular que derrubou o regime tirânico de Somoza na Nicarágua, um pedido de visto para ensinar na Harvard Divinity School. Telles foi considerada terrorista por ter ajudado a derrubar um tirano e genocida apoiado pelos Estados Unidos”.

vezes a sociocrítica apontou para a necessidade de explicar a obra através de sua conexão com a realidade e em direta relação com a formação dos discursos; o trágico, o drama e o dramático têm se mostrado um excelente mecanismo conceitual de desdobramento e problematização do real em campos cada vez mais minados e expandidos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O poder soberano e a vida nua 1*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ALBUQUERQUE J. D. M.; LIMA, H. (org.). *Édipo Rei*: tradução, transmissão, recepção. Natal: EDUFRN, 2022.
- ARRIGUCCI, D. *O escorpião encalacrado*: poética da destruição em Júlio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENTLEY, E. *O dramaturgo como pensador*. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BURKE, P. (org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- BUTLER, J. *O clamor de Antígona*: parentesco entre a vida e a morte. Tradução André Cechinel. Santa Catarina: Editora UFSC, 2014.
- CORRIGAN, T. *O filme-ensaio*: desde Montaigne e depois de Marker. Tradução Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CHOMSKY, N. *Estados fracassados*: o abuso de poder e o ataque à democracia. Tradução Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- FERAZ, A. L. M. C. *Dramaturgia da autonomia*: a pesquisa etnográfica entre grupos de trabalhadores. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HEIDMANN, U.; VAMVOURY RUFFY, M.; COUTAZ, N. (ed.). *Mythes (re)configure*: création, dialogues, analyses. Lausanne: Collection du CLE, 2013.
- HOMERO. *A Ilíada*. Tradução Fernando C. de Araújo Gomes. São Paulo: Ediouro, 1996.

- HOMERO. *A Odisseia*. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 1996.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão [et. al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LEHMANN, H.-T. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Tradução Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.
- PAIS, A. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri, 2004.
- STEINER, G. *A morte da tragédia*. Tradução Isa Kapelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Rio de Janeiro: Silabo, 2020.
- TZU, S. *A arte da guerra*. Tradução André da Silva Bueno. São Paulo: Jardim dos Livros, 2017.
- VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ZIZEK, S. *Antígona*. Traducción Francisco López Martín. [S. l.]: Titivillus, 2020. ePub.
- ZIZEK, S. *Antigone*. New York: Bloomsbury, 2016.
- ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do Real!:* cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ZIZEK, S. *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. Tradução Rogério Bertoni. São Paulo: Boitempo, 2023.

A ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA NA DRAMATURGIA DE MATÉI VISNIEC

CÁSSIA LOPES

INTRODUÇÃO

Este ensaio fará uma leitura de *As palavras de Jó*, texto do dramaturgo romeno, naturalizado francês, Matéi Visniec, nascido em 1956. A tradução com a qual vamos trabalhar foi realizada por Chica Carelli por ocasião da montagem encenada por Marcio Meirelles no Teatro Vila Velha, no período de julho/agosto de 2015, em Salvador. A execução cênica de *As palavras de Jó* constituiu o projeto intitulado Matéi, composto por cinco espetáculos, nomeadamente: *Fronteiras*, *Agorafobias*, *Deserto*, *A História dos Ursos Pandas* e o monólogo *As palavras de Jó*, que será objeto de nossa reflexão.

Como o próprio título do monólogo já evidencia, trata-se de uma retomada, em diferença, do personagem bíblico, do Livro de Jó, do Antigo Testamento, conhecido e citado em tantos outros textos literários, em pinturas da iconografia ocidental, em temas de construções musicais, enfim um personagem que agrega amplitude de valores e interpretações,

dada a espessura simbólica da narrativa de sua história. Jó é considerado um protótipo de firmeza, convicção e perseverança na fé, mesmo diante do silêncio de Deus e do mundo frente a todas as perdas pelas quais ele passou. Foi um homem abastado em todos os sentidos desse adjetivo: dono de uma prole invejável, teve sete filhos e três filhas; também detentor de riqueza material, com 7 mil ovelhas, 3 mil camelos, 500 juntas de bois e 500 jumentas; foi senhor de inúmeros servos, enfim um homem agraciado pela fertilidade em todas as searas da terra.

Segundo a narrativa bíblica, em passagem do Livro de Jó, o Senhor Deus, interpelado pelo Satanás, teria pronunciado as seguintes palavras: “Notaste porventura o meu servo Jó, que ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro e reto, que teme a Deus, e se desvia do mal?”. (BÍBLIA, 2004) Diante do desenho de integridade e da fé inquebrantável, com que se vestiu o grande personagem bíblico, Satanás resolve desafiar a força de Jó com o consentimento divino, por meio da perda sucessiva de todos os seus bens, conquistados ao longo de sua existência, mas não se restringiu ao plano da derrota material: também roubou-lhe a alegria da convivência com os filhos, levando-os à morte. Jó experimentou, portanto, as maiores dores que um homem pode sofrer e conheceu as agruras da solidão, da pobreza e do silêncio do mundo frente ao abismo de sua angústia. Sua existência marcou-se com o sinal da tragicidade, no entanto, mesmo diante de todas as experiências de perdas, inclusive da sua saúde, sendo acometido por feridas pelo corpo todo, Jó resiste e continua fiel às suas crenças, sem blasfemar contra Deus. Sabe-se que a dor é uma das maiores formas de naufrágio humano, de desnudamento de si, de produção de náusea diante do vazio da morte e da ruína dos sonhos, mas Jó é um personagem que não alcança o absurdo da existência, exatamente por sua dimensão transcendente, pelo seu cântico espiritual, porque não desiste de atribuir um sentido para sua vida a partir da fé divina, mesmo frente ao campo de surpresas, da cólera dos ventos da desventura, tamanha foi a devastação provocada por toda dor e ruína experimentadas diante do mistério da vida.

Acreditando que cada feito tem seu tempo e limite, Deus se compadece da situação de Jó e resolve devolver tudo que havia sido retirado deste homem, tornando-o novamente rico, além de provê-lo com outros sete filhos e três filhas, consideradas belas e virtuosas. Jó conheceu a desgraça e os pesadelos humanos; experimentou a estética da solidão e do desamparo, mas acabou também por anunciar uma repetição em diferença e afirmar uma vontade de vida insuperável, a força que move o arado e as estrelas, como disse José Saramago em *Memorial do Convento*: “Dentro de nós existe vontade e alma, a alma retira-se com a morte, vai lá para onde as almas esperam julgamento, ninguém sabe, mas a vontade ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte, é ela o éter”. E conclui: “é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira”. (SARAMAGO, 2000, p. 122)

É na chave da reflexão afirmativa da vontade humana, que vamos ler *As palavras de Jó*, refeitas por Matéi Visniec na sua releitura do personagem bíblico, estendendo-a à reflexão sobre o teatro enquanto estratégia de afirmação da vida e da vontade, campo de resistência política e, ao mesmo tempo, de sobrevivência de vozes, desaparecidas, aparentemente, por sistemas totalitários e neofascistas vividos nas sociedades contemporâneas.

A RETOMADA DE JÓ POR MATÉI VISNIEC

Na sua dramaturgia, Matéi Visniec traz um deslocamento em relação ao texto bíblico numa nítida genealogia de valores. Se naquele texto sagrado, onde o verbo se encarna por inspiração divina, tudo está entregue à perspectiva da transcendência, no monólogo, a resistência de Jó se constrói por várias vertentes. Por que Jó não desiste de acreditar no humano? Primeiro, pela ética da beleza, da *aistésis* que faz do teatro a matriz propulsora de um movimento da arte na produção de afetos, na transformação da vida pública pela emergência de uma inteligência emocional, corporal, que não pode subtrair a força política dos afetos:

Sim, houve um tempo em que fui rico e belo, jovem e forte, livre e feliz. E eu sempre amei a vida. Eu cruzei a terra, atravessei desertos e mares, subi montanhas. Quis ver a terra dos homens. E sempre tive em mim esta forma de amor: eu acreditava no homem.

Sim, é por isso que me cortaram os dedos: porque escrevi que o homem é belo.

Sim, é por isso que me furaram os olhos: porque vi que o homem é um verdadeiro milagre.

Sim, é por isso que me arrancaram a língua: porque disse que o homem tem o direito de ser feliz.

Sim é por isso que me perfuraram os tímpanos: porque eu ouvi a música da beleza da alma humana. Não, eu nunca quis ser profeta. Não, também nunca fui poeta. Nunca fui cantor nem contador de histórias nem pintor. Eu fui mais filho, marido e pai. Eu amei a vida. É tudo. Eu amei a paz. É tudo. Eu amei a minha família e amei meus rebanhos. É tudo. Eu amei meus cachorros e meus cavalos. É tudo. Eu amei as manhãs e as tardes, o nascer e o pôr do sol, o vento e a chuva, o dia e a noite, as estações e as festas. É tudo. E eu amei os seres humanos. É tudo. (VISNIEC, 2007, p. 21)

Nesta passagem do monólogo, vale lembrar uma forma de entendimento da arte e de uma concepção estética da vida, aliada à afirmação da vontade. Se seguirmos a trilha filosófica aberta por Nietzsche, a beleza define-se como superabundância de força; distanciando-se, evidentemente, de uma concepção romântica do belo, como escapismo, ou, mesmo, longe de uma dimensão burguesa, como fuga da realidade. A beleza, evocada por Matéi Visniec, em seu monólogo, também não celebra o além-mundo; pelo contrário, vem restituir ao homem aquilo que lhe cabe: a sua capacidade criativa de transformar valores e modos de existência. Nesse aspecto, ocorre na estética uma crítica ao ascetismo, enquanto este fragiliza o solo e os prazeres terrenos em nome de uma suposta felicidade eterna, além-mundo. Considerando a reescrita do personagem de

Jó, dá-se a construção de um modo de existir em que não se impõe a fuga da dor, mas a sua elaboração como forma de luta e potência política: Jó é a expressão de resistência ao próprio sofrimento.

A questão é saber sob que condições inventou-se o homem e aqueles juízos de valor que fazem dele um débil diante da máquina social e econômica, um oprimido pelo sofrimento das guerras, enfim um impotente. Cabe indagar os caminhos que obstruíram ou favoreceram até agora o prosperar da humanidade que abdicou do seu lume de beleza e força plástica, aliando-se a forças que intimidaram sua capacidade de agir sobre o mundo. Numa travessia filosófica, sabe-se que, para Schopenhauer, o que comanda o mundo é a vontade, mas esta vontade não é individualizada; é uma força cósmica. A vontade humana é manifestação desta vontade geral, total e indivisa. A vontade é, no entanto, não teleológica, pois, sem um objetivo posto pela razão, é caótica. Cega vontade, o mundo plasma-se no absurdo, e o pessimismo nasce como sentimento imediato diante deste campo fora de ordem. Se, para Schopenhauer, a vontade ocorre como manifestação de forças abstratas, a saída seria pela contemplação estética.

Ampliando essa perspectiva filosófica de maneira crítica, Nietzsche refez o traçado aberto por Schopenhauer: diferentemente deste, a vontade emerge múltipla: “em todo querer trata-se simplesmente do mandar e do obedecer por parte de um edifício coletivo de múltiplas almas”. (NIETZSCHE, 1992, p. 25) Assim, a vontade não é apenas um complexo de sentir e pensar, mas, acima de tudo, um afeto, um afeto de mando, como se observa no livro segundo de *Assim falava Zarathustra*: “Onde quer que encontrasse o que é vivo, encontrei vontade de potência, e até mesmo na vontade daquele que obedece, encontrei vontade de ser autoridade”. (NIETZSCHE, 1985, p. 87) A vontade atua em todo o organismo, mas não se restringe a ser a vontade de vida, pois é ela mesma movimento e força. Mas se observa outra formulação em *Além do bem e do mal*: “o mundo visto de dentro, o mundo determinado por seu caráter inteligível seria justamente vontade de potência e nada além disso”. (NIETZSCHE, 1992, p. 43) Há momentos em que vida e vontade de potência são sinônimas em Nietzsche, mas há casos em que a vida é um caso particular da vontade

de potência: “A vontade de potência está presente nos numerosos seres vivos microscópicos que formam o corpo, na medida em que cada um deles quer prevalecer na relação com os demais. Encontra-se, pois, em todo ser vivo”. (MARTON, 2000, p. 44)

Esse trajeto reflexivo, mediado pelo termo “vontade”, emerge para pensar o teatro de Matéi Visniec como afirmação das resistências humanas, numa perspectiva múltipla, através de *As palavras de Jó*, considerando este personagem não mais na perspectiva individualista e transcendente, mas o Jó encarnado em órbitas sociais difusas e múltiplas, que fazem do corpo um campo de força, de resistência e de transformação social. Nesse caso, o corpo é tudo aquilo que pensa, e seu entendimento alarga-se: é mais amplo do que o enfoque biológico, pois se fala de interações do corpo com outros corpos, com a natureza e os objetos. Se escravizar um homem é impedir seus movimentos, há várias formas de construir vetores de intimidação. Uma forma é valorar apenas sua presença estática, mas não estética.

Sabe-se que é na esfera do sentir que as diferentes sociedades exercem seu poder e, exatamente por isso, pode-se pensá-las a partir de uma dimensão estética. Assim, o seu campo de atuação e controle não se restringe ao discursivo e ao cognitivo, mas remete ao campo da *aisthesis*. Com os meios de comunicação de rede, com a mídia e a opinião pública, surgem formas de controle sobre o corpo e seus pensamentos. A questão posta é como colocar o teatro e a vida como crítica aos limites da razão instrumental, ou crítica de um modo de entender a política fora dos corpos, como algo disposto apenas na ordem do discursivo e do inteligível. O personagem Jó, de Matéi Visniec, propõe que pensemos exatamente um teatro atento a estes ritmos e condensações atmosféricas de destruição e força corrosiva consoante um tipo de racionalidade pautada apenas no campo do *cogito*, da doxa inscrita em jornais, revistas, internet e em tantos muros da razão totalizadora que nos asfixia e nos mata cotidianamente:

E um dia, três homens vieram do Sul e decapitaram meus filhos e violentaram minha mulher e minhas filhas e em seguida me perguntaram: ‘Então, você ainda acredita no homem?’

E eu mal conseguia sufocar o meu coração e gritar: ‘Não, eu não acredito mais no homem’, mas foram meus olhos que me traíram. Pois nos meus olhos havia alguma coisa, meus olhos contavam o contrário do que diziam minhas palavras... E, depois, eu acho que meus olhos começaram a se multiplicar; eu tinha olhos em todo lugar: nas palmas das minhas mãos e na minha boca, no tremor de minha voz e nos gritos das minhas lágrimas... E todos esses olhos, que se multiplicam mais e mais, diziam É O HOMEM APESAR DE TUDO, QUEM DÁ SENTIDO AO UNIVERSO, EU NÃO POSSO NÃO ACREDITAR NELE. (VISNIEC, 2007, p. 23)

No trecho do monólogo, observa-se como o autor possibilita pensar o valor político e filosófico da expressão *apesar de tudo*. A propósito, cabe trazer a reflexão erguida por Georges Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). Neste livro, o autor faz uma reflexão sobre o cineasta Pier Paolo Pasolini, na releitura que o italiano teria realizado de *A divina comédia* de Dante: no canto XXVI, da obra dantesca, há a valorização da grande luz, como dom do paraíso, contrapondo-se às pequenas luzes dos pirilampos, vistas na vala dos conselheiros pérfidos, dos políticos corruptos e desonestos. O olhar de Pasolini reverte a cena de *A divina comédia*. Na época do nazismo e do fascismo europeus, haveria as grandes luzes dos refletores de propaganda, enaltecendo a face e o corpo do ditador, como também os potentes refletores da Defesa Contra Aeronaves (DCA), que vasculhavam o céu, perseguindo os inimigos. Na reversão elaborada por Pasolini, emerge a força dos resistentes a este regime totalitário: os vaga-lumes, em meio à vigília tensa do campo de batalha social, tentam passar discretamente, mas não cansam de emitir seus sinais de sobrevivência.

Em uma carta escrita para seu amigo de adolescência, Franco Farolfi, em fevereiro de 1941, Pasolini teria falado da sobrevivência dos vaga-lumes apesar do regime de horrores praticados durante o período fascista; tratava-se da sobrevivência sentida a partir de pequenas narrativas em meio à grande narrativa imposta pelo regime nacionalista do nazismo: “Histórias

de corpos e de desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas durante a grande derrocada, a grande tormenta do século”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17) Encontradas em meio à sombra social, resistem as pequenas luzes dos pirilampos, que expressam os lampejos do desejo, vestígio de vida e recusa ao desencanto. É a sobrevivência do humano de que fala também o monólogo de Matéi Visniec.

No entanto, em fevereiro de 1975, 34 anos depois da carta endereçada a seu amigo, exatamente 9 meses antes de ser assassinado, Pasolini declarou, em um artigo para o *Corriere della Sera*, que os vaga-lumes teriam desaparecido diante da situação política da Itália. Segundo ele, mesmo terminado o fascismo político, nas ruínas da morte de seu regime, emergiam as forças desse paradigma mortífero através da persistência das regras do sistema democrata-cristão e, *a posteriori*, o surgimento de outra grande manobra fascista: o esmagamento do proletariado pela burguesia. Nesse contexto, de maneira mais sub-reptícia e artilosa, emerge a sociedade de consumo que teria provocado a morte dos vaga-lumes, ou seja, a desistência do humano, o genocídio cultural. Segundo um depoimento proferido pelo cineasta, “o verdadeiro fascismo, diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que conduz sem carrascos, nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da sociedade”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29) Para Pasolini, portanto, não haveria espaço para a sobrevivência do humano:

Amor, nesse momento desenraizado, aniquilado, despojado. ‘Eu daria toda a Montedison [...] por um vaga-lume (darei l’itera Montedison per uma luccila)’, conclui Pasolini. Mas os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em uma vitrine, uma forma justamente de não aparecer. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus ‘ferozes olhos mecânicos’. E o pior é que todo

mundo parece contente, acreditando poder novamente ‘se embelezar’ aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30)

Nessa travessia pela vida e reflexões de Pier Paolo Pasolini, Didi-Huberman questiona a tese da morte dos vaga-lumes, se eles realmente teriam desaparecido, e chega a uma conclusão diferente daquela declarada pelo cineasta italiano. As luzes dos pirilampos não desapareceram nas diferentes ruas e becos das cidades que povoam o mundo, apesar de tudo. Mesmo diante do poder do consumo, das grandes luzes das mídias e da força da opinião pública, que, muitas vezes, devoram vozes diferenciadas e particularidades de gestos, haveria sobreviventes. Mas fica a pergunta: o que teria levado Pasolini e tantos outros a acreditar no falecimento das pequenas luzes de resistência? Faltou pensar a estética e a política inscrita no corpo, com sua ênfase no “apesar de tudo”, tão bem traduzida no monólogo de Visniec – e problematizada por Didi-Huberman – na releitura de Jó e de Pasolini, respectivamente: os sobreviventes “emitem ainda – mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45)

Mas como capturar os sinais de que os vaga-lumes não foram liquidados completamente? Como ler os acontecimentos nos quais o humano torna-se visível? Ou como ver os restos e a resistência do humano em meio ao lampejo dos vaga-lumes? Para Didi-Huberman, como para Matéi Visniec, a primeira questão é não desistir de ver e de querer olhar os sinais dos vaga-lumes, considerando as rasuras da história, o tempo intermitente, as pulsações e intervalos dos gestos e dados do cotidiano das gentes. Nesse caso, a perspectiva temporal, emergente no personagem Jó, do Antigo Testamento, traduz os sinais do tempo apocalíptico, em que há a destruição e, depois de tudo, a revelação. No entanto, a dramaturgia de Matéi Visniec trata não de um *depois de tudo*, mas do *apesar de tudo*, ou seja, não se modula mais pelo tempo apocalíptico da história.

Nessa dramaturgia do escritor romeno, o “apesar de tudo” assume um valor filosófico e político: primeiro que, para não desistir de ver o humano e valorizá-lo, é preciso uma poética do olhar e do sentir, é preciso observar o movimento humano, o vaga-lume, na sobrevivência do presente, ou seja, com um teatro que exorta o espectador a valorizar o seu aqui e agora. O tempo emancipatório é o presente, não o futuro do tempo apocalíptico, do primeiro Jó do Antigo Testamento, mas um Jó que se movimenta, mesmo que entre seus algozes refletores, em consonância com uma política feita no cotidiano, quando o gesto, aparentemente individual, ganha a dimensão do coletivo.

O personagem Jó, de Matéi Visniec, nos faz repensar o princípio de esperança, não mais voltado para a expectativa miraculosa do futuro, mas de acordo com o modo de existir que considera a espessura do passado na relação com o agora, para afirmar, no próprio presente, sua condição de imprevisibilidade e diferença. O teatro de Matéi Visniec convida à força política da imaginação da poesia, como modo de revitalizar o simbólico, o corpo e seus sentimentos, com diferentes encontros de tempos e ruínas do passado em movimento. A sobrevivência de Jó, no monólogo, não pode ser lida como mera conservação de si, muito menos uma salvação de si. Trata-se muito mais de uma sobrevivência de força, do lume do desejo, da vontade de viver, da vontade de amar; de um teatro voltado para uma política do gesto, da palavra poética, capaz de encantar e mobilizar a vida, apesar de tudo. Fazer aparecer a poesia, apesar de tudo. Não desistir da arte, apesar de tudo. Não desistir das faces humanas, apesar de tudo:

E eu arranhei meu rosto e rasguei minhas roupas e enfiei minha cabeça no pó, pois queria voltar a ser pó. E gritei: ‘chega, chega, não acredito mais no homem, juro, não acredito mais nesse lixo que é o homem’. Mas, ao mesmo tempo, os meus soluços me traíram, pois havia uma segunda voz nos meus soluços que dizia: O HOMEM É, APESAR DE TUDO, O FRUTO DA RAZÃO, SÓ ELE, NO UNIVERSO SABE O QUE É A POESIA, SOMENTE ELE PODE SE EMOCIONAR

FRENTE AO PÔR-SO-SOL OU ESCUTANDO O CANTO
DE UM PÁSSARO.

Eu não sei por que os meus gritos, os meus soluços, as minhas lágrimas e meu próprio sangue me traíram de novo e de novo... como também o ar que eu respirava e o vento que levava minhas palavras. É, foi o vento, talvez, que espalhou de novo e de novo o eco da minha segunda voz... (VISNIEC, 2007, p. 23)

A questão posta pelo teatro de Matéi Visniec não é um retorno à tradição humanista do pensamento de base fortemente intelectualizada e antropocêntrica, mas a emergência de um Jó encarnado, que foge da linearidade da escrita dramaturgica para afirmar-se em um teatro feito de imagens e poesia, capaz de afetar corpos e de ser afetado. Tem-se, assim, um Jó que chora, grita, ri, fala de suas angústias e dores, mas é liberto da gravidade do vazio imposto por seus algozes. Assim, nasce um Jó divino, porque é humano.

Com sua linguagem marcadamente poética, o texto de Matéi Visniec questiona o personagem de Jó: no âmbito bíblico, ele se considera um sujeito metafísico cuja característica mais relevante refere-se à sua relação com Deus. Ao contrário, na releitura feita no monólogo, o Jó privilegia a dimensão do afeto, de sentimentos comuns a serem compartilhados com todo e qualquer ser humano: a dor, o sofrimento, a amputação de sonhos, a humilhação do humano na convivência social em regimes marcados por relações de poder totalitário e o perigo sempre iminente das perdas. Tudo isso envolto no cenário do fascismo inscrito no inconsciente histórico e nas conexões da sociedade contemporânea de consumo.

Numa entrevista concedida à revista *Carta Capital*, Matéi Visniec (2014, p. 1) declara: “Entendi que nos grandes países democráticos existem outras formas de ditadura, e precisamos resistir também a outras formas de lavagem cerebral”. No monólogo *As palavras de Jó*, toda a travessia de dor e desespero aponta para esse sentido na recriação do personagem bíblico: a fórmula promulgada pela sociedade de regimes explicitamente

ditatoriais, como foi o caso do que se passou com o autor na Romênia, quando teve de fugir para a França, leva a enfrentar situações em que o princípio de regulação de mercado, com sua ebulição do consumo, imprime a negação do potencial criativo e transforma o homem em um ser inerte e débil diante da racionalidade de primazia econômica: “A minha impressão é que o meu papel não mudou, seja no totalitarismo da Romênia e também no totalitarismo do consumo”. (VISNIEC, 2014, p. 1) O papel da dramaturgia do artista não se restringe a ser uma denúncia, mas possibilitar um teatro que traga diferentes modulações de tensão do corpo, numa linguagem que reverta paradigmas e mitos, que questione a naturalização de atos sociais, de hábitos e verdades interpretativas.

No caso do monólogo de Matéi Visniec, a corporeidade afirma-se como uma potência do reexistir. Ela não se restringe a ser uma superfície sobre a qual se inscreve a história, já que esta não é feita somente de um processo de sujeição de corpos. Nesse caso, o teatro alarga o seu poder político e emancipatório: nele se afirma a dinâmica do corpo do ator, que escapa ao texto. Assim, a bússola da palavra escrita pode ganhar dimensões outras no palco, e foi esta vontade a que pudemos assistir na encenação de Marcio Meirelles, afastado há 36 anos do palco. Seduzido pelo engenho dramaturgicopolítico de Visniec, o artista baiano retorna à atividade de ator, com encenação de *As palavras de Jó*. Isso também fala desse texto: capaz de mobilizar um ator adormecido a encarnar as aflições de um personagem que dizem respeito a todos nós: a encenação nasce com a respiração, o tempo e a voz do ator que ultrapassa a escrita da peça e se multiplica em gestos, pelo Teatro Vila Velha. Não cabe, neste trabalho, uma avaliação de ordem teatral quanto ao desempenho cênico do espetáculo, interessa muito mais entender um teatro que afeta um corpo e nos permite ser afetados. Em uma conversa na Feira Literária Internacional de Cachoeira (FLICA), na Bahia, Meirelles declara: “Quando o li foi como se eu visse meu pensamento fora de mim. Com alguém falando muito melhor aquilo que penso em palavras”. (VISNIEC, 2014, p. 1) Esta é a prática política da arte teatral: uma arte capaz de nos traduzir e contemplar nossa angústia cotidiana.

À medida que a cena avança, na montagem do Teatro Vila Velha, o rosto do ator Marcio Meirelles vai se sujando de sangue, numa referência às inúmeras guerras, tumultos e quedas pelas quais Jó teve de passar. Embora seja um teatro que traga a imagem terrível do desamparo humano, este mesmo desamparo se transforma em palco para que o exercício da liberdade seja executado, deixando o medo de ser o afeto político central para a compreensão do sujeito. Vê-se a emergência do desamparo, com sua estética e ética de reinvenção de si, de corpos, de personagens históricos e, conseqüentemente, da reimaginação do social:

Se quisermos pensar a produtividade do desamparo, talvez uma boa estratégia consista em começar por se perguntar sobre as formas que a existência social comum pode tomar. Isso nos leva, necessariamente, a analisar as relações entre política e corporeidade. Pois se há algo que parece onipresente na filosofia política moderna é a ideia de que a política é indissociável das modalidades de produção de um corpo político que expressa a estrutura da vida social. (SAFATLE, 2016, p. 19)

Com a encenação ousada e emocionante de Marcio Meirelles, a montagem de *As palavras de Jó* vem nos dizer que não há política fora do corpo, sem atravessar as feridas que se cruzam em diferentes corporeidades. Assim, o texto de Matéi Visniec traduz um corpo que, aos poucos, se tinga de sangue, suor e beleza, mas resiste, com um teatro que pulsa e vive sua história. Todos sabem que o Teatro Vila Velha passa por movimentos que abalam a sua permanência no espaço cultural da cidade de Salvador, mas, como o personagem de Jó, o teatro constrói suas formas de resistência e nos diz que, *apesar de tudo*, ele acredita no homem, na força política do corpo, capaz de emocionar e fazer o espectador pensar, sentir e escrever. Este meu texto é testemunho de como a montagem de *As palavras de Jó* me emocionou e produziu diferentes sensações em meu corpo. Assisti ao espetáculo encenado por Marcio Meirelles e me encantei. Só me resta dizer: “Resista, Teatro Vila Velha”!

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. São Paulo: Paulinas, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- LOPES, C. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MARTON, S. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. Belo Horizonte: Humanitas, 2000.
- NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Tradução Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Humus, 1985.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SAFATLE, V. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SARAMAGO, J. *Memorial do convento*. 25. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- SODRÉ, M. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- VISNIEC, M. A palavra é uma forma de resistência, lembra Visniec. [Entrevista cedida ao] *Carta Capital*, São Paulo, 2 nov. 2014.
- VISNIEC, M. *As palavras de Jó*. Salvador: Teatro Vila Velha, 2015.

SOBRE O DRAMA DE TRIBUNAL

CLEISE FURTADO MENDES

A cena ou situação que constitui o Tribunal do Júri – com sua atribuição básica de papéis e espaços de atuação – tem sido há muito tempo alvo de renovado interesse por parte de dramaturgos, roteiristas e ficcionistas em geral. Todos nós conhecemos bem a ampla oferta de peças, filmes e séries que exploram essa configuração cênica para contar suas histórias, a ponto de já se ter criado o rótulo popular de “drama de tribunal”. Assim, dentre numerosos exemplos, gostaria de citar apenas dois clássicos, que podem servir de referência para a caracterização, que busco sugerir aqui, dessa forma dramaturgica.

O primeiro deles é um filme de 1957, com direção de Billy Wilder, que em português recebeu o nome *Testemunha de Acusação* (*Witness for the prosecution*). A ação se passa quase totalmente no recinto do tribunal, em Londres, 1954. O argumento envolve um assassinato e um triângulo amoroso. Um homem, Leonard Vole (interpretado por Tyrone Power), é acusado do assassinato de uma viúva rica e conta com a defesa de um renomado e experiente advogado, Sir Wilfrid Robarts (vivido por Charles Laughton). O álibi que pode inocentar Leonard depende do testemunho de sua esposa, Christine Vole (Marlene Dietrich), mas para espanto de todos ela se apresenta como testemunha da acusação, não da defesa. Esse

é o ponto de inflexão na trama que vai permitir uma estratégia de grande astúcia e um final surpreendente. O roteiro, magistral, é adaptação de peça teatral homônima de Agatha Christie, que tinha estreado em 1953, em Londres.¹

O segundo exemplo é um filme de 1960, com título em português *O Vento Será Tua Herança* (*Inherit the wind*) e direção de Stanley Kramer. O roteiro, também baseado em uma peça teatral, fala de um caso real, ocorrido em 1925, no estado de Tennessee, EUA. O professor John Thomas Scopes é julgado por ensinar a Teoria da Evolução, de Charles Darwin, em uma escola pública. O julgamento, que foi o primeiro a ser transmitido pelo rádio, durou 11 dias, e teve repercussão mundial, exibindo um verdadeiro espetáculo de argumentação entre acusação e defesa, papéis protagonizados por um brilhante advogado (Spencer Tracy) e um promotor fundamentalista (Fredrich March). Um detalhe merece ser lembrado: o juiz impediu que a defesa apresentasse cientistas como testemunhas em favor da Teoria da Evolução!²

Embora nesse tipo de obra o principal efeito seja produzido pela concentração na cenologia do tribunal,³ nos limites físicos dessa arena oficial, é comum a alternância com cenas externas que servem para informar, enfatizar ou mesmo pôr em dúvida os dados narrativos que são lançados no palco jurídico. No cinema brasileiro, há o exemplo curioso de um filme de 1967, intitulado *O Caso dos Irmãos Naves*, com direção de Luís Sérgio Person, que trata de um caso verídico de erro judicial, ocorrido 30 anos antes, em pleno Estado Novo, na cidade de Araguari, Minas Gerais. Os irmãos Joaquim (Raul Cortez) e Sebastião Naves (Juca de Oliveira) apresentam à polícia uma queixa de que seu primo e sócio Benedito Caetano teria fugido com o dinheiro resultante da venda de uma safra de arroz,

1 Existe também uma versão para TV, de 1982, com direção de Alan Gibson e roteiro de John Gay.

2 Há uma versão de 1999, com direção de Daniel Petrie, em que os papéis do advogado de defesa e do rígido promotor são vividos, respectivamente, por Jack Lemon e George C. Scott.

3 O fato de muitos roteiros cinematográficos partirem de textos escritos para o palco tem uma associação direta com a delimitação espacial que é constitutiva desse tipo de drama.

cerca de 90 contos de réis. Mas o tenente de polícia e então delegado interino Chico Vieira (Anselmo Duarte), que comanda as investigações, passa a tratar os dois irmãos como culpados pela suposta morte de Benedito: acusa-os de latrocínio e recorre à tortura para finalmente extrair uma confissão. A truculência do delegado estende-se à família dos réus: a mãe e as esposas são presas e severamente intimidadas.⁴

O filme, realizado durante o primeiro período da ditadura militar no Brasil, está claramente direcionado à discussão da tortura e do abuso de poder por parte de policiais. Isso faz com que as cenas fora do tribunal, que expõem cruamente os métodos violentos do delegado e suas práticas de intimidação, sejam uma espécie de extensão necessária à compreensão do que se passa aos olhos do público e do júri. Basta a presença do delegado no recinto do tribunal – sob protestos do advogado de defesa – para emudecer as testemunhas e acuar o júri, tamanho é o terror que sua figura desperta.

Diante da quantidade, diversidade e geralmente grande impacto na recepção desse tipo de obra, ao estudioso da dramaturgia importa perguntar: por que esse fascínio pela *cena*⁵ de tribunal? O que existe aí, nessa disposição de forças atuantes, que tem o poder de capturar as ideias e os afetos do público? Vamos então perceber de que modo a construção do efeito de tais cenas combina elementos de três domínios: a teatralidade, a dramaticidade e a performatividade da linguagem. Como cada um desses

4 O caso passa por três julgamentos, e os irmãos chegam a ficar injustamente presos por oito anos. Em 1946, os irmãos saem em liberdade condicional; em 1952, Sebastião Naves descobre que Benedito, o primo foragido, está bem vivo, morando na fazenda dos pais, em Nova Ponte, MG; Sebastião o conduz, sob escolta policial, para Araguari, feliz por enfim provar que os Naves tinham sido condenados por um crime inexistente. Mas já era um pouco tarde para o irmão, Joaquim, que falecera em 1948, em um asilo, com a saúde debilitada pelas torturas sofridas. O roteiro do filme é de autoria do diretor Luís Sérgio Person em parceria com Jean-Claude Bernadet, desenvolvido a partir do livro publicado em 1960 por João Alamy Filho, que atuou como advogado de defesa da família ao longo de todo o processo. (BERNADET; PERSON, 2004)

5 O que chamo aqui de “cena” não tem o sentido técnico de unidade mínima da construção dramática. É uma certa configuração de atores (ou seja, de seres que agem) e de suas relações em dado espaço-tempo, exposta a pelo menos um observador. A cena inclui não só diálogos, mas também transações entre corpos, gestos e posturas, jogos de aproximação e distanciamento.

domínios é bastante complexo, eu vou ressaltar apenas alguns aspectos dominantes na configuração cênica característica do Tribunal do Júri.

Primeiro, a *teatralidade*. Nesse campo, duas condições se destacam: a primeira está ligada à própria etimologia da palavra teatro, em grego, que é *lugar onde se vê*, que está destinado à visão de algo, que está organizado em função da visão. É próprio da teatralidade constituir *comportamentos espetacularmente organizados*, ou seja, que se dão ao olhar. Na cena do tribunal, cada um dos agentes ocupa um lugar de acordo com sua função e seu desempenho está voltado para uma assistência, que é constituída pelo corpo de jurados e por simples espectadores. Essa característica nos leva à segunda condição da teatralidade: o seu caráter de ritual. Toda a ação desenvolvida nesse espaço-tempo segue regras pré-estabelecidas que são aceitas e partilhadas pelos participantes; esse pacto abrange não só a *sequência dos atos performados*, mas também a forma das relações entre os agentes: quem fala, de que lugar, em que momento, com quais prerrogativas.

No Tribunal do Júri, a essas duas condições da teatralidade (o caráter *ostensivo*, ou seja, daquilo que é próprio para ser mostrado, e o caráter de ritual, ou de ação organizada, repetida e partilhada pelos participantes) vêm somar-se os elementos da *dramaticidade*. O primeiro deles é o requisito de uma *ação presente*. Tudo que se julga, tudo que se decide tem lugar aqui e agora. O interesse do espectador está menos voltado para a história pregressa do crime ou do litígio que motivou o processo do que para o momento do seu desenlace, que é aquilo que acontece, agora, diante dos seus olhos. Qualquer informação sobre eventos passados só ganha importância se de algum modo afeta a situação presente. Esse, por exemplo, é o caso de trazer um dado biográfico de uma testemunha que venha a desacreditá-la e assim influir na decisão dos jurados (expediente fundamental na trama de *Testemunha de Acusação*).

Mas há um segundo elemento dramático igualmente importante nessa cena: o *conflito* representado pelos objetivos antagônicos da acusação e da defesa. O tribunal legitima um espaço agônico, um espaço de luta. A ação em cena move-se entre os polos da conciliação e da discórdia, entre

o contrato e a polêmica. Mesmo sob todas as regras do bem-dizer e do bem-portar-se nesse espaço ritual, existe sempre um tensionamento, ora explícito, ora subliminar, pois a própria necessidade de um *julgar* implica a existência prévia de um embate de pontos de vista, de valores, de interesses. Esse conflito pode estar restrito aos limites éticos de um drama particular, familiar, ou pode ampliar-se para fatos políticos de grande repercussão na vida pública. (É o caso dos três filmes que eu citei no início: o primeiro, *Testemunha de Acusação*, enfoca um crime ocorrido no âmbito estreito de um triângulo amoroso; o segundo, *O Vento Será Tua Herança*, trata de um conflito entre ciência e religião que atinge toda a sociedade e ainda gera debates nos dias atuais; o terceiro, *O Caso dos Irmãos Naves*, supera essa opção entre público e privado, pois o que se revela através do drama familiar dos Naves é todo o assustador panorama político brasileiro, seja em 1937, no Estado Novo, seja em 1967, sob a ditadura militar).

Existem, entre o drama encenado e o Tribunal do Júri, não apenas essas relações de homologia, ou similaridade estrutural em termos de composição da cena judiciária – ação presente e conflito –, mas também certas afinidades de caráter histórico que merecem nossa atenção. Em seu livro *A verdade e as formas jurídicas*, Michel Foucault analisa a tragédia Édipo-Rei, de Sófocles, com base na ideia de que a peça representa o testemunho de uma nova prática judiciária grega, de um método até então não usual para chegar à verdade dos fatos.⁶

Para defender seu argumento, o autor cita o procedimento judiciário de uma época arcaica, registrado na *Ilíada*, de Homero. Lá existe um episódio de contestação, envolvendo dois competidores em uma corrida de

6 Foucault (2013, p. 129) discorda da leitura freudiana e nega que essa tragédia diga respeito ao nosso desejo inconsciente. Para o autor, a peça seria representativa de certa relação entre poder político e conhecimento, chegando a afirmar que ela “aparece mais como uma espécie de história dramatizada do Direito Grego, que como a representação do desejo incestuoso”. A análise de Foucault encontra base no texto de Sófocles, sobretudo nos diálogos que expressam o jogo do poder político que subjaz à trama. Mas sua leitura é também *reduzora*, no que tange ao problema da recepção do trágico e ao fenômeno da catarse, e deixa intocada a questão do efeito dessa tragédia sobre diferentes plateias, ao longo de 25 séculos. Por mais interessado que um espectador esteja na história do Direito, devemos crer que ele se sinta afetado pela história de Édipo por perceber que ali se registra “uma nova prática jurídica”?

carros: Antíloco e Menelau. Quando Antíloco chega em primeiro lugar, Menelau contesta o resultado e diz ao juiz dos jogos que seu competidor cometeu uma irregularidade. Mas Antíloco nega ter cometido qualquer deslize. E então: como chegar à verdade dos fatos? Simplesmente Menelau, o acusador, desafia seu adversário a *jurar*, diante de Zeus, que não cometeu uma irregularidade. Diante disso Antíloco, o infrator, desiste da prova e confessa que sim, cometeu uma irregularidade. (FOUCAULT, 2013, p. 39)

O curioso é que *existe uma testemunha*, alguém colocado pelos organizadores justamente para zelar pela regularidade da corrida. No entanto, essa testemunha sequer é consultada. Para resolver a contenda, bastaria jurar, ou recusar-se a jurar. Essa prática de busca da verdade, como observa Foucault, seria característica da sociedade grega arcaica: se alguém negava ter cometido um crime, dava como prova suficiente de inocência o seu juramento aos deuses. Se estivesse mentindo, receberia o castigo divino. A decisão, portanto, ficava “lá em cima”.

Porém, alguns séculos se passam, e na tragédia *Édipo-Rei* podemos observar, como aponta Foucault, uma nova prática de busca da verdade. Não é necessário aqui refazer o argumento dessa tragédia tão conhecida, mas apenas lembrar que se trata da investigação de um assassinato, ocorrido anos atrás, em relação à ação presente no drama, e o fato do assassino continuar impune, segundo o Oráculo de Delfos, é a causa para fazer cair a maldição dos deuses sobre a cidade de Tebas, na forma de uma epidemia de peste. Desde o início da peça, logo após ser informado desse crime tão antigo e da maldição presente, o rei Édipo compromete-se a descobrir e punir o culpado, e assim salvar a cidade. (SÓFOCLES, 1982)

O que importa aqui, para nosso tema, é que, para buscar a verdade, a ação da peça toma a forma da condução de *um inquérito*. São chamadas testemunhas, elas são interrogadas, são estabelecidos os fatos, versões são comparadas. (Nesse processo, Édipo assume em sequência os papéis de acusador, juiz e finalmente réu.) Pouco a pouco a história, a verdade do que aconteceu vai sendo montada, por cada informação nova, até a sua total reconstituição. E aquilo que se reconstitui, como em qualquer tribunal, importa para a situação *atual* das personagens. Com razão, Peter Szondi

observa que, nessa tragédia, a ação, embora constituída pela análise de fatos passados, está situada no presente. “A verdade não faz parte do passado; não é o passado, mas sim o presente que se desvela”. (SZONDI, 2001, p. 39)

Mas neste breve paralelo histórico entre o drama e certas formas jurídicas não poderia faltar um elemento que está na base estrutural da tragédia antiga: o coro. Para a maioria dos estudiosos do tema, o coro é elemento primordial da tragédia e cumpre a função essencial de interpretar e avaliar os gestos desmedidos e os embates mortais travados diante do público, diante da cidade. Na hierarquia da tragédia antiga, deuses e reis se enfrentam, se desafiam, medem forças e precipitam catástrofes. Compete ao coro, como imagem do cidadão comum, como delegação da *pólis*, buscar compreender o sentido dessas ações e seu alcance na vida pública. Porque o que se encena e *o que se julga* nessa arena trágica são atos e emoções políticas, cujas consequências dizem respeito a todos os cidadãos. São discussões sobre respeito ou violação de direitos fundamentais. É justo que a rainha Hécuba seja escravizada pelos gregos, após a queda de Tróia? Deve Helena de Tróia ser condenada por Menelau como culpada pela guerra? É justo que o irmão de Antígona, que lutou contra a cidade, tenha o direito de ser nela sepultado? O rei de Argos fará justiça se conceder asilo às suplicantes estrangeiras, as Danaides, que buscam refúgio para livrar-se de um casamento imposto por seus parentes egípcios?

Desse modo, o coro da tragédia antiga mimetizava uma espécie de extensão da plateia; uma figuração da sociedade, no sentido estético, mas também político. Dentre suas várias funções discursivas – invocar os deuses, fornecer informações sobre o contexto histórico, lembrar fatos anteriores à ação – ao coro competia, sobretudo, como representante do público, expressar um juízo sobre os atos das personagens e sobre os dilemas éticos expostos ao julgamento do espectador. Para citar um breve e admirável exemplo, dentre muitos, temos um trecho da fala do coro – justamente na já citada peça *Édipo-Rei*, de Sófocles. Logo após a célebre cena entre Édipo e Tirésias, depois de um diálogo carregado de acusações mútuas, em que Tirésias diz a Édipo, explicitamente: “Tu/ és o assassino

do homem/ cujo assassino procuras!” (SÓFOCLES, 1982, p. 76), o coro faz sua segunda entrada, com esses versos:

Quem é esse que a voz
do Oráculo de Delfos
acusa de trazer
as mãos tintas de sangue
de um tão terrível crime
que nem as línguas dizem? //
[...] Deveras o adivinho
me veio por perplexo:
não creio nem descreio,
nem sei o que dizer...
[...] Nunca ouvi, nem agora
nem no tempo passado,
nenhuma testemunha
que merecesse fé
dizer alguma coisa
contra o nome de Édipo
ou contra seu empenho
de vingar este crime
em nome dos tebanos! //
O deus Apolo vê,
bem como o deus dos deuses,
o destino dos homens;
mas um mortal como esse,
um simples adivinho,
que coisas pode ver? //
Pode uma inteligência
brilhar mais do que outra;
mas eu, sem antes ver
confirmada a denúncia,
não iria apoiar
esses que acusam Édipo! //
Num caso não há dúvida:

quando a esfinge atacava,
ele provou ser sábio
e amigo da cidade! //
*Assim, meu coração,
sem ter provas, se exime
de lhe imputar um crime.*

(SÓFOCLES, 1982, p. 82-83, grifo nosso)

Vemos aqui o coro pesar informações, ponderar comportamentos, interpretar fatos, elaborar juízos. O que ouvimos nessa fala é quase um pensamento em voz alta, uma espécie de projeção, em cena, das dúvidas e ponderações do espectador. É como se a Tragédia Antiga contemplasse, em sua estrutura, *um corpo de jurados*, de olhos e ouvidos atentos, que não participa da ação, da acusação e da defesa, mas observa e *filtra* o que acontece, por uma ótica particular, subjetiva - não à toa sua linguagem é lírica - e ao mesmo tempo ampliada para representar a visão da cidade.

Desde sua origem, o drama trouxe para a cena grandes dilemas éticos e contou com a cumplicidade do público para sua discussão. Em 458 a.C. estreava no Teatro de Dioniso a trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, composta de *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. (ÉSQUILO, 2010) As três tragédias apresentam uma sequência de crimes sangrentos, dentro de um mesmo núcleo familiar. Na primeira, o rei Agamenon, depois de vitorioso na Guerra de Tróia, volta para casa, para Argos, e é assassinado por sua esposa, Clitemnestra (ajudada por seu amante, Egisto). Na segunda peça, Orestes, filho de Agamenon, para cumprir uma ordem divina de vingar a morte do pai, por sua vez assassina a própria mãe, Clitemnestra. Na terceira e última parte, nós vamos ter, então, *o primeiro julgamento humano levado à cena*. O réu, claro, é Orestes, que como matricida está sendo perseguido por antigas divindades vingadoras, as Erínias. Elas são terríveis, e não aceitam atenuantes, pois representam a antiga tradição de punir sem perdão os crimes contra o próprio sangue, como é o de Orestes. A tarefa de providenciar o julgamento e instalar o tribunal compete à própria deusa da Justiça, Atena.

A questão é bem difícil, pois implica o conflito entre costumes primitivos e novas leis, e trata-se de recusar a autoridade da *Dikè*, a justiça primordial, anterior ao estado de Direito e à fundação do tribunal. Além disso, o réu tem como defensor o próprio deus Apolo! Então, a deusa Atena, sábia, diante do impasse, *institui um conselho de juizes*, formado por representantes da cidade, e eles se incumbirão do julgamento, *por meio de votos em uma urna*. Como os votos dos cidadãos empatam, a deusa Atena decide em favor de Orestes. E assim nós temos, pela primeira vez no palco do teatro antigo, um Tribunal do Júri. E o que se mostra em cena vai muito além de um conflito familiar dos Átridas. É a transição de uma ordem antiga para uma nova ordem: a passagem do dever de vingança para o direito de justiça. A punição do criminoso não é mais assunto de demanda familiar, e sim *trabalho de um tribunal*.

Porém, como foi dito de início, existe também uma terceira força, agindo em cumplicidade com os elementos teatrais e dramáticos, e que confere à cena do tribunal o seu máximo efeito. Trata-se da ação da linguagem. Aqui, bastaria lembrar o quanto do fascínio do drama de tribunal brota não necessariamente do caso em julgamento, mas das performances discursivas da acusação e da defesa. O exercício da argumentação é uma espécie de combustível linguístico de qualquer debate, e do debate jurídico em particular.⁷ Um amplo arsenal de recursos é mobilizado nesse certame verbal: menções, alusões, sugestões, paralelos, ironias, suposições, insinuações, induções, subentendidos, analogias. (E vamos lembrar que todas essas estratégias estão *teatralmente* dirigidas aos olhos e ouvidos do júri e *dramaticamente* conectadas ao conflito presente, ao embate entre culpa e inocência. Não é difícil avaliar o efeito produzido na audiência pela interconexão de todos esses elementos.)

7 “O ato de argumentar, isto é, de orientar o discurso no sentido de determinadas conclusões, constitui o ato linguístico fundamental, pois a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia, na acepção mais ampla do termo. A neutralidade é apenas um mito: um discurso que se pretende ‘neutro’, ingênuo, contém também uma ideologia – a da sua própria objetividade”. (KOCH, 1984, p. 19)

Como é tão vasto quanto fascinante o campo da pragmática discursiva, vou me restringir apenas a um exemplo daquela dimensão da linguagem capaz não só de descrever um estado de coisas, mas de efetivamente produzir acontecimentos, transformar situações. Esse *poder de performar* está presente sempre que o falante compromete todo seu ser no seu dizer, como quando alguém diz: eu prometo, eu aposto, eu perdoo, eu acuso, eu condeno. Refiro-me ao que J. L. Austin denominou “atos de fala” (*speech acts*) e muitos estudos subsequentes trataram de demonstrar a sua importância no discurso judiciário. (AUSTIN, 1990)

O filósofo italiano Giorgio Agamben, examinando os atos de fala justamente na esfera do direito, refere-se a uma “palavra eficaz”, no sentido de um dizer que é sempre proclamar, declarar solenemente, dizer aquilo que é justo e assim, no mesmo gesto, fazer justiça. E essa palavra eficaz, como *força originária do direito*, repousa naquilo que seria o paradigma mais perfeito de um enunciado performativo: o juramento. Para poder dizer “eu juro” é necessário que para o falante não haja distância entre as palavras e as coisas, é preciso que comprometa todo seu ser na palavra proferida; é fundamental que esse *dictum* seja um *sacramento*, um rito enunciativo que tem como garantia integral a pessoa do falante. É dessa experiência performativa com a palavra, desse duplo compromisso com o *logos* e com o *ethos* que deriva, segundo Agamben “a ‘força da lei’ que rege as sociedades humanas, a ideia de enunciados linguísticos que impõem obrigações aos seres vivos”. (AGAMBEN, 2011, p. 81) A força do juramento não depende, portanto, como insiste o autor, de qualquer origem na esfera religiosa ou qualquer relação com fórmulas mágicas. Quando o animal falante descobriu que podia *jurar* e assim consagrar-se à palavra proferida, descobriu também que era *humanamente* possível empenhá-la como garantia de sua ação futura.

No Tribunal do Júri, não só as testemunhas assumem o compromisso de dizer a verdade, mas os cidadãos aos quais cabe a declaração de culpa ou inocência são chamados de “jurados” (do latim *jurare*, fazer juramento). A própria designação aponta para um vínculo em que a linguagem é depositária de uma ação fiel à realidade, visto que o ato verbal de jurar

carrega o poder performativo de um pacto com a verdade. Pacto esse que não afasta a possibilidade do erro e da mentira, pois a ocorrência mesma do *perjúrio* só pode existir como resultado do ato de jurar, ou seja, como uma *transgressão* do falante quanto à palavra consagrada.

Assim, em resumo, a cena do Tribunal do Júri opera em um espaço de interseção entre teatro, drama e retórica. Mas devemos retirar dessa última palavra, retórica, certo sentido restrito que adquiriu ao longo de sua história, de “ornamento discursivo” ou de jogo sofisticado para convencer uma audiência, e lhe devolver a acepção potente e original de *linguagem posta em ação*. Por essa ótica, é possível reavaliar a contribuição da retórica como uso da linguagem em todo seu poder de mover e transformar pensamentos, afetos, opiniões, decisões. Ou seja, em sua *ação dramática*.

Quero agora romper por um momento o paralelo que estabeleci entre o Tribunal do Júri e a arte cênica, e isso para apontar uma diferença crucial. No reino da ficção, condenações ou absolvições atingem personagens, que são agentes ou pacientes imaginários de atos inocentes ou dolosos; graças a isso, nós, leitores e espectadores, podemos experimentar, em segurança, como parte de um processo catártico, todo o prazer de refletir sobre os valores em jogo numa dada situação, toda a empatia por esse ou aquele acusado, essa ou aquela vítima, todas as emoções do exercício humano da justiça. Mas no Tribunal do Júri as decisões têm efeitos concretos sobre o destino de pessoas reais, e a linguagem torna-se, então, garantia de uma ação efetiva, de um compromisso com a verdade que tem o poder de transformar *vidas*. Por isso, precisamos acreditar que aqueles que se congregam na realização desse ritual em busca da justiça estão, todos, na expectativa de um *vere dictum*, ou seja, de um *dizer verdadeiro*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O sacramento da linguagem: arqueologia do Juramento: Homo Sacer II*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- ALAMY FILHO, J. *O caso dos irmãos Naves: o erro judiciário de Araguari*. São Paulo: Círculo do Livro, 1960.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BERNADET, J.-C.; PERSON, L. S. *O caso dos irmãos Naves: chifre em cabeça de cavalo*. São Paulo: Imprensa Oficial: Fundação Padre Anchieta, 2004. (Coleção Aplauso; Série Cinema Brasil).
- CASO dos irmãos Naves, O. Direção: Luís Sérgio Person. Intérprete: Raul Cortez, Juca de Oliveira, John Herbert, Anselmo Duarte *et al.* Brasil: MC Produção e Distribuição, 1967. (92 min) P&B.
- ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nau, 2013.
- KOCH, I. G. V. *Argumentação e linguagem*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1996.
- SÓFOCLES. *Édipo-Rei*. Tradução Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TESTEMUNHA de acusação. Direção: Billy Wilder. Intérprete: Charles Laughton, Tyrone Power, Marlene Dietrich *et al.* EUA: United Artists, 1957. (116 min), P&B.
- VENTO será tua herança, O. Direção: Stanley Kramer. Roteiro: Nedrick Young e Harold J. Smith. Intérprete: Spencer Tracy, Fredrich March, Gene Kelly, Dick York *et al.* EUA: Magnus Opus, 1960. (128 min) P&B.

UMA FÁBRICA DE TRAVESTIS

O “TRANSVIVIDO” E A DRAMATURGIA DO TESTEMUNHO¹

CLÓVIS DIAS MASSA

Mais uma vez eu perco, alguém se vai. Alguém que tanto gosto. Eu sempre disse o quanto gostava de você, o quanto você era especial. Mas a vida é assim, a vida é cruel, ela tira a gente a qualquer hora sem explicação. Espero que fique bem, que Deus cuide de você muito. É muito triste. Não há nada que eu possa fazer. Todas as pessoas que eu gosto, que eu tenho um carinho enorme... (chorando) Eu quero ir antes do resto partir. Eu não quero ficar até o final. É muito sofrimento ficar vendo todo mundo partir. É um castigo eterno.²

INTRODUÇÃO

A noção de testemunho é carregada da história do Holocausto e dos massacres da população de massa que caracterizam os regimes totalitários do

1 Esse artigo foi publicado originalmente em francês na *Revue Incertains Regards, Cahiers Dramaturgiques*, n. 8, *Du trans: avenir ou impasse* (2018), Section Théâtre Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence.

2 Voz de Oséias, na abertura do espetáculo *Quem Tem Medo de Travesti*.

século XX. O filósofo italiano Giorgio Agamben (2008), em seu célebre texto sobre Auschwitz, examinou como, durante o extermínio nazista nos campos de concentração, os “muçulmanos” (como eram chamados aqueles que atingiram um estágio de completa perda da consciência e vontade de viver) já haviam perdido a capacidade de se comunicar mesmo antes de morrer. Para o escritor italiano Primo Levi, prisioneiro em Auschwitz, e que Agamben (2008) recupera em sua obra, as testemunhas integrais tiveram a experiência até o fim, e não sobreviveram. Sobre isso, é emblemático o episódio em que Primo Levi, no livro *A Trégua*, narra a história de uma criança de cerca de três anos, de quem ninguém sabia nada. O curioso nome, Hurbinek, fora dado talvez por uma das mulheres do campo de concentração, que havia interpretado as sílabas dos sons inarticulados que o pequeno de vez em quando emitia.

Estava paralisado dos rins para baixo, e tinha as pernas atrofiadas, tão adelgadas como gravetos; mas os seus olhos, perdidos no rosto pálido e triangular, dardejavam terrivelmente vivos, cheios de busca, de asserção, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo. As palavras que lhe faltavam, que ninguém se preocupava de ensinar-lhe, a necessidade da palavra, tudo isso comprimia seu olhar com urgência explosiva. (LEVI, 1997, p. 29 apud AGAMBEN, 2008, p. 46)

Esse filho da morte, que talvez tenha nascido no campo e nunca tenha visto uma árvore, cujo minúsculo braço tinha gravado a tatuagem de Auschwitz, morreu nos primeiros dias de março de 1945. As palavras de Primo Levi testemunham por quem não tem língua, já que seus últimos balbucios (*mass-klo*, *matisklo*) antes de morrer eram incompreensíveis. Portanto, dar o testemunho consiste no paradoxo de falar de uma experiência radical que o sobrevivente não teve, mas que somente alguém, por não ter olhado diretamente os olhos da Górgona, mas dela se aproximado e lhe “tocado a fundo”, tem a possibilidade de contar. Para Agamben (2008), no entanto, a língua deve mostrar justamente a impossibilidade de

testemunhar, como uma língua que não significa mais (uma não língua), mas que somente avança porque seu som é a voz de algo ou alguém que não pode fazê-lo.

Apesar desta contradição, é inegável que, mesmo nos dias de hoje, o teatro de abordagem social encontra no gesto de testemunhar uma de suas vertentes mais potentes para tratar dos extermínios. À maneira das peças de teatro documentário de Peter Weiss sobre Auschwitz e sobre a Guerra do Vietnã,³ ou da dramaturgia pós-guerra de Charlotte Delbo,⁴ as propostas ora se apresentam com o autor sendo testemunha ocular de um acontecimento, como bem demonstrou Bertolt Brecht a respeito da cena da rua, onde o ator épico atua como narrador de um acidente de trânsito que testemunhou, ora expõem a vivência pessoal do próprio artista, como proclamou Antonin Artaud, ao dizer-se o único testemunho dele mesmo (“Je suis témoin, je suis le seul témoin de moi-même”).⁵ Em ambos, esbarra neste desafio: o de testemunhar algo que, por não ser o testemunho integral dos fatos, corre o risco de não ter nada de interessante a dizer, ou, noutra extremidade, ser como um sobrevivente que quase fitou a Górgona a ponto de ter se tornado incomunicável e, portanto, intestemunhável (semelhante à experiência do choque de que fala Walter Benjamin, sobre a mudez dos soldados após o retorno dos campos de batalha, proveniente do que foi vivido nas trincheiras).

Desde *Rwanda 94: une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants* (1994), projeto da companhia belga Groupov sobre o genocídio em Ruanda,⁶ o teatro de testemunho investe na pre-

3 Referência tanto à famosa obra *L'instruction, Oratorio en onze chants* (1965) escrito a partir de depoimentos do julgamento de 22 responsáveis do campo de extermínio de Auschwitz, ocorrido em Frankfurt, entre 1963 e 1965, como a *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs* (1967).

4 *Qui rapportera ces paroles?* (1974) e *Une scène jouée dans la mémoire* (1995), nas quais Charlotte Delbo evoca os espectros de sua memória após seu retorno de Auschwitz.

5 “Je me connais, et cela me suffit, et cela doit suffire, je me connais parce que je m'assiste, j'assiste à Antonin Artaud”, escreve em *Le pèse-nerfs* (1925).

6 “Le 6 avril, l'avion du président du Rwanda, Juvénal Habyarima est abattu. En quelques heures, la ville de Kigali est quadrillée de barrières tenues par des miliciens Interahamwe

sença de testemunhos reais, pessoas que efetivamente vivenciaram as situações narradas. No início desse espetáculo (na cena *La mort ne veux pas de moi*), o relato de quase 45 minutos da sobrevivente do genocídio ruandês radicaliza a experiência da subjetividade e a implicação dos espectadores diante dos acontecimentos. Sem a intenção de interpretar ou recitar, Yolande Mukagasana se endereçava ao público com veracidade, autenticidade e sinceridade:⁷

Que aqueles que não têm vontade de ouvir isso sejam denunciados como cúmplices do genocídio em Ruanda. Eu, Yolande Mukagasana, declaro diante de você e diante da humanidade que quem não quer tomar conhecimento da situação do povo ruandês é cúmplice dos carrascos. Não quero aterrorizar ou provocar piedade, quero testemunhar. Apenas testemunhar.⁸ (GROUPOV, 2002, p. 25, tradução nossa)

De massacres (narrados por quem tem lugar de fala nesses acontecimentos) a histórias de injustiças sociais (apresentadas pelas falas das vítimas),⁹ o teatro de testemunho das últimas décadas tem deixado de

et des militaires. La chasse aux opposants politiques et à toute personne 'd'ethnie' Tutsi commence. Elle durera trois mois et fera de huit cent mille à un million de morts. En moins de cents jours, à la machette, à la massue, à coups de fusils, de mitrailleuses, de grenades, noyés ou brûlés vifs, hommes, femmes, enfants, vieillards, seront exterminés dans les villes, sur des collines, dans les temples et les églises". (GROUPOV, 2002, p. 5)

- 7 Princípios do gesto de testemunhar, segundo Jean-Pierre Sarrazac (2011, p. 21), ainda que a mentira também esteja presente no coração do testemunho.
- 8 "Que ceux qui n'auront pas la volonté d'entendre cela, se dénoncent comme complices du génocide au Rwanda. Moi, Yolande Mukagasana, je déclare devant vous et en face de l'humanité que quiconque ne veut prendre connaissance du calvaire du peuple rwandais est complice des bourreaux. Je ne veux ni terrifier ni apitoyer, je veux témoigner. Uniquement témoigner".
- 9 Entre eles, *The Exonerated*, de Jessica Blank e Erik Jensen, com direção de Bob Balaban, apresentado inicialmente no Project Culture (Nova York), em 2003, tendo como ponto de partida as histórias de seis pessoas inocentes que foram condenadas, colocadas no corredor da morte e libertadas depois de cumprirem vários anos de prisão, e *Guantanamo 'Honor Bound to Defend Freedom'*, de Victoria Brittain e Gillian Slovo, com direção de Nicholas Kent e Sacha Wares, elaborado a partir de depoimentos de britânicos detidos na base militar norteamericana, numa produção da Tricycle Theatre, em 2004.

lado a abordagem coletiva e anônima e passado a investir no testemunho individual, na presença real dos seus atuantes. Com isso, as proposições se afastaram do que fez Peter Weiss, com base na concepção épica de Erwin Piscator, ao propor um esquema em que os personagens representam campos de forças e tendências, e não personagens caracterizados individualmente, identificados com nomes próprios. Evidentemente, não se deve supor que, nos dias atuais, há apenas um tipo específico de teatro de testemunho, e sim considerar o tratamento das formas existentes a fim de reconhecer seus procedimentos dramaturgicos. Como uma tal dramaturgia ainda revela e testemunha perseguições como aquelas vividas pelos sobreviventes dos campos de extermínio, a partir da interrelação entre o enfoque objetivo e o discurso subjetivo de seus depoentes reais?

DAS ORIGENS DO COLETIVO AS TRAVESTIDAS A *QUEM TEM MEDO DE TRAVESTI*

Ao entender-se genocídio como sendo “a negação do direito à vida de grupos humanos que são condenados não pelo que fizeram, mas pelo que são”, e sendo a homofobia considerada violação aos Direitos Humanos, a violência motivada pela transfobia, homofobia e lesbofobia no Brasil teve 347 casos registrados de mortes em 2016. Pesquisas recentes do Grupo Gay da Bahia – mais antiga instituição brasileira a defender direitos da população LGBT – apontam que, em 2017, ocorreram 445 mortes em ruas, esquinas, praças e becos, sendo o país o recordista em assassinatos de travestis e transexuais. O espetáculo *Quem Tem Medo de Travesti* é o resultado de uma pesquisa continuada, feita pelo diretor Silvero Pereira, em parceria com Jezebel De Carli, sobre o universo transgênero no Brasil. Trata-se, ao mesmo tempo, de espetáculo manifesto, teatro depoimento, narrativa documental e performance transformista. Atravessadas pela trajetória pessoal das integrantes do Coletivo As Travestidas, as inquietações artísticas a respeito do tema transformam vivências pessoais em questões coletivas e dão origem a uma criação em que o gesto de

testemunhar afeta diretamente o dispositivo ficcional do teatro, que se investe do real e do documental para denunciar a opressão social desse grupo de indivíduos.

O germen da pesquisa de Silvero Pereira, fundador do núcleo artístico, a respeito da discriminação e da violência sofridas pelas mulheres transgêneras surgiu no início da década passada. Nascido no sertão do Ceará, no Nordeste brasileiro, mais precisamente em Mombaça, e tendo iniciado sua formação como ator em 1996, no curso Princípios Básicos de Teatro, no Theatro José de Alencar, em Fortaleza, mais tarde se tornou estudante de teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC). Por volta de 2000, ao morar no povoado de Aquiraz – região metropolitana da capital –, Silvero encontrou acolhimento e amizade das travestis da comunidade de Tapuio e passou a vivenciar a realidade delas, acostumadas a “*de dia, serem rechaçadas e apedrejadas pelos mesmos caras que, à noite, as cortejavam*”, conforme observação de Fabinho Vieira, integrante da companhia. Essa contradição social o fez encenar, dentro da universidade, o conto “Dama da Noite”, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, ainda como esquete, acompanhado de narrativas de vida de pessoas trans e travestis ouvidas a partir de entrevistas e vivências. Posteriormente, histórias de colegas travestis e histórias dele como Gisele Almodóvar, seu heterônimo, foram inseridas, dando origem ao espetáculo *Uma Flor de Dama*, de 2005. O desdobramento dessa pesquisa e o aprofundamento da investigação sobre a linguagem transformista ocorreu com *O Cabaré da Dama*, em 2008, no qual o diretor começou a agregar novas integrantes ao núcleo, que passaria a se chamar Coletivo Artístico As Travestidas. Alícia Pietà (Bernardo Vítor) e Verónica Valentino (Jomar Carramanhos) foram as primeiras a ingressar com dublagens musicais, às quais, mais tarde, se somaram outras artistas.

Segundo Fabinho Vieira, quando o grupo estreou o espetáculo *Engenharia Erótica*, em abril de 2010, tendo como referência a obra *Engenharia Erótica – Travestis do Rio de Janeiro*, do antropólogo e fotógrafo Hugo Denizart, baseada em entrevistas, observações e laboratórios com travestis,

Aconteceu uma coisa até muito interessante que serviu para que a gente tivesse mais certeza ainda do que a gente queria. Foi nessa época que Silvero, dando aula de teatro no principal espaço de Fortaleza, que era o Teatro José de Alencar, ouviu da ‘classe artística’ uma piada ofensiva, que dizia que Silvero não era mais ator, que não dava mais aula de teatro, que ele tinha ‘se tornado’ uma fábrica de travestis. (Vieira, 2017)

Ao contrário do que se poderia esperar, a expressão “fábrica de travestis” não foi considerada pejorativa pelo grupo, mas passou a ser considerada motivo de orgulho pelas integrantes, por ter aberto esse espaço de experimentação e acolhimento de artistas transformistas, investindo na representatividade e, sobretudo, na visibilidade da temática sobre as transgêneras.¹⁰ “Fábrica de Travestis” acabou virando o subtítulo da montagem de *Engenharia Erótica*, e nesse período o coletivo assumiu o nome pelo qual é conhecido hoje. Outra incursão pelo espetáculo musical ocorreu no início de 2012, com *Cabaret Show: Yes, nós temos bananas!*, montagem em que as artistas, ao invés de dublarem, cantavam 17 canções de diversos estilos, em torno da temática do amor, da exclusão e da liberdade de expressão.

A trajetória de As Travestidas tomou outro rumo quando Silvero – tendo ganho o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura, da Funarte – estava no Sul do país, em 2012, e ministrava aulas de teatro na ala de travestis do Presídio Central em Porto Alegre, a convite da ONG Igualdade, desenvolvendo uma pesquisa para criar um espetáculo baseado no universo trans. Naquele período, um amigo em comum achou que o seu trabalho podia transversalizar com o da diretora gaúcha Jezebel De Carli. Nas palavras dela,

¹⁰ Apesar da diversidade comportamental e sexual presente no núcleo de artistas do coletivo, nem todas são transgênero no dia a dia, o que reforça o caráter de visibilidade a respeito do tema, e não exatamente sua representatividade.

Eu não conhecia ele, ele também não me conhecia. A gente marcou um café e ele chegou [vestida] de Gisele. E daí quando ele, ela, chegou de Gisele, a primeira coisa que eu fiz foi dizer que ela era linda... E daí eu cantei o Silvero, de Gisele, a primeira vez! [risos] Ele me colocou o que ele fazia, daí eu disse que a minha temática não era necessariamente de gênero, que isso não era a minha pesquisa, mas que nos meus trabalhos sempre tinha essa questão colocada de alguma forma, de identidade, de desconstrução de gênero ou dessa abordagem de identidade, desse universo mais underground. (De Carli, 2017)¹¹

Diretora da Santa Estação Cia. de Teatro, professora da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) em Montenegro, Jezebel De Carli esteve voltada mais ao teatro de pesquisa, durante sua trajetória artística. Desde a sua formação como atriz, nos anos 1980, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS - período em que participou de espetáculos do Grupo TEAR, com a direção de Maria Helena Lopes, e do núcleo de pesquisa corporal coordenado por Irion Nolasco - teve bastante proximidade com a prática do teatro colaborativo. Nas últimas décadas, levou essa experiência para sua prática como diretora, e mesmo para o trabalho de preparação corporal ou de direção artística de outros grupos de teatro e dança com quem trabalhou. No caso da parceria com Silvero, após esse primeiro encontro, no qual ele contou do levantamento documental que havia feito e mostrou algumas cenas já criadas, deu-se início ao processo do que viria a ser o espetáculo *BR-Trans*:

Ele me mostrou, eu falei horrores de coisas para ele, eu disse muita coisa do que ele tinha. Ele foi para Fortaleza, me mandou [uma mensagem] 'estou três dias sem dormir', eu disse ok, tu fica à vontade, tu tens o material, tu podes chamar outra pessoa, mas se for eu, nós vamos mexer nisso,

11 Depoimento da diretora durante o bate-papo ocorrido após a apresentação no dia 1º de junho de 2017 no Teatro SESC Canoas/RS.

vamos botar a mão, porque não é isso. Ele disse ‘não, é isso mesmo o que eu quero, quero uma pessoa que mexa em mim, porque eu sempre me dirigi ou dirigi o grupo, a companhia. Bom, daí ele topou, a gente foi para a sala e trabalhou muito durante o tempo que a gente tinha, todos os dias, e aí surge o BR-Trans, que tem uma trajetória linda. (De Carli, 2016)

Muda tudo pra mim, muda a minha vida, assim, o jeito que eu olho o mundo, o jeito que eu vejo as pessoas, e muda também o teatro que eu quero fazer e faço atualmente. (De Carli, 2017)

No processo de criação do espetáculo *BR-Trans*, as histórias de perseguição das colegas trans forneceram a base para uma dramaturgia que se propunha denunciar a prática de discriminação compatível, conforme Michel Foucault (1999, p. 304), com o exercício da biopolítica, na medida em que a saúde e a integridade do corpo social está condicionada à eliminação dos degenerados, dos deficientes e dos mais fracos.¹² Em meio a tantas histórias coletadas, a biografia de Silvero serviu como fonte de criação em poucos momentos:

Eu pedi a ele uma carta da mãe dele, não exatamente um mote, mas eu perguntei se ele tinha algo da mãe, carta, porque na minha cabeça eu pensei que podia trazer alguma coisa. Ele me telefonou: ‘tenho, vou ver.’ Aí ele ficou, ‘será?’, ficou bem resistente e, em um primeiro momento. ‘Silvero, senta aqui e lê a carta da tua mãe.’ Fui conduzindo como eu achava, já tinha isso na minha cabeça, a carta é ótima e é a única coisa que é dele, nada mais é dele, nenhuma outra história. Eu queria uma desmontagem, pedi para ele trazer uma desmontagem [...]. Eu queria uma dublagem, ‘mas eu quero que tu mostre a dublagem como ela é feita, como é

12 Michel Foucault (1999, p. 305) analisa de que maneira a prática racista, nos campos de concentração, é compatível com o exercício da biopolítica moderna, sendo a morte compatível com a biopolítica, na medida em que é vista como medida vital para o aperfeiçoamento e, consequentemente, sobrevivência de uma determinada raça ou grupo populacional.

que vocês fazem uma dublagem?’ e aí veio a possibilidade da dublagem da Florence. Ele me mostra e a gente vai construindo, do mais engraçado para quando ele sobe para um lugar que é mais denso... Tem essa coisa do diabo que está nas minhas costas, ali tem uma síntese do que eu queria do espetáculo, do mais engraçado, da desconstrução para o denso. As pessoas estão rindo e, de repente, ele salta e começa a falar do ‘demônio nas minhas costas’ e todo mundo fica meio assim... Isso já engata com a carta da mãe. A [outra personagem] Geni, por exemplo, era de outro jeito, ela não era assim. Acho que a gente tem que terminar com a Geni, me interessava muito esse corpo dele, híbrido, nem homem nem mulher. Imagino a Geni com umas botas gigantescas, e aí se chega nesse lugar. (De Carli, 2016)

O espetáculo *BR-Trans* tratou de forma contundente sobre o tema da violência sofrida pelas travestis e transexuais, fez temporadas no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Belo Horizonte, circulou por várias cidades brasileiras, participou de muitos festivais de teatro e foi apresentado em Nova York e em Berlim. Por conta do *BR-Trans*, Silvero convidou Jezebel para juntos fazerem a dramaturgia e a direção de *Quem Tem Medo de Travesti*. O texto é formado por depoimentos pessoais, alternados com trechos de textos literários.

Pode-se dizer, com isso, que o processo de montagem traz a sistematização de vários recursos já utilizados na trajetória do núcleo, ao se apoiar nas situações reais, mas inserir na narrativa trechos de peças, obras e letras de músicas que se entremeiam com as situações vividas por Alícia Pietà, Verónica Valentino, Patrícia Dawson, Deydianne Piaf (Denis Lacerda), Fabinho Vieira, Karolayne Carton (Italo Lopes), Yasmin Shirran (Diego Salvador) e Mulher Barbada (Rodrigo Ferreira).

De início, um roteiro foi formado pelos diretores, com ideias, imagens e textos, que depois foram retrabalhados com as integrantes, para definir o material cênico. Na peça, as histórias reais não são contadas necessariamente por quem as vivenciou, visto que uma se apropria do que aconteceu com a outra. Ao atuarem no limite entre o real e a ficção, os fatos não são

apenas narrados, mas recriados e transvividos por elas, o que quer dizer que o espetáculo passa pelos seus lugares de memória, ao resgatar as lembranças de infância e corporificar situações vivenciadas.

A costura dos depoimentos e dos trechos literários formam uma estrutura rapsódica (SARRAZAC, 2010, p. 182), na qual os atores e atrizes testemunham a falta de acolhimento das travestis e transexuais na base da estrutura social, compondo a paisagem de um Brasil trans. O prólogo do espetáculo mostra, em voz *off*, o depoimento de Oséias Alves, professor de inglês e transexual da cidade de Mossoró, no Rio Grande do Norte, no Nordeste do país, que anunciou que iria pôr fim à própria vida numa postagem de áudio no Facebook, e cometeu suicídio logo após, dentro de um quarto de motel, às margens da rodovia BR 304, no bairro Abolição III, com um tiro no ouvido.

As cenas seguintes se articulam à maneira de um romance de formação, onde é mostrado o processo de desenvolvimento moral, psicológico, estético e social das trans. Narrativas de angústia, medo e desejo de acolhimento são trazidas desde o início. Ainda que distinta da abordagem de *BR-Trans*, que apresentava uma cartografia da violência sofrida por elas no país, o que é destacado em *Quem Tem Medo de Travesti* é a opressão sentida no interior do corpo social. A descoberta da identidade feminina desde muito cedo (Cena I: Frisa/Histórias Pessoais) ocorre com as atrizes na boca-de-cena, onde contam diretamente para o público algumas das situações vividas por elas, doloridas mas também um tanto cômicas. Na continuidade, os relatos mostram o lado sombrio de suas vidas, como o mundo marginal em que vivem (Cena II: Terror na Noite), o desamparo presente no cotidiano de cada uma (Cena III: Solidão) e o conflito de gênero surgido ainda quando crianças (Cena IV: Infância/Pequeno Monstro).

Na trajetória individual das travestis, a meninice foi algo importante de abordar, segundo elas, visto que “ninguém fala de infância de travesti, todo mundo acha que ninguém teve infância, que simplesmente brotou, que brota na noite.” (Alicia Pietà, 2017) Na sequência dessa costura dramática, vem à tona o androginismo (Cena V) e a constante opressão religiosa (Cena VII: Pregação).

Uma das partes mais irônicas da montagem, que alterna momentos cômicos com dramáticos, acontece na cena em que os cuidados estéticos necessários para a transformação de gênero são comparados ao ato de chapeação e pintura de automóveis (Cena VIII: Funilaria). A narrativa da peça adentra, em seguida, em um tom mais dramático, ao abordar a discriminação e a rejeição sofridas por elas por boa parte da sociedade (Cenas IX e X), quando a história do suicídio de Oséias Alves retorna, não como exceção, mas como uma das incontáveis perdas, ocasionadas por meio de assassinato ou de suicídio, ocasionadas pela transfobia.

Durante todo o tempo, o tratamento cênico reforça a presença performativa das atuantes. Num cenário ambientado por duas portas metálicas, do tipo das que são usadas em garagens, abaixadas e levantadas conforme a necessidade, cada uma veste uma roupa, criada pelo figurinista gaúcho Antônio Rabadan, que remete à uma espécie de lingerie bege, que cobre boa parte do corpo, mas marca cada silhueta conforme sua característica pessoal. Assim, dependendo de cada corpo, o que sobressai é uma gordura a mais na barriga, algumas dobras nas laterais, uma ou outra bunda magra, um tanto de culote excessivo ou, mesmo, a falta dele. Tudo isso exposto sem brilho algum, como se, a começar pela percepção do físico das atuadoras, fosse escancarado o que lhes falta ou lhes sobra no corpo visto de perto.

A atuação do espetáculo rompe com a visão que se tem dos shows de cabarés, sempre com cenas de muito brilho, luz e movimentação, mas não significa que não emocione. Isso ocorre desde o início, quando Verônica Valenttino entoia “*Je suis un peu decorateur/Un peu styliste/Mais mon vrai métier, c’est la nuit/Que je l’exerce, travesti*”, da canção “Comment ils disent”, de Charles Aznavour, enquanto Yasmin Shirran executa precisos movimentos coreográficos de cervo, numa atmosfera de luz âmbar. Referências intertextuais como essas estão presentes em vários momentos da peça, como na animada cena em que a Mulher Barbada canta “Sweet Transvetite”, de Tim Curry, do cultuado filme de comédia musical *Rocky Horror Picture Show*, dirigido por Jim Sharman em 1975, com o restante do elenco fazendo coro. Mais adiante, na cena

em que homenageiam o célebre e irreverente Dzi Croquettes – grupo de teatro atuante em meados da década de 1970 no Brasil – as integrantes surgem com asas de borboletas em suas roupas (sempre bege), como véus que servem para suas evoluções coreográficas. A impressão que se tem é que o espetáculo se propõe a fazer com que o público seja testemunho do universo das travestis, mas de forma crua, que encare com naturalidade seus corpos abjetos, “corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’”, conforme expõe Judith Butler a respeito do conceito de corpo abjeto nos estudos de gênero. (PRINS; MEIJER, 2002, p. 161)

Apenas no final do espetáculo, na cena da Ressaca (Cena XI), o elenco troca completamente de figurino e as atadoras surgem em longos vestidos, numa homenagem aos famosos musicais, com tecido com brilho e de cor púrpura, mas a composição estática traz certo estranhamento, ao romper com o *modus operandi* dos shows de transformistas. Assim, a todo tempo as cenas confrontam a visão do espectador e sua olhadela determinada pelo padrão heteronormativo, percepção que, se presume, até então encarava o corpo das travestis, senão como abjeto, ao menos como estranho, pois como diz Verónica Valenttino (2017),¹³ “*ainda que exista uma travesti fazendo algo que não seja [prostituição na] ‘rua’, existe ainda o olhar de espanto e zoologizado*”. Porém, no espetáculo, o público tem de estar disponível para rever e reconsiderar o seu olhar. Performar esses corpos em trânsito, que residem no “entre” e não são nem plenamente femininos nem masculinos, remete não apenas à aceção do prefixo trans, de travessia, de atravessamento e passagem do masculino ao feminino ou vice-versa, mas ao gesto de desterritorializar e desestabilizar normas, expectativas e práticas discursivas impostas aos corpos da sociedade em tempos remotos.

O que há de diferente nesse espetáculo, em relação aos trabalhos anteriores do coletivo, é a forma como se diversificam as habilidades artísticas

13 Depoimento da atriz durante o bate-papo ocorrido após a apresentação do espetáculo *Quem Tem Medo de Travesti*, no dia 1º de junho de 2017, no Teatro SESC Canoas/RS.

por meio do elenco numeroso, pois algumas atrizes se destacam pelos recursos vocais nas canções, outras na dança e na expressão corporal, e outras ainda na improvisação, na atuação cômica ou mesmo dramática. São, essas, características que reforçam a qualidade poética e política do trabalho, para além de seu conteúdo.

O CONTEXTO E O USO DA TRANSCRIÇÃO NA DRAMATURGIA DO TESTEMUNHO

A utilização da transcrição no processo de criação do espetáculo remete à acepção do conceito dado pelo poeta, tradutor e professor Haroldo de Campos (2011). Em seus primeiros estudos sobre tradução poética, Campos partiu da ideia de recriação de textos poéticos até cunhar, em trabalhos posteriores, termos como transtextualização, transcrição e, até mesmo, transparadisação e transluciferação para darem conta, respectivamente, do tratamento da tradução da obra de Dante e de Goethe.

A partir do dogma da intraduzibilidade da poesia, Campos (2011) encontrou a asserção da possibilidade da operação tradutora em Roman Jakobson e Walter Benjamin,¹⁴ no que teve por resultado estudos sobre a física e a metafísica da tradução, cuja transposição criativa compreenderia uma redação (*Wiedergabe*) “das formas significantes em convergência e tendendo à mútua complementação” (CAMPOS, 2011, p. 13), modo esse de intencionar por meio de uma operação estranhante, ao abandonar o sentido referencial, comunicativo, e propor uma redação da forma.

Em relação à intertextualidade no espetáculo, Jezebel De Carli utiliza esse procedimento desde a criação de *Parada 400: Convém Tirar os*

14 Roman Jakobson considera, no caso da poesia, que somente a tradução criativa (*creative transposition*) é possível, visto que é constituída de elementos de similaridade e contraste e transmitem uma significação própria, sendo cheia de trocadilhos (paronomásia) e por isso mesmo intraduzível. Walter Benjamin também rejeita a teoria da “cópia” (*Abbildung*) e, segundo ele, o tradutor não traduz o poema (seu conteúdo aparente), mas o *modus operandi* da função poética no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua *intentio* “intra-e-intersemiótica”: aquilo que no poema é linguagem, não meramente língua. (CAMPOS, 2011, p. 27)

Sapatos, seu primeiro trabalho como diretora e espetáculo inicial da Santa Estação Cia. de Teatro, formada em 2003. Havia, “por baixo” da narrativa de *Parada 400*, o texto de *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre, que foi deslocado e reconfigurado noutra história. O mesmo ocorreu em outros trabalhos dirigidos por ela, mesmo fora da companhia, como por exemplo mais recentemente em *Macbodas*, de 2015, montagem do Coletivo Errática, com os alunos do curso de Graduação em Teatro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), de Montenegro, onde *Macbeth*, de William Shakespeare, e *Bodas de Sangue*, de Federico Garcia Lorca, serviram de base para a criação de um novo texto. O enredo das obras originais é apresentado pelo viés dos personagens mortos, que retornam numa festa em que o público é conduzido a uma trama marcada por amor, ambição e traição.

Então essa transcrição, especificamente no processo de Quem Tem Medo [de Travesti], nós nos reunimos, eu e o Silvero, e começamos a discutir que possibilidade de cena nos interessaria de trabalhar. As questões de infância... Ele tinha esse áudio, um áudio do Oséias se suicidando, então tem essa questão do suicídio, da morte [...], passa um pouco por essas vidas, essas vozes que se manifestam. Então a gente cria, num primeiro momento, um roteiro de cenas, com essa ideia, a figura desse cervo. Têm alguns textos que a gente intui que nessas dramaturgias ou nesses textos de literatura tem alguma coisa que pode nos interessar. Para cada uma delas [do elenco] a gente dá um desses textos e pede que elas separem alguns trechos que as interessaria.
(De Carli, 2018)

Na cena da Solidão (Cena III), o célebre monólogo do “Ser ou Não ser” de Hamlet é transtextualizado como forma de abordar o suicídio, o tipo de morte que ocorre com as travestis. O trecho da obra de Shakespeare¹⁵ é

15 HAMLET: “Ser ou não ser, eis a questão./ Será mais nobre sofrer na alma/ Pedradas e flechadas do destino feroz/Ou pegar em armas contra o mar de angústias/ E, combatendo-o, dar-lhe

transmutado na voz da Mulher Barbada, rearticulado em outro contexto, distinto da fábula do príncipe da Dinamarca, sendo atravessado pela canção da Verónica Valentino que, com sua experiência como vocalista de uma banda punk, traz um aspecto mais cru, menos poético e “sofisticado” do que o da obra elisabetana. Acocorada, a Mulher Barbada bate com as mãos no chão vermelho, e em algum momento se deita na mesma posição onde, numa representação na cena anterior, estava estendido o corpo de uma das vítimas da transfobia.

MULHER BARBADA - O que é normal?

Calar-se e esconder-se de si próprio

Ou romper as amarras e correr o risco de destruir tudo por perto?

Esconder, agredir, sonhar talvez: mas aqui está o ponto de interrogação.

Porque no sono não estamos livres da vida.

Esconder! Agredir, agredir, agredir, nada mais.

E, por medo, por um ponto final nos males do desejo e dar um fim aos mil acidentes naturais de que a carne é herdeira.

É isso que nos faz a refletir: é esse medo que nos faz aceitar uma vida de maus (olhares, chicotadas, cuspidas, gritos, afrontas, lâmpadas, desprezos, as demoras da lei, a não lei. É esse o país que temos.

fim?/ Morrer; dormir;/ Só isso. E com o sono - dizem - extinguir/ Dores do coração e as mil mazelas naturais/ A que a carne é sujeita; eis uma consumação/ Ardentemente desejável. Morrer, dormir.../ Dormir! Talvez sonhar. *Aí está o obstáculo!*/ Os sonhos que hão de vir no sono da morte/ Quando tivermos escapado ao tumulto vital/ Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão/ Que dá à desventura uma vida tão longa./ Pois quem suportaria o açoite/ e os insultos do mundo,/A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,/As pontadas do amor humilhado,/as delongas da lei,/A prepotência do mando, e o achincalhe/ Que o mérito paciente recebe dos inúteis,/ Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso/ Com um simples punhal?/ Quem agüentaria fardos,/ Gemendo e suando numa vida servil,/ Senão, porque o terror de alguma/ coisa após a morte -/ O país não descoberto, de cujos confins/ Jamais voltou nenhum viajante/ nos confunde a vontade,/ Nos faz preferir e suportar males que já temos,/A fugirmos para outros que desconhecemos?/E assim a reflexão faz todos nós covardes./ E assim o matiz natural da decisão/ Se transforma no doentio pálido do pensamento./ E empreitadas de vigor e coragem,/ Refletidas demais, saem de seu caminho,/ Perdem o nome de ação".
(Tradução de Millôr Fernandes)

CORO – Mais uma noite cheia de *freaks*, intelectuais de merda, falando de cinema, procurando a cura, esperando o Capitão Planeta.

MULHER BARBADA – Quem suportaria e preferiria gemer e suar sob o peso de uma vida fatigante? Não existe medo após a morte.

CORO – Oh baby, não queira chamar minha atenção, (não), eu estou conversando com os meus amigos. Qualquer papo sobre signos ou pessoas que não estão ou deveriam estar na minha mesa.

MULHER BARBADA – Suportar os males ao invés de voar para o que não conhecemos? Mas é o que somos, é o que queremos.

CORO – Blá blá blá blá blá...

A aceção do procedimento de transcrição da obra de Shakespeare encontra certa semelhança com a proposta por Haroldo de Campos (2011, p. 28), que julga que “tradução quer dizer transmutação.” Face à articulação da tradução numa nova língua a partir do conceito de isomorfia, ele considera o poema traduzido e sua tradução como corpos isomorfos, de diferentes linguagens, mas que contêm a mesma forma e coexistem num mesmo sistema, o que implica necessariamente sua transmutação ou transpoetização. Em meio aos depoimentos pessoais das artistas, a alteração do texto de Shakespeare tem o intuito de fazê-lo ficar mais parecido com os testemunhos pessoais, “*para não cair de paraquedas*” (De Carli, 2018) e destoar do restante das falas. Para tanto, tem sua forma sintetizada e seu caráter alterado. O receio do desconhecido que, no caso da morte, acabaria com o sofrimento de Hamlet, na versão da peça se transforma no enfrentamento da própria condição, de se assumir como tal num mundo que se mostra como inimigo e que, não raras vezes, as levam a um ato extremado de pôr fim aos sofrimentos, na qual discriminação, medo e opressão são partes de uma mesma prática racista, denunciada pela crítica de Foucault (1999, p. 305), a respeito do biopoder moderno no campo de extermínio, como “tanatopolítica” ou política da morte.

Como conciliar - nesse tipo de dramaturgia do testemunho - os depoimentos reais com tantas referências artísticas e literárias? Para o Silvero

Pereira, nesse tipo de trabalho não existe ficção – como afirma sobre a utilização de trechos de textos de Beckett ou de Heiner Müller – em *BR-Trans*, pois considera que encontra em obras como essas o que viveu no universo de travestis, transformistas e travestis no Brasil, sendo “tudo muito verdadeiro.” (SILVERO PEREIRA, 2016) Em *Quem Tem Medo de Travesti*, a transcrição de Shakespeare e a apropriação das letras das músicas presentes na montagem tem o objetivo de fazer com que as narrativas pessoais se tornem algo coletivo, não sendo essas obras simples pano de fundo, mas se servindo delas para contar a história das trans por outro viés. Além disso, a narrativa é enriquecida por meio de outros recursos, como ocorre na Cena VII, em que as atrizes aparecem envoltas em toalhas de banho, como aponta Rodrigo Ferreira:

Às vezes a história não está tão contada, assim, em palavras. Na cena das toalhas, por exemplo, é uma grande brincadeira com coisas que a gente mesmo fazia. Não foi uma coreógrafa que chegou e disse ‘faz com a toalha assim, faz com a toalha assado.’ A gente ficou lembrando de coisas que a gente fazia, com as tolhas e as perucas, as coisas que a gente criava, o universo que era nosso quarto, e formamos essa coreografia.

A aproximação entre as fontes literárias e os testemunhos traumáticos constitui um corpo poético híbrido, formado pela memória social das “sobreviventes”. Ao conhecermos seus sofrimentos ou seus martírios, ficamos nós – durante o convívio entre artistas, técnicos e espectadores que o acontecimento teatral promove –, afetados por sua presença real e sincera, a ponto de reconhecermos nelas seu martírio, como nos relembra Joseph Danan (2011, p. 128) acerca da origem etimológica do termo mártir (=testemunho de Deus).

Como observa Verónica Valentino, por meio da narração das artistas, não apenas o público toma conhecimento dessa perseguição social, mas elas próprias reconhecem a extrema importância da transposição e do testemunho das experiências das colegas:

Muitas vezes fomos negadas por alguns artistas, por dizerem que eram ‘apenas bichinhas dando pinta no palco, viadagem, coisa de viado. Como é que o Silvero leva dez bichas para ‘dar close’ em cima do palco?’ Infelizmente essas pessoas são bem arrogantes. Mas a gente conseguiu desconstruir isso tudo em Fortaleza, e a gente percebe que os grupos chegam até nós, nos nossos trabalhos, querendo conversar, questionar coisas, propor, sabe? Quebrando essa ideia de julgamento, assim, que é o mais importante, parar de julgar e, se for urgente, falar, e falar junto. Uma das coisas mais fortes desse espetáculo foi que a gente percebeu o quanto a gente tinha medo de sermos quem somos, de batermos o pé e assumirmos e nos empoderar, e isso modificou a nossa vida, tipo, hoje nós sabemos quem realmente somos. E para além disso. Temos trabalhos outros derivados desse processo todo. Então vai ter travesti sim, vai ter travesti no palco, vai ter travesti na música, vai ter travesti no rock and roll...
(Verónica Valentino, 2017)

O transvivido, vinculado aos princípios político-sociais da arte, proporciona aprendizado e autoconhecimento. A ênfase no caráter transformador do fenômeno teatral, considerado como experiência de mobilização, condiz com o que Silvero Pereira (2016) coloca quando considera que o teatro “o salvou”, e que o acolhimento das travestis e transexuais de Tapuío foi da ordem afetiva, sendo ele o canal que permite testemunhar, por meio do Coletivo As Travestidas, histórias de morte, violência e trauma das trans sobreviventes.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho: Homo Sacer III*. São Paulo: Boitempo, 2008.

BARBADA, M.; PIETÁ, A.; VALENTINO, V.; VIEIRA, F. *Debate após apresentação de Quem Tem Medo de Travesti*. Canoas, RS: Teatro do SESC, 2 jun. 2017.

- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1: magia e técnica, arte e política.
- CAMPOS, H. de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE: UFMG, 2011.
- DANAN, J. *Entre théâtre et performance*. Paris: Actes Sud, 2013.
- DANAN, J. Témoins d'une présence. *Études Théâtrales*, Paris, n. 51/52, p. 124-128, 2011.
- DE CARLI, J. *Bate papo com o Coletivo As Travestidas*. Canoas: Teatro do SESC, 1º jun 2017.
- FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GROUPOV. *Rwanda 94: une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants*. Montreuil: Editions Théâtrales, 2002.
- PEREIRA, S. *Programa Arte do Artista, com Aderbal Freire Filho: Silvero Pereira e a Arte de BRTrans*. [S. l.], 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u2cr314rV70> . Acesso em: 15 jan. 2018.
- PRINS, B.; MEIJER, I. C. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler, *Ponto de Vista Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, jan. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100009>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- SARRAZAC, J.-P. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé, 2010.
- SARRAZAC, J.-P. Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur. *Études Théâtrales*, Paris, n. 51-52, p. 13-25, 2011.
- VERÓNICA VALENTTINO, V. *Bate papo com o Coletivo As Travestidas*. Canoas: Teatro do SESC, 1 jun. 2017.

AS ESTRATÉGIAS DRAMATÚRGICAS DA LÍRICA DE CLEISE FURTADO MENDES

EVELINA HOISEL

INTRODUÇÃO

Cleise Furtado Mendes é detentora de uma produção bastante diversificada. Conhecida e premiada como dramaturga, ela possui um significativo número de peças escritas e encenadas, incluindo originais e adaptações. Várias peças foram publicadas pela Coleção Dramaturgia da Bahia, lançada pela então Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, em 2003; outras pela Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba) e pela EPP Publicações e Publicidade. Cleise Mendes é também contista e poeta, incursionando assim por variadas tipologias literárias. Todavia, é na vertente da literatura dramática que mais se manifesta a sua exuberante criatividade – são dezenas de peças escritas e encenadas. Além disso, os procedimentos dramáticos se expandem tanto para o espaço dos contos, como para a escrita dos poemas, promovendo-se desse modo uma fecunda disseminação de traços dramáticos em outros territórios literários.

Como já destaquei em estudo anterior (HOISEL, 2019), nos contos de Cleise Mendes, são muitas as estratégias dramatúrgicas a propiciarem o entrelaçamento de formas discursivas, culturais e estéticas, configurando um texto mesclado, em que as fronteiras se esboroam em função de uma linguagem que prima pelo hibridismo. A narrativa épica é montada com forte tônus dramático – e teatral –, transformando os signos linguísticos em uma espécie de palco onde se dramatizam cenas do cotidiano, como se observa nos contos de *A terceira manhã* (2003).

Esse processo de construção textual expande-se também para a lírica, principalmente para os textos que compõem *O cruel aprendiz*, da EPP Publicidade e Publicações (2009). *O cruel aprendiz* é o segundo livro de poemas de Cleise Mendes, que estreou em 1979, com *Ágora: praça do tempo* – poemas, uma edição da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Encontram-se ainda poemas esparsos, publicados em revistas da Academia de Letras da Bahia, na coletânea *Mulheres poetas e baianas* (2018), além de poemas no Facebook etc.

A AÇÃO DO DRAMA NA LÍRICA CONTEMPORÂNEA – O CRUEL APRENDIZ

Para o desenvolvimento das questões propostas neste ensaio, elejo poemas da coletânea *O cruel aprendiz* (2009) que mobilizam temática e estruturalmente estratégias dramatúrgicas, mostrando outras possibilidades para um intensivo trânsito entre lírica e drama. O estudo das interfaces do drama e das demais tipologias literárias tem se constituído como uma das preocupações teórico-críticas dessa escritora, que é também pesquisadora/CNPq e professora de dramaturgia da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). As discussões que alimentam suas preocupações teóricas são também mecanismos de construção de sua vasta produção literária: seja nos textos dramáticos, narrativos (contos) e líricos.

Em 2015, em artigo publicado na revista *aSPAs*, Cleise Mendes desenvolve uma abordagem sobre “A ação do lírico na dramaturgia contemporânea”, procedendo a uma reavaliação de teorias que procuram pensar a “crise do drama”, enfatizando como característica, primordialmente, a

presença de recursos épicos na dramaturgia moderna e contemporânea. Mendes dialoga com a obra já clássica de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, (2001), para quem a superação dessa crise apontada por ele dar-se-ia por um progressivo afastamento do dramático em direção à forma épica do teatro. Os questionamentos às concepções de Szondi são mediatizadas, no ensaio de Mendes, por Jean-Pierre Sarrazac (2012) que, ao criticar a leitura do teórico alemão, considera que o sujeito da dramaturgia subjetiva de Strindberg não é apenas épico, apontando então uma subjetividade lírica na cena dramática.

Todavia, Mendes ressalta que, embora se possa constatar uma preciosa contribuição do trabalho crítico-teórico de Sarrazac ao campo atual dos estudos da dramaturgia, ele não tem conferido, ao longo de suas investigações, a devida atenção às estratégias líricas nas análises das peças, omitindo a força do lírico nessas criações. Situando-se no interstício dessas teorias, a pesquisadora e ensaísta Cleise Mendes propõe o exame das estratégias líricas recorrentes em novas formas de escritas dramatúrgicas, destacando o papel estruturante dos procedimentos líricos para redesenhar a dramática e a pluralidade discursiva que marca a produção atual, esclarecendo:

Com a expressão ‘drama lírico’ busco conceituar certos tipos de composição em que se acham não apenas mesclados procedimentos formais desses gêneros, mas aos quais o lírico fornece traços estruturantes que logram reconfigurar, por vezes de modo radical, as convenções dramáticas. (MENDES, 2015a, p. 12)

Ao recorrer a este ensaio, não pretendo me adentrar nas complexas reflexões desenvolvidas pela autora. Interessa-me evidenciar como os atravessamentos de fronteiras discursivas fazem parte do universo dramatúrgico – ficcional, teórico e crítico – dessa intelectual, tornando-se um potente instrumento de reconfiguração das tipologias discursivas da produção atual, inclusive da sua própria obra literária em seus diversos gêneros – dramático, narrativo (contística) e lírico.

Inicialmente, é importante considerar que *O cruel aprendiz* (2009) executa um movimento em uma direção diferente das questões tratadas no ensaio, que abordam a ação do lírico no drama. Os poemas, de maneira inversa, exibem a presença do drama na lírica, inscrevendo assim outras possibilidades de existência do lírico, quando enxertado pelas estratégias dramáticas. Contudo, nesses movimentos de hibridização e de mesclagem, observa-se uma mesma postura ética e estética: a heterogeneidade das linguagens para a renovação das formas em suas múltiplas instâncias, a possibilidade de ampliação da complexidade das situações vivenciadas na contemporaneidade, resultantes das relações conflituosas do eu com o mundo e consigo mesmo. A fusão sujeito e objeto, consagrada como uma das características da lírica, torna-se problemática, tensa, dramática.

De modo geral, os poemas aqui analisados rompem com a lírica de expressão intimista, confessional, à medida que a voz do sujeito lírico é uma voz que se abre para o mundo, e este, em diversos textos, é definido como um palco, um teatro da vida, “longe das casas de espetáculo” (“Nilda Spencer aos 80”, p. 39), situado no “vasto palco do planeta”. (Plaudite, p. 41) A partir dessa concepção, leio os poemas de *O cruel aprendiz* perpassados pela noção de crueldade de Antonin Artaud (1984), desenvolvida em *O teatro e seu duplo*. Essa aderência à teoria artaudiana manifesta-se no poema inicial “O cruel aprendiz” (p. 15), que é também o título do conjunto de poemas da publicação de 2009, da qual recortei os textos para este ensaio. Um dos temas desses poemas é a aprendizagem, mas uma aprendizagem que se realiza por meio de outras formas de conhecimento, através de um processo capaz de libertar os sujeitos dos aprisionamentos impostos pelas instituições sociais.

“O cruel aprendiz” dramatiza de forma intensa, trágica, a aprendizagem que se efetua fora dos padrões estabelecidos ao longo de milênios, os quais procuram cercear os corpos dos indivíduos, encarcerando seus desejos. Inicialmente, o eu lírico evoca a voz de uma tradição que se instituiu afirmando a repressão dos desejos – pode ser a voz do senso comum, da sociedade cartesiana, da lei – e, logo em seguida, situa-se em

um espaço fora dessa tradição, pois “ele quer é querer” [...] “seu desejo ostentando como um bicho / pelo rabo arrastado em meio à caça”. (p. 15)

Desse modo, a voz lírica subverte uma ordem estabelecida, expondo-se às cruzezas desse seu gesto transgressor, opondo-se à ordem repressiva. Afirmando-se como o cruel aprendiz, caracteriza a sua postura diante do ensino milenar como a de “mau aluno, discípulo perverso / desleal escoteiro. [...] E nada há que o ensine / ao jeito de cartilha”. (p. 15) A sua aprendizagem banha-se na luz que vem do abismo e se inscreve no corpo, cuja carne latejante, transformada em hieróglifo – em inscrições tatuadas a gozo e sangue – aprende a soletrar. “Então empresto a pele / em pergaminho / e me deixo açoitar como uma escrava / a quem untam de mel após a orgia, / para que assim, na carne latejante, / nos doces cortes dos hieróglifos, / na inscrição tatuada a gozo e sangue / enfim meu coração / aprenda a soletrar”. (p. 15)

A opção de aprender através do corpo e com o corpo é um gesto revolucionário que desloca a tradição na qual se situa o eu lírico do cruel aprendiz porque, para ele, o aprendizado se efetua pela libertação do corpo como potência de vida. O corpo deixa de ser rebaixado e encarcerado – pela lógica familiar, pela sociedade capitalista, pela religião etc –, e se expõe ao delírio, à orgia que exalta suas energias, capazes de liberar as mais antagônicas sensações – se deixa açoitar em carne latejante, em doces cortes, feridas acesas de gozo e sangue. O conhecimento não se caracteriza como algo apreendido e assimilado apenas pela razão e consciência: torna-se algo inscrito no corpo, pele que se rasga em pergaminho e germina no sentimento: “para que assim /.../ enfim meu coração / aprenda a soletrar”. (p. 15)

Percebe-se como as concepções de Antonin Artaud (1984) sobre o teatro da crueldade estão presentes neste poema cujas intensidades do corpo latejante traduzem um apetite de vida que faz do desejo um elemento gerador de potência. E assim é o conjunto dos poemas do livro de Cleise Furtado Mendes. Artaud queria um teatro que despertasse nervos e coração e nos libertasse das forças que nos subjagam, vez que a consciência promove uma ilusão que captura as potências do corpo, impondo

uma automatização da vida. Ele ataca esse aprisionamento combatendo o dualismo cartesiano que define o homem a partir da razão ou consciência. A tradição filosófica do ocidente opunha alma e corpo: o corpo considerado imperfeito, mau, sujo e perecível, enquanto a alma é eterna. Para Artaud (1984), não existe este dualismo, por isso ele fala em uma “metafísica da carne”. Para pensar o papel ou a função do corpo do ator no teatro ocidental, ele recorre ao ator no teatro balinês: corpo múltiplo, liberto, desenvolve-se em constante guerra por mais potência, escapando de investimentos totalizantes e totalizadores. Afinal, a vida é avassaladora, sua força nada teme e imprime suas cicatrizes nos corpos.

A força avassaladora da vida expressa-se na própria natureza, é o que reencena o poema “Lençóis, Bahia”. O sujeito lírico, diante da pujança explosiva e deslumbrante da natureza, projeta e identifica o seu cruel aprendizado com essa paisagem percebida como assustadora e esplêndida, na qual “A água sem suas máscaras / de mães e pietás /.../ abandona / os seus disfarces lunares / suas míticas doçuras / e queima e lavra e fulmina”. No percurso das águas, a voz lírica decifra e traduz os rastros paradoxais – as cicatrizes – de “...fúria / de um carinho sem tréguas”, pois “a água se faz / escultora impiedosa / e engendra seu leito / à força de mordidas / na pele das pedras”. (p. 53-54)

O teatro da crueldade é pensado por Antonin Artaud como uma prática revolucionária, que se opõe aos mecanismos de adestramento do corpo e possibilita que ele seja atravessado por múltiplas intensidades. No teatro da crueldade, por meio do corpo é possível recuperar o grito de revolta para combater a inércia e redescobrir as energias pulsantes que o corpo do homem estabelece nas suas relações com o mundo. Por isso Artaud (1984, p. 133) define a crueldade como uma “necessidade implacável”.

Com essas considerações um tanto apressadas diante da complexidade teórica que apresentam, pode-se constatar como o aprendizado desse sujeito lírico, dramatizado já no primeiro poema do livro *O cruel aprendiz*, possibilita compreender as fecundas possibilidades das relações entre lírica e drama, na poesia de Cleise Mendes. Na apresentação do livro, escrita pelo poeta José Carlos Capinan e intitulada “Piedosamente

sem dó”, Capinan penetra com lucidez e sensibilidade poética nas cenas desses poemas e, sem traçar explicitamente qualquer vertente teórico-crítica para a sua leitura, elucida as questões desenvolvidas aqui, traçando as linhas de força que circulam neste livro de Cleise Mendes (2009, p. 7). Cito Capinan:

O aprendiz vai descobrindo que não há tantos mistérios a revelar além de um rosto que se esvai e prospera no espelho a espantar-se. Sua casa, seu corpo e o mundo, tudo que ele torna possível no teatro do acaso e do imprevisto, mas longe das casas de espetáculo. O aprendiz anuncia a arte a que se oferece para aprender. Vela e desvela sua própria morada, quer cruelmente desmistificar, combatendo a adormecedora passividade, para encenar o destino próprio, antecipando-se aos seus decretos – fazendo de seu corpo seus espelhos, com os signos, que depois de aprendidos ou apreendidos, não podem ser esquecidos jamais: as palavras.

Como queria Antonin Artaud (1984), a transformação do indivíduo e, conseqüentemente, da sociedade não é imposta de cima para baixo. O teatro da crueldade não é somente uma crítica à tradição do teatro burguês: é também às concepções do teatro épico de Bertolt Brecht, que pressupunha que uma revolução na estrutura social transformaria os indivíduos. Para Artaud (1984), somente uma mudança em cada indivíduo pode transformar a sociedade. E essa revolução é radical, é uma espécie de alquimia, convoca corpo e sentidos no exercício de conhecimento de si. Como o processo do cruel aprendiz, trata-se de uma ação implacável, necessária – confirmando a declaração de Artaud (1984, p. 145): “Portanto eu disse ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’ ou como teria dito ‘necessidade’”.

Se concepções da crueldade permeiam a estrutura da malha textual de *O cruel aprendiz*, outras estratégias dramatúrgicas se fazem presente, tais como: o sujeito poético encarna o corpo do ator como ingrediente principal e dinamizador do espaço cênico da lírica; a releitura da história

do teatro através de um de seus atores/personagem (“Tema de Téspis: o ator” (MENDES, 2009, p. 97-98); a encenação de teorias do teatro, como a utilização ou não da palavra, no teatro, em “A palavra e o teatro” (MENDES, 2009, p. 91). Ou seja, além de aspectos estritamente dramaturgicos, a lírica expande-se, encorpando-se com traços que dizem respeito à linguagem teatral. Por mais íntimas que sejam as relações entre drama e teatro, sabemos que cada uma dessas linguagens tem os seus protocolos de funcionamento, de construção e de circulação.

O texto dramático, enquanto literatura, tem sido privilegiado para a representação teatral. Todavia, o teatro, como um poderoso sistema semiológico, tem a sua especificidade e a linguagem da encenação teatral, tecida com uma heterogeneidade de signos além do literário, não se restringe à palavra, principal instrumento de constituição do drama como tipologia literária. Nesta perspectiva, aqui a lírica de expressão cede lugar aos embates teóricos, introduzindo-se assim outras possibilidades de mesclagem e hibridização no espaço de *O cruel aprendiz*, quando ele se reveste de traços de um ensaio teórico-lírico-dramático.

Em “A palavra e o teatro” (p. 91) a construção do poema apresenta-se como um palco, no qual o próprio teatro e a palavra são os atores, ou melhor, personagens que vivem um conflito milenar, em um jogo amoroso semelhante aos amantes que hoje beijam, amanhã brigam. Nos seus 25 versos, pode-se observar que está sendo dramatizado um conflito entre distintas concepções do teatro, sintetizadas a partir daquelas que afirmam a importância da palavra na representação, em oposição a outras que abdicam e deslocam a utilização da palavra, destacando a prevalência dos demais signos. Com humor e ironia, constrói-se uma cena dramática na qual esses embates acontecem e simultaneamente se dissolvem como brigas de um casal, em um milenar casamento que envolve amor, zanga, zelo, gargalhada, lamento, e tudo isso é “puro jogo de cena”. Em um ritmo dinâmico, com versos curtos, na representação do desenvolvimento do conflito comparece o vocabulário da estruturação de um drama: enredo, intriga, trama, desenlace, porque “A palavra e o teatro / se vivem fazendo drama / não dispensam essa cama...”.

DO ESPAÇO DO DRAMA PARA O PALCO: OUTRAS ESTRATÉGIAS DRAMATÚRGICAS: O CORPO DO ATOR, A LUZ EM CENA, A RECEPÇÃO

Cleise Mendes, além de ser poeta, contista, dramaturga foi atriz. Talvez por causa dessa experiência, seus poemas de caráter metalinguístico/metapoético evoquem com tanta ênfase a importância do corpo do ator no espetáculo teatral. Corpo pulsante, dilacerado – “pele que se rasga” – entregue ao olhar do público, corpo exposto aos processos de encenação que constroem o poema “Tudo começa aqui”. (MENDES, 2009, p. 43-44) É por meio de um corpo que se lança de um cosmo escuro para a luz de muitos sóis que se origina o espetáculo. Aqui, pela voz do eu poético, são revelados os conflitos que turbinam na intimidade do ator no início do espetáculo: incertezas, inseguranças relacionadas ao desempenho e ao poder que ele precisa para mobilizar os investimentos afetivos do público e a capacidade de encantá-lo.

É com o corpo em seus movimentos, utilizando-se de todos os seus membros – braços, pernas, gestos que se encolhem e se expandem, do mínimo arquear de sobrancelhas ao gesto largo e profundo, que deixa suas marcas, seus riscos no tablado do palco – “o salto no escuro” –, que o ator produz emoções no espectador. Gestos criadores e originais, exercícios que provocam emoções a partir do manejo e do domínio do corpo, o corpo enquanto cenário, a carne enquanto linguagem. Cleise Mendes (2009, p. 43) confirma essa potência do corpo na cena teatral, projetada pelo fervor da voz lírica do poema “tudo começa aqui, / no espaço do corpo presente, pulsante”, afinal “Meu corpo é meu cenário. Minha / linguagem é minha carne. / Alguém está olhando?”. O eu lírico evoca a fala e a experiência do ator, pois se trata de um eu que se manifesta em primeira pessoa – “meu corpo, minha carne” – pronome pessoal próprio do gênero lírico. Por que ostentar esses recursos dramáticos na cena lírica? Por que o eu lírico assume a personagem de um ator?

O poema de Cleise Mendes, esta poeta dramaturga, atriz, teórica e crítica do teatro, da literatura e da arte, atesta o seu conhecimento das múltiplas possibilidades de ocupar o palco em sua fecunda diversidade,

elegendo, todavia, a forma que lhe parece mais expressiva de situar a presença do corpo do ator na cena contemporânea. São muitas as formas de se conceber o corpo do ator no teatro ocidental. Essa diversidade produzida ao longo da tradição teatral é sintetizada por Patrice Pavis (2005) em duas vertentes: a primeira considera o corpo apenas um suporte da criação teatral, a qual se situa no texto ou na ficção representada. Como observa Pavis, a gestualidade desse corpo é meramente ilustrativa e apenas reitera a palavra. A segunda tendência apontada é denominada por Pavis de *corpo material*, e predomina na prática geral da encenação a partir das vanguardas do século XX, herdeiras das concepções de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Meierhold. Esclarece o teórico: “o corpo do ator torna-se o ‘corpo condutor’ que o espectador deseja, fantasia e identifica (identificando-se com ele). Toda simbolização e semiotização se choca com a presença dificilmente codificável do corpo e da voz do ator”. (PAVIS, 2005, p. 75)

O ator possui um corpo que funciona como intermediário entre a sensibilidade do artista e a criação do evento teatral nascida do seu contato com o espectador, com o objetivo de estabelecer uma comunhão, um momento de reflexão entre artistas e público. Tudo isso confere ao ator uma característica de autonomia criativa, uma espécie de revelação dos estados de afetividade que, na relação com o público, são partilhados e transformados a cada momento. Pavis (2005, p. 76) destaca:

Toda utilização do corpo, tanto em cena, como fora dela, necessita de uma representação mental da imagem corporal. Mais ainda que o não ator, o ator tem a intuição imediata de seu corpo, da imagem emitida, de sua relação com o espaço circundante, principalmente com seus parceiros de atuação, com o público e com o espaço.

Em um ensaio publicado na *Revista da Academia de Letras*, Cleise Mendes elabora uma instigante reflexão sobre “Dramaturgia, corpo e representação” (MENDES, 2015b, p. 43-52), explicitando que cabe à personagem, em sua inscrição corporal, em sua *persona*, estabelecer o jogo de proximidade e distância que permite ao espectador experienciar e

conhecer o seu próprio desejo e as suas paixões. O drama é a representação das paixões e dos desejos dos corpos em cena, e é do conflito das paixões corporificadas que se sustenta o teatro. É no espaço do drama que as ações, ao serem objetivadas em personagens e situações, podem atrair a atenção do público. Por sua vez, se as paixões saem de cena, os corpos se espedaçam até se tornarem farrapos, como nas peças de Samuel Beckett, referidas por Mendes. Dessas considerações, resulta a afirmação: “Mas é *no trânsito pelo corpo* que a ficção dramática exerce a sua força. A paixão que se encena está *ancorada em imagens corpóreas* que são inseparáveis de marcas históricas e psicológicas”. (MENDES, 2015b, p. 49, grifo da autora) Cleise apresenta diversos exemplo de diferentes corpos na história da dramaturgia e cito aqui o exemplo da personagem Branca Dias, da peça de Dias Gomes *O Santo Inquérito*, ratificando: “É pela mediação desse corpo *tão devoto e tão desejante* que se torna palpável também a crueldade dos senhores da Igreja que precisam destruí-lo para acalmar os seus próprios medos”. (MENDES, 2015b, 49, grifo da autora)

No poema “Tudo começa aqui” (MENDES, 2009, p. 43-44), além da importância do corpo para a representação teatral, circulam outros ingredientes, ou melhor, outros signos da encenação, destacando-se a problemática da recepção – o desafio do olhar do público sobre o ator – o papel da iluminação para a gênese do espetáculo, aspecto que aparece também no poema “Biografia de um ator”. (MENDES, 2009, p. 101) Deliberadamente, aproprio-me do título do luminoso estudo de Eduardo Tudella *A luz na gênese do espetáculo* (2017), para ratificar como no poema (ou nestes poemas) a iluminação – a luz, o refletor e o reflexo – representa um marco para o desempenho do ator, a sua entrada em cena. O poema flagra os aspectos psicológicos que circulam em combustão no pensamento-sentimento do ator e oscilam entre a insegurança e o medo do fracasso “que gela até a planta do pé”, e o desejo de sucesso “que sobe à cabeça”. Entretanto, a estrofe final, com seu último verso, reafirma o que foi dito no primeiro verso: é a partir do corpo pulsante e lancinante do ator que a encenação acontece, que paixões e desejos materializam-se. Transcrevo a voz do ator: “Mas, súbito, faz-se a luz! / Há o refletor. E há o reflexo /

da vida que num átimo se incendeia. / Há a comunhão de tantos / diversamente iguais / sob a miríade das máscaras. / Mas tudo começa aqui”. (MENDES, 2009, p. 44) Nesta perspectiva, como no teatro artaudiano, toda emoção tem bases orgânicas. É através do cultivo da emoção em seu corpo que o ator faz a recarga da densidade de sua voltagem, sob os efeitos vibratórios da luz, cujas densidade e variedade podem produzir impressões de calor, frio, medo, terror e êxtase.

Desse modo, é o corpo do ator, incitado pela luz do refletor, que faz turbinar paixões e fantasmas, faz subverter uma ordem e explodir os desejos, na pulsão dionisíaca da casa de Eros, com a força histriônica que inunda o espaço da lírica de Cleise Furtado Mendes, uma espetacular cena teatral contemporânea. Afinal, como define a dramaturga, “de Sófocles a Shakespeare, de Brecht às rapsódias contemporâneas, o drama é sempre uma experiência de corpo a corpo, de choque de sensibilidades”. (MENDES, 2015, p. 45)

O poema “Biografia de um ator” (MENDES, 2009, p. 101-104) dramatiza também o aparecimento de um ator (personagem) diante da luz do palco - “sob sol dos refletores” - e do “quente olhar do público”, que faz expandir o seu corpo, com sua pele se rasgando de “terror... e êxtase”. As sensações corporais sentidas neste nascimento opõem as imagens “peles se rasgando como um casaco velho” a outra de brilho e renovação, na qual nova “pele cintilava”. Por sua vez, as imagens que aparecem nos versos “sob o sol dos refletores” e “quente olhar do público” indiciam a criação de um mundo no qual a vida chamejante pulsa e reverbera para todos aqueles que participam desse ritual de criação e magia. A sensação de ocupar plenamente o espaço do palco faz a voz lírica afirmar histrionicamente: “sou rei / do espaço que meu corpo ocupa”. (MENDES, 2009, p. 101) Nesta biografia de um ator, valoriza-se o momento de recepção “o olhar quente do público”, tema já comentado no poema “Tudo começa aqui”, como elemento imprescindível para dilacerar o corpo, ao qual vão se agregando, despregando-se e encorpendo-se outras carnes, outras peles, outro sangue, em diferentes e sucessivas substituições e renascimentos de personagens.

Neste sentido, o corpo de um ator é capaz de atravessar séculos de existência, ao encarnar e reencarnar, por meio das máscaras/maquiagens trocadas e das personagens representadas, situadas em lugares distantes e distintos. O ator compõe seus personagens para a exibição. Desenha-os ou os esculpe, funde-se com sua forma imaginária e dá a esses fantasmas o seu sangue e a sua carne. Consagra-se à comunhão de cada noite, capaz de imortalizá-lo na extraordinária transitoriedade do palco, ou melhor, na sua humana condição de mortal. Esta é a experiência da fantástica contradição desse indivíduo que quer viver tudo, percorrer milênios e, no entanto, sua vida só existe sob a luz dos refletores e sob o olhar do público. Esta é a condição do ator: ser o mesmo e, no entanto, múltiplo, muitas vidas em um só corpo e sua arte é fingir viver vidas que não são as suas.

Resume-se assim a trágica e gloriosa experiência exposta no poema “Biografia de um ator”, ao inscrever a diversidade de personagens representadas pelo ator, por meio do eu lírico. Ao presentificar-se com as vestes e as máscaras de um ator, ele faz reverberar uma voz universal que se objetiva e soa na sua própria voz, simultaneamente lírica e dramática, imortal e mortal: “Na China, eu dancei / num ritual de fecundidade / e diverti o público /.../ Em Atenas, cantei pra Dionísio; / em Roma, embora escravo, eu fui o Rei dos Mimos! / Depois... fui crucificado em temporada / num mistério medieval” /.../ “Fui chamado de coreuta, / saltimbanco, funâmbulo / comediante, jogral...” (p. 102) /.../ “há quinhentos anos / eu me ajoelhei aos pés de Anchieta” /.../. (MENDES, 2009, p. 103)

O poema “Persona” (p. 37) tematiza também a brevidade que caracteriza a vida do ator em cena. Aqui, os refletores não mais iluminam o palco onde a personagem de Pirandello, o pai, ganha corporeidade. Com a cortina fechada, o público a sair, o olhar do eu lírico desloca-se da sala de espetáculo para o camarim, onde flagra o ator em outra cena dramática: a da desmontagem da máscara, da persona, no “ritual de desfazer a imagem / de sua carne e sangue alimentada”. (MENDES, 2009, p. 37)

Já o poema “Tema de Téspis, o ator” (p. 97-98) traz para o cenário da lírica uma figura dos primórdios do teatro grego. Segundo Aristóteles, Téspis foi a primeira pessoa a aparecer em um palco como ator,

desempenhando uma personagem, o que permitiu o diálogo ator/personagem com o coro. Originalmente, ele era um cantor de ditirambos, composições que festejavam Dioniso, deus do vinho, da alegria e dos prazeres, em tom delirante. Depois, ele se destaca do coro, introduzindo o diálogo do ator/protagonista com o coro, dando origem à estrutura da tragédia clássica. Neste poema, a fala de Téspis, ao assumir a enunciação lírica, revela esta passagem que se opera na imagem do ator, ser mortal, para o que ele representa ao destacar-se do coro e assumir a figura do próprio deus Dioniso, como “corpo incendiado de luz” “a boca por onde salta / o coração em tumulto”. (2009, p. 97) No poema de Cleise, o qual já tinha sido publicado em *Ágora: praça do tempo* (1979), Téspis coloca a questão do fictício, da representação, considerando o ato de representar como uma espécie de roubo: para encarnar Dioniso, ele entoou: “Vede? / Daquele altar, roubei as máscaras, / cabeleiras, túnicas, sandálias... / Acreditas?” (MENDES, 1979, p. 98), registrando assim a noção de fictício na arte de representação teatral.

Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, nas suas instigantes reflexões sobre *Mito e tragédia na Grécia antiga* (1991), anotam com agudeza que é na encenação da tragédia grega que o conceito de fictício torna-se mais evidente e paradoxal, uma vez que no palco temos seres de carne e osso representando, isto é, emprestando seu corpo para encarnar um outro, assumindo máscaras de personagens como se fosse a própria realidade. Coloca-se aqui uma questão polêmica e das mais revisitadas do pensamento teórico do ocidente sobre o fazer artístico: a problemática da ficção. É com a tragédia grega que o espectador defronte do palco, com atores simulando a presença efetiva de um ausente, tem a dimensão do fictício: a “consciência do fictício”, como definem Vernant e Vidal-Naquet (1991, p. 91), por ser justamente um fato de fingimento, uma conduta do imaginário, a criação de um mundo de reflexos, que se constitui como espetáculo dramático responsável por provocar piedade e terror em quem o assiste. Se Platão, ao pensar a literatura e a pintura, considerava a ficção uma mentira, o teatro expõe, de forma inequívoca, o modo de ser do signo teatral, no qual os atores despregam-se e diferenciam-se do

estatuto da pessoa humana, para se tornarem um dos múltiplos signos da semiologia da encenação.

A condição do ator aparece desenhada na fala de Téspis, através do corpo, considerado “cera viva / derretido pelo fogo da emoção”. (p. 98) Mas no banquete dionisíaco, Téspis, dentre outras coisas, define-se como “mentiroso”, estampando a consciência dessa problemática do fictício, ao assumir máscaras de muitos personagens. Ritual de celebração das forças mais viscerais, a cena dionisíaca torna-se uma espécie de banquete no qual o ator assume e troca diversas máscaras, e deixa em cada uma delas pedaços do seu rosto. “Eu vou trocando máscaras / e deixando pedaços do rosto / em cada uma delas.” (p. 98) A figura de Téspis, no texto de Cleise Mendes, emerge na cena teatral da lírica como uma consciência dilacerada do ato de representar, bem como da capacidade de ludibriar, seduzir, encantar o público com sua arte fictícia. O poder do encantamento do trabalho do ator é revelado na estrofe (p. 97): “Eu revelo a mentira / e o vosso coração não se desmancha / porque meus olhos ardem como brasas sagradas.../ Eu proclamo a mentira / e vossos ouvidos não ouvem / porque minha voz é como o bramido de um / raio... / Eu me visto de mentira / mas vossos olhos não vêem / pois meu gesto é largo e belo / como palmas ao vento...”. O início do poema é uma longa fala de Téspis entoada diante do coro, como se fosse um fragmento de um ditirambo, um canto lírico que antecede a estrutura formal da tragédia clássica, e no final, após a sua fala, o coro manifesta-se e proclama: “Ó Téspis / Cantai por nós / Ride por nós! / Chorai por nós!” (2009, p. 98), confirmando esta relação entre o personagem e o coro que, dentre tantas funções em uma tragédia, representa também o cidadão ateniense, o espectador, apontando para a função social do teatro, quando o ator corporifica sentimentos e anseios do público.

A estrofe final da “Biografia de um autor” ratifica o papel social do teatro, tantas vezes revisitada desde os gregos até as concepções cênicas contemporâneas: teatro como forma de conhecimento e de resistência. Concebe-se então a função do ator, imagem metonímica para a função do teatro, destacando-se a sua importância para a própria sobrevivência dos seres: “tudo vive e resistirá / enquanto a pele nova de um ator/

for ferida e iluminada / pelo quente olhar do público”. Como ensina “o cruel aprendiz”, nesse processo, cada ato é mobilizado pelo sentido de crueldade: necessidade radical de vivenciar o extremo dos limites da capacidade humana de suportar o insuportável – como a vivência da peste, no teatro da crueldade – na sua travessia existencial. Aprendizado que diz respeito a cada sujeito, pela ação das forças arrebatadoras que circulam no teatro, dinamizadas pelo êxtase dionisiaco e pela energia vital de Eros. As imagens opositivas disseminadas na linguagem desses poemas podem iluminar a compreensão dessa vivência dupla, vertiginosa, paradoxal, que é o efeito da representação teatral para o ator e para o público: fere e ilumina, cria um mundo e constrói utopias.

O poema “Plaudite” (p. 41) amplia essa função revigoradora e revitalizadora do aprendizado e da resistência, capaz de criar utopias. Em um contexto social e político tão sombrio como o que vivenciamos hoje no Brasil e no mundo, o poema de Cleise Mendes (2009) assume uma voz coletiva, que clama por ações criativas e transformadoras, capazes de instalar outras possibilidades civilizatórias. Impressiona a força libertadora desse poema porque, em um tempo de desesperança, onde parece não mais caber a utopia, essas vozes nos convocam para uma ação construtora de outras formas de existência. A ação transformadora e de resistência do teatro – e também da lírica e da literatura – insere-se no texto a partir de vários signos, como a referência a Prometeu, que roubou o fogo sagrado dos deuses, doando o conhecimento aos humanos.

A ação de Prometeu é exemplar porque ele não se sujeitou ao poder autoritário, vingativo e arbitrário de Zeus, como seu irmão Hefesto que, embora não concordasse com as designações do deus, submetia-se ao seu poder. Como punição a seu gesto transgressor, Prometeu fica acorrentado em um rochedo, com o corpo exposto às intempéries da natureza e o fígado sendo bicado por uma ave. Mesmo torturado, ele não cedeu à tirania de Zeus, não abriu mão de seus princípios, tornando-se assim um símbolo da luta contra o autoritarismo e da força libertadora da ação que torna os homens conscientes e esclarecidos. A tragédia grega, como a de

Prometeu Acorrentado, de Ésquilo, era uma instituição social, religiosa e política que se constituiu como um espetáculo formador de cidadania.

Por sua vez, o poema “Plaudite” atualiza a metáfora barroca do mundo como um teatro – o grande teatro do mundo – no qual cada um exerce um papel:

Desde que o fogo sagrado nos foi entregue / aprendemos
esta arte / de velar e desvelar máscaras, / para não sermos
jamais / espectadores passivos / do grande espetáculo, /
mas arquitetos e demolidores de mitos, / encenadores do
próprio destino, / saltimbancos no vasto palco do planeta.
(MENDES, 2009, p. 41)

Ao assumir uma voz coletiva – a primeira pessoa do plural – este nós, uma espécie de coro a percorrer o palco do poema, convoca-nos para uma ação benfazeja e de resistência, tornando-nos arquitetos de um ideal civilizatório, agentes de construção de utopias, e por isso a manifestação de aprovação contida no título do poema. Aqui, repete-se na diferença aquele gesto dos atores romanos que pediam aplausos no final das representações.

“Plaudite” é uma locução latina que significa: “aplaudi, cidadãos”, expressão com que os atores romanos solicitavam a aclamação do público, no final das peças. Este sujeito lírico que assume uma voz coletiva evoca este gesto para as forças de resistência e para o ideal civilizatório que nos torna arquitetos de utopias, encenadores do próprio destino, pela ação transfiguradora da literatura e do teatro no vasto palco do planeta. A cena literária e teatral delineia-se também como uma espécie de agora, a praça onde se reuniam os cidadãos gregos e onde se desenvolvia a vida política da Grécia, ao convocar cada leitor-espectador a experimentar os limites do extremo através dos signos da arte, os quais nos fazem vislumbrar outras formas de relação do eu com o mundo. Significativamente, o primeiro livro de poemas de Cleise Furtado Mendes intitula-se *Ágora: praça do tempo* (1979), e esse título não é por acaso.

Seguindo a tradição teórica iniciada por Theodor Adorno no seu antológico “Discurso sobre lírica e sociedade” (1975), Mendes ratifica a

interpretação social da lírica, fundada na resistência do sujeito poético à falsa consciência, por meio da qual Adorno deslocou as concepções tradicionais deste gênero, que o concebiam como algo contraposto à sociedade, isto é, algo estritamente individual. Cleise Mendes (2015a) acredita no poder social da lírica, e em seu ensaio sobre “A ação do lírico na dramaturgia contemporânea” ela cita um longo trecho do ensaio de Adorno, do qual destaco o seguinte fragmento:

A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, ao domínio das mercadorias sobre os homens, domínio que se estende desde o começo da idade moderna, e que, desde a revolução industrial, tornou-se a força dominante da vida. (MENDES, 2015a, p. 14)

Ao colocar em tensão estas formas discursivas – lírica e drama e teatro – Cleise Furtado Mendes potencializa as forças libertadoras presentes na literatura e no teatro, no sentido de promover estratégias capazes de denunciar e subverter a barbárie que tem caracterizado os processos civilizatórios desde a modernidade, principalmente nos séculos XX e XXI. O convívio de heterogeneidades trona-se a cena mais vigorosa para expor as complexas vivências dos sujeitos em crise, em um mundo também em crise, e apontar possibilidades de redesenhar modos de representação e de mundos que destruam a inércia asfixiante dos sentidos e promovam a afirmação das energias vitais e do apetite de vida: conhecimento exemplar que nos proporciona *O cruel aprendiz*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 343-35.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

ÉSQUILO. Prometeu acorrentado. In: LIMA, B. *Teatro grego*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

HOISEL, E. Os micropoderes de uma dramaturgia. In: HOISEL, E. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. p. 139-150. (Coleção Contemporânea).

HOISEL, E. Fronteiras do gênero dramático. In: LOPES, C.; LEÃO, R. M. (org.). *Tempo de dramaturgias*. Salvador: Edufba, 2014. p. 79-90.

MENDES, C. F. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista aSPAs*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 1-15, 2015a. Disponível em: www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102334/107739. Acesso em: 14 jan. 2021.

MENDES, C. F. Dramaturgia, corpo, representação. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, n. 53, p. 43-52, 12 mar. 2015b.

MENDES, C. F. *O cruel aprendiz*. Ilustração e organização Fernando Oberlaender. Salvador: EPP Publicações, 2009.

MENDES, C. F. Cinco poemas. In: VILMA, A. [et al.] *Mulheres poetas e baianas*. Coordenação Fernando Oberlaender. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2018. p. 49-59.

MENDES, C. F. *A terceira manhã*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: FUNCEB, 2003. (Coleção Bahia: prosa e poesia).

MENDES, C. F. *Ágora: praça do tempo*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

MENDES, C. F. O corpo como texto. In: MENDES, C. F. *Erotismo e pornografia*. Salvador: Instituto de Física, 1995.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. (Biblioteca tempo universitário, 16).

TUDELLA, E. *A luz na gênese do espetáculo*. Salvador: Edufba, 2017.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991. v. II.

AS TENTAÇÕES D'AS TENTAÇÕES DE PADRE CÍCERO

GIL VICENTE TAVARES

O artista é antes de tudo um observador. Mesmo o artista mais visceral, que mergulha em seus próprios monstros, só consegue traduzir suas angústias em arte a partir da observação de si mesmo; e, naturalmente, se afasta - mesmo que caoticamente - do sentimento profundo que o angustia. “O que em mim sente está pensando” (PESSOA, 2003, p. 144), diria o poema de Fernando Pessoa, e com isso ele parece resumir o ponto exato entre o caos e a arte.

Não se pode entender seu próprio tempo sem se compreender o passado e todos seus matizes. Mas vou adiante; não se pode entender seu próprio tempo, pois “o que acontece agora é difícil de se conhecer”, diria Jorge Luis Borges, que completa citando Macedônio Fernández: “os historiadores, tão conhecedores do passado como ignorantes somos nós do presente”. (BORGES, 2009, p. 120)

Sempre que podia, Ildásio Tavares dizia-me: o artista tem que descobrir a tragédia de seu tempo. Eu necessitava distância para ouvir seu conselho como grande intelectual que era, e não como conselho de um pai. O conselho de Ildásio, contudo, vinha com certa advertência: para

descobrir a tragédia de seu tempo, era preciso entender a grande tragédia e farsa humana ao longo da história, e a partir de um cotejamento, compreender ou questionar possíveis acertos, erros, equívocos, conquistas e derrotas da humanidade.

De forma apressada, poderíamos nos perguntar como então criar algo sobre a tragédia de nosso tempo, se não entendemos nosso tempo suficientemente para traduzi-lo em arte? Perceber a tragédia não é entendê-la, assim como rir, mesmo que amargamente, das farsas que brotam no agora, não significa compreendê-las de maneira segura.

A chave talvez seja recorrer à história. Num de seus ensaios mais importantes, Karl Marx criou uma máxima que se popularizou mercedamente, já nas duas primeiras frases de *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Diz ele:

Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. (MARX, 2011, p. 25)

Com olhos voltados à ascensão burguesa, e seu desconforto, ameaçada e atacada “a um só tempo na base social e no topo político” (MARX, 2011, p. 80), Marx escreve um texto fundamental, mas sua lente acaba por não se ampliar ao ponto de perceber “que todas as coisas eternamente retornam, e nós mesmos com elas, e que eternas vezes já estivemos aqui, juntamente com todas as coisas”. (NIEZSTCHE, 2011, p. 211) Friedrich Nietzsche vai mais a fundo na repetição da história e percebe que tudo retorna não uma, nem duas vezes, mas sempre; e penso que variando sempre entre a tragédia e a farsa, num borrar seguido de fronteiras, posto que ver tudo se repetir como uma farsa é uma tragédia, e tudo se repetir como uma tragédia acaba por mostrar a grande farsa de que tudo passa.

É inevitável recorrer a mais um clichê, a famosa frase de Heráclito: “em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo”. (SOUZA, 1996, p. 97) A cada girada da terra, as camadas simbólicas se acumulam, há uma

complexidade advinda do acúmulo de retornos, e voltas, o que faz-me recordar do conceito de *espiral infinita*, que criei para explicar o Absurdo em meu livro *A herança do Absurdo* (2015), no qual vou teorizar que a repetição sempre retorna contaminada. Mesmo numa cena repetida, o espectador, no caso do teatro, vai assistir ao acontecimento já contaminado pela experiência em ter visto a cena previamente; e já provocado por tudo que se passou entre uma cena e outra. Mesmo numa estrutura dita circular, jamais a cena volta ao início, visto não ser mais o início de nada, e não ter em si o impacto de um começo.

No mesmo livro, desenvolvo o conceito de *trans-historicidade*, a partir do ensaio “Ionesco e a trans-historicidade”, de Gerd Bornheim,¹ e de reflexões do próprio Eugène Ionesco, pertencentes a diversos livros dele e sobre ele lidos durante meu doutorado sobre o Absurdo. De lá, trago uma reflexão que justamente provoca um questionamento sobre uma abordagem artística do tempo presente.

Curiosamente, Shakespeare foi ficando mais atual na inversa medida de suas tramas. Quanto mais a ideia de se pensar o mundo através do jogo político de reis e imperados fica distante, mais a dramaturgia do bardo inglês se torna universal. Possivelmente, o fato de o público não mais se identificar com os seus personagens de forma direta, pelas modificações sociais e políticas do mundo, é o que faz com que o que de mais humano e profundo aflore de suas peças. Não à toa vemos sempre como recurso para se contar uma história o artifício da alegoria, da distância histórica e cultural, como nas fábulas, nas lendas e mitos: sempre contados como ‘há muito tempo atrás’, ‘num mundo onde tal e tal coisa não existiam’, ‘era uma vez um reino...’.

(TAVARES, 2015, p. 90)

O trans-histórico passa pela ideia de que existem temas sobre a humanidade, e suas relações políticas e sociais, que serão sempre atemporais,

1 O ensaio de Gerd Bornheim faz parte de seu livro *O sentido e a máscara* (1975).

atravessando a história e eternamente retornando. No caso de Shakespeare, parece-me que não só as peças do dramaturgo inglês são trans-históricas, como quanto mais distantes ficam de sua realidade, mais podemos mergulhar na profundidade universal de seus conflitos.

Ao final, sejam reis ou presidentes, sejam curandeiros ou médicos, sejam bispos ou pastores, a humanidade tem limitada variedade de conflitos, que apenas mudam seus cenários, figurinos e épocas, mas são ainda e sempre nossas claridades e nossas trevas que giram, a cada novo eclipse de uma pretensa evolução a que estamos constantemente submetidos.

As tragédias e farsas se repetem, e muitas vezes nos antecipamos em saber que elas virão, pois quando ouvimos o terceiro sinal e o levantar das cortinas, a trama já vem toda desenhada em seu início. No entanto, saber que elas virão, e entender como elas sempre vêm nos deixam mais confusos ainda sobre o fio da história que se estica até nós.

Talvez, o primeiro passo para se criar seja a dúvida. Seja perceber e não compreender bem por que somos e fomos assim. A repetição surge até mesmo na sensação de vazio que vem logo depois de se completar algo. Todo grande livro ou obra de arte que eu vejo, ao fim, depois de um primeiro momento de epifania, provoca-me uma sensação de vazio e dúvida que me faz querer voltar a ela, ou me causa a angústia de não ter entendido, absorvido e experimentado a obra em todas suas nuances e possibilidades.

Se com o presente a compreensão é difusa, com o passado ela se metamorfoseia. Quanto mais leio sobre um período histórico, mais dúvidas eu tenho; e mais quero conhecer sobre aquilo. Percebo, então, que compartilhar as dúvidas é uma maneira de provocar e dialogar com outras pessoas. É também registrar no tempo mais uma grande interrogação sobre sua passagem e suas marcas. E assim começo a criação de uma nova peça, para mim.

* * *

Na primeira vez que me perguntaram: “para você, quem foi o Marquês de Sade?”, eu me embolei um pouco na resposta. Ao final, cheguei à conclusão, ainda não muito bem fundamentada e formatada, de que se eu soubesse, não teria escrito uma peça sobre ele.

Pode parecer mero jogo de palavras, frase de efeito, mas pensando sobre um personagem tão polêmico, dei-me conta de que, mesmo depois de todo aprofundamento do meu estudo sobre o polêmico marquês, ao longo do meu mestrado, debruçando-me sobre dezenas de livros biográficos, históricos, filosóficos e psicanalíticos sobre Sade, sadismo, erotismo, Revolução Francesa, Antigo Regime, Napoleão, Eros e Thanatos, liberdade e libertinagem, eu havia acumulado dúvidas suficientes para compartilhar com um leitor e/ou espectador.

As diversas facetas e máscaras que fui descobrindo, ao longo dos meus estudos, deixaram claro que a pergunta jamais poderia ser *quem era Sade*, mas sim *quem eram ele*. Eram tantos os conflitos, tantas as contradições, que se firmava ali um grande personagem para se debruçar sobre, e naturalmente a estrutura dramática foi se desenhando em minha cabeça.

Busquei momentos que me pareciam essenciais para revelar em cena. Não uma linha conceitual para defender o que eu pensava ou criticava, mas uma diversidade de situações que entravam em choque internamente. O marquês cruel e o benevolente, o enganador e o enganado, o bom e o mau numa só pessoa. E qual pessoa nunca transitou por isso tudo? Somos, na vida, um amálgama de contradições, falhas e equívocos; mas também surpresas e conquistas. Por que nós, na vida, tão cheios de dimensões, e um personagem teatral sendo sempre alguém chapado, bidimensional e óbvio? Se essa pessoa real existe – o que duvido –, não interessa ao teatro, ao menos o teatro que tento aprender a fazer.

Deu-se o mesmo quando fui escrever sobre o Padre Cícero. O interesse havia sido despertado quando da leitura de uma matéria sobre o lançamento do livro de Lira Neto, *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão* (2015).

No Brasil, sabemos muito pouco sobre nossa história, e talvez seja por isso que no país os erros se repetam em demasia, e a ignorância seja eternamente uma barreira para que haja uma maior consciência de classe, de

nação, de noções básicas de uma convivência diversa e plural que compõem nossa sociedade.

Na pequena matéria de um jornal diário, o pouco que eu descobrira sobre Cícero Romão Batista abriu-me um manancial de possibilidades que poderiam ser traduzidas num grande personagem para os palcos. Prontamente, sugeri como tema para comemorar os 30 anos de carreira de Marcelo Praddo, ator do meu grupo Teatro NU. Comprei o livro e emprestei a ele, sem antes sequer folhear, e seguimos nossa rotina anual da frustração de projetos.

Anos depois, a possibilidade de montar um espetáculo sobre Padre Cícero havia se concretizado. Era início de 2018, e eu agora teria que me dedicar à pesquisa sobre essa figura tão emblemática do Nordeste brasileiro.

Desde a escrita de *SADE*, em 2005, e publicação em 2010, através de um prêmio, pela Edufba, que eu havia me decidido a não mais escrever para a gaveta. A bem da verdade, *SADE* havia sido escrita por encomenda, e sob juramento público de que a pessoa só não montaria se o texto fosse muito ruim. Pelo visto, ao menos para essa pessoa, foi, e com isso eu colecionava mais uma peça fora dos palcos, algo que, cinco anos depois da publicação, e dez anos após ter escrito, finalmente mudou, quando montei a peça, *SADE*, com meu grupo.

Já com a garantia da montagem sobre o famoso “padim”, debrucei-me sobre vasto material encontrado na internet, desde vídeos a artigos e PDFs de pesquisadores, com publicações esgotadas e *blogs* discutindo tanto a figura de Padre Cícero como todo o imaginário em torno dele, de sua história, e das questões às quais ele naturalmente se associava na cultura nordestina. Deu-se o mesmo com uma bibliografia que ia para além do livro de Lira Neto, trazendo outras visões e abordagens para o tema.

Com cerca de um século de distância, e culturalmente bem mais próximo de mim, mais do que me confortar, tudo parecia gerar mais responsabilidade ainda. Pela distância que o Marquês de Sade tem dos tempos atuais, e por ter sido seguidamente estigmatizado, retratado, deturpado e citado, uma obra a mais sobre o nobre francês – cuja projeção internacional aumenta ainda mais as dimensões de sua figura – eu não corria o risco de ser

questionada a fundo. Já um tema brasileiro, ainda muito latente a poucas gerações de mim, e ainda tão inserido no imaginário político de um país que teima sempre em dar três passos atrás, quando avança uma casa, eu não podia cometer deslizes, injustiças e equívocos históricos. Acabei por sempre confirmar em mais de duas fontes a mesma história, para ter certeza de que ela aconteceu; por mais que eu depois pudesse fantasiar e reinventá-la.

Mais do que me aprofundar sobre livros, senti a necessidade de respirar os ares do sertão, e pisar o chão que ele pisou. A possibilidade existia. Por conta própria, mas era viável. Aproveitei a data comemorativa de seu aniversário de nascimento, e fui a Juazeiro do Norte.

Ninguém deve se privar de mergulhar num tema por conta de suas limitações geográficas, financeiras, bibliográficas ou por escassez de material. Se toda história é uma invenção da história, a arte é uma fantasia criada a partir de invenções. Contudo, havendo a possibilidade, é claro que quanto mais se possa estar munido de material e percepções sobre seu objeto de pesquisa, mais janelas podem ser abertas, antes de nos fecharmos na criação.

Foi de fundamental importância ter tido contato com a fé daquele povo, e ver como a figura de Cícero Romão Batista se confunde com a cidade. O que não seria nada espantoso, visto ter sido uma cidade que nasceu por força e por consequência direta de sua história que mistura política e milagre, fé e fuzil.

Graças a Dane de Jade, artista e gestora cultural da região, pude rodar o Cariri explorando a sua cultura e geografia de forma mais profunda. De casa em casa, de manifestações populares a uma conversa com monsenhor Ágio Augusto Moreira, que chegou a conhecer Padre Cícero e escreveu um livro sobre este, experimentei diversos Cariris e mergulhei ainda mais na atmosfera que eu precisava para criar.

Percebi, nos poucos dias que passei no Cariri, que a questão do respeito por nossos personagens é algo fundamental, e percebi, conseqüentemente, que eu poderia ter incorrido num erro fatal. Ateu convicto que sou, eu poderia ter abordado Cícero sob lentes muito pessoais, mesmo sem perceber. Eu estava naturalmente munido de todo o preconceito arraigado que tenho pelos desvios e descaminhos do mundo, impulsionados pela

fé e pelos dogmas que, muito mais que melhorar a humanidade, geram guerras, preconceitos, dissensos e castigos. Leis e perseguições. Exclusões e intolerâncias. Se o grande exercício de quem atua é se colocar no papel de outrem, sentir como outrem, agir como outrem, um dramaturgo se vê frente ao desafio de falar por vários e várias. E tendo sempre que ter o cuidado de não colocar sua visão pessoal, seu julgamento pelo personagem no texto. Os personagens devem se debater entre si, e se alguém pode julgar – e cabe a quem escreve provocar, expor, no máximo dilacerar as figuras da cena –, é justamente o público. Mesmo assim, ainda prefiro que ele saia do espetáculo sem saber ao certo quem acusar ou defender. Melhor ainda se sem saber ao certo de si, a partir do que viu.

De repente, vendo a força e dimensão daquela figura, percebi que ele, ao mesmo tempo que provocava isso tudo, era também vítima disso tudo. Sua complexidade era tão gigante que só entre seus conflitos religiosos eu poderia achar caminhos, dúvidas e contradições já de uma riqueza sem par. Não bastasse isso tudo, o homem, para além do religioso, foi responsável direto pela emancipação da cidade que surgiu em seu entorno, foi seu primeiro prefeito, foi líder de uma guerra contra o governo cearense da época, e ainda chegou a ser eleito deputado federal. Um personagem que em qualquer outro país seria tema de filmes épicos, romances históricos e espetáculos das mais diversas vertentes. Curiosamente, havia percebido que, ao menos de forma notória e com referências bibliográficas e históricas acessíveis, ainda hoje pouco se explorou uma vida tão rica, complexa e diversa como foi a vida de Padre Cícero.

* * *

Entre documentos e escritos do próprio Cícero Romão Batista, biografias e citações sobre sua história em livros, materiais recolhidos na internet, e a visita que fiz à região onde tudo aconteceu, eu tinha um material heterogêneo, e sobre o qual eu percebia que as abordagens deveriam ser distintas.

Primeiramente, a abordagem estética. Deveria eu contar essa história me utilizando de uma estética mais realista? Criando cenas que retratassem algumas das principais passagens da vida do padre, trazendo questões ideológicas numa perspectiva dialética, numa dimensão encerrada entre quatro paredes? Diálogos profundos, personagens contraditórios, inconstantes, num xadrez de palavras?

Talvez, eu pudesse optar por uma abordagem mais épica. Cenas com dimensões mais históricas, acontecimentos grandiosos, lutas, levantes, procissões, romeiros. Afinal, foi por conta do milagre de Juazeiro, o sangue saído da boca da beata Maria de Araújo, quando da eucaristia feita pelo padre, que uma multidão de romeiros começou a ir ao pequeno vilarejo de Tabuleiro Grande. O vilarejo cresceu, houve um processo de emancipação, capitaneado por Cícero Romão Batista e seu braço direito, Floro Bartolomeu, e a coisa tomou proporções gigantes, visto que o Crato, cidade à qual o vilarejo pertencia, não queria perder os impostos gigantes gerados por todo comércio criado em torno do vilarejo “milagroso”, nem tampouco as terras da região. Houve também a Sedição de Juazeiro, a luta entre forças de Juazeiro do Norte e as forças estaduais, a tomada de Fortaleza, enfim, acontecimentos suficientes para um espetáculo épico e grandioso.

Ademais, a cultura popular, a literatura de cordel, os reisados, as canções populares, repentis, desafios, as danças e manifestações folclóricas da região, por si só, contavam a história de Cícero Romão Batista a cada curva do meu caminho por lá. Sentia-me em dívida com a riqueza dessa cultura, tão emblemática e, paradoxalmente, tão perseguida pelo padre, em sua época. Padre Cícero não gostava de festas, manifestações populares festivas, pois as comemorações naturalmente flertavam com o profano, e para ele o profano era um caminho para a perdição. Conflito sedutor para se trabalhar uma peça teatral.

Pensei, também, que documentos e escritos do personagem poderiam servir de material para uma dramaturgia mais experimental, fragmentada, numa grande bricolagem de datas, telegramas, cartas, sermões e depoimentos. Até mesmo poderia utilizar-me de material escrito sobre ele; citações, relatos, entrevistas, documentários.

Jorge Luis Borges, em seu livro *O ouro dos tigres*, de 1972, buscou mostrar que:

Quatro são as histórias. Uma, a mais antiga, é a de uma forte cidade cercada e defendida por homens valentes. [...] Outra, que se vincula à primeira, é a de um regresso. [...] A terceira história é da de uma busca. Podemos ver nela uma variante da forma anterior. [...] A última história é a do sacrifício de um deus. [...] Quatro são as histórias. Durante o tempo que nos resta, continuaremos a narrá-las, transformadas. (BORGES, 1999, p. 542-543)

Da última vez que reli o texto acima, parei para pensar sobre o que eu já havia escrito até o momento; e identifiquei sempre minhas peças com algum dos ciclos relatados por Borges. No entanto, pensando em Padre Cícero, outra questão aparecia. Na busca pela emancipação, e na Sedição de Juazeiro, poderíamos identificar o primeiro dos ciclos. Diversos foram os regressos importantes do padre a Juazeiro do Norte, desde seu exílio em Salgueiro até sua volta do Vaticano. O terceiro dos ciclos pode ser, de alguma forma, a busca pelo perdão do papa, quando da ida a Roma. Assim como a busca pela emancipação de Tabuleiro Grande, o vilarejo onde aconteceu o milagre. É, também, a busca do seu exército de cangaceiros, jagunços e prisioneiros, em meio a voluntários da cidade e mercenários, pela deposição do governo que tentou invadir Juazeiro do Norte para interferir na política da região. Tudo isso em volta do sacrifício não de um deus, mas de variante sua, no imaginário das pessoas; o sacrifício de um mito. Do apogeu à decadência, percebemos na história de Padre Cícero elementos de uma grande “*via crucis*”, um “evangelho” bem particular com perseguições, milagres, exílios, perdões e excomunhão. Cícero lutou por Juazeiro, e pelo seu cargo de padre – defendendo a ocorrência do milagre –, bem como de prefeito, e, depois, eminência parda da cidade.

Qual estética seguir, em qual ciclo eu devia me debruçar para falar de uma figura tão cheia de matizes, nuances, dimensões? Eu escolhi praticamente todas. Comecei a pensar como dividir essa colcha de retalhos. Atos,

quadros, painéis, estações? Lembrei da liturgia católica, onde inclusive aconteceu o milagre, graça e desgraça do padre, e resolvi seguir por esta simbologia. A divisão em ritos foi, claramente, uma referência à forma de uma missa, mas também porque cabiam suas liturgias, de forma por vezes metafórica, na estrutura da peça que eu pensava escrever.

Nos ritos iniciais, a parte mais simbólica, mais religiosa, sacra, simbólica. Na letra que compus para abrir o espetáculo, já imaginava algo como uma romaria, uma procissão:

“Brilha estrela em noite sertaneja / irradia o milagre da fé”. (TAVARES, 2021, p. 19) Da escuridão surgia um ponto de luz. Das trevas viria a história. *Fiat Lux*, e o espírito pairava, então, sobre o vale. Então, segue-se a advertência: “Se é mentira ou se é verdade / Não tenho nada com isso / Só vim com toda vontade / E sem nenhum compromisso / Contar a nossa versão / Das muitas desse sertão / Sobre nosso Padre Ciço. (TAVARES, 2021, p. 20) Optei por fazer um primeiro rito mais feérico, nas cenas, com muita narração e momentos que sugeri algo mais imagético, bem como um caráter mais simbólico, por vezes solene, por vezes flertando com um certo expressionismo, tudo isso dialogando com teatro de cordel.

Num ambiente mais etéreo, sacro, busquei tocar em diversos temas que sedimentaram a imagem de Padre Cícero, mas sem me ater muito a eles. Mesmo uma cena mais longa como o inquérito feito à beata Maria de Araújo, ou o diálogo entre dom Joaquim e padre Alexandrino, giram em torno da religiosidade, dos ritos e descumprimentos destes, das afetações simbólicas, eclesiais e místicas em torno do milagre e da perseverança de Cícero e de seu povo para com ele. No entanto, propositalmente as coisas são jogadas em cena sem muito anúncio e sem muito desenvolvimento, como *flashes*, lembranças, lampejos de uma memória fugidia e quase onírica, em diversos momentos.

Dessa forma, coloco em cena acontecimentos importantes que sedimentaram o mito como o momento do milagre, das visões de Cícero, das comissões para avaliar o milagre. Aproveitei também o recurso épico-narrativo para, no exato momento do acontecimento do dito milagre, interromper o fluxo da ação e, assim, evitar realizar em cena um testemunho

do que de fato ocorreu. Se eu mostrasse o sangue saindo da boca da beata, depois da hóstia entregue por Cícero, de alguma forma, eu poderia estar autenticando o milagre. Se não botasse, poderia soar como um descrédito ao fato. A narração surgiu justamente como artifício para que, em meio à dúvida sobre o ocorrido, o público embarcasse numa odisseia rumo ao desconhecido, ao incerto, à fantasia. E por isso, também, depois de tantas reviravoltas e reveses vindos numa avalanche, termino esse rito com os conselhos de Padre Cícero sobre o trato com a natureza e o cuidado com sua gente, e a fome e a seca no sertão. Um homem que, em meio aos milagres, polêmicas e perseguições sofridas, aparece ali atento às coisas mais simples da vida; seu povo e sua terra.

No rito da palavra, os diálogos sobre o poder, a religião, a fé e o milagre trazem uma outra atmosfera para a peça, com o diálogo, fundamental, no texto, entre Cícero e o coronel Antônio Luiz, a emancipação de Juazeiro do Norte, a conversa com a Beata Mocinha, sua fiel escudeira, e a Sedição de Juazeiro. As tramas passam para um aspecto eminentemente político; e onde a palavra cessa, em vez da fé vem a luta. Um Cícero mais agressivo, pronto para o embate, aparece, em meio aos questionamentos todos quanto ao milagre e sua carreira eclesiástica, bem como os terremotos políticos provocados em decorrência de suas ações e posicionamentos. Para além das linguagens do teatro popular, da canção e do cordel, lancei mão também de referências circenses, para falar do “Circo Ceará”. As voltas, revoltas e reviravoltas da política no Estado, todas elas tendo Cícero como um dos grandes pivôs. E é justo numa fala de Cícero para o coronel Antônio Luiz que podemos ver claramente como o homem-político se sobrepôs ao homem-religioso, no contexto regional:

PADRE CÍCERO

Você falou, agora vai ouvir. Se por um lado tenho gratidão, e tenho, a seu pai, ao Crato, a meu amigo saudoso José Marrocos, por outro não devo nada a ninguém. Podem te dar pouco, muito, ou nada, mas quem faz disso fortuna é você e o caminho que você escolhe. Não obriguei seu pai a

me batizar, não pus sangue na boca de Maria, não mandei carta convidando doutor Floro, não sabia do cobre em Coxá, não pedi presente a ninguém, e se eu tenho o poder que tenho, se tenho uma cidade a meus pés, só dois têm responsabilidade nisso. Eu e Deus. Com Deus, o senhor não seria maluco de se meter. Comigo, recomendo que não se meta, também não. (TAVARES, 2021, p. 59)

Padre Cícero parece chegar ao auge de seu poder, de sua influência, e vendo balançada sua relação com os poderosos da igreja, passa ele mesmo a ser o todo poderoso da cidade cuja paternidade ele mesmo alegava. E, na montanha-russa da vida, logo após o auge, dificilmente continuasse equilibrado no topo. Sua queda estava iminente.

No rito sacramental, como diz a palavra, as coisas sendo sacramentadas. A excomunhão de Padre Cícero. O litoral busca nova política no Ceará, contrapondo a cultura dos “coronéis”. O Brasil está num furacão de novos líderes e novas ideias. Luis Carlos Prestes, Getúlio Vargas, e um contraponto a isso tudo: o cangaço. Nesse rito, sacramenta-se não só a excomunhão de Cícero, da qual ele morreu sem saber, dizem muitos, mas também, o pensamento de duas figuras símbolo desse Nordeste imaginário. O rito se encerra com o diálogo entre o padre e Virgulino Ferreira da Silva; o Lampião. Um diálogo que tentei construir como um xadrez de pensamentos por vezes contrários, por vezes espelhos distorcidos um do outro:

PADRE CÍCERO

Você, Lampião, não pensa em largar essa vida? Muitos dos seus vieram pra cá e abandonaram o cangaço. Sinhô, por exemplo, chefe do seu bando.

LAMPIÃO

Largou tudo e abriu caminho pro rei dos cangaceiros.

PADRE CÍCERO

Vaidade. Virgulino, você anda o sertão todo com minhas imagens em seu peito, louvando meu nome e pedindo por

mim, mas roubando, matando. O ódio amarga o coração, Virgulino. Deus me botou no mundo, e se me deu os tormentos, as visões, os milagres e a guerra, é porque ele tinha uma missão reservada a mim.

LAMPIÃO

Eu também travo minha própria guerra, meu padim Pade Ciço. O senhor abandonou sua missão? Sua crença? Continuou batizando e benzendo o povo que vinha lhe ver. Me deixe com minha missão que cada um segue sua vida.

PADRE CÍCERO

O homem tem sempre que buscar o bem, essa é a lição que nosso senhor Jesus Cristo nos ensinou.

LAMPIÃO

O bem a gente olha da mira da gente. É o que a gente alcança e acerta. Eu mermo, só tenho um olho pra mirar. O outro fica quieto e guarda as coisa. (TAVARES, 2021, p. 91-93)

Encerro o rito sacramental com esse encontro que, curiosamente, parece marcar um ponto de virada na vida de ambos os mitos daquele Brasil em transformação. Parecia que a dimensão dos dois não cabia mais num novo momento, e depois desse encontro não demora muito e ambos caem em seu ocaso e morte.

Eu não queria, no entanto, mostrar a decadência do padre, sua perda de forças, políticas e físicas. Sua decadência, em meio a um país diferente que estava mudando, com a industrialização, com as balanças do poder se equilibrando de outro modo, Getúlio Vargas, e com novos protagonistas assumindo cargos importantes tanto na igreja quanto em cargos políticos no Ceará. Um pouco como o ocaso de um mito, ou o sacrifício final de um “deus”, como diria Borges.

Assim como eu desconfiava que mostrar o milagre, ou seguir a cena sem o sangue, poderia trazer uma posição, de minha parte, retratar a decadência de Cícero, na ordem cronológica como propus contar a peça, poderia trazer leituras e interpretações equivocadas. Se há, por um lado

o declínio do padre; por outro lado sua força como o padrinho milagroso não só continuou inabalada, como talvez tenha ficado até mais viva depois de sua morte. Suas momentâneas derrotas para os poderes eclesiásticos e políticos foram postas contra a parede pelas centenas de milhares que ainda vão em romaria a Juazeiro do Norte, uma cidade que virou centro comercial da região, possui o aeroporto da região, e atrai não só fiéis, devotos e gente que diz ter sido agraciada por milagres, como turistas e curiosos. Com uma estátua dele no topo de um monte, vista por vários lados da região montanhosa; com um museu, e com celebrações intensas ao longo das efemérides em torno de Cícero Romão Batista; com a fé, talvez cega, talvez como faca amolada, que permaneceu como um grande halo em torno do seu mito, e não houve político ou religioso que tenha conseguido, quase um século depois de sua morte, tirá-lo do imenso altar simbólico onde suas ações e a fé de seu povo o colocaram.

Por tudo isso, preferi, nos ritos finais, trabalhar com a alegoria dos retirantes que, desarmando seu “circo” e se preparando para tentar a vida no Sul-maravilha, seriam parte deste epílogo. As histórias de Cícero Romão Batista passariam a ser contadas por terceiros, numa cena dramática onde notícias sobre o padre eram narradas pelos personagens. Em vez de utilizar-me da contação, recorrendo ao teatro popular e de cordel, como recurso épico, eram pessoas simples “focando” sobre Cícero. Propositamente, joguei com este recurso para que tudo o que fosse dito viesse não como uma confirmação, notícia concreta, mas como boato, recriação da história como versão incerta ouvida por terceiros e repassada sertão afora. Eu me eximia da responsabilidade de retratar “o” Padre Cícero, no final, e passava a mostrar “um” Padre Cícero impreciso pela voz de personagens.

Assim como na procissão do início, voltava às pessoas comuns, o alicerce simbólico da força do padre. Agora, no entanto, pessoas fugindo da seca, da falta de oportunidades, sonhando com uma melhor vida, que já não mais cabia sonhar no sertão do Ceará. É uma cena única, antecedida por um texto de Padre Cícero demonizando Getúlio Vargas como a ameaça vermelha, num panfleto exaltado e apocalíptico, como o clichê que vemos hoje em dia quanto a pastores evangélicos. Percebi o paralelo

imediatamente, ao me deparar com o escrito real e autêntico do padre, e num momento da peça em que tentei que ele soasse mais histórico e deslocado ainda.

Na cena única que se segue ao texto apocalíptico, os romeiros já estão prestes a ir embora quando ouvem algo como uma procissão vindo. Quase como um espelho retorcido da primeira cena da peça, aparecem dois artistas, um deles sendo cego, indo na direção contrária do dito progresso, em busca da benção de Padre Cícero, e de ganhar a vida como artistas junto ao santo homem.

Frente à sedução pela cidade grande, e os reiterados convites feitos pelos romeiros, há então o momento em que um dos artistas resolve abandonar seu parceiro, rumo ao progresso, deixando o outro, justamente o cego, sem direção no meio de uma estrada qualquer. Seduzido pelos retirantes, um deles vai rumo ao concreto; concreto dos prédios, da realidade da cidade grande, concretude da indústria, do possível emprego, bem longe da mítica região. Lugar onde o outro artista, o cego, ainda vê esperança, ainda tem olhos para a fé, onde ainda se tem a esperança na visão do padre, já quase cego a essa altura, em decorrência de sua catarata. Nas trevas do fim da peça, a fé continua. Cega, desacreditada por muitos, enfraquecida pelo progresso, questionada pelos poderosos, mas firme, ainda, na voz e na fala de um povo que resiste, a despeito de tudo que um ateu como eu possa questionar. A despeito de tudo que uma pessoa de esquerda, como eu, possa criticar.

Mas eu não poderia jogar minhas certezas na peça. Se as tivesse, deveria guardá-las para mim. O público não vai ler uma peça ou assistir a um espetáculo para saber o que eu penso, mas para pensar sobre o que sabe, ou não sabe, da história e da fantasia. E num jogo de palavras, o cego canta que: “Vai chover de rir / Pelo Cariri / Toda nossa voz / Vão brilhar, luzir / E no altar subir / Tanto novos sóis”. (TAVARES, 2021, p. 117)

Assim termina a peça. Num canto sozinho, mas inspirado por sua crença e esperança, o cego canta a ninguém, à espera do sol, enquanto a treva vem.

REFERÊNCIAS

- BORGES, J. L. *Encontros: Beco no Azougue*. Rio de Janeiro, 2009.
- BORGES, J. L. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1999.
- BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CAVA, R. D. *Milagre em Joazeiro*. São Paulo: Schwarcz, 2014.
- FACÓ, R. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- MARX, K. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MELLO, F. P. *Guerreiros do sol*. São Paulo: A Girafa, 2013
- MOREIRA, M. Á. A. *Padre Cícero Romão Batista*. Salvador: Bureau de Serviços Gráficos, 2018.
- MOTA, L. *Cantadores*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.
- LIRA NETO, J. B. *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*. São Paulo: Schwarcz, 2009.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: São Paulo, 2011.
- PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- SILVA, A. de A. *Cartas do Padre Cícero*. Salvador: Salesianas, 1982.
- SOUZA, J. J. C. *Os Pré-socráticos: vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- TAVARES, G. V. *A herança do Absurdo*. Salvador: Edufba, 2015.
- TAVARES, G. V. *As tentações de Padre Cícero*. Salvador: Edufba, 2021.

DRAMATURGIA, CENA E VISUALIDADE

DESVIOS DE *OSSO*

JOÃO SANCHES

INTRODUÇÃO

OssO é um romance do premiado escritor português e professor universitário Rui Zink, publicado em 2015 pela editora Teodolito. O texto foi adaptado e encenado por mim, em 2019, dentro do tradicional projeto *Três & Pronto* do Teatro Vila Velha, em Salvador. O *Três & Pronto* é uma iniciativa que consiste em convidar encenadores para experimentar um conjunto de textos contemporâneos com artistas da casa. Na edição mais recente, foram encenadas peças de autores portugueses. A proposta é sempre ensaiar e produzir um espetáculo em apenas três semanas; permanecer três semanas em cartaz no Cabaré do Novos, espaço alternativo dentro do Teatro Vila Velha; realizar três apresentações por semana; e “pronto”.

Embora tenha permanecido pouco tempo em cartaz devido à natureza experimental do projeto (com um total de nove apresentações), o espetáculo *OssO* gerou reações e comentários muito positivos dos espectadores

e teve um de seus atores, Rodrigo Lélis, indicado ao Prêmio Braskem de Teatro na categoria *Revelação*. O elenco ainda contou com Vicky Neferiti e Loia Fernandes, todos artistas da Universidade Livre do Teatro Vila Velha que passaram a integrar a Companhia Teatro dos Novos.

Por ter sido responsável pela adaptação do texto original e assinado a direção do espetáculo, também a iluminação, a cenografia (em parceira com Duarte Jr.), a concepção de figurino e maquiagem (em parceira com Rino Carvalho), procuro compartilhar neste capítulo algumas reflexões sobre essa articulação particular entre dramaturgia, cena e visualidade desenvolvida na referida montagem, a partir das principais estratégias de desvio¹ que orientaram sua criação.

DRAMATURGIAS

Em *O que é a dramaturgia?*, o teórico Joseph Danan admite dois sentidos gerais para o termo “dramaturgia”: o primeiro, mais tradicional, considera dramaturgia como composição de textos dramáticos, ou peças de teatro; o segundo entende dramaturgia como “pensamento da passagem para o palco das peças de teatro”. (DANAN, 2012, p. 12) Vamos admitir os dois sentidos e começar pelo primeiro. Fazemos um breve comentário sobre o texto no qual se baseou nossa montagem.

O livro de Rui Zink, *OssO* (2015), tem uma curiosidade, um desvio talvez, já como literatura romanesca. Seu texto é todo escrito em discurso direto,

1 A noção de *desvio*, elaborada por Jean-Pierre Sarrazac (2012), foi desenvolvida na tese *Dramaturgias de desvio* (SANCHES, 2016) a partir de uma cartografia das dramaturgias encenadas no Brasil no início do século XXI. Atualmente, como desdobramento da referida tese, procuramos ampliar a abordagem com reflexões sobre a mediação de todos os elementos produtores de sentido na cena, adotando noções ampliadas e atuais de dramaturgia. Nessa perspectiva, pode ser considerado desvio qualquer aspecto ou estratégia criativa que contrarie expectativas majoritárias de recepção e modelos poéticos tradicionais, implicando em autorreflexividade. Assim, o desvio indica uma *diferença* e é sempre relacional, pois depende do que se toma como referência conceitual e afetiva. Aplicamos a noção para realizar uma abordagem compreensiva, não teleológica, das práticas cênicas e dramáticas emergentes, cartografando a produção contemporânea sem buscar essências, ou enquadramentos totalizantes. A proposta é, a partir dos desvios, refletir sobre obras e processos, propondo aproximações e afastamentos entre formas, artistas, práticas criativas e seus públicos.

não há narrações e descrições, apenas diálogos entre personagens. Nesse aspecto, o romance se confunde com uma peça de teatro, se pensarmos em um texto dramático constituído majoritariamente de diálogos entre personagens que representam “uma ação interpessoal no presente” (SARRAZAC, 2017, p. XVI), de acordo com o modelo de drama “absoluto” do teórico Peter Szondi (2011). Por conta disso, a adaptação, ou a intervenção no texto original realizada por mim consistiu mais em uma edição do que numa transposição de linguagem, pois o romance já é bastante dramático.

Sobre esse aspecto particular da obra, é curioso observar como uma característica tradicional do drama pode ser considerada desvio quando explorada em uma obra narrativa. Em crítica publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Miguel Real (2015) comenta:

A construção de um romance assim é excessivamente difícil, já que as funções de narração e de descrição desaparecem, substituídas pelo diálogo. Desta forma, não existem as muletas romanescas da deambulação narrativa sobre a paisagem, da descrição dos edifícios, das circunvoluções em torno da personalidade das personagens, não existem comentários sociais, culturais ou psicológicos do narrador – toda esta utensilagem estética fica reduzida ao ‘osso’ do diálogo. As situações (espaço e tempo), a ação (os diversos momentos da intriga), bem como as reflexões do narrador e das personagens têm de ser evidenciadas através discurso direto – aqui reside a suprema dificuldade do diálogo. Tudo tem de passar pelo diálogo: a paisagem, a descrição, o comentário, a reflexão. Escrever um romance em forma exclusiva de diálogo torna-se uma autêntica aventura. E de imediato sugere uma peça de teatro [...].

O divertido texto de Rui Zink parte da seguinte situação: um estrangeiro é preso ao entrar no país por trazer uma bomba na mala. Acusado de terrorismo, o homem é interrogado por um agente da lei. O interrogatório desdobra-se em um vertiginoso diálogo que, a despeito da resistência do interrogador, vai aproximando os dois afetivamente e, depois, também

fisicamente. Cheio de diálogos ágeis e de um humor sarcástico, o texto surpreende ao mostrar uma inesperada e recíproca empatia entre o interrogador e o preso. A obra passeia com leveza e ironia por diversas questões atuais como abuso de autoridade, radicalização política, fundamentalismo religioso, precarização da democracia, medo generalizado e, diante delas, questiona a possibilidade do amor, da amizade e da solidariedade.

O texto, tanto o original quanto a versão que foi encenada, é dividido em dez partes, correspondentes a dez quadros e/ou capítulos. A primeira e a última partes correspondem respectivamente a um prólogo e a um epílogo. O texto do prólogo, intitulado “Era uma vez”, é um aviso de segurança que é interrompido bruscamente. Já no epílogo, intitulado “Moral da história”, alguém conta uma espécie de piada que parece sintetizar as ideias e situações presentes no livro. As oito outras partes são cenas compostas por diálogos entre o estrangeiro e seu interrogador.

Do ponto de vista da ação dramática, há uma pequena progressão: ao ser interrogado, o estrangeiro dá respostas e faz comentários que ora surpreendem, ora desorientam, ora intrigam, mas sempre *afetam* o interrogador. De maneira curiosa, os dois vão se aproximando, uma estranha empatia começa a se insinuar entre os dois, levando o interrogador a enunciar uma fala que concorda com uma posição defendida pelo interrogado. Por conta do que disse, ou do que foi levado a dizer, o interrogador acaba sendo preso na mesma cela do estrangeiro, acusado de ser seu colaborador. Presos no mesmo espaço e situação, acabam compartilhando ideias, experiências, diferenças e, por fim, tentam fugir da prisão. Como recurso extremo para sair dali, acabam se asfixiando mutuamente. A última cena de diálogo entre os dois acontece depois de “mortos”. Eles se dão conta de que a morte os livrou da prisão e de como podem, agora, viver juntos, eternamente, “assombrando” as pessoas que permanecem vivas.

Durante todo o texto, a dinâmica das cenas e dos diálogos é basicamente a mesma – o estrangeiro argumenta ou propõe algo que parece inadequado, ilógico, ou inverossímil, mas, apesar da resistência reiterada do interrogador, paradoxalmente, ele é sempre “convencido” e acaba acompanhando o estrangeiro.

Embora apresente uma intriga com “início, meio e fim”, uma pequena progressão da ação dramática – que inclui até mudanças no destino dos personagens, espécie de peripécias (ARISTÓTELES, 1996, p. 61) – a dramaturgia de *OssO* parece mais ancorada nos jogos de linguagem dos personagens do que no desenvolvimento cronológico dos acontecimentos. Em outras palavras, há mais investimento poético na construção dos diálogos, ou na linguagem, do que na ação – ao contrário do que recomenda a tradição aristotélica. Mas esse ainda não seria o principal desvio do texto.

Do ponto de vista dramatúrgico, os desvios do texto estariam sobretudo nas estratégias autorreflexivas acionadas pelas falas dos personagens, especialmente as do estrangeiro, suposto terrorista, que lança mão de variados argumentos para convencer seu interrogador, envolvendo-o apesar de toda a incoerência do seu discurso. Com muito humor e beirando ao absurdo, o texto mostra o movimento contraditório de aproximação desses dois antagonistas – fruto de uma inconveniente e recíproca empatia entre interrogador e interrogado – através de um diálogo que, a todo momento, subverte a linguagem usada por eles e também suas posições na trama, com jogos discursivos que desestabilizam e desconstroem os sentidos que criam, numa dinâmica autorreflexiva de permanente desvio:

[...] Vossemecê entrou de rompante, sem bater nem dizer água vai, na minha cela. [...]

E como havia eu de entrar? Isto não é um hotel.

Mas podia bater à mesma, cumprir as regras de cortesia, agora que eu já vos disse tudo...

Quem disse que você já disse tudo?

Então não disse? Não respondi já a todas as perguntas que me colocou? E não lhe dei até umas dicas úteis – e, recorde, gratuitas – para futuros casos como o meu?

É de opinião dos meus superiores que você pode ainda não ter dito tudo.

E o meu amigo, o que acha?

O que eu acho não é para aqui chamado.

É importante para mim. O que acha?

O que eu acho não é relevante.

Ora. Não seja desmancha-prazeres.

Os meus superiores são da opinião que você não está sendo inteiramente sincero conosco.

[...] Quem sabe o que eu sei? Eles ou eu?

Ordens são ordens.

‘Ordens são ordens, ordens são ordens’. Não somos robôs, caramba. Somos pessoas. Temos de confiar uns nos outros. Vá lá, diga-me, e o que acha o meu amigo?

Antes de mais, não sou seu amigo.

[...]

Ganhar tempo como? [...] Então eu estou aqui preso e os senhores a dizerem que eu estou a ganhar tempo?

Para dar tempo a outra célula de proceder a outro ataque. [...]

Outra célula? E isso é ideia sua ou dos seus superiores?

A questão é irrelevante. [...] Quando eu o estou a interrogar é como se fossem os meus superiores a interrogá-lo.

Não, não é. É você que está aqui e não eles. Nessa não caio eu. [...] Se eu agora me atirasse suicidariamente contra si, não eram os seus superiores que iam pelos ares, pois não?

Como poderia você? [...]. (ZINK, 2015, p. 49-51, grifo do autor)

Abordemos, agora, a dramaturgia na segunda acepção defendida por Danan (2012, p. 12), dramaturgia como “pensamento da passagem para o palco das peças de teatro”, e tratemos das principais estratégias de

articulação entre o texto *OssO* e a sua materialização cênica, a encenação propriamente dita.

CENA E VISUALIDADE

Aqui, consideramos como pertencentes ao campo da encenação (e da dramaturgia em sentido ampliado) todos os aspectos diretamente relacionados ao acontecimento cênico, ao espetáculo, ao trabalho de agenciamento e materialização cênica.

O que aqui é posto em primeiro plano é um facto cênico que ainda não existe, que só existe (a menos que o consideremos como um absoluto) relativamente a um texto determinado. Teremos por isso de falar de uma dupla origem, duma dupla geração: de dois movimentos, um que parte do texto, outro do palco, que vão ao encontro um do outro e se juntam na representação.

Se se elabora pensamento é no ‘cadinho’ da encenação, ou a montante desta, na leitura da obra (o que é habitualmente considerado como ‘trabalho dramaturgico’) ou a jusante, no espírito do espectador? Dort também se interroga sobre esta questão através duma concepção ampla da representação que ‘engloba a composição do texto, a realização do espetáculo e a sua recepção’. ‘Quer dizer, acrescenta ele, que ela é transversalmente dramaturgica’. (DANAN, 2012, p. 27-28)

Nessa perspectiva, a noção de *visualidade* (TUDELLA, 2017) pode contribuir para indicar a relação entre as ideias e imagens propostas pela dramaturgia (em ambos os sentidos) e as suas estratégias de fisicalização²

2 Compreendemos a noção de *fisicalização* num sentido próximo ao aplicado pela arte-educadora Viola Spolin (1906-1994), que a define como “[...] a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; [...] uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva”. (SPOLIN, 2010, p. 340) Embora Spolin esteja se referindo ao trabalho dos atores em particular, podemos aplicar a noção para todos os componentes do espetáculo em suas manifestações físicas e visuais.

na cena. É muito comum encontrar, inclusive em trabalhos acadêmicos, a noção de visualidade associada exclusivamente às técnicas de iluminação, cenografia, figurino e maquiagem. No entanto, a visualidade envolve todos os aspectos de uma encenação, também ela é “transversalmente dramaturgica”. Tanto o texto, o discurso e as ideias que fundamentam o processo quanto os corpos e ações dos atores e espectadores; assim como a relação espacial, física, estabelecida entre eles e os outros elementos cênicos, tudo que contribui para a articulação de imagens no espetáculo é do âmbito da visualidade, determina o discurso visual da cena.

Logo no início da sua premiada tese, o iluminador, cenógrafo, professor e pesquisador da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Eduardo Tudella, explica que o termo *visualidade* não deve ser confundido com o termo *visibilidade*. Este último se refere à sensibilização do aparelho óptico humano a partir da incidência de luz sobre um objeto, ou seja, *visibilidade* diz respeito à capacidade de *ver* ou *tornar algo visível*. Diferentemente, com o termo *visualidade*, nos referimos à articulação visual da cena, ao “[...] conjunto de aspectos que delineiam a qualidade visual de um espetáculo”. (TUDELLA, 2017, p. 36) A visualidade, nesse sentido, indica a fisicalização das ideias de um artista ou grupo de artistas, determinando a natureza estética de uma montagem. Por isso, para abordar a visualidade, é necessário compreender a cena em sua condição de imagem, ou de conjunto de imagens em movimento e em relação.

O espetáculo teatral ocorre por meio da realização de ações, pelo movimento de corpos no espaço, e é composto por diversos componentes (pessoas e personagens; luz e materialidades; figurinos e/ou trajes de cena e adereços; ambiente e/ou cenografia e objetos de cena; palavras escritas e/ou faladas; sonoridades etc.) os quais, por sua vez, abrangem diferentes profissionais, saberes e técnicas. O teatro é coletivo, multidisciplinar e híbrido por natureza – sua capacidade de produzir imagens potentes está ancorada justamente na qualidade de seu arranjo cênico, no trabalho específico de articulação dinâmica dessa multiplicidade: “Um espetáculo sugere, portanto, uma espécie de conjunção que integra certa diversidade

de práticas, com o intuito de ‘fiscalizar’ ideias num corpo expressivo”. (TUDELLA, 2017, p. 126)

No entanto, não devemos confundir o espetáculo teatral com uma simples sobreposição de camadas ou a justaposição de elementos díspares, pois ele é resultado de um processo complexo de *adensamento de elementos*, como exemplifica o professor e cenógrafo Ismael Scheffler (2019, p. 26, grifo nosso):

Para compreender o que isso significa, imagine o seguinte: um homem entra apressado em cena em um palco. Ele veste uma grande capa respingada de água. Ouve-se um trovão, um *flash* de luz brilha rapidamente no ambiente sombrio. O homem espirra. Nesse caso, fica claro como as ações, a roupa, o som e a luz condensam criando o total da situação. O teatro se vale dessa diversidade de elementos para articular um mundo ficcional, um mundo artificial [...] Embora o visual seja bastante explorado no figurino e no cenário, também [o material] sonoro e textual colaboram na criação das imagens. (SCHEFFLER, 2019, p. 26, grifo nosso)

Mesmo fiscalizada, materializada no palco (o que torna a sua percepção visual possível), a criação cênica, a cena, como qualquer imagem, em última instância, só se realiza efetivamente com e na imaginação de cada espectador. Todo arranjo cênico, todo espetáculo, mesmo produzindo e articulando imagens perceptivas sempre se baseia e resulta em um conjunto de imagens *evocadas*, imagens *mentais*.³ Criar e analisar a cena a partir de sua visualidade, portanto, implica reconhecer essas diferentes categorias de imagens, elementos, relações e suas complexidades.

3 As imagens perceptivas são decorrentes da nossa percepção sensorial, especialmente da visão. As imagens evocadas são constituídas pela memória e pela imaginação, desencadeadas no cérebro por algum estímulo. Sobre esse tópico, é recomendável a leitura da dissertação de Otávio José Correia Neto que, baseando-se no neurocientista português Antônio Damásio, discorre sobre esses termos, principalmente, no capítulo “Luz, iluminação e imagem”. (CORREIA NETO, 2021, p. 24)

Nesse sentido, é importante comentar o contexto da produção do espetáculo *OssO*, pois ele determinou inclusive a escolha do texto do qual a montagem partiu. Como afirmei anteriormente, o projeto *Três & Pronto* teve como tema em 2019 a dramaturgia portuguesa contemporânea. Nessa edição, o diretor artístico do Teatro Vila Velha, Márcio Meirelles, fez uma curadoria de peças portuguesas e indicou um texto específico para cada encenador convidado. Sabíamos de antemão que contaríamos com a estrutura técnica do Cabaré dos Novos, com o acervo de cenários e figurinos do Teatro Vila Velha e com o apoio dos profissionais da casa.

Depois de algumas leituras do texto que me foi indicado, percebi que não conseguiria dirigir aquela peça. Simplesmente não me ocorreram ideias, imagens e estratégias de encenação satisfatórias para que eu me sentisse apto a dar conta da missão. Foi então que me voltei para *OssO*, livro que comprei em Lisboa por indicação do ator e dramaturgo Rafael Medrado, mas que não havia lido até aquele momento.

Logo nas primeiras páginas de *OssO*, talvez por sua linguagem eminentemente dramática, percebi que havia ali elementos suficientes para orientar uma encenação. Quando terminei a leitura, estava seguro da potência das ideias, imagens e situações do texto, e já tinha estratégias para materializá-las em cena naquele contexto de produção tão simples e com um prazo tão apertado. Consegui, enfim, encontrar um “pensamento da passagem para o palco” (DANAN, 2012) estimulante artisticamente e viável naquelas condições de trabalho.

DISPOSITIVO CÊNICO⁴

Como primeira imagem de referência, partimos do espaço ficcional indicado pelo texto: uma cela. Procuramos criar uma cela simbolicamente,

4 A expressão “dispositivo cênico” se refere, ao mesmo tempo, ao arranjo, à estratégia e à estrutura que determina o espaço cênico e as condições de enunciação de um espetáculo. Um termo técnico que é, como afirma Pavis (2017, p. 82) “[...] indicador da maneira pela qual o teatro nos controla mais do que nós o controlamos [...]” e que permanece ainda hoje como descritivo tanto da forma da cena quanto da maneira “[...] como ela organiza o espaço segundo suas necessidades”.

imaginando um dispositivo cênico (PAVIS, 2017, p. 82) que aludisse à prisão como um buraco – o interrogado estaria metido nele. Reunimos quatro praticáveis reguláveis do Teatro Vila Velha e formamos uma estrutura de três metros quadrados, com uma abertura de um metro quadrado no centro – o “buraco” onde estaria o preso.

Figura 1 - Cena do espetáculo *OssO*



Fotógrafa: Ítala Martina.

Para acompanharmos aquele “duelo” entre interrogador e interrogado, organizamos o espaço cênico como uma semiarena, dispondo o público em volta da estrutura de praticáveis. Há um pequeno palco fixo no Cabaré do Vila, mas as mesas e cadeiras da plateia são móveis. Aproveitando essa possibilidade, invertemos a perspectiva oficial do espaço, colocando o público em cima do palco fixo e também em volta da estrutura de praticáveis que foi montada no centro do espaço, onde geralmente costuma ficar a plateia. A área do bar e de circulação do Cabaré dos Novos, para a qual, convencionalmente, a plateia fica de costas, transformou-se no

“fundo da cena”, integrando os bastidores na cenografia e assumindo a contiguidade entre a representação e a realidade – não era raro o trânsito desavisado de técnicos, espectadores e artistas da casa nessa área durante as apresentações.

Assim, operamos um transbordamento entre o que Lehmann (2007, p. 267) chamaria de espaço cênico *metafórico-simbólico* e espaço cênico *metonímico*: “[...] podemos chamar de metonímico o espaço cênico cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para um outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro.

Nesse ambiente revelado, nada ilusionista, precisamente no, agora, “fundo da cena”, ao lado do bar, havia uma televisão que foi utilizada na montagem para anunciar os títulos de cada cena/capítulo tal como estão no livro de Rui Zink – remetendo ao recurso épico de utilização de cartazes indicativos dos quadros cênicos, recorrentes no teatro de Brecht.

Figura 2 - Cena do espetáculo *OssO*



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Outro elemento presente que foi incorporado à montagem de *OssO* foi o piano – a trilha sonora e a sonoplastia do espetáculo eram executadas nele, ao vivo, pela atriz e musicista Loia Fernandes a qual também enunciava os textos do prólogo e do epílogo. As intervenções de Loia desempenhavam a função de comentário das cenas tanto em suas enunciaçãoes como na sua performance musical, que criava paisagens sonoras, atmosferas, pontuações rítmicas, intensificando a autorreflexividade já tão presente nos jogos verbais dos personagens.

Para completar o dispositivo cênico, envolvemos a estrutura de praticáveis e também os figurinos dos atores em fios pretos de alta tensão. Esses cabos estão sempre em abundância em qualquer teatro, pois são necessários para ligar os equipamentos elétricos. Utilizamos apenas elementos presentes no cotidiano daquele espaço como praticáveis, mesas, cadeiras, televisão, piano e, finalmente, os cabos elétricos, para criarmos um arranjo que evocava a imagem de uma cela-buraco, cercada de espectadores e enredada por fios de alta tensão – sugerindo as múltiplas pulsões dos dois personagens naquela situação dramática, entre outras associações possíveis. Havia então uma utilização simbólico-metafórica e, simultaneamente, também metonímica do dispositivo, através da exploração literal dos elementos da cena, na direção vislumbrada por Artaud (2014, p. 38): “Os objetos, os acessórios, os próprios cenários que figurarão no palco, deverão ser entendidos em um sentido imediato, sem transposição; deverão ser tomados não pelo que representam, mas pelo que são na realidade”.

Os figurinos também foram criados com peças do acervo do Vila Velha: todo o elenco calçava botas pretas e vestia bermudas jeans com camisetas de malha nas cores preta, vermelha e branca, envolvidas pelos cabos elétricos pretos. O visual sugeria um ambiente urbano e hostil, sem representar de maneira figurativa o que seria o uniforme de um oficial, ou a roupa de um possível terrorista. Algo, no entanto, era indicado pelas cores atribuídas a cada um: o terrorista vestia uma camiseta vermelha; o agente da lei vestia uma camiseta branca; e a comentadora-musicista vestia uma camiseta preta. Essas cores também estavam presentes na maquiagem de todos que aludia às pinturas indígenas na altura dos olhos assim como às máscaras

de olho, muito associadas aos “bandidos” dos filmes de ação. O figurino e a maquiagem, portanto, assim como todo o dispositivo cênico, explorava certa literalidade dos materiais, evocando ideias e imagens por associação livre, desviando-se de uma representação ilusionista, ou realista-figurativa do espaço ficcional e dos trajas dos personagens referidos pelo texto.

Figura 3 - Atores em cena no espetáculo *OssO*



Fotógrafa: Ítala Martina.

A iluminação contribuiu para esse tratamento literal do dispositivo cênico provocando uma deliberada claridade com a utilização de refletores sem filtros de cor, fazendo incidir luzes brancas e intensas nas áreas onde ocorriam as cenas. Havia variações de luz em função do deslocamento dos atores e para indicar transições de cena, mas, apenas no momento em que os personagens se asfixiavam mutuamente, o ambiente ficava avermelhado, “cor de fogo” – numa utilização mais expressiva da luz. No mais, as cenas eram bastante claras, com um trabalho de iluminação próximo ao adotado por encenações de inspiração brechtiana e/ou grotowskiana:

[...] Entre os princípios do teatro épico de Brecht: clarear, para que os olhos pudessem ver, como no ringue de boxe e nas quadras esportivas. Ao deixar as fontes luz aparentes, apresentando-as como tais, explorava a função metalinguística da luz e, ao mesmo tempo, o seu papel primordial no teatro: permitir a visibilidade. No entanto, a estratégia não parecia visar apenas os olhos do espectador, mas a sua capacidade de ler, de perscrutar, de interpretar criticamente a cena. Grotowski, que buscava um teatro livre de truques e artifícios, centralizando a atenção no ator e na sua capacidade de criação e representação, também rejeitava o que poderíamos entender como função referencial e função expressiva da luz, ao dar preferência à geral branca ou mesmo à luz de serviço, dependendo do caso. (CAMARGO, 2015, p. 114-115)

Com essas breves menções às principais estratégias da dramaturgia e da encenação do espetáculo *OssO*, procurei destacar como nossa abordagem criativa considerou a imagem como ponto de partida do “pensamento de passagem para o palco”, orientando, a partir de uma reflexão sobre a visualidade, a abertura de caminhos produtivos para o duplo movimento de criação dramaturgic e cênica ao qual se refere Danan (2012, p. 27).

Para além de uma inspiração estética nos efeitos de distanciamento do Teatro Épico de Brecht, ou nos princípios do Teatro Pobre de Grotowski (1976), as estratégias visuais da encenação de *OssO* decorreram principalmente das condições de produção da montagem, que influenciaram a própria escolha do texto. Por outro lado, houve a tentativa de criar com os elementos disponíveis, a partir do texto, condições espaciais e materiais propícias para o jogo dramático dos atores com o público. Isso se deu por meio de um dispositivo cênico não ilusionista, que viabilizou comentários metateatrais, considerados aqui como desvios visuais, espaciais e sonoros da encenação – desvios em relação à referencialidade textual e à expectativa de uma representação mais convencional, ou realista. Esses desvios buscaram intensificar a autorreflexividade do texto, explorando-a na própria teatralidade do espetáculo.

Como o romance, a poesia e o cinema – na verdade, todas as artes, cedo ou tarde –, o teatro entrou, à época de Luigi Pirandello, no tempo da autorreflexividade e no que Nathalie Sarraute chamou de ‘era da suspeita’. Foi o próprio processo de autointerrogação sem fim, de crítica interna da arte por ela mesma, que definiu a sua modernidade. (SARRAZAC, 2021, p. 30)

Acreditamos que esse investimento na autorreflexividade da e na cena – por meio de desvios que valorizam a dimensão da presença, da visualidade, da literalidade dos materiais e da relação sinestésica com o público – pode servir para intensificar o espetáculo como experiência e, ao mesmo tempo, também explicitar as qualidades dramáticas e performativas de um texto, colaborando para uma recepção crítica e aberta da sua encenação.

Sem submeter a experiência da cena a uma interpretação unívoca de um drama e sem, tampouco, abrir mão da literatura na produção teatral de sentido – trata-se, antes, de colocar o texto e a cena (com seus múltiplos enunciadores) numa relação de colaboração dinâmica, assumindo a sua polifonia. Como afirmou o teórico Bernard Dort (2013), não se trata mais da prevalência do texto ou da cena, pois a relação entre eles não precisa ser pensada em termos de união, ou subordinação. Procuramos uma colaboração dinâmica, uma confrontação, até mesmo uma competição, ou uma “[...] contradição que se revela diante de nós, espectadores. Sendo assim, a teatralidade não é apenas essa ‘espessura de signos’ da qual nos falou Roland Barthes. Ela é também o deslocamento desses signos, sua combinação impossível [...]”. (DORT, 2013, p. 55)

Reconhecendo a emancipação progressiva dos diferentes componentes da encenação na produção das imagens e dos sentidos por vir, nossa tentativa na criação do espetáculo *OssO* foi, parafraseando Bernard Dort, abrimos a cena para ativação do espectador e nos reconectarmos com o que seria a efetiva vocação do teatro: não de encenar um texto ou organizar um espetáculo, mas “[...] de ser uma crítica em processo de significação.

A interpretação reencontra todo o seu poder. Enquanto construção, a teatralidade é o questionamento do sentido”. (DORT, 2013, p. 55)

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ARTAUD, A. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CAMARGO, R. G. *Luz e cena: impactos e trocas. Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 106-116, 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p106-116. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/107217>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- CORREIA NETO, O. J. C. *A luz na dramaturgia: a iluminação cênica como narrativa a partir da fiscalização de imagens poéticas*. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.
- DANAN, J. *O que é a dramaturgia?* Portugal: Licorne, 2012.
- DORT, B. *A representação emancipada. Sala Preta*, [s. l.], v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i1p47-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- LEHMANN, H.-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PAVIS, P. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- REAL, M. *Rui Zink: o medo desmascarado*. [S. l.], 2015. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2015-11-25-Rui-Zink--O-medo-desmascarado/>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- SANCHES, J. *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- SARRAZAC, J. -P. *Crítica do teatro I: da utopia ao desencanto*. São Paulo: Temporal, 2021.

- SARRAZAC, J. -P. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SCHEFFLER, I. *Teorias da cena: teatro e visualidades*. Curitiba: Intersaberes, 2019.
- SPOLIN, V. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TUDELLA, E. *A luz na gênese do espetáculo*. Salvador: Edufba, 2017.
- ZINK, R. *OssO*. Portugal: Teodolito, 2015.

DRAMATURGIA E IMAGINÁRIO RECÍPROCO ENTRE BRASIL E PORTUGAL

ALGUNS PONTOS DE PARTIDA

JORGE LOURAÇO FIGUEIRA

BRASIL-PORTUGAL

Portugal e Brasil são questões que os portugueses e brasileiros têm consigo mesmos – e uns com os outros. O teatro é um dos lugares em que essas questões têm sido colocadas ao longo dos anos. A imagem que os portugueses e os brasileiros têm uns dos outros e de si mesmos é formada, em parte, pelas dramaturgias portuguesa e brasileira, seja no teatro, no cinema, na televisão ou na internet. O teatro e os outros meios estão, por sua vez, estreitamente ligados aos atos políticos e às viagens de estudo, ao turismo, à migração, ao comércio e à exploração entre ambos os países, que reforçam essa imagem recíproca. O que têm em comum os dois países, no que diz respeito ao teatro? Este capítulo estabelece alguns pontos de partida para dar resposta a essa pergunta, a partir da análise das dramaturgias que se

referem ao outro país, em especial as que apresentam figuras – mortas e vivas, reais e fictícias – originárias de lá, Brasil ou Portugal.

Livros. Nos últimos 200 e mais anos, formou-se um sistema cultural, à escala do ex-império, que projeta a ideia de uma comunidade linguística, a chamada lusofonia, na qual Portugal e Brasil têm papéis singulares e associados. Uma visita aos alfarrabistas do Bairro Alto, em Lisboa, ou aos sebos do centro do Rio de Janeiro mostra que as peças de teatro portuguesas e brasileiras estão nas mesmas prateleiras. As edições brasileiras e portuguesas têm cruzado o Atlântico com destino ao outro país desde que começaram a ser publicadas (no Brasil, a imprensa esteve proibida até 1808). A maior parte destas peças não constitui uma novidade editorial. Convivem, sincronicamente, nas mesmas estantes, o velho e o novo. Mas enquanto diminui o número de edições novas e encolhe o tamanho da secção de teatro nas livrarias, aumenta no espaço cibernético o comércio de livros, entregues via postal ou em mão, já para não falar das transcrições ou digitalizações enviadas por correio eletrónico ou descarregadas a partir de *sites* na internet. A edição e circulação destes textos mudou ao longo dos anos, com os correios a serem substituídos pelo *e-mail*, os telégrafos pelo telefone, os vapores pelo avião etc. A digitalização mudou tudo, tornando obsoletas as livrarias e virtuais as estantes. Mas continua a haver centenas de peças de Portugal e do Brasil que são postas lado a lado, em estantes empoeiradas que aguardam pacientemente a chegada do leitor – um número finito de exemplares, num número finito de livrarias, para um número finito de interessados.

Palcos. Essa dramaturgia lusa e brasileira não se encontra só na palavra escrita e impressa, mas também na palavra dita e atuada. Em muitos dos livros com peças de teatro em língua portuguesa pode encontrar-se a data e o lugar de estreia das peças. As inúmeras peças de ambos os países, algumas das quais nunca serão impressas ou distribuídas na forma escrita, também se encontram lado a lado, juntamente com os respetivos autores e atores, nos teatros e nas salas de espetáculo; isto é, nos edifícios e espaços onde se representa teatro em português. Estes pertencem a um conjunto de lugares específicos, existentes também em número finito,

e concentrados em áreas relativamente pequenas das principais cidades de língua portuguesa, possíveis de reconstituir numa maquete em miniatura do ex-império. A maior parte das obras que constituem o teatro pensado, falado e atuado em português foram e são representadas em Lisboa, numa área que vai do Rossio ao Bairro Alto; no Rio de Janeiro, desde a Cinelândia à praça Tiradentes; no Porto, num corredor que vai da Praça da Batalha à Praça Carlos Alberto; e em São Paulo, no bairro do Bexiga, entre a Consolação e a Bela Vista. Nestas zonas estão os principais lugares do teatro de língua portuguesa, frequentados por artistas e espectadores de ambos os países, seja para assistirem à programação regular, seja por ocasião de festivais e eventos comemorativos. Desde o século XIX, foram levadas à cena em Portugal um dado número de peças escritas no Brasil (e vice-versa), e apresentada a espectadores brasileiros certa quantidade de espetáculos de portugueses (e vice-versa) que aconteceram principalmente nesses centros urbanos, nos teatros D. Maria II, João Caetano, de São João, Arena, Oficina etc. (RONDINELLI, 2014, p. 40-50) Muitos dos velhos alfarrabistas e sebos e bibliotecas, onde as obras se encontram em papel, são vizinhos desses lugares. Os públicos de ambos se sobrepõem. Leitores e espectadores cruzam-se nas praças e nos átrios dos teatros.

A própria história da edificação de teatros mostra a mudança demográfica e económica e revela a exploração colonial. No Brasil, os primeiros teatros foram mandados construir por governantes e comerciantes com o dinheiro proveniente do tráfico escravagista e do trabalho de escravos e migrantes, e estão associados aos ciclos económicos. Desde o século XVI, a colonização portuguesa do Brasil passou por vários ciclos associados ao transporte intensivo de bens e pessoas. (PRADO JÚNIOR, 2006) Segundo Alencastro (2018, p. 62-63), “de 1550 até 1850, todos os ‘ciclos’ econômicos brasileiros – o do açúcar, o do ouro e o do café – derivam do ciclo multissecular de trabalho escravo trazido pelos traficantes”, isto é, da “pilhagem das populações subsaarianas”. A extração de madeira na costa brasileira gerou o fluxo demográfico inicial de portugueses para a América do Sul. Primeiramente chamado de Terra de Vera Cruz, o Brasil será conhecido pelo nome da matéria-prima pau-brasil, à semelhança da Ilha da Madeira,

de onde também se copiará a cana-de-açúcar. (SOUZA, 2001, p. 61-86) Foi na sequência desse comércio de madeira, com um entreposto em Rouen, na Normandia, em França, que, em 1550, pela primeira vez “um grupo de índios tupinambás atuou num espetáculo na Europa, ‘representando’ (se é que a palavra é essa) a si próprios”. (CARVALHO, 2017, p. 195) Ainda no século XVI, as plantações de cana fazem aumentar o tráfico de pessoas escravizadas oriundas de várias regiões de África. Os primeiros teatros são criados no século XVIII, no Rio de Janeiro e em Salvador da Bahia. (ALBUQUERQUE, 1996, p. 108; BRESCIA, 2019, p. 4) A descoberta do ouro de Minas Gerais aumenta o fluxo de portugueses para a região (ROWLAND, 1998), onde são construídas as Casas de Ópera de Vila Rica (Ouro Preto), Mariana, Sabará, Paracatú, São João del Rei e Arraial do Tijuco; na segunda metade do século foram construídos teatros também em Belém do Pará, Salvador, Recife, São Paulo, Porto Alegre e Vila Bela de Goiás. (ALBUQUERQUE, 1996; ARAÚJO, 1977; BRESCIA, 2017, 2019; MAYOR, 2018) O ciclo do algodão coincide com o da inauguração do Teatro Arthur Azevedo, em São Luís do Maranhão, então chamado Teatro União, em homenagem à criação do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Nos séculos XIX e XX, os seringais da Amazônia, primeiro, e as fazendas de café de São Paulo, depois, fazem aumentar a migração. O ciclo do café leva ao Brasil migrantes que compensam a perda de mão de obra escrava e se confundem com a população local. O ciclo da borracha vê erguerem-se os teatros de Belém e de Manaus; o ciclo do café, os teatros do Rio, de São Paulo e de Santos.

Os mesmos ciclos que atraíram portugueses causaram o regresso endinheirado dos agora chamados brasileiros de torna-viagem, alguns dos quais financiaram a construção de teatros em Portugal, como é o caso, em Lisboa, do teatro São Luiz, mandado construir, em 1892, em terrenos da Casa de Bragança, com dinheiros que o Visconde de São Luiz de Braga tinha ganhado no Brasil; ou, em Matosinhos, do Constantino Nery, cujo nome homenageia o então governador de Manaus, um teatro inaugurado em 1906, financiado por um retornado de São Paulo; ou, em Felgueiras, do Fonseca Moreira, de 1921, financiado pelo próprio, emigrante no Rio

de Janeiro e também dramaturgo. Vários dos teatros portugueses, por sua vez, estão associados a iniciativas da coroa bragantina, grande beneficiária da colonização: a Ópera do Tejo, ou Real Casa da Ópera, em Lisboa, inaugurada e destruída em 1755; o Teatro Nacional de São Carlos, de 1793; e o Teatro Nacional de São João, erguido a partir do projeto arquitetônico do S. Carlos, aberto em 1798, no Porto, e que recebeu esse nome em homenagem ao então regente d. João VI. Se lhes juntarmos o Teatro João Caetano, inaugurado como Real Teatro de São João em 1813, também em homenagem ao regente, e em cuja varanda d. Pedro I foi aclamado imperador do Brasil, jurando cumprir a Constituição (ainda portuguesa) de 1822,¹ e ainda o Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, inaugurado em 1846, por ocasião do aniversário da rainha, nascida no Brasil, filha de d. Pedro, I do Brasil entre 1822 e 1831, IV de Portugal durante 1826, vemos como o sistema teatral é, em parte, um legado dos membros da família real que fizeram a passagem do poder colonial de Lisboa para o Rio de Janeiro: d. Maria I, d. João VI, d. Pedro I do Brasil/IV de Portugal, d. Maria II, d. Pedro II.

Corpos. As peças que estão nos livros e nos palcos, lado a lado, estiveram primeiro ou depois nos corpos de atrizes e atores, autores e diretores. A mesma coincidência espacial e temporal que junta peças de um país e do outro em estantes e bairros junta-as nas carreiras dos artistas de teatro que montam textos de ambos os países. Além disso, as tábuas desses palcos foram pisadas por elencos também de ambos os países. Artistas do Brasil atuam em Portugal e vice-versa; portugueses chegam a contracenar com brasileiros e vice-versa. António José de Paula, João Caetano, Furtado

1 Fundado como Real Teatro de São João por iniciativa privada, mas com o apoio da Coroa; reconstruído como Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, em 1826; e convertido em Teatro Constitucional Fluminense entre 1831 e 1839 (ARAÚJO, 1977, p. 20; CHIARADIA, 2011, p. 43-47), passou por três incêndios, o último dos quais deixou apenas as paredes laterais de pé. Ganhou o nome de João Caetano em 1923, em homenagem ao ator e diretor responsável pela reconstrução do edifício e também pela renovação do teatro brasileiro no século XIX. (SOUZA, 2009) Neste teatro veio a estreiar-se, em 1930, Carmen Miranda, a futura estrela do samba comercial, imigrante portuguesa no Brasil, agente dos tropicalismos em Hollywood. Situado na praça Tiradentes, juntaram-se-lhe, em 1872, o Cassino Brésilien, depois Teatro Franco-Brasileiro, depois Teatro Santana; e, em 1905, o Teatro Carlos Gomes.

Coelho, Chiquinha Gonzaga, Sousa Bastos, Palmira Bastos, Braga Júnior, Leopoldo Fróes, Chianca de Garcia, Beatriz Costa, entre outros, trabalham nos dois lados do Atlântico. De diferentes formas e com variada frequência, conforme as épocas e os lugares, um conjunto de artistas de teatro tem circulado, ao longo dos tempos, entre um país e outro, e com eles circulam as dramaturgias de Portugal e Brasil, um repertório que existe não só no papel, mas também no corpo. (ALMEIDA, 2017; ARAÚJO, 1977; BRESCIA; LINO, 2013; REIS, 2010; TAYLOR, 2003)

Figuras. Nas estantes das livrarias e das bibliotecas, por ordem alfabética ou sem ordem aparente; e nas tábuas, vistas no próprio país ou no país oposto, feitas por intérpretes de ambos os países; as peças de teatro de Portugal e do Brasil juntam os territórios, lado a lado, nos próprios texto e cena que perfazem o espetáculo, ao apresentar figuras que agem como emblemas da nação a que se referem. Heróis ou vítimas, duplos ou ausentes, fantasmas que assombram os vivos ou efígies em cenas mortuárias, o brasileiro e o português estereotipados são a matéria desta dramaturgia, cujas ações são situadas em lugares de memória coletiva das duas comunidades nacionais, dando a ver Brasis e Portugais imaginados. A história da formação do Brasil e a história do ex-império português são os principais temas enunciados. Estes temas são mediados por ações compostas em figuras teatrais, sejam imagens verbais ou personagens emblemáticas. Os próprios corpos, palcos e textos fazem parte do complexo dinâmico do teatro de ambos os países, afinal cruzado. Os pontos de vista são configurados uns em relação aos outros. Nas dramaturgias agem personagens-tipo, baseadas em pessoas específicas ou personalidades históricas idealizadas pelos autores. As figuras deste imaginário teatral incluem, por exemplo, o Mineiro retornado do Brasil de *As Guerras de Alecrim e Manjerona* (1737), de António José da Silva, mas também a própria figura deste dramaturgo, em obras como *António José, ou O Poeta e a Inquisição* (1838), de Gonçalves de Magalhães; *O Judeu* (1966), de Bernardo Santareno; e *Visita na Prisão* (2009), de Armando Nascimento Rosa. As personagens e temas de *Ódio de Raça* (1854) e *O Cedro Vermelho* (1856), de Gomes de Amorim; ou as de *Calabar* (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra, também são parte dessa

secção específica da dramaturgia de língua portuguesa, comum a dois repertórios nacionais, feita de dramaturgias que põem em cena figuras de portugueses, de Manuéis e Joaquins a Albuquerque, Assumpções e Alencastros, do brasileiro de torna-viagem ao português da padaria; e de brasileiros, do tupi ao escravo, do prostituto ao futebolista, de Capitu a Gisberta.

Os corpos, os figurinos, os cenários e os sons evocam o país oposto das mais diversas maneiras. Determinadas dramaturgias referem-se ao outro lugar, nas ações das personagens e nas palavras ditas em cena pelos atores, e incluem nos sujeitos da ação *dramatis personae* ou pessoas reais, figuras vindas de lá. Mais recentemente, peças autobiográficas e documentais apresentam diretamente em palco os próprios atores como testemunhas diretas. A literatura e o teatro em comum chegam a ser tema e a determinar a forma desses testemunhos: *Madame* (2000), de Maria Velho da Costa, punha em cena as personagens Capitu, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e Maria Eduarda, de *Os Maias*, de Eça de Queirós, mas também as próprias atrizes, Eunice Muñoz e Eva Wilma, que, nalgumas cenas, faziam de elas mesmas. *Mundo Maravilha* (2012), de Tiago Rodrigues, sobrepunha às pessoas de um elenco luso-brasileiro uma série de personagens fictícias, em tudo semelhantes às primeiras, duplos que narravam a história da criação do próprio espetáculo, como se fossem outras.

A relação entre portugueses e brasileiros originou um conjunto de textos e espetáculos que dá a ver um panorama geral em que nacionais e naturais dos dois países são representados como duplos dos próprios brasileiros e portugueses, figuras mais ou menos alegóricas não só da respetiva comunidade nacional mas também da relação imaginada entre ambas comunidades. O estudo geral das dramaturgias de expressão portuguesa, que vai além das fronteiras de Portugal, não pode dispensar o conhecimento dessas figurações e respetivos contextos particulares.

IMAGEM RECÍPROCA

Publicações, salas, récitas e figuras são concretas e em número finito. Em conjunto, formam uma rede de pessoas, objetos e práticas que se pode

descrever em dada extensão. Do conjunto de peças editadas e do conjunto de espetáculos representados que se referem a cada um dos países do ponto de vista do outro país, tira-se uma imagem parcial da dramaturgia de língua portuguesa, e, desses textos e cenas, uma imagem recíproca de Portugal e Brasil.

A imagem recíproca, ou contra-imagem, é um conceito da matemática já usado em alguns ensaios académicos e intervenções públicas oficiais sobre a literatura e a cultura dos dois países (MENDES, 2019; MOREIRA, 1967; VIEIRA, 1991), e até no emblema oficial de um programa cultural comum (o *Ano de Portugal no Brasil/do Brasil em Portugal 2014*), que tenta pôr em pé de igualdade duas comunidades de dimensão muito desigual,² e dá como equivalente e simétrica a importância que cada país atribui ao outro. O princípio da reciprocidade é seguido em sentido literal na legislação dos direitos e deveres reconhecidos a nacionais do Brasil em Portugal e vice-versa, estabelecida desde a independência do Brasil, começando pela lei de janeiro de 1823, a primeira a dispor sobre imigração e nacionalidade, ainda antes da Constituição do Império, de 1824 (MENDES, 2019), que distingue portugueses e brasileiros dos demais estrangeiros.

O tema da reciprocidade ganhou relevância na viragem do milénio. A partir da década de 1980, mudaram as coordenadas culturais dos dois países, devido ao fim da ditadura militar no Brasil, ao início da integração europeia de Portugal e ao aumento da emigração brasileira para a Europa. Embora estas mudanças se concretizem a partir de 1985 - com a presidência de José Sarney, no Brasil, e os governos de Cavaco Silva e presidência de Mário Soares, em Portugal -, elas se iniciam alguns anos antes, com os processos de democratização e de integração regional a principiarem nos anos anteriores, e é depois que atingem o auge, com a mudança legislativa feita pelo *Tratado de Amizade, Cooperação e Consulta de 2000*, da qual

2 A população do Brasil era estimada em 3 a 4 milhões no início do século XIX, cerca de 10 milhões em 1872, 30 em 1920, 90 em 1970, 190 milhões em 2010; em Portugal, a população era de 3 milhões no início do século XIX, 5 em 1878, 6 milhões em 1920, 10 em 1981, e 11 milhões em 2011 (IBGE, INE).

resultou um novo *Estatuto de Igualdade de Direitos e Deveres*, regulamentado em 2003, e o *Acordo Luso-Brasileiro sobre Contratação Recíproca de Nacionais*, de 2004. A mudança dos meios de comunicação e transporte no fim do século XX e início do século XXI, a par das oscilações na política económica de cada país e das alterações legislativas que facilitaram a fixação de residência em Portugal, fizeram com que aumentasse gradualmente, mas de maneira significativa, o número de nacionais do Brasil a viver em Portugal, até que essa passou a constituir a maior comunidade estrangeira, de 9% de toda a população estrangeira, em 1988, para 25%, em 2007. (GÓIS, 2009; MALHEIROS, 2007; PINHO, 2010, p. 196) O número de naturais do Brasil em Portugal passou de 25 mil, em 1991, para 50 mil, em 2001, e depois para mais de 200 mil, em 2008. (PINHO, 2014) Em 2023, as estimativas são de cerca de 300 mil. No Brasil, as cerca de 700 mil pessoas com nacionalidade portuguesa constituem também a maior comunidade estrangeira. A importância da presença portuguesa na sociedade brasileira contemporânea é decrescente, até simbolicamente (ROWLAND, 2001), embora os portugueses não o reconheçam facilmente (ALMEIDA, 2000; LOURENÇO, 2015), e no plano legal se mantenha a imagem da reciprocidade.

Na medida em que se encontrem relacionadas as imagens que portugueses têm de brasileiros e que brasileiros têm de portugueses, podemos falar de reciprocidade. Na medida em que sejam postas em cena, e essas encenações, simples ou complexas, sintetizem ações ou expectativas de ação, quer do Outro quer do Mesmo, isto é, que uns esperem dos outros, são também parte de uma dramaturgia coletiva, pública e cultural – que é recíproca. E, de facto, as cenas criadas e recriadas em palco não só registam modos de interação específicos do encontro entre portugueses e brasileiros, como também prefiguram modelos de ação para esse encontro. Por exemplo, nalgumas dramaturgias, espera-se do português que seja burro, e do brasileiro que seja malandro.

No Brasil, a ideia de Portugal, vestindo a pele de portugueses, surge como tema em várias dramaturgias. É regular o uso da história do Brasil como matéria-prima da dramaturgia, e nessa história há episódios

protagonizados por portugueses. Estes trabalhos levam a cabo uma revisão da história não só do império colonial português, que culmina com d. Maria I e a execução de Tiradentes; como também do Reino Unido de Portugal e Brasil, com d. João VI; e ainda do Brasil imperial, com d. Pedro I e d. Pedro II. Essa revisão acontece desde os anos 1960 e 1970, com obras como *Auto dos 99%*, *Zumbi* e *Calabar* a contraporem-se à propaganda dos regimes português e brasileiro e ao lastro do teatro nacionalista dos anos 1930, para o efeito equiparando a colonização à ditadura militar, tal como os militares equiparavam os descobrimentos à pátria, chegando a alimentar o desejo de herdar a influência portuguesa (isto é, a ocupação) em África. Além disso, algumas das dramaturgias reproduzem eventos ou contextos sociais mais recentes, do século XX. Destas peças emergem o senhor dividido e o rebelde mutilado, além do português burro sem rabo e de entidades de origem portuguesa.

Se, a partir dos anos 1990, aumentou a emigração brasileira para Portugal, pelo contrário, a partir de 2010, deu-se o aumento da emigração portuguesa para o Brasil, dando início a um novo período deste ex-império. Migraram também artistas, como habitualmente. Do lado português, algumas peças encenam a relação Portugal-Brasil contemporânea, dando a ver como a fronteira da linha do Equador deixou de dividir o mundo da igualdade do mundo da desigualdade. Estas peças são performativas, talvez ritualísticas, entre outras coisas porque o mecanismo que põem em funcionamento produz a duplicação e equivalência de figuras aparentemente opostas: ator e prostituto, natural e migrante, amigos e amantes, homens e mulheres. Na visão de conjunto destes trabalhos emergem como figuras recorrentes o visitante português e o trabalhador sexual brasileiro.

Nota-se bem o tracejado da linha do Equador, cuja passagem é ritualizada, nestes espetáculos que se dirigem à respetiva comunidade nacional imaginada, mesmo quando estão a falar para uma plateia tangível em São Paulo ou em Lisboa. Ao português é associada a propriedade e a herança, na imagem da *casa*: a casa portuguesa do colono, a exploração do cortiço, a casa grande, a dinastia imperial. Ao brasileiro, o *corpo*: o gingar do malandro, a nudez do índio, a força braçal do escravo. Partilha da casa,

divisão do corpo, inventário das coisas comuns e encarnação das efígies são tópicos que talvez caracterizem as dramaturgias de Portugal e Brasil – e por extensão os imaginários recíprocos de ambos os países – e podem vir a constituir linhas de pesquisa desse teatro em comum.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, S. J. The Brazilian Theatre up to 1900. *The Cambridge History of Latin American Literature*, [s. l.], n. 3, p. 105-125, 1996.

ALENCASTRO, L. F. África, números do tráfico atlântico. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 57-63.

ALMEIDA, F. O mercado de trabalho dos espetáculos: atrizes das companhias portuguesas nos palcos do teatro musicado carioca. *Revista TransVersos*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 222-246, 2017.

ALVAREZ, M. L. O. *Políticas de (des)valoriz(ação) do ensino de espanhol no contexto brasileiro: desafios e ações*. Campinas: Pontes, 2019. v. 2.

ARAÚJO, N. D. Alguns aspetos do teatro no Brasil nos séculos XVIII e XIX. *Latin American Theatre Review*, Kansas, n. 8, p. 17-24, 1977.

BRESCIA, R. From Puppets to Opera: 300 Years of the First Permanent Theatre of Brazil. *Musica Hodie*, Goiânia, 19, p. 1-19, 27 Apr. 2019.

BRESCIA, R.; LINO, S. O teatro de tradição ibérica na América Portuguesa na primeira metade do século XVIII: arquitectura e repertório. *European Review of Artistic Studies*, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 31-53, 2013.

BRESCIA, R. Opera Houses in Eighteenth Century Portuguese America. In: FERREIRA, M. P.; CASCUDO, T. (org.). *Música e história: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*. Lisboa: Edições Colibri: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017. p. 273-281.

CARVALHO, S. A teatralidade fora de lugar: a cena Tupinambá no triunfo de Rouen. *Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 192, 2017.

CHIARADIA, F. *Iconografia teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

- GÓIS, P.; MARQUES, J. C.; PADILLA, B. Segunda ou terceira vaga? As características da imigração brasileira recente em Portugal = Second or third wave? Patterns of recent Brazilian immigration in Portugal. *Revista Migrações*, Lisboa, n. 5, p. 111-133, 2009.
- LOURENÇO, E. *Do Brasil: fascínio e miragem*. Organização e prefácio de Maria de Lourdes Soares. Lisboa: Gradiva, 2015. (Obras de Eduardo Lourenço).
- MAGALHÃES, I. A. A “Boa Selvagem” n’A Carta, de Pero Vaz de Caminha: um olhar europeu, masculino, de Quinhentos. *Revista Oceanos*, Lisboa, n. 21, p. 26-31, 1995.
- MAYOR, M. S. Corpos de trabalho, corpos de festa: negros e mestiços na festa colonial TriunfoEucarístico, em Vila Rica (1733). *Revista Aspás*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 138-154, 2017.
- MALHEIROS, J. M. *Imigração Brasileira em Portugal*, colecção Comunidades, 1. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural., 2007. (Livro científico, 38).
- MENDES, L. F. C. Olhares recíprocos entre portugueses e brasileiros: suas construções e reconstruções no tempo. In: ALVES, I.; SANTOS, G. (org.). *Relações luso-brasileiras: imagens e imaginários*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019. p. 21-25.
- MOREIRA, A. Aspectos negativos da imagem recíproca de Portugal-Brasil. *Estudos políticos e sociais*, Lisboa, v. 4, n. 1, p. 5-23, 1967.
- PINHO, F. Dos Brasis para os Portugais: transformações da emigração brasileira para Portugal nos últimos 20 anos. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE IMIGRAÇÃO BRASILEIRA NA EUROPA, 1, 2010, Barcelona.
- PINHO, F. *Transformações na emigração brasileira para Portugal: de profissionais a trabalhadores*. Lisboa: ACM, 2014. (Teses, 44).
- PRADO JÚNIOR, C. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- REIS, A. Leopoldo Fróes: A influência lusitana no modo de atuar brasileiro do início do século XX. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE CÊNICAS (ABRACE), 6., 2010, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ABRACE, 2010. v. 11.
- RONDINELLI, B. G. S. Os dramas históricos de Mendes Leal nos palcos do Rio de Janeiro: Notas sobre as encenações e a recepção crítica. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 32, p. 40-50, jun./dez. 2014.

ROWLAND, R. Manuéis e Joaquins: a cultura brasileira e os portugueses. *Etnográfica*, Lisboa, v. 5, n. 1, p. 157-172, 2001.

ROWLAND, R. Patriotismo, povo e ódio aos Portugueses: notas sobre a construção da identidade nacional no Brasil independente. In: JANCSÓ, I. *Brasil: formação do Estado e da nação*. São Paulo: HUCITEC, 2003. p. 365-388.

ROWLAND, R. Velhos e novos Brasis. In: BETHENCOURT, F.; CHAUDHURI, K. N. (org.). *História da expansão portuguesa, volume IV*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998. p. 302-373.

SOUZA, L. M. O nome do Brasil. *Revista de História*, São Paulo, n. 145, p. 61-86, 2001.

TAYLOR, D. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press, 2003.

VIEIRA, N. H. *Brasil e Portugal: a imagem recíproca: o mito e a realidade na expressão literária*. Lisboa: ICLP, 1991.

FORBRYDELSEN

ESTADOS DE ALMA E ESTADOS DE COISAS

LIVIA SAMPAIO

O CRIME

Uma mulher corre ofegante pela floresta à noite. Não vemos seu rosto. Apenas o movimento do corpo, seus cabelos e sua respiração. A câmera segue seus passos rápidos. Ela olha para trás. Esta cena é intercalada com os créditos de abertura ao som de uma música de suspense. Um homem, que nos é mostrado do joelho para baixo, caminha devagar pisando em galhos. Surge o nome da série em letras brancas manchadas de vermelho. O homem que persegue a moça ilumina a escuridão com uma lanterna. Ela tropeça, levanta e lemos “um *thriller* de Søren Sveistrup”. A perseguição continua. Mais créditos. Ela encosta em uma árvore. Um avião voando baixo ilumina a mulher. Vemos que ela é jovem, está apavorada, coberta de sangue e tem as roupas rasgadas. O avião segue e volta a escuridão. Ela olha para trás. A lanterna a persegue. Ela corre mais rápido e passa por um pequeno lago. Está molhada. A perseguição continua. Esta é a abertura de *Forbrydelsen*, série televisiva dinamarquesa, lançada em 2007.

Em seguida à abertura, vem o letreiro “Dia 1 – Copenhague. Segunda-feira, 03/11, 6:30”. Um plano geral mostra a cidade, escura, ao som das badaladas do sino da igreja. Na sequência entramos no quarto de uma mulher que desperta ofegante de um pesadelo. Ela se levanta, caminha e desliga a TV que chuviscava. Depois para e observa um adolescente dormindo, que saberemos depois que é seu filho. Sorri, pega um chiclete, coloca na boca quando um homem se aproxima, a abraça e diz “Sarah, sei que está preocupada, mas tudo vai ficar bem”. Algumas caixas fechadas estão espalhadas pela casa. Ela diz que não vê a hora, e ele responde “de se tornar uma Sueca? Isso é impossível”. Ela sussurra dizendo que está feliz porque vai morar com ele. O telefone toca, Sarah atende. A cena seguinte é na rua, onde chove torrencialmente e um perímetro está isolado por um cordão policial. Ela chega, molhada pelo temporal, um policial a abraça e diz que “a vítima foi encontrada por um sem-teto”. Sarah pergunta a idade da vítima, ele responde que não faz ideia e diz que “nunca viu nada assim”. Ela entra no edifício, sobe sozinha por um elevador escuro, e, quando sai, o elevador se fecha, a pouca luz é desligada e Sarah fica na escuridão. Ela caminha pelo corredor e acende sua pequena lanterna. Vê manchas de sangue e ouve som de bichos. Segue a trilha de sangue até se deparar com algo pendurado e coberto por um pano. Tira o pano e vê uma boneca de tranças amarelas, com um pênis ereto e um bilhete escrito “Obrigado pelos sete bons anos. Os meninos”. Explodem as gargalhadas e na tela aparece, agora já de dia, a delegacia de polícia de Copenhague.

São quase sete minutos de escuridão, ambiente tenso e sombrio. Sarah Lund é detetive. A moça na floresta é Nanna Birk Lasen. Ela será assassinada e a primeira temporada de *Forbrydelsen*, com vinte episódios, vai contar a história de “O crime”, tradução literal do título em português.

Nestes sete minutos temos a informação de que Sarah está de mudança com o namorado para a Suécia, que ela trabalha como detetive e é querida neste ambiente masculino. Da perseguição, que acabará em morte, sabemos apenas que um homem persegue uma mulher na floresta, mas uma análise atenta já mostrará o tom que o criador quis dar à obra. As cenas de Sarah, tanto em casa quanto no edifício, têm muita semelhança com

as de Nanna na floresta. Ambas estão na escuridão. A pouca iluminação vem de uma lanterna. O barulho que Sarah ouve no edifício é similar ao dos animais da floresta. Uma está ofegante de tanto correr. A outra desperta ofegante de um sonho. O som de Nanna correndo pelo lago é equivalente tanto ao do chuvisco da TV de Sarah, quanto ao da chuva que cai quando ela chega ao edifício. As duas estão molhadas. Pelo diálogo que Sarah tem com o colega, quando chega ao lugar onde dizem que está um corpo de mulher, o espectador é levado a pensar que se trata do corpo da jovem perseguida na floresta, mas não é. Não há corpo. É uma brincadeira.

Este “parece, mas não é” estará em todos os episódios de *Forbrydelsen*. A montagem paralela, que é a alternância entre planos e sequências, dá o ritmo do que se seguirá. Cada capítulo trará indícios de que uma personagem é suspeita da morte de Nanna, mas, graças à obstinação de Sarah, o suspeito, em um episódio, dará lugar a outro suspeito e assim, “O crime” ficará sem solução durante quase 20 horas da primeira temporada desta obra que foi exibida na Dinamarca de 7 de janeiro a 20 de novembro de 2007 através do canal DR1. Cada episódio cobre um dia de investigação que ocorre entre 3 de novembro de 2007, quando acontece o assassinato, até 22 de novembro de 2007, com o desfecho. A princípio, como de praxe na ficção seriada, seria apenas um crime, ou seja, uma temporada marcada pelo assassinato de Nanna, mas *Forbrydelsen* foi um sucesso, o que levou a mais duas temporadas, ao *remake* norte-americano – os direitos foram comprados pela Fox Television logo após o final da primeira temporada exibida na Dinamarca – e a um novo modelo de dramaturgia na ficção seriada televisiva.

O SUCESSO

Søren Sveistrup, criador de *Forbrydelsen*, conta que, quando pensou no roteiro, quis abordar o que poderia acontecer com as pessoas envolvidas, direta e indiretamente, em um crime tão brutal como o assassinato de uma jovem, através de três eixos principais: família, política e polícia. De que forma um crime chocante pode unir ou afastar os membros da família,

se um político idealista que se vê envolvido mantém seus ideais ou se corrompe e se a policial colocaria o trabalho e senso de justiça acima das suas aspirações pessoais. (SVEISTRUP, 2014)

Na mesma entrevista, ele diz que foi influenciado por *Twin Peaks*, mas que, diferentemente da série de David Lynch, que pode até ser vista como uma comédia por ter um lado grotesco, *Forbrydelsen* é uma tragédia.

A história tem uma aura de tragédia grega. É um drama sobre destino, onde pessoas que não têm absolutamente nada em comum se veem conectadas por causa de um assassinato. Todos estão enredados neste grande enigma e não podem respirar neste mundo claustrofóbico antes que se resolva o caso.¹ (SVEISTRUP, 2014, tradução nossa)

Escritor e roteirista, o dinamarquês Søren Svestrup foi também o criador da série de comédia *Nikolaj and June*, baseada no livro de Adam Price, transmitida pelo canal DR1 em 2002 e 2003 e vencedora do Emmy 2003 de “Melhor Série Internacional”. Apesar do prêmio e reconhecimento de crítica, *Nikolaj and June* não alcançou um grande público, ficando restrita à Escandinávia e alguns países da Europa.

Em um mercado dominado por produções norte-americanas, canadenses e até então, timidamente, europeias e latino-americanas, *Forbrydelsen* foi uma surpresa ao ser exibida no Reino Unido semanalmente pela BBC4 e alcançar índices de audiência inimagináveis para uma série estrangeira e legendada. Entre os diversos prêmios, ganhou o Bafta 2011 de “Melhor Série Internacional”, desbancando as populares *Mad Men*, *Glee* e *Broarwalk Empire*, esta última com a assinatura de Martin Scorsese. Em seguida chegou a Portugal, também com espantosa audiência, sendo posteriormente exibida pela Netflix e se tornando um “hit”, o que chamou a atenção também de críticos e acadêmicos. Afinal, por que *Forbrydelsen*

1 “La historia tiene una aura de tragédia griega, de drama sobre el destino, dondo gente que no tiene nada en común se viene conectada por un asesinato. Todos estan enredados en este gran enigma y nadie puede respirar em este mundo claustrofóbico antes que se resuelva el caso”.

se popularizou sem atores conhecidos, sem uma produção exuberante, sem explosões e perseguições típicas de um *thriller*?

Para Piv Bernth (2012, tradução nossa), produtora de *Forbrydelsen* e chefe do Departamento de Drama da DR (Danish Public Broadcasting), “*Forbrydelsen* é inovadora. É a primeira vez que você tem um drama de detetive com mais de 20 episódios – outras séries tiveram um assassinato por episódio [...]. Não se trata apenas de encontrar o assassino. Isso é importante, mas não é tudo”.²

De fato, a série é inovadora, mas o que Bernth aponta como principal razão do sucesso, que podemos resumir em um ritmo mais lento, poderia ser um grande fracasso de público, já que a fórmula para atrair o espectador de *thrillers* seriados é o ritmo frenético entre o crime e a identificação do culpado que ocorre em um ou poucos episódios. O que *Forbrydelsen* traz é uma dramaturgia inovadora em ficção seriada focada no drama interno das personagens e não na descoberta do assassino, mas inovar em um produto artístico que demanda continuidade é um risco que, neste caso, se mostrou um acerto.

AS HIPÓTESES

Em diversas entrevistas, Søren Sveistrup, roteiristas, produtores, diretores, atores – especialmente Sofie Gråbøl, que dá vida a Sarah Lund – se disseram surpresos com o sucesso da série e tentaram encontrar respostas para tamanha audiência.

Sveistrup colocou um peso grande na sua opção de dar tempo ao espectador para se envolver com a trama, com as personagens, até que o crime fosse resolvido. Ao invés de simplesmente trazer um crime e logo depois o culpado, ele quis mostrar a conexão entre pessoas que não têm nada em comum e se deparam com uma situação claustrofóbica, como

2 “*The Killing* is ground breaking. It’s the first time you have a detective drama over 20 episodes – other series had one killing per episode. [...] It’s not just about finding the murderer. That’s important, but it’s not all”.

ele diz, pois estarão presos entre si até que o crime seja solucionado. Sobre Sarah Lund, Sveistrup diz que foi uma criação conjunta com a atriz e eles quiseram inovar, fazendo da detetive não uma heroína feminina clássica, simpática, que usasse ternos como os homens, mas que fosse uma pessoa diferente. “Não conheço completamente Sarah Lund e não quero conhecer totalmente, senão ela perde o fascínio”, diz e acrescenta: “não sei se alguém crê em uma personagem que fala muito sobre sua vida privada enquanto procura resolver um grande crime”.³ (SVEISTRUP, 2014, tradução nossa) Sofie Gråbøl confirma que também construiu a personagem Sarah Lund e conta que, algumas vezes, interveio no roteiro como, por exemplo, quando soube que os roteiristas pretendiam que ela formasse um par romântico com Troels Hartmann, o político envolvido na investigação do crime. “Corri para o escritório dos roteiristas e disse: ‘vocês não vão fazer isso’. Lembro-me de dizer: ‘Eu sou o Clint Eastwood! Ele não tem namorada!’ O caso nunca aconteceu”.⁴

O suéter usado por Lund foi ideia da atriz. Ela disse que não queria masculinizar a personagem e não a imaginava usando ternos elegantes. A solução foi o suéter que representa um despojamento sem estereótipos. De figurino desprezioso da personagem a sucesso de vendas, o suéter virou objeto de consumo. Várias lojas e *sites* venderam o “Suéter da Sarah Lund”. Algumas vendiam apenas o suéter e mais nada, como a “Sarah Lund’s Sweater”.⁵ Assim como a série, o suéter se tornou um “*hit*”.

A intenção de fazer um *thriller* que se aproximasse do real também fez com que Søren Sveistrup causasse um suspense entre os atores e equipe. O roteiro era entregue na véspera da filmagem de cada episódio ou, muitas vezes, no dia, para que ninguém soubesse quem era o assassino. A única informação que eles tinham era de que não seria a Sarah

3 “No conozco completamente a Sarah Lund y tampoco quiero saberlo todo porque entonces perde la fascinación”. “[...] No sé se alguien se cree a um personaje que puede hablar de su vida privada, mientras intenta resolver un gran crimen”.

4 Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2011/mar/13/the-killing-sofie-grabol-sarah-lund-interview>. Acesso em: 16 mar. 2022.

5 Disponível em: <http://www.sarahlundswear.com/index.html>. Acesso em: 16 mar. 2022.

Lund. Todas as outras personagens eram potencialmente suspeitas. Na análise de Andrew Antony,

Um dos aspectos mais atraentes da série é seu naturalismo absorvente. Não há perseguições de carro, glamour e flertes sexuais irreais. Há também três mulheres fortes que formam os pilares da história. Embora cada uma seja atraente, é de maneira crível. *O botox* não pode reivindicar nenhum crédito neste drama.⁶ (ANTONY, 2011, tradução nossa)

De fato, durante toda a série, vemos que não há sobras no movimento dos atores, nem em suas expressões. As personagens estão bem caracterizadas dentro do propósito de fazer um drama próximo ao real, o que nos remete aos conceitos de Robert Bresson (1979, p. 32-42, tradução nossa): “Um suspiro, um silêncio, uma palavra, uma frase, um barulho, um lado [...]. cada coisa exatamente no seu lugar: seus únicos recursos. [...] Nada em excesso, nada que falte”.⁷

Tarkovski (1998, p. 110), ao falar do surgimento do cinema, enfatizou que a arte cinematográfica foi um meio de registrar o “movimento da realidade”, de “reproduzir infinitamente o movimento, instante após instante”. É dele o conceito de “tempo impresso” para se referir à precisão de uma obra fílmica na qual só deveriam estar em cena personagens e objetos que tivessem função na trama. Segundo Tarkovski (1998, p. 111), era preciso “deixar as mãos livres”, tirando “todos os elementos desnecessários, inadequados ou irrelevantes, e fazê-lo de tal forma que a questão das necessidades do filme e das coisas que deveriam ser evitadas fosse resolvida por si própria”. Ele retoma Bresson, que “fazia seus filmes sem nenhuma introdução especial de material, nada forçado, nada que

6 “One of the most appealing aspects of the series is its absorbing naturalism. There are no car chases, no high glamour and no unrealistic sexual dalliances. There are also three strong women who form the cornerstones of the story. While each is attractive, it’s in a credible manner. *Botox* can claim no credit in this drama”.

7 “Um suspiro, um silencio, uma palavra, uma frase, um estrepito, una mano [...]. Cada dose exatamente em su lugar: tus únicos recursos” [...] “nada em excesso, nada que falte”.

lembre generalização deliberada” e a Paul Valéry quando escreveu “a única maneira de alcançar a perfeição é evitar tudo o que possa levar a um exagero consciente”. (TARKOVSKI, 1998, p. 111)

OS AFETOS

Solucionar um crime é uma incógnita temporal, pois tanto pode acontecer no mesmo dia quanto depois de anos ou até nunca. O que *Forbrydelsen* faz é esticar a investigação, através de muitas reviravoltas, com um capítulo cobrindo um dia de investigação, chegando a 20 dias em 20 episódios: do dia 3 de novembro, quando Nanna é assassinada, até 22 de novembro quando o assassino é descoberto.⁸ Os letreiros informando ao espectador “Dia 1”, “Dia 2”, e assim por diante, indicam a precisão desse tempo, sendo mais um recurso para colocar o real na ficção.

O mérito de conseguir prender a atenção do espectador por 20 capítulos de cerca de 50 minutos cada, é, sem dúvida, um diferencial marcante de *Forbrydelsen* em relação a outros *thrillers* na ficção seriada. Søren Sveistrup diz que sua formação – na Den Danske Filmskole (Escola Nacional de Cinema da Dinamarca) em 1997 – foi muito influenciada pelo Dogma 95, movimento cinematográfico de diretores de cinema dinamarqueses, tendo como precursores Lars von Trier e Thomas Vinterberg. O Dogma 95, que existiu entre 1995 e 2005, tinha como premissa a ênfase nos atores e no tema, retirando quaisquer efeitos especiais dos filmes e uso espetacular da tecnologia. A ideia era dar o controle das filmagens ao diretor, afastando-os de estúdios e de orçamentos milionários. Essa influência é nítida em *Forbrydelsen*. Com uma produção de baixo orçamento, sem nenhum recurso espetacular, foco nos atores e na trama, poderia ser uma ficção seriada feita sob os ditames do Dogma 95. O próprio criador diz que foi um experimento e sempre agradece à DR (Danmarks Radio), emissora pública dinamarquesa de TV por ter acreditado e investido no projeto,

8 Neste texto me refiro à primeira temporada da série. A segunda e a terceira seguem o mesmo ritmo, porém com dez episódios cada.

o que se tornou interessante para ambos, pois *Forbrydelsen* deu início à exportação em larga escala de séries dinamarquesas. Segundo Ushma Chauhan Jacobsen e Pia Majbritt Jensen (2020, p. 9, tradução nossa)

No início de 2010, ficou claro que a emissora pública dinamarquesa DR (Danmarks Radio) estava se tornando um verdadeiro exportador global de dramas televisivos audiovisuais. Isso foi completamente sem precedentes na história da televisão dinamarquesa. [...] Isso desafiou as teorias econômicas de mídia existentes que enfatizam as estruturas competitivas e comerciais do mercado de mídia como contextos mais férteis para exportações bem-sucedidas.⁹

Ainda que se busque entender o fenômeno de *Fobrydelsen* pelos diferenciais já levantados, pela excelência dos atores, há uma trava quando se coloca o realismo como uma das possibilidades para tamanho sucesso, e aqui acrescento que esta série abriu caminho para a ficção seriada dinamarquesa, ampliando para a Escandinávia e trazendo um novo conceito para séries televisivas: o “Nordic Noir” que significa, de forma simplificada, histórias policiais com crimes violentos, narradas em ritmo lento, em cenários gélidos, sombrios, que acontecem em sociedades organizadas e pacíficas. Para manter o ritmo dos episódios e adiar a descoberta do assassino por quase 20 horas de projeção, foram feitos diversos malabarismos em cada episódio a fim de apontar um culpado ou envolvidos e, no episódio seguinte, a detetive Sarah Lund descobrir que a pista era falsa, a trama ser reconstruída para mirar em outros envolvidos e assim, sucessivamente, até o final. Não há quietude nem calma na espera para descobrir o assassino. Enquanto o crime não é solucionado, a ação é veloz,

9 “In the early 2010s, it became clear that the Danish public broadcaster DR (Danmarks Radio) was becoming a true global exporter of audiovisual television drama. This was completely unprecedented in the history of Danish television [...] This challenged existing media economics theories that emphasize competitive and commercial media market structures as more fertile contexts for successful exports”.

mirabolante, o “parece, mas não é”, dos sete primeiros minutos acontece em todos os episódios.

São poucas personagens, então, a cada dia, uma delas pode estar envolvida. Pai, tia, vizinho, melhor amiga, professor, namorado, funcionário da empresa do pai, secretária do político, o político candidato à prefeitura de Copenhague. Embora este político, Hartmann, magistralmente interpretado por Lars Mikkelsen, seja o “possível culpado n. 1”, em todo seu entorno surgem prováveis envolvidos, ora traindo-o, ora em cumplicidade. Isso me causou estranheza como espectadora e, agora, como pesquisadora que busca compreender o sucesso desta série. São tantas voltas em torno das poucas personagens, e, em cada episódio, um ritmo tão exagerado de tentativas e erros na descoberta do criminoso que, observando o que acontece a cada dia, as histórias ficam bem distantes do mundo real. Se durante a temporada temos tempo para nos envolvermos com a trama, isso não se dá no dia a dia de *Forbrydelsen*, mas, incrivelmente, esta maneira de contar a história não cansou o espectador.

Aqui fica evidente a importância da construção da personagem Sarah Lund. Enquanto todos – inclusive seus colegas da polícia – estão convencidos de que o assassino é “x”, ela monta um quebra-cabeça mental e, atropelando quem estiver no seu caminho, seu chefe, inclusive, Sarah vai atrás de outra peça. O suéter que ela não tira, indicando também sua falta de tempo e prioridade para vaidades, seu desinteresse por uma vida familiar, até por seu filho, sua coragem, sua convicção, fazem de Lund uma personagem singular. “Tentei fazer algo diferente. Conheço o gênero e os arquétipos de personagens nesse tipo de série. Sarah Lund é o resultado de tentar inovar”,¹⁰ diz Søren Sveistrup (2014, tradução nossa). Introspectiva, séria, obcecada pelo seu trabalho, Lund pouco fala. Assertiva e lacônica, ela gesticula pouco, raramente sorri e seus movimentos, com exceção das perseguições do ofício, são contidos. “[...] a personagem preexiste à figura cênica, e a sua linguagem é parte do seu comportamento, do ser

10 “Intenté hacer algo diferente. Conozco el género y los arquetipos de personajes en este tipo de series. Sarah Lund es el resultado de intentar innovar”.

total que ela objetiva. O que a personagem diz está inevitavelmente contaminado pelo modo como ela o diz”, frisa Cleise Mendes (1995, p. 29). A interpretação de Sofie está em consonância com a proposta de Sveistrup e, obviamente, com o texto dramático.

Sofie Gråbøl, que já havia trabalhado com Sveistrup, conta que ele a procurou dizendo que a história seria de um assassinato, com uma detetive mulher e que todos na cidade seriam envolvidos. Voltando à questão do realismo, isso seria verossímil se “a cidade” fosse pequena, uma vila, como foi a ideia original. Ao levar a trama para uma capital, envolver a todos não é factível. Não há como os mais de cinco milhões de habitantes de Copenhague participarem da trama e isso, obviamente, nem foi tentado. Todas as personagens foram envolvidas sim, mas enquanto o tempo da narrativa e os atores são tratados de forma realista, o envolvimento de todas não é, porque a conexão entre elas não é natural, como seria em uma vila, o que causa estranheza e intriga o espectador que assiste à série com um olhar mais crítico, como pontua Umberto Eco (1989, p. 129):

Poderíamos, aliás, classificar as produções narrativas seriadas num *continuum* que leva em consideração as diversas gradações do contrato de leitura entre texto e leitor de segundo nível ou leitor crítico (como sendo o oposto do leitor ingênuo). É evidente que até o produto narrativo mais banal permite ao leitor constituir-se, por decisão autônoma, em leitor crítico, isto é, em um leitor que decide avaliar as estratégias inovadoras, ainda que mínimas, ou registrar a ausência de inovação. Há, porém, obras seriais que estabelecem um pacto explícito com o leitor crítico e por assim dizer o desafiam a destacar as habilidades inovadoras do texto.

Através desse questionamento, cheguei à hipótese de que parte do encanto de *Forbrydelsen*, a maior, provavelmente, se deve aos afetos que ela provoca, e sob este viés, o realismo, a verossimilhança importam pouco.

No conjunto das possíveis explicações deste fenômeno, sem desprezar nenhuma delas, ilumino “o afeto”.

Inicialmente, recorro ao conceito de *Stimmung*, que surgiu no século XVIII na teoria musical e significa ânimo, humor, atmosfera, “harmonia de vibrações”, na definição de Eisner (2002), “tonalidades da alma” para Luckács (2015). Há uma harmonia em *Forbrydelsen* que captura o espectador pela alma, muito mais do que pela razão. Se as peripécias de Sarah Lund são exageradas, se não é crível que a cada dia uma pessoa seja envolvida no caso e no dia seguinte afastada, se a história traz personagens que seriam mais adequadas a moradores de uma vila do que de uma capital, são questões que não comprometem o embalo que faz com que o espectador continue fixado na série, ainda que se dê conta de tais, digamos, “furos”. Gumbrecht (2011) diz que não existe situação, nas artes, sem sua própria atmosfera, o que significa que é possível procurar e encontrar o *Stimmung* em cada obra. Uma análise de *Forbrydelsen* através do *Stimmung* é, certamente, instigante.

A Semiótica Tensiva, desenvolvida por Claude Zilberberg (2017), que tem pontos de convergência com a Semiótica das Paixões de Greimas e Fontanille (1993), é outro conceito que pode embasar a compreensão desse fenômeno, ao dar um lugar especial aos afetos na análise semiótica. No glossário do seu livro *Semiótica tensiva*, Zilberberg (2017, fl. 583, tradução nossa) define *tensiva*: “a tensividade não é mais do que a relação da intensidade com a extensividade, dos estados de alma com os estados de coisas”.¹¹ Ele diz que, na dimensão intensiva, os afetos, assim como as notas musicais, são uma medida das transformações que os eventos provocam em nós, e na dimensão extensiva, que é a dos estados de coisas, operamos transferências dentro das classificações existentes no nosso universo discursivo. O espaço tensivo, portanto, possui dois eixos: o da intensidade, no qual estão os humores, e o da extensividade, onde está a consistência variável do estado de coisas.

11 “La tensividad no es más que la relación de la intensidad con la extensividad, de los estados da alma con los estados de cosas”.

Os conceitos trazidos são alguns dos caminhos que vejo como frutíferos para analisar o sucesso de *Forbrydelsen*. A lógica, dentro do espectro de realismo, atuações e tempo da trama, não dá conta de muitas questões trazidas pelo sucesso da série que pegou a todos de surpresa. Estudar os afetos, as paixões que movem o espectador, é pertinente e necessário. Se colocarmos em um gráfico – e Zilberberg o faz – os “humores” e “estados das coisas”, resultando na tensividade, veremos que este é um campo farto para analisarmos a recepção de *Forbrydelsen*.

Ao falar de “Nordic Noir”, Gunhild Agger (2016) supõe que certos tipos de paisagens naturais e paisagens urbanas combinadas com foco nas mudanças sociais e culturais evocam determinadas emoções, especialmente quando aplicadas metaforicamente. A pesquisadora vai usar o conceito de emoções de Raymond Willians como “estrutura de sentimentos”. Já no início do artigo ela diz que há poucos estudos acadêmicos sobre emoções que sustentam enredos ficcionais, o que me parece verdadeiro.

Quando o espectador é cativado, emoções e afetos sustentam enredos em ficção. O público se afeiçoa à trama e às personagens e isso é fundamental para manter seu interesse para o próximo episódio, para a próxima temporada. Em *Forbrydelsen*, há também a afeição pela ambiência, pelas paisagens, características muito citadas em estudos empíricos sobre o interesse do público em séries dinamarquesas.¹²

Segundo David Bordwell e Kristin Thompson (2010, tradução nossa),

Um filme exige pouco de você, uma série de TV exige muito.
Filme pede apenas interesse casual, TV exige compromisso.
Acompanhar um programa semana após semana, mesmo em um DVR, é investir grande parte da sua vida [...]. Com o filme você entra e sai e segue com sua vida. TV é como

12 “O que faz as series dinamarquesas viajarem?” foi o questionamento que levou um grupo de pesquisadores a elaborarem projeto de pesquisa colaborativa em larga escala, financiado pelo Conselho Dinamarquês para Pesquisa Independente no período de 2014-2018. Eles investigaram as inter-relações entre diversos atores e práticas envolvidas na produção, circulação e recepção do drama audiovisual dinamarquês nos mercados doméstico e internacional. O livro, intitulado *The Global Audiences of Danish Television Drama*, está disponível em: www.nordicom.gu.se. Acesso em: 20 mar. 2020.

um longo relacionamento que termina de forma abrupta ou melancólica. De uma forma ou de outra, a TV vai partir seu coração.¹³

Quando uma série captura o espectador, seu término é um sofrimento, por mais que os roteiristas preparem cuidadosamente o fim da relação. Em *Forbrydelsen*, temos aproximadamente 38 horas de convívio com aquelas personagens, aquelas paisagens, aquele cenário. Sveistrup fala, na entrevista citada, que lhe fizeram a proposta de continuar a série, mas para ele, outra temporada enfraqueceria a trama. Era preciso colocar um fim. É muito comum, pelo apelo financeiro, pelo público que pede que a série não termine, que temporadas não previstas e não bem estruturadas sejam feitas e, geralmente, fracassem.

Às vezes, colocar um final em uma série de sucesso exige uma atitude radical. Em *Merlí*, por exemplo, série catalã transmitida de 2015 a 2018, a solução encontrada foi matar a personagem principal, Merlí. Mesmo assim, surgiu uma nova série com quase todo o elenco de *Merlí* e enredo similar, que se passa logo após a morte dele.

Renata Pallottini (1988) conclui seu livro *Introdução à dramaturgia* dizendo que, apesar de tantos estudos e teorias, o que importa é o resultado. “Se o artista, através de um trabalho absolutamente desvinculado de tudo o que até agora foi feito, absolutamente novo, conseguir um bom resultado, está perfeito”. (PALLOTTINI, 1988, p. 68) Tirando a hipérbole, é justo afirmar que *Forbrydelsen* conseguiu um bom resultado, inclusive revolucionando a dramaturgia na ficção seriada televisiva.

Neste texto trago uma inquietação que senti nas séries escandinavas e tem início com *Forbrydelsen*: quais elementos levaram o espectador a se sentirem fascinados por séries de países pequenos, idiomas não populares,

13 “A movie demands little of you, a TV series demands a lot. Film asks only for casual interest, TV demands commitment. To follow a show week after week, even on a DVR, is to invest a large part of your life. [...] With film you’re in and you’re out and you go on with your life. TV is like a long relationship that ends abruptly or wistfully. One way or another, TV will break your heart”.

artistas desconhecidos e escolhas dramáticas incomuns em histórias policiais?

Ao começar minha pesquisa, vi que a inquietação não era só minha, e que críticos e acadêmicos de vários países buscavam explicações para um fenômeno muito maior do que eu imaginava. Os estudos já publicados vão pelo caminho da representação próxima à realidade e identificação dos espectadores, especialmente em relação à representação da mulher, contudo não se referem ao fato de que os episódios são um amontoado de situações inusitadas sem compromisso com a realidade.

Esse tempo para o espectador se envolver com a trama, referido por Sveistrup (2014) é fato quando analisamos uma temporada, mas quando se trata da análise dos episódios, não há essa correspondência. O “parece, mas não é” cria situações esdrúxulas, opostas à intenção de aproximar a trama da realidade. A lentidão para mostrar o culpado é oposta à rapidez para apontar suspeitos. A ficção seriada é composta por episódios, e o que me intriga é por que os espectadores, e aqui me incluo, continuaram assistindo a série, ainda que a narrativa diária seja inverossímil e até frustrante? O realismo das personagens, a heroína Sarah Lund, mulher forte, tecnicamente muito acima dos seus colegas homens explicariam? Também, mas não apenas. Penso que esse tempo da trama, as personagens tão reais, o crime em um lugar gélido, com lagos, florestas, escuridão, fazem com que o espectador se afeição à série e esta afeição pode ser estudada pelo caminho do *Stimmung*, da Semiótica das Paixões, da Semiótica Tensiva e de outras teorias que contribuam, com a racionalidade possível, para o entendimento dos afetos compartilhados pelos espectadores de *Forbrydelsen*.

REFERÊNCIAS

AGGER, G. Nordic Noir - Location, Identity and Emotion. In: GARCIA, A. N. (ed.). *Emotions in Contemporary TV Series*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

ANTONY, A. The Killing: meet Sofie Gråbøl, Star of the Hit Danish Crime Thriller. *The Guardian*, United Kingdom, Mar. 2011. Disponível em: <https://www.>

theguardian.com/tv-and-radio/2011/mar/13/the-killing-sofie-grabol-sarah-lund-interview. Acesso em: 22 mar. 2022.

BERNTH, P. The Killing and Borgen: Danish drama wins global fanbase. *BBC*, United States, 2012. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/magazine-17853928>. Acesso em: 22 mar. 2022.

BRESSON, R. *Notas sobre el cinematógrafo*. Cidade do México: Era, 1979.

EISNER, L. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ECO, U. A inovação do seriado. In: ECO, U. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados da alma*. São Paulo: Ática, 1993.

GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC, 2011.

JACOBSEN, U. C.; JENSEN, P. M. Unfolding the Global Travel of Danish Television Drama Series. In: MAJBRIIT, P. *The Global Audiences of Danish Television Drama*. Gotemburg: Nordicom, 2020.

LUKÁCS, G. *A alma e as formas: ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MENDES, C. *As estratégias do drama*. Salvador: Edufba, 1995.

PALLOTTINI, R. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

SVEISTRUP, S. *Søren Sveistrup entrevista para Serielizados*. YouTube, [s. l.], dez., 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vNdL5LbCK-c>. Acesso em: 22 mar. 2022.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THOMPSON, K.; BORDWELL, D. Take it from a Boomer: TV will Break your Heart. *David Bordwell: Observations on Film Art*, Madison, 2010. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2010/09/09/>. Acesso em: 22 mar. 2022.

ZILBERBERG, C. *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima, 2017.

O DEVIR BACURAU EM PROPOSIÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS CONTEMPORÂNEAS

MIDIAN ANGÉLICA MONTEIRO GARCIA

O cinema de Kleber Mendonça propõe uma experiência estética de suspensão da enunciação, em sua forma de construção do discurso cinematográfico. Ao tratar de temáticas sobre a política dos espaços – desterritorializações, nomadismos, invasões –, realiza agenciamentos entre som e imagem os quais rasuram a concepção de um cinema que narra por imagens, instaurando a noção de uma cinematografia que pensa por imagens. Assim, em procedimentos poéticos como ruídos, silêncios, rastros de vozes, dissonâncias, restos de imagens, compõe intensidades, como estratégias que fazem o cinema (re)pensar aquilo que resta dos diversos processos de colonialidade na cultura brasileira. Tais procedimentos possibilitam a experiência da arte cinematográfica como testemunho e interrupção dos automatismos, tornando visíveis forças dissonantes e gestos micropolíticos que retornam nas relações contemporâneas.

Kleber Mendonça opera a fusão de diferentes gêneros da imagem. Assim, além de desierarquizar os papéis estabelecidos para a imagem e o som na cinematografia, o diretor põe em questão os limites do território dos gêneros fotografia, drama, cinema, interrompendo a lógica

da imagem-movimento, da sequência ascendente, assim como da transparência, criando uma espécie de cena expandida, em linhas de fuga, alargando os liames e possibilidades entre o fotográfico, a música, o drama e o filmico.

É possível afirmar que tais rastros de imagens e sons, restos de vozes e silêncios se constituam personagens, mas não ao modo da fábula, não estão presos à diegese da trama. São existências que comparecem ao palco com corpos fantasmagóricos. Em alguns momentos, surgem como existências imateriais. Tais espectros presentes nas cenas podem ser associados ao conceito de impersonagens, cunhado por Sarrazac, em seus estudos sobre a produção dramática moderna e contemporânea. Como no teatro rapsódico, essas presenças não se apresentam pelo vetor da ação, também não se apresentam sob a mediação de uma câmera distanciada, mas se insinuam por vias oblíquas. A dramaticidade parece se instaurar nos espantos promovidos pela presença impessoal desses espectros. Nesse sentido, é possível inferir que tais espectros teatralizam o humano, porém, operando outro uso da linguagem cinematográfica, ou melhor, promovendo uma expansão do cinema para outros espaços cênicos, tanto no que diz respeito à captura das intensidades poéticas, bem como da presença de indícios dramatúrgicos de uma estética rapsódica. É nesse sentido que para Sarrazac (2011, p. 87-88) “[...] a personagem se eleva até aquilo que eu chamaria de impersonagem”. Desse modo, ao identificar esse hibridismo de gêneros no teatro, como um procedimento de expansão da fábula afirma:

[...] é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do texto-tecido –, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro ‘modo poético’, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático. (SARRAZAC, 2012, p. 153)

Para falar dessas fantasmagorias, inicio com o filme *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça com codireção de Juliano Dornelles. *Bacurau*, cujo nome faz referência a um pássaro noturno, narra a resistência dos habitantes de um vilarejo, no interior do Nordeste do Brasil. Invasido por estrangeiros, os quais intencionam o abate da comunidade, o vilarejo torna-se alvo dos agressores, pelo mero prazer de realizar pontos em um jogo, cujas peças são os próprios habitantes da cidade.

A comunidade que habita o vilarejo experimenta uma vida mínima, em seus aspectos mais singulares, seja na proposição de uma política de vida não sustentada em uma grade cultural fixa, mas assentada em outras possibilidades combinatórias de relação com a natureza, com a tecnologia, com o conceito de escola e de religiosidade e nas formas de resistências diárias a um prefeito opressor que não faz parte da comunidade. O filme se inicia com o enterro da matriarca, mulher negra, mãe, portadora de afetos na comunidade, sob o som da canção “Bichos da Noite” de Sérgio Ricardo.

O canto nos causa uma sensação de certo estranhamento na profusão de vozes polifônicas. No campo composicional, à despeito da sua extensão, “Bichos da Noite” realiza-se em apenas um acorde. Não há, portanto, uma alteração de escala. Nesse sentido, é possível afirmar que há uma ocorrência cíclica pela repetição da frase melódica, criando uma espécie de movimento ritualístico. No entanto, a sequência melódica da canção cria uma sensação de deformação de uma lógica harmônica. Assim como tudo em *Bacurau*, a canção também rasura, borra uma certa lógica de composição, com os deslocamentos de semitom para semitom, em sentido de escala descendente, forma uma imagem de deslizamento. Tal movimento, que escorrega em semitonalidades, produz uma sensação da aparente desafinação, reiterando a ideia de uma deformação melódica, pois a voz passa por notas que não fazem parte da base da harmonia. Observa-se que, quando a linha melódica alcança as notas mais altas, o vocal coletivo abraça a melodia, acentuando esse movimento para baixo, como força que faz deslizar a ressonância da voz.

Podemos ler, nessa perspectiva, que a constituição modal da canção dá a ver um ato de resistência. O canto parece provocar certos estranhamentos,

devido ao nosso condicionamento auditivo, uma vez que, no ocidente, lemos o mundo de forma tonal. É possível perceber, portanto, que a canção se ordena na lógica dos restos, do mínimo, não conferindo às nossas expectativas uma gramaticalidade musical aguardada, não há a execução de uma harmonia convencional. É próprio aos restos executar esses trânsitos escorregadios, que escorrem, estranhos, incompletos, rizomáticos. A imagem do transbordamento da água no enterro enredado à canção “Bichos da Noite” dá esse dimensionamento. Essa ideia fantasmagórica, esse estranhamento perpassa todo o filme em diferentes cenas, sonoridades e imagens.

De forma inusitada, os habitantes da cidade são invadidos por inimigos que entram de modo viral, imperceptível, invisível. Seria uma invasão de alienígenas? Que forças são essas? Nós e os membros da pequena comunidade nos perguntamos. Frente a uma matança desvairada sem motivo aparente.

Diante desse inimigo viral, desde o início, alguns gestos dessa pequena comunidade nos chamam a atenção. Em primeiro lugar, destaco aqui o riso irônico do trovador e o lirismo inventado desse violeiro que expõe e rasura a ideia de nordeste a qual se teceu, discursivamente, nas várias formas de enunciação, a exemplo das telenovelas. Esse gênero alimentou o imaginário social, estruturando e reiterando estereótipos os quais constelaram a imagem do nordestino em clichês. Essa recorrência pode ser percebida também nos programas de humor, os quais sempre teceram associações envolvendo a imagem do nordestino a motivos temáticos relativos à preguiça, à ingenuidade, à vingança. O nordestino, embora personagem das telenovelas, em sua constituição como herói, nesses contextos, dissolve-se e esgarça-se no limiar da sua vivência no enredo e a ação estereotipada a ele conferida, a qual promove um certo tipo de riso, seja pelos *tropeços* na língua estabelecida, produtora de hierarquias, seja pela forma considerada desajeitada de estar no mundo. São, historicamente, aqueles personagens a quem não se pode levar a sério. Um tipo de riso que opera uma fixação, a repetição sem diferença, a manutenção de um lugar estereotipado.

Juliano Dorneles e Kleber Mendonça nos colocam novamente frente ao nordestino que provoca o riso, em momentos limites da vida, à exemplo dos personagens que, diante dos motoqueiros sulistas e da consequente certeza da morte, realizam um levante. A reação não esperada da personagem que profere um grito xingamento, como recurso último frente à morte, gera riso coletivo da plateia de espectadores. No entanto, o riso, nesse contexto, seguido do estampido surdo do primeiro tiro e a repetição reiterada dos disparos nos corpos já sem vida colocam-nos em silêncio. Esse agenciamento entre a possibilidade do riso e brutalidade gratuita da ação suspende qualquer possibilidade de rir. Essa suspensão temporária impõe diante de nós, espectadores, um questionamento, um susto metafísico: do que mesmo estamos rindo?

Assim, a despeito do sentido do riso da plateia se dar, ou por uma reação sensório-motora, resposta a um estímulo de um inconsciente colonizado, ou por uma reação catártica frente ao levante, esse agenciamento, que compõe um gesto antropofágico, opera rasgos nessa matriz teleológica.

Mas em *Bacurau*, não é só o espectador quem ri. O pronunciamento lírico e filosófico do repentista é realizado em meio ao riso potente. O trovador, assim, assume a voz narrativa, canta e conta uma contra-informação. O violeiro, na verdade, desestabiliza uma ordem estabelecida, e, em tom anárquico, deixa claro que lança mão do *chapéu de guizos*. Após expor, em seu canto, as intenções dos estranhos motoqueiros que invadem a cidade, diz “não quero seu dinheiro, moça, estou aqui só de gaiato”. Jorge Larrosa, em seu texto “Elogio do Riso”, afirma que o riso suspende as máscaras dos convencionalismos humanos.

O Chapéu de guizos não é uma máscara a mais, mas é uma garantia contra a fixação das máscaras. O chapéu de guizos é o que põe a nu que toda roupa é máscara, que todo rosto é máscara, e impede que as máscaras, crentes de si mesmas, se solidifiquem e se ressequem. (LARROSA, 2016, p. 180)

Em segundo lugar, destaco a forma como os habitantes convocam seus mortos. Para além de uma simplificação da representação do invasor imperialista, o filme *Bacurau*, parodicamente, coloca em evidência as ausências, forças que, nos primeiros filmes de Kleber Mendonça, insinuam-se por vias oblíquas.

Essas presenças fantasmagóricas são já enunciadas nos primeiros filmes de Kleber Mendonça. Em *O som ao redor*, o diretor pernambucano enfatiza as forças políticas de resistências também na composição de intensidades poéticas, sintomáticos de um *novíssimo* cinema contemporâneo. Potencialidades poéticas que emergem nas relações entre sons e imagens, construindo agenciamentos entre os ruídos e as ruínas, os rastros de vozes, os silêncios e as suspensões da linearidade narrativa, dispositivos privilegiados pelo diretor, como sintomas das fantasmagorias reativas e forças tanto afetivas quanto políticas ainda não reelaboradas no imaginário nacional, as quais retornam nas práticas e relações sociais do país.

Em *O som ao redor*, especificamente, as passagens do personagem João, neto do patriarca, na visita ao engenho, suscitam a fantasmagoria do espaço colonial, penetrado por nós através de uma câmera subjetiva. A visitação ao antigo cinema concretiza a experiência onírica do espectador. Ouvimos as dores de um passado hoje em ruínas. No entanto é no banho da cachoeira que nos certificamos de que a riqueza herdada pelo neto foi resultante de muitas dores de anos de exploração. Os personagens não veem o sangue que se derrama no corpo do personagem, apenas o espectador. Mas essa percepção instantânea, promovida pela imagem, rasura as alucinações capitalistas engendradas pela lógica das relações de poder em que está submerso o espaço colonial e o espaço da cidade contemporânea do Recife.

Percebe-se que os dispositivos fílmicos buscam tornar visíveis forças dissonantes em conflitos intensivos com fantasmagorias que retornam em diferentes tempos. É no interstício entre sons e imagens, numa duração dilatada da qual nos fala Deleuze, que o filme *O som ao redor* nos coloca de imediato diante da “cordialidade brasileira” *reativada* e encarnada nas relações sociais contemporâneas. Em *O som ao redor*, isso ocorre nas

relações entre empregados e empregadores no bairro de Recife. A exposição das fotografias, no prólogo do referido filme, ao som dos ruídos como extratos diretos do funcionamento da cidade e as presenças que se movem, mas que não se mostram por inteiro na narrativa, constituem-se num *museu movente e nômade*, que nos possibilitaria uma leitura não apenas da subsistência das formas de colonialismo, mas principalmente da construção de rotas de fuga que se constituem na própria arte.

Em *Bacurau*, o museu retorna concreto e inscreve-se não como espaço de turismo, mas como campo de batalha, *locus* de resistência. Os fantasmas aparecem à cena materializados nas roupas molhadas de sangue no varal, na presença da matriarca Carmelita e nas armas do próprio museu. O museu como instituição não é o espaço de documentação do mais forte, mas sim um registro espectral das forças do menor. Não o registro das formas colonizadoras, mas das forças do fraco. Como o menor pode produzir outros arquivos da cultura.

Em terceiro lugar, importa destacar o modo os heróis são convocados. Refiro-me aqui à matriarca Carmelita, ao herói híbrido, que não é ele nem ela, à escola e à coletividade, os quais citados nominalmente, ou por imagens, compõem uma história de colonização, abates, mortes, mas também de levantes e resistências.

É nesse sentido que vemos em *Bacurau* um gesto artístico de afirmação, de um levante que promove abalos numa lógica colonial produzida por formas de subjetivação que se delineiam a partir de certos dispositivos de poder que não cansam de nos visitar. O filme, portanto, opera uma apropriação devoradora e irônica de certas lógicas de produção de sentidos, embora Juliano Dorneles e Kleber Mendonça pareçam repetir fórmulas do cinema comercial. No entanto, se olharmos esses “trechos”, e refiro-me aqui ao sentido que Didi-Huberman (2013, p. 342-343) dá a esse termo, trecho como aquilo que “produz uma potencialidade, algo se passa, passa, delira no espaço da representação e resiste a se incluir”, percebemos que estabelecem incisões em outros espaços da construção da *mise en scène*. Nesse sentido, repetir, na diferença, implica, realizar um devir da própria forma de fazer cinema.

O que vemos se repetir em *Bacurau*? A execução estética que faz retornar o *western*, os tiroteios apoteóticos dos denominados filmes de ação, o motivo da vingança e do retorno dos mortos, a redenção do bandido pela missão coletiva, produzem, no tecido dos agenciamentos entre imagem e sonoridades outra lógica, a da fantasmagoria. Os diretores pernambucanos elaboram, portanto, uma espécie de rasura, produzindo diferenças e possibilitando uma participação ativa do espectador, pois as rasuras operadas não estão no plano das narrativas, do enredo ou no que se repete, mas no que há de menor, no mínimo, naquilo não é visível, mas se dá a ver numa espécie de movência estranha, que ganha existência de acontecimento no momento mesmo do nosso olhar. É, nesse sentido, que é possível pensar que a coletividade de *Bacurau* parece ganhar existência em uma arte que pode instaurar um outro modo de viver o coletivo, o gesto que pode suscitar outros gestos. *Bacurau* é, portanto, uma incitação, germe de outra coisa, operador de passagem. Como afirma Davi Lapoujade (2017, p. 38-39), em seu livro *Existências mínimas*, “O criador precisa dessa nuvem de virtuais para criar novas realidades, ele se alimenta de sua incompletude [...] são os virtuais que introduzem um desejo de criação, uma vontade de arte no mundo. A arte, portanto, alimenta-se dessa nuvem incessante de ‘átomos de verdade’ que margeiam nosso mundo”.

Distante de condenada a uma derrota, a população de *Bacurau* insurge contra forças políticas e reativas, inicialmente invisíveis, mas que, ao longo da narrativa se delineiam. Mas é preciso estar adormecido para ver e agir, para deixar vir, irromper o estranho que se enuncia no riso, na polifonia do canto, nos objetos do museu, na imersão da água. A coletividade de *Bacurau* antes de reagir escolhe adormecer, não com os antidepressivos doados pelo prefeito, antes escolhem habitar um modo de existir no delírio de uma lógica. Se de certa forma, a perseguição em *Bacurau* nos coloca diante do peso da história, o modo de vida mínimo faz vir à cena as forças do coletivo, povo larvar, amplio aqui, para o cinema o pensamento de Deleuze de que o fim último da literatura é escrever para um povo que está por vir, *um povo que falta*.

Trata-se de operar abalos, portanto, nas próprias estruturas pré-escritas para a vida, propondo assim, a produção de deslocamentos nos campos das representações, não apenas artísticas, mas também nas formas de produzir e pensar as verdades.

Nesse sentido é que me refiro a um devir Bacurau. Trazendo para nossa realidade mais imediata, podemos dizer que fomos invadidos por um vírus invisível que nos leva, como os habitantes de Bacurau, a nos questionar com tamanho estranhamento. O que é isso? Que invasão é essa? A que isso vai nos levar? Mas, ao mesmo tempo, nos perguntamos também. Por que queríamos voltar às ruas? O que nos faltou?

Se por um lado, esse tempo pandêmico nos levou ao confinamento, ao medo, ao terror, nos inseriu também em certo um interstício, naquele trecho mínimo do qual fala Didi-Huberman. Em uma dobra disso a que chamamos de vida. Talvez pensar no que há de mínimo nessa vida de confinamento pandêmico, para além do vírus que já se materializou no número de mortos, possa responder a tais perguntas.

Numa lógica de uma moral teleológica e do capitalismo, na qual fomos constituídos, estamos acostumados a domar as coisas, tentamos domesticar a vida, o tempo, a natureza. Tudo que podemos apalpar com a linguagem. Essa natureza com a qual interagimos como donos, nesse momento, coloca-se diante de nós, em uma feição não domesticável, nos olha, nos espreita e nos enfrenta, respondendo desse lugar não domesticável, num corpo não reconhecível e invisível. Não me refiro aqui somente à animalidade do vírus, mas à força do mínimo.

Mas como olhar para esse lugar em que a nossa canção se agramaticaliza, perde o referente. Dispor-se à escuta de uma outra coisa nesses desfila-deiros de instantes pandêmicos, é também testemunhar o que Lapoujade chama de *instantes prerrogativos*. Há que se perder o referente, agramaticalizar, compreendendo com Nietzsche que tudo é metáfora, perspectivas, formas de ver o mundo. A interpretação humana, nesse sentido, quando desgastadas, fixadas, institucionalizadas dão às perspectivas o estatuto de verdade.

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas, e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 2008, p. 56)

Que *átomos de verdade* essa vida de confinamento pode nos dar a ver. É nesse sentido que compreendemos que esse devir Bacurau deve ser convocado. Para aquela pequena comunidade, a utopia não se inscreve como o impossível, mas como o que pode se materializar em situação limite. Por isso, em *Bacurau* a música delira, o conceito de herói delira, o conceito de personagem delira, os sentidos de comunidade e o próprio referente filme deliram.

Aprender uma escuta do mínimo é ato de artista, seja ele da arte, seja da vida. Como testemunha e instaurador, põe em cena forças que são mínimas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é o ato de criação. In: AGAMBEN, G. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e libros*. São Paulo: Boitempo, 2018.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção Emilie Lesclaux, Said Ben Said e Michel Merkt. Intérpretes: Sônia Braga, Udo Kier, Bárbara Colen, Thomás Aquino, Silvero Pereira e Karine Teles e outros. Brasil: SBS Productions, CinemaScópio, Globo Filmes, 2019. 131 min.

DELEUZE, G. A. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Cinema 2).

DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, G. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 1. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011.

- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: FREUD, S. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 189-203. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 12).
- LACAN, J. *Seminário, livro 14: a lógica do fantasma*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.
- LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LARROSA, J. Elogio do Riso. In: LARROSA, J. *Pedagogia profana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 167-182.
- NANCY, J.-L. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- NIETZSCHE, F. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.
- SARRAZAC, J-P. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SARRAZAC, J-P. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Licorne, 2011.
- (O) SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Intérpretes: Irandhir Santos, Gustavo Jhan, Maeve Jinkings e W.J. Solha. Brasil: Cinemascópio, 2012.

AS LIÇÕES DA SENHORA G

UMA ANÁLISE DO FILME *ESCRITORES DA LIBERDADE*

PAULO HENRIQUE ALCÂNTARA

INTRODUÇÃO

Este capítulo está voltado para uma reflexão em torno do filme *Escritores da liberdade* (2007), do cineasta americano Richard LaGravanese, e elege como enfoque central a protagonista da obra, a professora Erin Gruwell. A discussão suscitada aqui sublinha a conduta pedagógica adotada pela personagem em sua missão. Ao longo da película, ela é vista assumindo decisivas posturas diante do enfrentamento de violentos conflitos envolvendo seus alunos dentro de uma sala de aula transformada em campo minado prestes a explodir.

O cinema já situou, no contexto escolar, roteiros que mostram o quanto é rico e complexo esse ambiente, dotado de grande potencial dramático. *Ao mestre com carinho* (1966), dirigido por James Clavell, por exemplo, tornou-se uma referência. Protagonizado por Sidney Potier, expõe as dificuldades de um educador negro, Mark Thackeray, em ser respeitado em uma unidade de ensino londrina. Já *Sociedade dos poetas mortos* (1988),

de Peter Weir, acompanha a luta de um professor de literatura, defendido por Robin Williams, às voltas contra o conservadorismo de uma instituição tradicional dominada pelos preconceitos da sociedade americana dos anos 1950. Carismático e criativo, o professor John Keating, para contrariedade dos colegas mais velhos, inspira nos seus pupilos o questionamento, a rebeldia e a luta pelos sonhos.

Em 2008 chegou às salas de projeção o francês *Entre os muros da escola*, assinado por Laurent Cantet, que traz o personagem François Marin (na pele do ator François Bégaudeau) ensinando para a turma problemática de uma escola da periferia de Paris. Mais um filme que confirma a tendência frequente do cinema em desenvolver tramas nas quais a sala de aula é palco de conflitos e tensões subjacentes. É o que pode ser visto também em *O sorriso da Mona Lisa* (2003), de Mike Newell, que aborda a história, passada durante os anos 1950, da professora de arte Katherine Watson. Ela ensina numa instituição, altamente elitizada, só para mulheres, onde suas alunas são preparadas para serem esposas prendadas e submissas. Katherine, interpretada pela atriz Julia Roberts, assume uma postura de questionamento, rebelando-se em defesa do feminismo, da arte e da subversão.

No âmbito das séries, a escola também tem servido de inspiração para roteiristas que a tomam, a um só tempo, como cenário e protagonista. É o caso de *Segunda chamada* (2019), produção brasileira situada em um espaço de ensino noturno para jovens e adultos. Baseada na peça *Conselho de classe*, de Jô Bilac, apresenta o diretor Jaci e os educadores Lúcia, Eliete, Marco André e Sônia travando uma árdua batalha para convencer os alunos da força transformadora do conhecimento. Já a série espanhola *Merlí* (2015) é centrada em um professor de filosofia, o personagem-título, que, a fim de estimular sua turma a pensar livremente, não hesita em acionar métodos nada tradicionais. Pertencente a essa linhagem audiovisual, com a qual guarda afinidades, *Escritores da liberdade* pode ser apontada como outro bom exemplar de discussão sobre a educação e as alternativas encontradas por docentes para driblar as adversidades. Segundo análise de Rosália Duarte (2009, p. 91) no livro *Cinema e educação*:

Filmes são uma fonte muito rica de pesquisa sobre temas e problemas que interessam aos pesquisadores da área de educação. A análise comparativa de diferentes cinematografias pode fornecer um vasto material para estudo e reflexão acerca de estratégias de escolarização e de transmissão de saberes adotados por diferentes culturas em diferentes sociedades.

A partir do que Duarte traz, a conduta pedagógica adotada pela protagonista do filme em questão pode servir de inspiração e discussão no campo do ensino. Nesse sentido, escolhi uma obra cinematográfica que pode ser vista como disparadora de temas importantes e candentes, buscando, assim como Marc Ferro (1989, p. 203), ao estabelecer a relação entre cinema e sociedade, refletir “não somente sobre a obra como também a realidade que representa”.

Baseado no livro *O diário dos escritores da liberdade* (1999), escrito por um coletivo de estudantes denominado “Escritores da Liberdade”, em parceria com Erin Gruwell, o filme ancora-se nessa publicação reunindo 150 relatos com histórias reais de estudantes da Escola Woodrow Wilson, da região de Long Beach, em Los Angeles (EUA). Lá, em 1994, eles estiveram sob a responsabilidade da professora Erin. Eram provenientes de bairros periféricos, apontados como incapazes de aprender, identificados e segregados em subgrupos rivais, como por exemplo “O Pequeno Camboja”, “O Gueto”, “A Terra do Pão branco” e “A Fronteira Sul ou Pequena Tijuana”.

PÉROLAS EM SALA DE AULA

Escritores da liberdade tem como centro das ações a sala 203, na qual, tradicionalmente, era colocada a turma do primeiro ano do equivalente brasileiro ao ensino médio. No início do período letivo em que se desenrola a trama, a 203 foi ocupada por estudantes, entre 14 e 15 anos, considerados inaptos para o aprendizado. Para ministrar inglês básico foi designada a jovem professora Erin Gruwell, interpretada pela atriz americana Hilary

Swank. Durante o primeiro encontro com a coordenadora pedagógica Margaret (vivida por Imelda Stauton), Erin, prestes a iniciar sua jornada, é aconselhada a não portar o colar de pérolas no trabalho. Dona de um ótimo currículo, filha de um pai ativista dos direitos civis, a bem-intencionada protagonista não escapa do olhar irônico de Margaret, que se revelará sua antagonista. Margaret antevê o entusiasmo da iniciante mestra esbarrado no descaso dos alunos.

Erin vai lecionar para André, Marcus, Sharaud, Eva, Ben, Glória, Sindy, Brandy, Hunter e Jason, dentre outros. Em uma sala ao lado estão aqueles que o professor identifica orgulhosamente no quadro branco como “Estudantes notáveis: classe especial”. Erin, que corajosamente insistiu em se apresentar portando o colar, indiferente à ressalva da coordenadora, logo detecta o separatismo em seu primeiro dia de trabalho. Contudo, a cisão entre os adolescentes, alguns deles armados, também se dá internamente. Eles se sentam sempre nos mesmos lugares, cautelosamente distantes daqueles que não são da mesma raça e da mesma etnia.

Segundo Guimarães (2003) a noção de etnia envolve uma definição mais ampla em relação ao entendimento de raça, não estando apenas associada ao fenótipo das pessoas. Ao invés de se restringir aos dados da aparência física, etnia diz respeito a um conjunto de características que abarca também diversos elementos, tais como nacionalidade, tradições, afinidades linguísticas, crenças religiosas, regionalismos, culinária e condutas sociais. Ou seja, etnia pode ser compreendida como uma construção social. Comunidades de judeus, indígenas e ciganos são exemplos de grupos étnicos. Etnia também está ligada ao local em que se vive, onde ancestralidade, costumes e elos históricos de vivências comuns são compartilhados. Poutignat e Streiff-Fenart (1998, p. 38) colaboram ampliando a reflexão sobre o tema:

Assim como não pressupõem uma real comunidade de origem, os grupos étnicos também não pressupõem uma real atividade comunitária. Eles existem apenas pela crença subjetiva que têm seus membros de formar uma comunidade

e pelo sentimento de honra social compartilhado por todos os que alimentam tal crença. A pertença étnica determina, assim, um tipo particular de grau social que se alimenta de características distintivas e de oposições de estilos de vida, utilizadas para avaliar a honra e o prestígio segundo um sistema de divisões sociais verticais.

Os estudantes vistos na tela pertencem a várias etnias, moram em bairros distintos, falam inglês com sotaques diversos e fazem questão de explicitar que, também no âmbito escolar, existem as mesmas fronteiras que os separam nas ruas. Eles parecem assustados com o convívio segregador, confrontados pelos colegas, ou seriam adversários, em função das facetas multiculturais que trazem consigo. A esse respeito, Eva Benitez, que usa uma tornozeleira eletrônica que permite sua localização, e havia sido liberada do reformatório apenas com a condição de frequentar as aulas, ironiza: “Eles acham que na escola eu estou livre dos perigos que rondam as ruas de Long Beach”. (ESCRITORES..., 2006) A mesma Eva é, ao longo da narrativa, porta-voz das razões que determinam a dificuldade de convívio: “Disputamos o território. Nos matamos pela etnia, orgulho e respeito”. (ESCRITORES..., 2006)

As identidades dos jovens são postas em xeque diante do outro num mundo em permanente tensão e movimento. Nesse sentido, evidenciam dificuldade em lidar com os demais e mostram-se como exemplos da percepção de Stuart Hall (2004, p. 7), segundo a qual há aspectos maiores de transformação que estão deslocando as “estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.”

Eva e os demais integrantes da turma agem com descaso diante de Erin Gruwell, a quem chamam de “Senhora G”, e, literalmente, viram-lhe as costas no primeiro encontro, quando também eclode uma briga que foge ao controle da protagonista. A cena é uma clara demonstração do quanto a violência, em sua danosa amplitude, tomou conta da escola, minando as relações e diminuindo as possibilidades do diálogo para resolver questões. Porém, a educadora não desanima diante do primeiro obstáculo posto à

sua frente pelo roteiro e persiste em sua cruzada, a despeito da descrença de seu próprio pai – que marchou pelos direitos civis e acredita que a filha ensina para gangues criminosas e não para pequenos ativistas – e de um colega que a adverte sobre a evasão.

Entre os muros da Escola Woodrow Wilson e ao som de uma trilha sonora que inclui o *hip hop* mixado à voz de Martin Luther King em um dos seus discursos, assistimos à luta de Erin, que, inicialmente, pouco consegue ensinar. Com o passar do tempo, ela vai aprendendo duras lições sobre tensão social e as práticas de gangues rivais ao presenciar uma grande briga no pátio, motivada por um estudante¹ que ousou aproximar-se de um grupo adversário.

A despeito da violência pulsante, Erin tenta, a todo custo, cumprir sua missão. Ela propõe o estudo de Homero, mas os adolescentes ignoram o autor grego e a professora sente sua “odisseia” ameaçada quando apenas iniciara. Metodologia inadequada? Conteúdo programático hermético? Durante os extras presentes no DVD do filme, o diretor Richard LaGravenese confidencia que Erin se perguntava sempre a caminho do trabalho: “Que farei com eles, hoje? Como juntá-los?”. (ESCRITORES..., 2006)

Nesse sentido, ela obtém um acerto pedagógico ao adotar um jogo para o qual a sala foi dividida por uma linha vermelha e a turma separada em dois grupos. À medida que Erin faz uma pergunta, os alunos se aproximam da referida linha. Entre as indagações estão, por exemplo: “Quem já foi vítima de violência em casa?”, “Quem já teve um amigo morto por gangue rival?”. Os jovens, em lados opostos, percebem, ao se aproximarem da linha vermelha, que as semelhanças entre suas trajetórias os fazem mais próximos do que eles supunham, ligados por dolorosas histórias de vida semelhantes, a exemplo dos tiros, dos quais a maioria foi alvo.

Erin também encontra um encaminhamento possível para melhor conduzir seus ensinamentos quando uma demonstração explícita de

1 Armand Jones, de apenas 19 anos foi o intérprete desse personagem e, durante os extras do filme, o diretor Richard LaGravenese informa que dedicou *Escritores da liberdade* a ele, baleado e morto após as filmagens por usar vermelho em um bairro errado.

racismo vai parar em suas mãos. Um aluno branco desenha a caricatura de um colega negro, Sharaud, que circula entre todos, provocando risos generalizados. Erin interrompe o conteúdo dado e transforma a ofensa desenhada em uma oportunidade educativa transmitida em fala contundente. Ela compara a caricatura a outras de judeus, reproduzidas em jornais pelos nazistas e informa, baseada em fundamentos históricos e de maneira bem contextualizada, que, além de judeus, negros, ciganos e homossexuais foram mortos durante o Holocausto.

AO ENCONTRO DE ANNE FRANK

Erin constata que a classe desconhecia o que foi o Holocausto. A personagem, então, faz um paralelo entre os nazistas, segundo ela “a gangue mais famosa do mundo” (ESCRITORES..., 2006), e as diferentes gangues às quais os estudantes pertenciam. Ao compará-los com os adeptos de Hitler, Erin os chama de amadores: “Vocês ocupam bairros? Eles ocuparam países”. (ESCRITORES..., 2006) Em meio à discussão sobre violência e nazismo, a “Senhora G” é confrontada e, no enfrentamento, ela acha, após seu abalo inicial, uma pista importante que a leva a outro nível de entrosamento com a sala.

Erin ouve palavras duras: “Não vou te respeitar só porque te chamam de professora” (ESCRITORES..., 2006), enquanto Eva Benitez desafia: “O que você está ensinando aqui que fará diferença na minha vida?”, (ESCRITORES..., 2006) Contudo, tais provocações a ajudam a repensar seu lugar em um centro educacional em constante ebulição, reflexo das tensões sociais que emanam das ruas. Os questionamentos chegam até Erin como um tabefe e, por sua vez, desnudam a crise posta à sua frente: pessoas indiferentes ao conhecimento e, por extensão, à mestra que os quer educar. Para Bourdieu o sistema de ensino exclui de forma contínua, em todos os níveis. Em seu livro *A miséria do mundo* (2003), de maneira contundente, ele reflete:

A escola mantém no próprio âmago aqueles que ela exclui, simplesmente marginalizando-os nas ramificações mais ou menos desvalorizadas. Esses ‘marginalizados por dentro’ estão condenados a oscilar entre a adesão maravilhada [...] e a resignação aos seus veredictos, entre a submissão ansiosa e a revolta impotente. Não demoram muito a descobrir que a identidade das palavras colégio, colegial, professor, secundário, vestibular, esconde a diversidade das coisas; que o colégio onde os orientadores escolares os colocaram é um ponto de reunião dos mais desprovidos; que o diploma para o qual se preparam é na verdade um título desqualificado [...] Eles são obrigados pelas sanções negativas da escola à renunciar às aspirações escolares e sociais que a própria escola inspira; são obrigados, por assim dizer, a engolir o sapo, e por isso levam adiante sem convicção e sem pressa uma escolaridade que sabem não ter futuro. (BOURDIEU, 2003, p. 66)

Além da falta de perspectiva no aprendizado, sinalizada por Bourdieu, há o agravante, no caso da situação mostrada em *Escritores da liberdade*, da sala de aula como extensão do caos das ruas, zona de conflito no qual carteiras escolares também delimitam fronteiras de uma guerra em que a visão etnocêntrica de um estudante julga e discrimina outro colega a partir dos valores e da cultura distintos. Erin encontra justamente na constatação dessa crise e no questionamento daqueles que está educando a resposta para motivá-la a impulsioná-los rumo a novos conhecimentos. Estaria a turma interessada na *Odisseia*, de Homero? A resposta é não. Ao menos não naquele momento, quando ainda precisava ser atraída para o estudo, capturada para o prazer da leitura como uma possibilidade de descoberta, de prazer, de identificação em algum nível.

Erin tem a seu favor a disponibilidade de rever os planos de aula e tentar aproximar sua disciplina dos aprendizes, buscando fazer com que se interessassem. Firme na sua obstinação, como é esperado por quem acompanha a travessia da personagem central de um filme, Erin, persistente em seus objetivos, propõe a leitura do livro *Durango Street* (1990),

de Frank Bonham, despertando nos seus discípulos o interesse pela obra que narra o mundo das gangues, seus atritos e repercussões. Além dessa publicação, no lugar de um poeta célebre, a professora estimula a apreciação da poesia do *rapper* Tupac Amaru Shakur, também conhecido como 2pac Shakur, um artista talentoso que nasceu em Nova York e foi baleado em Las Vegas em 1996, vindo a falecer aos 25 anos. Tupac é considerado o maior *rapper* de todos os tempos. Conforme percepção de Erin, o que Shakur cria “é muito sofisticado e bacana” (ESCRITORES..., 2006) e os alunos o conheciam bem, recitando alguns versos de sua canção:

Homem-criança na terra prometida não teve muitos heróis.
Ele só via as mães, os pais não davam muito as caras. E,
não, acho que você não sabia que eu me tornaria tão forte.
Empalideceu? Foi algo que bebeu? Papai se enganou.
Cadê o dinheiro que você falou que ia me mandar? Que
ia me ligar e falar como amigo? (SHAKUR 1990 apud
ESCRITORES..., 2006)

Além da análise das letras de Shakur e dos debates em torno de *Durango Street*, Erin continua sua investida rumo à sedução pelo conhecimento, sim, pois aí reside a principal lição transmitida pela protagonista: é preciso tornar a aprendizagem sedutora. No lugar de explanar sobre o Holocausto, ela leva os matriculados na sala 203 até o Centro Simon Wiesenthal, também conhecido como Museu da Tolerância, em Los Angeles. Lá, eles presenciam o que foi esse período da história e suas consequências, vendo fotos e ouvindo relatos de prisioneiros de campos de concentração. Com tal proposta pedagógica, Erin os sensibiliza, fazendo com que, naturalmente, estabeleçam um paralelo entre a dificuldade de convivência que existe entre eles e as proporções que o movimento nazista tomou. Guimarães, mais uma vez, comparece para reforçar o paralelo entre tensão racial e o Holocausto:

Todos sabemos que o que chamamos de racismo não existiria sem essa ideia que divide os seres humanos em raças,

em subespécies, cada qual com suas qualidades. Foi ela que hierarquizou as sociedades e populações humanas e fundamentou um certo racismo doutrinário. Essa doutrina sobreviveu à criação das ciências sociais, das ciências da cultura e dos significados, respaldando posturas políticas insanas, de efeitos desastrosos, como genocídios e holocaustos. (GUIMARÃES, 2003, p. 55)

Uma vez cientes do contexto no qual a Segunda Guerra Mundial se deu, Erin Gruweel propõe aos estudantes a leitura de *O diário de Anne Frank* (2008), redigido pela jovem judia enquanto ela e sua família estavam escondidos no porão de uma casa, tentando se manter a salvo da perseguição nazista. Os jovens são logo atraídos pelos relatos de Anne Frank e acompanham com ávido interesse os acontecimentos envolvendo os seus dias reclusa sob a opressão. Ela conta os sobressaltos com a descoberta, a qualquer momento, do esconderijo, como revela o seguinte trecho: “Ontem acordamos às seis da manhã, porque toda a família ouviu de novo sons de uma invasão. Dessa vez, a vítima deve ter sido um de nossos vizinhos. Quando fomos verificar, às sete horas, as portas ainda estavam trancadas, graças a Deus!”. (FRANK, 2008, p. 298)

O interesse despertado pelo livro é tamanho que, concluída a leitura, Erin faz uma sugestão, acolhida com entusiasmo, para que a turma se envolva num esforço conjunto de mobilização e levante recursos para trazer até a escola Miep Gies, a mulher responsável por esconder em sua casa a moça judia. A cena, na qual a corajosa senhora fala sobre seu feito, confere ao filme um dos momentos mais emocionantes.

Ao constatar a adesão comovida dos alunos com o sofrimento de Anne Frank, com quem estabelecem uma conexão fruto da identificação, Erin propõe que cada um tenha seu próprio diário, tarefa assumida com grande interesse. As cenas mostram as páginas sendo escritas com confissões sobre os desentendimentos familiares, os medos, as memórias marcadas pela pobreza e por perdas geradas pela violência. A aluna Eva Benitez traduz o significado contido na prática de transformar em palavras os

acontecimentos da sua vida: “Quem sabe, ao escrever a minha história, eu a expurgue”. (ESCRITORES..., 2006)

Os diários, registrados em cadernos escolares, foram editados e alcançaram grande repercussão ao serem lançados em 1999. Quando toda uma conjuntura indicava que esses adolescentes não concluiriam os estudos, pelo histórico de embate entre eles, pelo convívio com a truculência provocada pelas gangues da qual provinham e devido ao desestímulo pelo aprendizado, a professora inexperiente, porém hábil, desperta o respeito e a confiança. Os estudantes, após percorreram um arco dramático que os conduziu da rejeição à aceitação, não queriam se separar de Erin no segundo ano, a despeito da resistência dos demais docentes que não viam com bons olhos os feitos da educadora, responsável por elevar uma turma da condição de fadada ao fracasso, reprovação e desistência para a condição de autores de sua própria vida, da qual o conhecimento passou a fazer parte, estimulado pela descoberta do prazer da leitura e da escrita. Os alunos foram do descaso em relação ao aprendizado para a persistência de quem acredita no estudo como alternativa para transcender as dificuldades e conquistar melhores condições de vida.

Escritores da liberdade aborda a escola como microcosmo de uma sociedade. Se a comunidade de Long Beach enfrenta sérios problemas, esses também acompanham seus jovens moradores até a unidade de ensino. Se em suas comunidades seus pais e vizinhos são desassistidos de uma série de direitos básicos, na sala de aula eles são igualmente relegados e desacreditados da capacidade de aprender. Até que uma professora decide sair do cômodo lugar de uma mera reprodutora do conhecimento e compromete-se, realizando ações pedagógicas competentes e inovadoras em um grupo tomado por atitudes de permanente hostilidade.

A mediação da protagonista valorizou a alteridade, mudou posturas, antes marcadas pela dificuldade de convívio entre aqueles apontados como fracassados, tidos como avessos, irremediavelmente, ao conhecimento. Quando se pensa na crise pela qual passa o ensino público no Brasil e no preocupante quadro de desinteresse pelo aprendizado, com o descrédito de muitos jovens da capacidade que teriam para tal, percebe-se quanto o

filme *Escritores da liberdade* torna-se eficaz instrumento de reflexão sobre a importância dos educadores se manterem íntegros em sua missão, não desistindo de criar estratégias que despertem a vontade pelo saber, ajudando a tirar jovens do lugar de invisibilidade, da exclusão e mudando suas vidas por meio de novas perspectivas dadas pela educação.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, P. *A miséria do mundo*. São Paulo: HUCITEC, 2003.
- DUARTE, R. *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- ESCRITORES da liberdade. Direção: Richard LaGRAVANESE. Produção: Richard LaGRAVANESE. Estados Unidos: MTV Films: Jersey Film, 2006. 1 DVD (127 min), son., color.
- FERRO, M. Existe uma visão cinematográfica da história? In: FERRO, M. *A História vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FRANK, A. *O Diário de Anne Frank*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2008.
- GUIMARÃES, A. S. A. *Como trabalhar com raça em sociologia*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2004.
- POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, J. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1998.

ÉSQUILO, NOSSO CONTEMPORÂNEO

PAULO RICARDO BERTON

INTRODUÇÃO

Ao escrever o já canônico *Shakespeare nosso contemporâneo*, o crítico literário e teatral polonês Jan Kott (1914-2001), influenciado basicamente pelo existencialismo francês, recuperava as tramas do bardo inglês sob uma visão filosófica do mundo pós-Segunda Guerra Mundial, no que esta perspectiva trazia de mais desanimador para o presente e para o futuro do ser humano. As encenações de Brecht, Strehler, Brook e Mnouchkine, dos anos 1950 aos 1980, mostravam na cena que o conteúdo apresentado por William Shakespeare (1564-1616) em suas peças era imediatamente reconhecido e reinterpretado pelo público da época. Esta proposta de releitura de textos dramáticos escritos num período muito anterior é o que se propõe este texto, ao reconhecer em Ésquilo (525 a.C.-425 a.C.), um autor do século de Péricles na Grécia Clássica, e mais especificamente em *Os persas*, alguns dos princípios defendidos pelo professor alemão Hans-Thies Lehmann (1944-2022) em seu, também já consagrado pelos estudos teatrais da atualidade, *Teatro pós-dramático*. No entanto, este trabalho também critica a recusa ao anacronismo por parte de Lehmann, que na

esteira da teleologia hegeliana, concentra o seu *corpus*, em sua maioria, em textos dramáticos do final do século XX e início do século XXI em autores como Handke, Jelinek, Kane e Müller, apenas para citar alguns. Ao se constatar a aplicação possível destes elementos “pós-dramáticos” num texto do século V a.C., e que já se era possível observá-los num outro momento da trajetória do drama, a visão da história pendular parece ser mais adequada para se categorizar estas obras literárias, abandonando a ideia de movimentos estéticos em sucessão em prol de paradigmas artísticos que retornam e se repetem. Desta forma, o prefixo pós se torna um equívoco por sugerir não uma oposição, mas uma sucessão sem retorno.

A CONTEMPORANEIDADE DE ÉSQUILO

Em 1956, Peter Szondi (1929-1971), na época professor de História da Literatura e Literatura Comparada na Freie Universität Berlin, publica um livro chamado *Teoria do drama moderno*. Neste trabalho seminal, ele tentou estabelecer alternativas para o gênero literário dramático, reconhecendo que o drama puro estava alienado das expectativas do público e do contexto cultural do final da passagem do século XIX para o XX. Começando com Ibsen, ele detectou as contradições internas de alguns autores dramáticos canônicos, como Strindberg e Hauptmann. Depois disso, Szondi apresenta algumas tentativas de resgate da forma dramática em autores como Pirandello e Wilder, antes de chegar a Brecht e seu teatro épico como o modelo a ser seguido. De fato, a influência da escrita dramática brechtiana no drama ocidental foi enorme, como pode ser visto nas peças de Frisch e Dürrenmatt na Suíça, Arthur Miller nos EUA e na calorosa recepção e na sua defesa teórica através de Bernard Dort e Roland Barthes na França.

Quarenta anos depois, o mundo obviamente mudou. E o teatro como termômetro da cultura e da sociedade também. É então que outro professor de uma instituição acadêmica alemã, Hans-Thies Lehmann, da Universidade Johann Wolfgang von Goethe em Frankfurt am Main, escreve um livro chamado *Teatro pós-dramático*. Lehmann defende que hoje em dia o texto é apenas um dos elementos de uma produção teatral. A hierarquia

da literatura sobre o espetáculo no teatro, que pode ser percebida na defesa de Szondi de certo tipo de literatura a ser escrita para o palco, não encontra eco, segundo Lehmann, na contemporaneidade. Por isso, é uma espécie de resposta a Szondi, uma afirmação de que o teatro pós-dramático não precisa mais do drama. Drama entendido como: “uma fábula compreensível (história), significado coerente, autoafirmação cultural e sentimentos teatrais tocantes”. (LEHMANN, 2006, p. 19, tradução nossa)¹

Ésquilo e os outros dois grandes tragediógrafos gregos, que são os únicos deste período da história do drama cujos textos nos chegaram completos, escreveram suas peças antes da escritura da *Poética* de Aristóteles. Como temos uma maneira fortemente hegeliana de entender o mundo, a cronologia e a teleologia podem ser consideradas como um conhecimento kantiano *a priori*. Assim, não percebemos que, se Aristóteles escreveu seu tratado no século IV a.C., todas as tragédias gregas existentes, escritas antes daquela época, não poderiam ter sido influenciadas por suas teorias do drama. E se quisermos ser mais específicos, seguindo as considerações aristotélicas, se *Édipo-Rei* é a tragédia mais perfeita, todos os outros escritos antes de 430 a.C. podem ser considerados pré-aristotélicos, ou pertencentes a um teatro pré-dramático.

Então, apoiado pelos elementos reconhecíveis no que Lehmann chama de teatro pós-dramático, este ensaio pretende mostrar como Ésquilo, sendo o mais antigo autor dramático da tradição ocidental de quem o mundo herdou peças completas, paradoxalmente se aplica a essas características. Embora o foco principal do teatro pós-dramático seja colocado na performance, tanto a tradutora como o autor estão cientes da importância do texto quando ela diz que: “a dimensão espetacular não implica que os textos escritos para o teatro não sejam mais relevantes ou que não podem ser considerados neste contexto” (MUNBY, 2006, p. 6, tradução nossa),² e o próprio autor afirma: “Ao aludir ao gênero literário do Drama, o título

1 “A comprehensible fable (story), coherent meaning, cultural self-affirmation and touching theatre feelings”.

2 “The performance dimension does not imply that texts written for the theatre are no longer relevant or cannot be considered in this context”.

‘Teatro Pós-Dramático’ sinaliza a contínua associação e troca entre teatro e texto”. (LEHMANN, 2006, p. 17, tradução nossa)³ A quantidade de referências feitas a Heiner Müller, Peter Handke e Elfriede Jelinek atestam esta citação.

OS PERSAS

A peça de Ésquilo escolhida para o trocadilho com Kott é *Os persas*. Primeiro, por ser a mais antiga peça completa existente dos tragediógrafos gregos. Sendo a mais distante para trás no tempo tanto de *Édipo-Rei* quanto da *Poética* de Aristóteles, sugere uma forma dramática primitiva, se acreditarmos que seu autor “evoluiu” para estruturas dramáticas mais puras. Se não, podemos considerá-lo como uma de suas peças para as quais ele desenvolveu uma forma literária específica. Independente do nosso ponto de vista, o que importa é que sua estrutura se assemelha muito aos princípios do teatro pós-dramático. Lehmann (2006, p. 23, tradução nossa), referindo-se aos autores dramáticos e diretores considerados por ele pós-dramáticos comenta: “Nem todos os praticantes criaram uma obra inteira que pode ser considerada pós-dramática em sua totalidade”.⁴

Os persas foi escrito em 472 a.C. O texto conta a história dos persas derrotados após as Guerras Médicas que ocorreram entre 547 a.C. e 486 a.C. A ação anterior da peça poderia ser resumida como a sucessão de batalhas entre as duas nações:

As guerras entre os gregos e os Persas duraram todo o período da dinastia aquemênida persa (549-330 A.C.), embora o termo guerras Persas se refira mais especificamente às guerras dos reis Persas Dário I e Xerxes I, que terminaram em 478 A.C. O conflito começou com a conquista da Lídia, quando Ciro,

3 “By alluding to the literary genre of the Drama, the title ‘Postdramatic Theatre’ signals the continuing association and exchange between theatre and text”.

4 “Not all of the practitioners have created a whole ‘oeuvre’ that can be considered post-dramatic in its entirety”.

o Grande, da Pérsia, triunfou sobre Creso, em Sardes, em 547. Ciro, então, varreu a costa do Mar Egeu, ganhando o controle das cidades jônicas anteriormente sujeitas à Lídia. A maioria dessas cidades se revoltou, porém, e teve que ser subjugada. Os persas então instalaram tiranos amigos, e a paz foi mantida até o reinado (521-486 A.C.) de Dário, quando as cidades jônicas se rebelaram novamente. Muitos dos tiranos foram mortos ou expulsos. Apoiando a revolta, Atenas enviou uma frota em 499 para ajudar os rebeldes, mas em 493 a revolta havia sido suprimida. Em 490, Dário enviou uma frota com uma força de invasão contra Atenas, mas o exército persa foi derrotado na batalha de Maratona. O filho e sucessor de Dário, Xerxes, determinado a punir Atenas, invadiu a Grécia em 480. No primeiro sucesso, o enorme exército Aquemênida, estimado em mais de 100.000 soldados, foi atrasado em Termópilas por Leônidas e suas forças espartanas. Encontrando um caminho para a retaguarda dos gregos, o exército aquemênida os aniquilou e marchou para Atenas, cujos cidadãos tinham fugido para as ilhas próximas. Embora Atenas tenha sido incendiada, os gregos derrotaram decisivamente a frota persa em Salamina. Xerxes retornou à Pérsia, deixando um exército para subjugar a Grécia. No ano seguinte, no entanto, este exército foi derrotado em Plateia, acabando com o perigo da invasão persa. (THINKQUEST, 2018, tradução nossa)⁵

- 5 “Wars between the Greeks and Persians lasted throughout the period of the Persian Achaemenid dynasty (549-330 BC), although the term Persian Wars refers more specifically to the wars of Persian kings Darius I and Xerxes I, which ended in 478 BC. Conflict began with the conquest of Lydia when Cyres the Great of Persia triumphed over Croesus at Sardis in 547. Cyrus then swept along the coast of the Aegean Sea, gaining control of the Ionian towns formerly subject to Lydia. Most of these towns revolted, however, and had to be subdued. The Persians then installed friendly tyrants, and peace was maintained until the reign (521-486) of Darius, when the Ionian towns again rebelled. Many of the tyrants were killed or expelled. Supporting the revolt, Athens sent a fleet in 499 to aid the rebels, but by 493 the uprising had been suppressed. In 490, Darius sent a fleet with an invasion force against Athens, but the Persian army was defeated in the Battle of Marathon Darius’ son and successor, Xerxes, determined to punish Athens, invaded Greece in 480. At first successful, the huge Achaemenid army, estimated at more than 100,000 troops, was delayed at Thermopylae by Leonidas and his Spartan forces. Finding a path to the rear of the Greeks, the Achaemenid army annihilated

A peça começa em Susa com um coro de velhos governantes persas esperando o retorno de Xerxes da derrota na batalha de Salamina. Pode ser lido como uma tristeza constante pelo fracasso e vergonha da força militar no território grego. Muitos dos elementos frequentemente criticados em *Os persas*, como os defeitos de composição, têm uma aparência completamente oposta, se examinados pela perspectiva pós-dramática, um olhar segundo Lehmann (2006, p. 23, tradução nossa): “desenvolvido como uma forma de definir o contemporâneo, [...] pode retroativamente permitir que os aspectos ‘não-dramáticos’ do teatro do passado se destaquem com mais clareza”.⁶

Este capítulo irá agora enumerar alguns desses aspectos em comum de acordo com a visão de Hans-Thies Lehmann sobre o teatro sendo produzido nos dias atuais.

TEXTOS LÍRICOS

Com a ausência de um claro conflito (a situação agonística faz parte apenas da ação anterior) é a beleza da poesia que conta. “O espectador de Ésquilo – mais do que o espectador de qualquer tragédia clássica posterior, e infinitamente mais do que o espectador da maioria dos Dramas modernos – deve aprender, em primeiro lugar, a ouvir a poesia verbal”. (ARROWSMITH, 1981, p. 23, tradução nossa)⁷ Apesar de valorizar os aspectos performáticos do evento teatral, Lehmann ressalta a importância dos aspectos líricos do teatro pós-dramático:

them and marched to Athens, whose citizens had fled to nearby islands. Although Athens was burned, the Greeks decisively defeated the Persian fleet at Salamis. Xerxes returned to Persia, leaving an army to subdue Greece. The following year, however, this army was defeated at Plataea, ending the danger of Persian invasion”.

- 6 “Developed as a way of defining the contemporary, it can retroactively allow the ‘non-dramatic’ aspects of the theatre of the past to stand out more clearly”.
- 7 “The spectator of Aeschylus – more than the spectator of any later classical tragedy, and infinitely more than the spectator of most modern Drama – must learn in the first place to listen to the verbal poetry”.

No entanto, no mais tardar o teatro da década de 1980 nos obrigou a ver, nos termos de Michael Kirby, aquela ‘ação abstrata’, um ‘teatro formalista’, em que o processo real de ‘performance’ substitui ‘atuação mimética’. O teatro com textos líricos, nos quais virtualmente nenhum enredo é representado – não pode de maneira alguma ser descrito como um ‘extremo’, mas é uma dimensão essencial da realidade do novo teatro. (LEHMANN, 2006, p. 36, tradução nossa)⁸

Maurice Maeterlinck (1862-1949), um autor dramático simbolista belga, é considerado por Lehmann um precursor do teatro pós-dramático através de seu conceito de drama estático, no qual: “ao mesmo tempo a ideia clássica de progressão, o tempo linear é abandonado em favor de um planar ‘tempo de imagem’, de um tempo-espaço”. (LEHMANN, 2006, p. 58, tradução nossa)⁹ Ésquilo ainda mantém uma certa cronologia das ações, mas nós definitivamente ficamos com a sensação – como em *A intrusa*, por exemplo – que o tempo congelou.

DIÁLOGO COM OS MORTOS

Excêntrico, mesmo dentro do cânone da tragédia clássica grega, a inclusão de uma personagem morta como o rei Dário em *Os persas* aproxima Ésquilo de outros dois autores dramáticos do século XX: Maeterlinck e Genet. O primeiro defende a presença de poderes extraordinários nos que ele chama de “seres que têm a aparência de vida sem ter a vida”, que na verdade se parecem mais com os mortos. (LEHMANN, 2006, p. 59) Essa

8 “Yet, at the latest the theatre of the 1980’s has obliged us to see, to put it in Michael Kirby’s terms, that ‘abstract action’, a ‘formalist theatre’ where the real process of ‘performance’ replaces ‘mimetic acting’ – that theatre with lyrical texts, in which virtually no plot is represented – can by no means still be described as an ‘extreme’ but is an essential dimension of the reality of the new theatre”.

9 “At the same time the classical idea of progressing, linear time is deserted in favour of a planar ‘image-time’, of a time space”.

ideia dos mortos nos ouvindo é literalmente representada no diálogo entre o coro e o rei morto Dário:

CORO – Eu te louvo e o temor cega meus olhos. Eu te elogio, mas o temor prende minha língua. Sua proximidade me enche com o frio imemorial da morte.

DÁRIO – Porque você cantou feitiços me persuadindo a deixar o mundo dos mortos, eu voltei. Conte tudo, sem divagar, mas faça uma narrativa breve. Fale e seja feito. Eu te assusto? Então a reverência excede seus limites. Deixe a reverência de lado. (ÉSQUILO, 1981, p. 73, tradução nossa)¹⁰

Jean Genet (1910-1986) é quem pensa que o teatro é um diálogo com os mortos. Além disso, ele considera o cemitério como o local ideal para um evento teatral. Para ele, o teatro deveria ser uma missa para os mortos. (LEHMANN, 2006, p. 70)

CERIMÔNIA

No teatro do diretor polonês Tadeusz Kantor (1915-1990) podemos encontrar muitos paralelos para com *Os persas*. Se tivermos em mente que Ésquilo fez efetivamente parte da batalha de Salamina, é possível fazer conexão com a estética de Kantor que: “gira em forma obsessiva em torno de sua própria [...] lembrança e somente por essa razão exhibe a estrutura temporal da memória, a repetição e o confronto com a perda e a morte”. (LEHMANN, 2006, p. 71, tradução nossa)¹¹ Parece que estamos ouvindo o *leitmotiv* de *Os persas*. Como Lehmann (2006, p. 71, tradução

10 “CHORUS - I praise you and awe blinds my eyes. I praise you but awe binds my tongue. Your nearness fills me with death's age-old chill.

DÁRIO - Because you chanted spells persuading me to leave the buried world, I come. Tell everything, not rambling on, but make the story brief. Speak and be done. I frighten you? Then reverence exceeds its bounds. Let reverence go”.

11 “Revolves in obsessive form around his own [...] memories and for this reason alone exhibits the temporal structure of memory, repetition and the confrontation with loss and death”.

nossa) observa, o teatro de Kantor é marcado tanto pelo terror do passado (a derrota em Salamis em Ésquilo) quanto pelo retorno (Dário questionando o coro sobre os eventos na Grécia). Ambos podem ser chamados de “o teatro depois da catástrofe”. (LEHMANN, 2006, p. 71, tradução nossa)¹² Outro comentário feito em *Teatro pós-dramático* vem dar suporte a nossa comparação: “Quando Kantor fala – em um sentido espiritual – da ‘consciência de nossa derrota’ que estava em voga no teatro, então este é um motivo pelo qual a tragédia grega também foi alimentada”. (LEHMANN, 2006, p. 74, tradução nossa)¹³

LUTO

Este é o clima constante em torno da derrota persa e a aparência do rei humilhado Xerxes. De certa forma, é também a atmosfera predominante encontrada em muitos artistas considerados pelo professor Lehmann como pós-dramáticos: Kantor, Heiner Müller, Bob Wilson e principalmente Klaus Michael Grüber (1941-2008). Sobre Grüber, Lehmann (2006, p. 76, tradução nossa) diz: “Um corpo se expõe, sofre. O som melancólico que emite se propaga através do espaço e atinge o espectador como uma onda sonora, tangencialmente com força desencarnada. Para uma atmosfera de piedade e medo, o que mais é necessário do que isso?”¹⁴ Ele prossegue e qualifica o teatro de Grüber como *Trauerspiel*¹⁵ e o do encenador e bailarino texano Bob Wilson, como luto.

12 “The theatre after the catastrophe”.

13 “When Kantor speaks – in a spiritual sense – of the ‘consciousness of our defeat’ that was at issue in theatre, then this is the very motif off which Greek tragedy also fed”.

14 “A body exposes itself, suffers. The plaintive sound that it emits propagates through space and hits the spectator as a sound wave, tangentially with disembodied force. For pity and fear, what more is needed than this?”.

15 Drama trágico alemão, em português.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem muitas outras características do teatro pós-dramático que se conectam não apenas com a tragédia com a qual estamos lidando, mas também com a tragédia como um gênero específico do período clássico. Lehmann cita a musicalização como um elemento da performance e somos enviados de volta à extensa presença da música, não apenas durante o *stasimon*, mas também na musicalidade dos diálogos. A ênfase nas passagens corais, característica das montagens do encenador alemão contemporâneo Einar Schlee (1944-2001), é um elemento óbvio quando falamos sobre a tragédia grega. Esta ênfase no coletivo é de forma geral importante em *Os persas* quando o foco é toda a população e o efeito da guerra nos diferentes grupos sociais: mulheres que perderam seus homens, homens que perderam seu orgulho, uma ação que perdeu seu poder.

Além de todos esses elos entre *Os persas* e o teatro pós-dramático, ficamos surpresos com duas referências diretas a essa peça: a produção de um dos grupos teatrais mais representativos da atualidade chamado *Hollandia* e o teórico francês Roland Barthes (1915-1980), tendo desempenhado o papel de Dário em uma produção do começo dos anos 1960. Ambos mostram o interesse do teatro contemporâneo nessa peça pré-aristotélica.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) em sua epístola ao sr. D'Alembert afirma que:

Diz-se, de fato, que uma boa peça nunca pode fracassar; realmente, eu acredito, mas isso é porque uma peça realmente boa nunca é repugnante para o pensamento, as ideias e o comportamento de uma dada sociedade. Não pode haver a menor dúvida de que a melhor tragédia de Sófocles seria totalmente condenada em nossos teatros. É impossível nos colocarmos no lugar das pessoas com quem não temos nenhum tipo de semelhança. (ROUSSEAU, 2000 apud GEROULD, 2006, p. 207, tradução nossa)¹⁶

16 "It is said, indeed, that a good piece can never miscarry; truly, I believe it, but this is because a really good piece is never disgusting to the manners of times. There cannot be the least

Se aplicarmos Rousseau ao teatro contemporâneo, usando seus termos, diríamos que *Os persas* não é repugnante ao pensamento, ideia e comportamento de hoje e também que temos muitas semelhanças com os gregos. Felizmente, não somos a Genebra puritana, e, ao contrário dela, permitimos que o teatro não apenas exista, mas se surpreenda em recuperar obras que foram deixadas de lado no cânone universal do drama, isto se tratando naturalmente de sociedades com liberdade de expressão.

Assim, as inúmeras semelhanças entre o texto de Ésquilo e as características categóricas do pós-dramático, conforme levantadas por Lehmann, nos mostram que os estilos e as formas estéticas deveriam ser considerados fundamentalmente, apesar de suas especificidades temporais, como uma oposição binária que se move feito o pêndulo de um relógio. “A” se opõe a “B” que se opõe a “C”, que retoma muitos dos elementos de “A”. Raymond Williams (1921-1988) já nos ensinava que um estilo hegemônico convive ao mesmo tempo com um estilo residual e um estilo emergente. A ideia de uma sucessão de estilos, no qual o mais atual seria tomado pelo mais evoluído, perpetuando um paradigma romântico em que o novo superaria o antigo e a tradição, parece não fazer sentido quando encontramos elementos análogos entre uma tragédia do século V a.C. e textos dramáticos dos séculos XX e XXI. Isto tudo para corroborar a nossa defesa contra a pretensão e inadequação de se utilizar de prefixos temporais, como o pré e o pós na denominação de períodos artísticos, porque neles está implícita a superioridade hierárquica, e o desaparecimento do período anterior. No caso do pós-dramático, o que está sugerido no termo é a morte do drama, uma vez que a partir dele, vivemos um momento histórico em que o drama já era, ou seja, estamos no pós. Mesmo admitindo sem muita convicção de que o drama ainda permanece, mesmo que com a hegemonia do espetacular e do performativo, o termo é inequívoco. O texto dramático morreu. No entanto, Ésquilo com *Os persas* nos coloca uma questão-chave: será mesmo?

doubt that the very best tragedy of Sophocles would be totally damned in our theatres. It is impossible to put ourselves in the place of people to whom we bear no sort of resemblance”.

REFERÊNCIAS

- AESCHYLUS. *The Persians*. Edited by William Arrowsmith. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- ARROWSMITH, W. Introduction. In: AESCHYLUS. *The Persians*. Edited by William Arrowsmith. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- DORT, B. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ÉSQUILO. *The Persians*. Thinkquest. Disponível em: <http://library.thinkquest.org/17709/wars/persian.htm>. Acesso em: 11 jun. 2018.
- KOTT, J. *Shakespeare our Contemporary*. London: Methuen, 1965.
- LEHMANN, H-T. *Postdramatic Theatre*. Abingdon: Routledge, 2006.
- MUNBY, K. Introdução. In: LEHMANN, H.-T. *Postdramatic Theatre*. Abingdon: Routledge, 2006.
- ROUSSEAU, J.-J. An Epistle from J. J. Rousseau, Citizen of Geneva to Mr. D'Alembert. In: GEROULD, D. (coord.). *Theatre, Theory, Theatre*. New York: Applause, 2000.
- WILLIAMS, R. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.

SOBRE OS AUTORES

ALDRI ANUNCIÇÃO

Aldri Anunção é dramaturgo, ator, diretor, bacharel em Teorias Teatrais pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), além de mestre e doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em 2013, sua peça *Namíbia, Não!* foi publicada pela Edufba e ganhou primeiro lugar na categoria juvenil do Prêmio literário Jabuti. *Namíbia, Não!* foi levada aos palcos com direção artística de Lázaro Ramos, tornando-se sucesso de crítica e público e atingindo o número de 500 mil espectadores em 880 apresentações nas principais capitais do país. Recentemente, a peça foi adaptada para o cinema, resultando no filme *Medida provisória*.

ALEX BEIGUI

Professor permanente e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Líder do DRAMATIC – Grupo de Pesquisa em Dramaturgia: Teorias, Intermédias e Cena cultura e editor dos Cadernos do LINCC – Linguagens da Cena Contemporânea (ISSN: 1983-9197). Desde 1999, vem pesquisando e publicando sobre Teatro da Androginia, Etnodrama, Performance, Performances da Escrita, Performatividade em Textos Teatrais Contemporâneos, Matrizes Estéticas e Culturais da Cena Contemporânea.

CÁSSIA COSTA LOPES

Cronista, ensaísta, pesquisadora e professora titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É mestra em Estudos Literários, doutora em Artes Cênicas e pós-doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) do Instituto de Letras da UFBA. É autora de vários livros, dentre os quais *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, publicado pela editora Perspectiva, em 2012.

CLEISE MENDES

Dramaturga, ensaísta, poeta e contista. Professora titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA), docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA e membro da Academia de Letras da Bahia. É autora de dezenas de peças já encenadas e publicou vários livros, dentre os quais *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (Perspectiva, Coleção Estudos, 2008). É pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e líder do grupo Dramatis - Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação/UFBA.

CLÓVIS DIAS MASSA

Professor titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e nos cursos de Teatro do Departamento de Arte Dramática, entre eles o de Bacharelado em Escrita Dramatúrgica. Foi coordenador do GT Dramaturgia: Tradição e Contemporaneidade, na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace) (2017-2021) e editor-chefe (2015-2021) da revista *CENA*, periódico eletrônico do PPGAC da UFRGS, no qual segue como co-editor.

EVELINA HOISEL

É professora titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atuando nos cursos de graduação e de pós-graduação em Letras e Teatro. É pesquisadora CNPq 1D. Autora dos livros *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*; *Grande sertão veredas: uma escritura biográfica*; *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos* (Prêmio Biblioteca Nacional 2019), dentre outros. Possui ensaios publicados em coletâneas e periódicos nacionais e internacionais. É membro da Academia de Letras da Bahia e da Academia de Ciências da Bahia.

GIL VICENTE TAVARES

Dramaturgo, diretor e professor adjunto da escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Publicou pela Editora da UFBA (Edufba) o livro *A herança do absurdo*, resultado de sua tese de doutorado. Em 2015, *SADE*, peça de sua autoria, ganhou o Prêmio Braskem de melhor texto. Pelo mesmo prêmio, ganhou melhor espetáculo por *Sargento Getúlio* (2011) e por *Um Vânia, de Tchekhov* (2017), ano em que ganhou também na categoria de melhor direção. Em 2018, ganhou novamente como melhor autor por *As tentações de Padre Cícero* – peça recentemente publicada pela Coleção Dramaturgia da Edufba. É diretor artístico do grupo Teatro NU.

JOÃO SANCHES

Dramaturgo, encenador e iluminador. É autor de *Entre nós e Egotrip*, peças publicadas pela Coleção Dramaturgia da Edufba. Ganhou o Prêmio Braskem de Teatro três vezes: em 2013, nas categorias melhor texto e melhor espetáculo; em 2014, na categoria melhor espetáculo infanto-juvenil. De 1999 a 2021, suas encenações receberam um total de 20 indicações a prêmios, em diferentes categorias. Com atuação multidisciplinar, João Sanches é professor adjunto da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da

Bahia (UFBA). Atualmente, desenvolve pesquisa sobre poéticas contemporâneas a partir da noção de desvio.

JORGE LOURAÇO FIGUEIRA

Dramaturgo, professor e pesquisador. Tem várias peças publicadas e levadas à cena, além de artigos sobre teatro para revistas e jornais. Atualmente, é diretor artístico do Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery e docente na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (Porto). Foi coordenador da Pós-Graduação em Dramaturgia da ESMAE, crítico de teatro do jornal *Público* e dramaturgo residente no Teatrão (Coimbra). É doutor em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra, mestre em Antropologia pelo ISCTE-IUL e licenciado em Relações Internacionais Culturais e Políticas pela Universidade do Minho. No Brasil, publicou a monografia *Verás que tudo é verdade*, sobre o grupo Folias (São Paulo).

LÍVIA SAMPAIO

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PPGCCC-Pós-Com-UFBA) da mesma universidade, na linha de Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática. Roteirista, diretora e produtora executiva do Documentário “Tranças” (2019).

MIDIAN ANGÉLICA MONTEIRO GARCIA

Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), mestre em Teorias da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA. Foi professora da UESB e coordenadora do curso de Licenciatura em Letras – Faculdades Jorge Amado. Hoje é docente na área de Teoria Literária e

pró-reitora de Graduação do Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: artes, literatura, cinema, cultura e ensino de produção de textos.

PAULO HENRIQUE ALCÂNTARA

É professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pertence ao grupo de pesquisa Dramatis - Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação. Ministra componentes de Dramaturgia e Análise de Texto, cujas interfaces com o cinema são temas de suas pesquisas e publicações na área. Algumas de suas peças encenadas foram lançadas em livros, como *Lábios que beijei* (1998), *Bolero* (2000), *Partiste* (2010) e *Sublime é a noite* (2021), esta última publicada pela Coleção Dramaturgia da Edufba.

PAULO RICARDO BERTON

Autor dramático, encenador teatral e professor universitário. É graduado em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); mestre em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS); e PhD em Teatro pela University of Colorado at Boulder. Coordena o Núcleo de Estudos em Encenação e Escrita Dramática (Needram). Atualmente, é professor associado do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) da UFSC.

Formato: 17 x 24 cm
Fontes: Ashbury, Barlow
Miolo: Papel Off-Set 75 g/m²
Capa: Cartão Supremo 300 g/m²
Impressão: Gráfica 3
Tiragem: 300 exemplares

CÁSSIA COSTA LOPES

Cronista, ensaísta, professora e pesquisadora nas áreas de Letras e Artes Cênicas. Desde 1996, ensina e pesquisa no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde ocupa o cargo de professor titular, em regime de dedicação exclusiva. É mestra em Estudos Literários, doutora em Artes Cênicas e pós-doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) do Instituto de Letras da UFBA. É autora de vários livros, dentre os quais *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, publicado pela editora Perspectiva, em 2012. Integra o Grupo de Pesquisa Dramatis – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação/UFBA.

JOÃO ALBERTO LIMA SANCHES

Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica do Salvador (UCSal). Dramaturgo, encenador e iluminador. Ganhou o Prêmio Braskem de Teatro três vezes: em 2013, nas categorias Melhor Autor e Melhor Espetáculo; em 2014, na categoria Melhor Espetáculo Infantojuvenil. Com atuação multidisciplinar, João Sanches foi diretor de programação da TV UFBA e também colunista do jornal *A Tarde*. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre poéticas contemporâneas a partir da noção de desvio. É professor da Escola de Teatro e do PPGAC-UFBA.

Veredas do drama é o encontro de diferentes vozes – de pesquisadores e artistas – capazes de produzir amplo terreno de discussão sobre o drama na atualidade, com suas diversas feições teóricas e criativas. No ecossistema do cerrado brasileiro, as veredas, além de vias naturais, são sendas plenas de água e vegetação, que servem de abrigo e fonte de alimento, garantindo a renovação constante desse importante bioma. Assim também, na paisagem do drama contemporâneo, as múltiplas vertentes que se abrem para a criação e a pesquisa – seja revisitando o largo curso da tradição, seja trilhando os caminhos estreitos e desviantes de ousados experimentos – podem atuar como férteis veredas a nutrir e reinventar formas de dar um vivo testemunho do nosso tempo e lugar.



ISBN 978-65-5630-486-1



9 786556 304861