

LUIZ FELIPE BOTELHO PAES BARRETO

O JOGO DO ILIMITADO
DISSOLUÇÃO DOS LIMITES DE TEMPO E ESPAÇO
NA DRAMATURGIA DE JOÃO FALCÃO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cleise Furtado Mendes

Salvador

2007

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

- B273 Barreto, Luiz Felipe Botelho Paes.
O Jogo do ilimitado: dissolução dos limites de tempo e espaço na dramaturgia de João Falcão / Luiz Felipe Botelho Paes Barreto. - 2007.
131 f. : il.
- Orientadora : Prof^a Dr^a Cleise Furtado Mendes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro/Escola de Dança.
1. Teatro. 2. Espaço e tempo. 3. Cleise Furtado Mendes. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro /Escola de Dança. II. Título.

CDD - 792

Aos meus pais,
pelo apoio para que eu
chegasse até aqui.

AGRADECIMENTOS

Aos que me apoiaram antes, durante e depois desta jornada. Aos novos e velhos amigos que fizeram este caminho ser ainda mais belo. Aos que ficaram tão perto de mim como se fossem minha família. Aos que nunca mais esquecerei. Aos que me acompanharam, me orientaram, compartilharam comigo seus conhecimentos e dúvidas, sonhos e pesadelos. Aos que ouviram meus alumbramentos e reclamações, riram e choraram comigo. Aos que me mostraram a Bahia e a natureza materna que as terras têm. Aos que me acolheram, me apontaram caminhos, simplificaram a Vida.

Agradeço a estes e a todos – e são tantos – que colaboraram com ações e intenções para que estes mestrado e dissertação se concretizassem da melhor maneira possível. A vocês, amigos, colegas, mestres, parentes amados, minha profunda gratidão. Deus os abençoe.

*Pára tempo, Pára!
Pára um pouco, pelo menos!
Deixa eu ter uma idéia primeiro.
Depois você volta a passar.
Então, vai! Quer passar, passa!
Passa, passa mais rápido, vai, passa, passa,
passa mais rápido, mais rápido ainda,
vai, tempo, passa bem rápido!
Eu quero ouvir você quebrar.*

Trecho de *Uma noite na lua* (1998), de João Falcão

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
APRESENTAÇÃO	10
INTRODUÇÃO	14
BREVE INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE CRONOTOPO	18
1 ESPAÇO, TEMPO E CRIAÇÃO NA DRAMATURGIA	22
1.1 MOMENTOS HISTÓRIA ADENTRO SOBRE JOGOS NO ESPAÇO-TEMPO	24
1.2 QUANDO AS REGRAS TOMAM O LUGAR DO PRAZER DE JOGAR	29
1.3 VIDA ALÉM DO ARISTOTELISMO	35
2 O MENINO QUE VIROU DRAMATURGO QUE VIROU MULTIARTISTA	47
2.1 DE UM RESUMO DA HISTÓRIA DE UM CONTADOR DE HISTÓRIAS	47
2.2 DAS HISTÓRIAS DE UMA FORMA DE CRIAR HISTÓRIAS	55
3 ESPAÇO-TEMPO EM TRÊS PEÇAS DE JOÃO FALCÃO	62
3.1 UMA NOITE NA LUA: UM HOMEM EM CIMA DE UM PALCO PENSANDO	62
3.1.1 Dança de gêneros além do espaço-tempo	62
3.1.2 A multidão que vive na mente da multidão que vive na mente	65
3.1.3 Flexibilidade e visibilidade do tempo implacável	74
3.2 A DONA DA HISTÓRIA: O PODER DE INTERFERIR NO ESPAÇO-TEMPO	78
3.2.1 Possibilidades de manipulação da dinâmica espaço-temporal	84
3.2.2 A existência vista como um sistema de possibilidades	90
3.3 A MÁQUINA: QUANDO O VERBO SE FAZ PEÇA	101
3.3.1 Narradores que se escondem, narradores que se mostram	101
3.3.2 O romance-que-virou-peça	102
3.3.3 O épico no ir-e-vir d' <i>A máquina</i>	104
3.3.3.1 <u>A narração do inexplicável</u>	104

3.3.3.2	<u>Trânsito de narradores e as múltiplas faces de uma mesma ação</u>	110
3.3.3.3	<u>Camadas e interpenetrações cronotópicas</u>	114
3.3.3.3.1	<i>Um cronotopo geral e sem limites</i>	114
3.3.3.3.2	<i>Quatro cronotopos e um destino</i>	119
4	CONCLUSÃO	126
	REFERÊNCIAS	131
	ANEXOS*	
	ANEXO A: UMA NOITE NA LUA	
	ANEXO B: A DONA DA HISTÓRIA	
	ANEXO C: A MÁQUINA	

* Cópias dos arquivos de texto originais das peças enviadas pelo autor, com suas respectivas formatações de trabalho.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar a flexibilidade do tempo e espaço como referência para criação e desenvolvimento de histórias em dramaturgia, a partir das peças *Uma noite na lua* e *A dona da história*, escritas pelo dramaturgo e diretor teatral João Falcão e *A máquina*, adaptada por ele para o teatro a partir do romance homônimo de Adriana Falcão. Pretende-se que a realização dessa análise venha a apontar caminhos para a criação de narrativas que possam espelhar, além da vida em si e seus conflitos, a expansão da própria compreensão do conceito de realidade, suscitada pela evolução do pensamento científico e da tecnologia nos últimos dois séculos. Tal evolução aponta para a reinvenção da idéia de realidade calcada na perspectiva de um Universo cujos limites são definidos pela mente.

ABSTRACT

This research regards time and space flexibility as a reference to create and to develop stories in playwriting, with a focus on three plays: *Uma noite na lua* (A night on the moon) e *A dona da história* (The owner of the story), written by brazilian playwright João Falcão, and *A máquina* (The machine), adapted by him for the stage from the same title Adriana Falcão's romance. It's expected that the development of this analysis comes to indicate forms to create narratives that can reflect life itself with its conflicts and also the expansion of the proper concept of reality, pressed by the evolution of scientific thought and technology in the last two centuries. Such evolution points to the reinvention of the meaning of reality as a universe whose limits are defined by human's mind.

APRESENTAÇÃO

Sempre fui fascinado por histórias em que os autores exploram o espaço e o tempo, manipulando-os a ponto dessas grandezas escaparem do modo como é comum serem percebidas no cotidiano. Porém, como dramaturgo, confesso que nunca me senti muito à vontade ao “brincar” com tais referências físicas, fosse como temática, fosse como recurso estilístico para construir uma peça. De fato, resistia em mim a impressão de que talvez isso não fosse algo bem visto na prática dramática. Chamava-me a atenção o fato de existirem tão poucos textos teatrais reconhecidos que se detêm a considerar tempo e espaço como recursos maleáveis à disposição do autor. Ao citar essa maleabilidade espaço-temporal disponível ao ficcionista de teatro, refiro-me tanto à liberdade de se organizar e desenvolver a trama quanto à possibilidade de inventar histórias onde sejam possíveis situações como: deslocamentos ao passado e ao futuro; superposição de tempos e espaços; o acesso a outras dimensões de existência (semelhantes ou totalmente diferentes da nossa); o descortinar de mundos paralelos onde habitam nossos duplos, vivendo circunstâncias nas quais nunca nos imaginaríamos; ou enfim, de um modo geral, tramas nas quais possam cair por terra os limites que mantêm a lógica peculiar do mundo mental separada da dinâmica daquilo que chamamos de realidade, ampliando as possibilidades de se observar o humano e ponderar sobre este e sua natureza segundo outras perspectivas ficcionais.

É evidente que, a princípio, esta não é uma questão nova. Desde o século XIX que a liberdade de se manipular o tempo e o espaço vem sendo explorada na literatura – o que

também ocorreu, posteriormente, no cinema, nas histórias em quadrinhos (arte sequencial) e na televisão. Mais ainda: esse tipo de abordagem, nos campos acima citados, sempre encontrou significativa acolhida junto ao público, sobretudo pelo que ela oferece de surpreendente, seja pela experimentação de formas não-convencionais de se “contar uma história”, seja por transitar sem cerimônia por todas as variantes situadas entre os gêneros da literatura fantástica e da ficção-científica. Porém, se o – às vezes até brutal – aparente distanciamento do *real* e/ou do *habitual* garantiu popularidade às criações que enveredavam por esse enfoque, também suscitou sobre si olhares desconfiados vindos dos meios acadêmicos que, não raro, mantinham-se resistentes a considerar o valor do conteúdo e a qualidade artística dessas obras, ainda que elas lançassem um olhar crítico e/ou poético sobre a sociedade e o comportamento humano de suas épocas e de mais além. Era comum que fossem vistas como uma espécie de sub-literatura, julgadas por parâmetros que pareciam desconsiderar o contexto peculiar de onde, como e por que tais criações emergiam. A despeito disso, a empatia dessas criações perante milhões de leitores e espectadores atingiu o ponto de vermos aspectos nelas contidos deixarem fortes marcas no imaginário de nossa época, como o *País das Maravilhas* de Carroll¹, a *máquina do tempo* de Wells², o *monolito* de Clarke³ e o *limite da realidade* de Serling⁴, para citar apenas estes.

¹ Tanto *Alice no País das Maravilhas* (1865) quanto *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* [1872], do inglês Lewis Carroll (pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1896), tratam do onírico como uma dimensão paralela, repleta de vínculos com nosso mundo, mas onde as leis da física se comportam de modo não convencional.

² O romance de ficção científica *A máquina do tempo* (1895), de H. G. Wells (Herbert George Wells, Inglaterra, 1866-1946), notabilizou a idéia do trânsito entre o passado e o futuro através da intervenção da ciência humana, introduzindo vários elementos da lógica das viagens espaço-temporais que viria a ser exaustivamente explorada em obras de autores posteriores (como exemplo dessa lógica, a possibilidade de ir ao futuro, viver lá por muitos anos e depois retornar ao ponto de partida, como se, para os que aqui ficaram, só tivessem se passado alguns segundos. A um observador do presente, seria como se o viajante tivesse envelhecido num piscar de olhos).

³ Ícone da trilogia iniciada por Arthur C. Clarke (Arthur Charles Clarke, Inglaterra, 1917) com *2001, uma odisséia no espaço* (1968, com a colaboração do cineasta Stanley Kubrick [Inglaterra, ...]), o *monolito* é um artefato de origem misteriosa, capaz de provocar, dentre outros efeitos, distorções no espaço-tempo.

⁴ Rod Serling (Rodman Edward Serling, EUA, 1924-1975) foi o criador da série de TV norte-americana *Twilight zone* (92 episódios produzidos entre 1959-1964), rebatizada no Brasil como *Além da imaginação*. Nas tramas dos episódios da série era freqüente que os autores recorressem a variadas circunstâncias de flexibilização no espaço-tempo. A versão para o cinema (1983, com quatro episódios dirigidos respectivamente por George Miller, Joe Dante, John Landis e Steven Spielberg) recebeu aqui o título de *No limite da realidade*.

Com a dramaturgia os fatos não ocorreram do mesmo modo. Poucos dramaturgos ao longo da história recorreram deliberadamente – e com bons resultados – ao rompimento dos limites conhecidos do espaço-tempo como referência para criar suas peças e, mesmo na atualidade, a situação não parece ter mudado de modo relevante em comparação ao que se observa em outras linguagens. Assim, escolhi este tema visando compreender melhor o que se passa, certificando-me de que um autor, ao experimentar lidar com essa temática, não estaria se expondo a infringir qualquer regra ou aviltando inadvertidamente qualquer aspecto essencial da arte dramática. Interessa-me, nesse processo, verificar o que acontece ao se utilizar a flexibilização do tempo e do espaço como referência temática na criação de textos teatrais e identificar evidências de que também a dramaturgia, usando seus próprios recursos de linguagem e estilo, dispõe aqui de um campo aberto e livre para ser explorado.

Como foco desta pesquisa escolhi três peças do dramaturgo brasileiro João Falcão, onde ele explora situações como as que descrevemos anteriormente: em *Uma noite na lua* são rompidos, para o leitor/espectador, os limites espaço-temporais entre os conteúdos mentais e a realidade de um dramaturgo durante o processo de criação de uma peça; n' *A dona da história*, dois aspectos da mesma mulher, separados por vinte e cinco anos de existência, se encontram e refletem sobre suas escolhas na vida; e n' *A máquina*, baseada em romance de Adriana Falcão e adaptada por João para o teatro, um rapaz vai ao futuro para salvar da ruína sua cidade natal e conquistar a mulher amada.

O resultado da pesquisa, consubstanciado nesta dissertação, está organizado em uma introdução e três capítulos. A introdução trata das referências teóricas que serão utilizadas ao longo do trabalho, notadamente aquelas que vinculam o espaço e o tempo à dramaturgia. No primeiro capítulo, com o intuito de pontuar alguns antecedentes importantes do tema em questão, apresento exemplos que considerei ilustrativos acerca de como o espaço e o tempo eram freqüentemente tratados nas peças, segundo as características de momentos

relevantes da história da dramaturgia ocidental. O capítulo seguinte contém breve biografia de João Falcão, complementada com algumas anotações acerca do processo de criação das três peças escolhidas para esta pesquisa. O resumo e análise de cada uma das três peças de Falcão está contido no terceiro capítulo, ficando as conclusões do trabalho reunidas no capítulo final.

INTRODUÇÃO

Desde que nascemos nos habituamos a lidar com a idéia de **espaço** como sendo um “volume entre limites determinados” (FERREIRA, 1999, p.809) – ou, mais comumente, como “um vazio [que se pode preencher com algo]”⁵ (PROCTER, 1996, p.1381) – e de **tempo** como “a sucessão dos anos, dos dias, das horas, etc. que envolve, para o homem, a noção de presente, passado e futuro” (FERREIRA, 1999, p.1940). Estas definições, porém, não dão conta da extensão do significado dessas grandezas, mas expressam o modo como o senso comum as têm interpretado desde um passado distante. A constatação da dificuldade de explicá-las também é antiga. Para citar somente dois exemplos, tomemos os casos do matemático Georg Bernard Riemann (Alemanha, 1826-1866) e do filósofo Santo Agostinho (Aurélius Agostinho, Argélia, 354-430).

Sabemos que no século XIX Riemann já apresentava evidências de que a geometria euclidiana dava conta de apenas uma pequena parcela do que se entende por espacialidade. De fato, seus estudos davam conta da possibilidade de existência de outras dimensões espaciais além das já conhecidas, provocando controvérsias e estimulando a imaginação do público em geral. Ridicularizado pelos cientistas de sua época, *a posteriori* os trabalhos dele subsidiaram Albert Einstein no desenvolvimento da Teoria da Relatividade. O físico teórico norte-americano Michio Kaku comenta que parte da inspiração das idéias de

⁵ Do original em inglês: “an empty place (for something)” Tradução do autor.

Lewis Carroll, contemporâneo de Riemann e autor de *Alice no País das Maravilhas*, teria vindo provavelmente das idéias desse matemático alemão,

o primeiro a estabelecer os fundamentos das geometrias no espaço com maior número de dimensões. Riemann mudou o curso da matemática para o século que se seguiu, demonstrando que esses universos, por mais estranhos que possam parecer ao leigo, são completamente coerentes e obedecem à sua própria lógica interna (KAKU, 2000, p.42).

No ainda mais distante século IV, as *Confissões* de Santo Agostinho traziam reflexões sobre o temporalidade que permanecem atuais; as palavras do filósofo argelino deixam óbvio que, embora o tempo nos permeie permanentemente, a natureza dele soa paradoxal e de difícil apreensão para nós:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo claro e brevemente? [...] De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro – se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas, se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como poderíamos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? (AGOSTINHO, 1987, p.278)

A ciência moderna fez constatações semelhantes. Para o físico Albert Einstein (Alemanha, 1879-1955) a idéia de tempo é relativa: a temporalidade só parece existir e mover-se porque parecem existir “objetos” que reagem a um “movimento” do tempo⁶. Como o Nobel de Química Ilya Prigogine comenta:

Sabe-se que Einstein afirmou muitas vezes que ‘o tempo é ilusão’. E, de fato, o tempo tal como foi incorporado nas leis fundamentais da física – da dinâmica clássica newtoniana até a relatividade e a física quântica – não autoriza nenhuma distinção entre o passado e o futuro. Ainda hoje, para muitos físicos, esta é uma verdadeira profissão de fé: em termos da descrição fundamental da natureza, não há *flecha do tempo*. (PRIGOGINE, 1996, p.10).

⁶ “[...] a descoberta de que a velocidade da luz era igual para todo observador, não importando como ele estivesse se movendo, levou à teoria da relatividade – e ao abandono da idéia de que existia um tempo absoluto único. O tempo dos eventos não poderia ser rotulado de uma única maneira. Pelo contrário, cada observador teria sua própria medida de tempo conforme registrada pelo relógio que ele carregava, e os relógios carregados por diferentes observadores não seriam necessariamente concordantes entre si. Conseqüentemente o tempo tornou-se um conceito mais pessoal, relativo ao observador que o media” (HAWKING; MLODINOW, 2005, p.109).

Ainda que não disponhamos de uma definição exata e definitiva do que sejam espaço e tempo, aprendemos a lidar com essas grandezas observando os efeitos concretos (transformação de elementos da realidade) e imaginários (fluxos e fragmentação de conteúdos do pensamento; comportamento da ação e dos “cenários” no mundo onírico) que decorrem da relação delas com a ação humana no mundo objetivo. Através dessas informações também aprendemos a lidar com as possibilidades de representação teatral desse contexto e, eventualmente, cogitar ir além do que a aparência parece determinar. Do ponto de vista da teatralidade, Ryngaert esclarece que:

o espaço e o tempo são dois elementos historicamente fundadores da representação teatral que se desenrola sempre “aqui e agora” (espaço e tempo da representação) para falar geralmente de um “alhores, outrora” (espaço e tempo da ficção). Todas as variações são possíveis a partir dessa figura básica (RYNGAERT, 1998, p.105).

Lançando um olhar mais detido sobre cada uma dessas grandezas em particular, Anne Ubersfeld refere-se a um *espaço dramático*, abstração que “compreende não somente os signos da representação, mas toda a espacialidade virtual do texto, inclusive o que é visto como fora de cena” (UBERSFELD, 1995, p.324). Para esta mesma autora, o *tempo teatral*, seria o resultado da relação entre duas temporalidades distintas, a da representação e a da ação representada, uma relação que depende não tanto dessas respectivas durações da ação, mas do modo da representação. E conclui:

[...] não há no teatro técnicas autônomas (a não ser no quadro estrito de uma forma estritamente determinada de representação teatral), ou seja, a solução adequada a esta ou àquela forma de teatro não poderia ter significação *em si*, mas determina todo o funcionamento da representação. Não poderia existir nesta uma forma de representação que seja “boa”, convincente ou próxima da natureza, mas toda forma de relação temporal determina o conjunto da significação teatral (UBERSFELD, 2005, p.125).

Ainda que as afirmações acima dialoguem com o que buscamos quanto ao objeto de estudo desta pesquisa, é Pavis quem é mais pertinente quanto ao que tomarei como base para desenvolver a análise da flexibilização espaço-temporal e suas consequências na experiência de criação em dramaturgia, que é o trinômio espaço/tempo/ação, sendo a *ação*

aqui entendida como sendo “o que o personagem ‘faz’ a partir do que ele ‘quer’ e ‘sente’ ” (VASCONCELLOS, 1987, p.12) no âmbito ficcional em que ele “existe”:

Poderia se esperar que o espaço, a ação e o tempo sejam elementos mais tangíveis do espetáculo, mas a dificuldade consiste não em descrevê-los separadamente, mas em observar sua interação. Um não existe sem os dois outros, pois o espaço/tempo dramático, o trinômio espaço/tempo/ação, formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação (PAVIS, 2003, p.139).

O referido trinômio se refere ao caráter orgânico da representação teatral: num contexto onde se observa o transcorrer da vida ou seu simulacro, cada um desses elementos só existe em função de sua relação com os outros dois. Existir no mundo objetivo, por exemplo, demanda espaço, por mais exíguo que seja, estando o conceito de vida (ou de existência) diretamente vinculado ao que entendemos como ação (o que vive, age, ainda que a ação seja mental) e esta se constata por intervalos de tempo, pois é preciso tempo para que se verifique que uma ação ocorreu:

Sem espaço, o tempo seria duração pura, música por exemplo. Sem tempo, o espaço seria o da pintura ou da arquitetura. Sem tempo e sem espaço a ação não poderia se desenvolver” (PAVIS, 2003, p.140)

Esse mesmo trinômio nos remete ao conceito de **espaço-tempo** formulado por Einstein em sua *Teoria da Relatividade*⁷, baseada no princípio da subjetividade de qualquer medição espaço-temporal. Nessa teoria tais grandezas físicas são vistas como algo uno, indissociável, remetendo a uma circunstância de quatro dimensões: três espaciais e uma temporal. Esse contexto refere-se ao mundo que podemos perceber com os cinco sentidos, sendo que cada uma dessas quatro dimensões pode ser associada a uma coordenada mensurável. Isso significa que, para localizarmos qualquer ponto nesse mundo, precisaremos de apenas três coordenadas espaciais correspondentes às dimensões de *largura*, *comprimento* e *altura*, e mais uma quarta coordenada de tempo, referente ao instante em que aquele ponto estará em

⁷ Abrange a *Teoria da Relatividade Especial* [publicada em 1905] e a *Teoria Geral da Relatividade* [1915]. Esta última, ao contrário da primeira, incorpora os efeitos da gravitação.

determinado lugar. Qualquer forma, localização ou movimento nesse universo pode ser definido matematicamente através desse sistema de coordenadas. Falar em espaço-tempo implica em falar do mundo ao qual o senso comum chama de “real” e que o físico Marcelo GLEISER (2005, p.402) refere-se muito significativamente como sendo uma *arena quadridimensional*⁸. A idéia de arena tanto remete à imagem da relação entre palco e platéia quanto à possibilidade de, como pesquisadores, nos colocarmos numa instância de observação em relação à vida [seja a real ou a que imaginamos representada num palco] que, em última instância, é uma dinâmica fenomenológica da qual também somos atores. Seja como for, a expressão usada por Gleiser sintetiza o fato de que, **na perspectiva desse mundo quadridimensional**, viver (ou agir) implica numa relação direta, intrínseca e permanente com o espaço e o tempo.

BREVE INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE CRONOTOPO

Para auxiliar na visualização do comportamento do espaço e do tempo na análise das peças *Uma noite na lua*, *A dona da história* e *A máquina*, utilizaremos o conceito de *cronotopo*. O termo, empregado originalmente nas ciências matemáticas, associa-se à expressão *espaço-tempo* proposta por Einstein e efetivamente refere-se à interdependência entre essas duas grandezas físicas, que passam a ser entendidas como uma unidade. Mikhail Bakhtin observa em seus estudos sobre o romance que, dentro de um contexto artístico-literário, o conceito de cronotopo configura uma

fusão de indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1998, 211).

⁸ É comum se confundir a *quadridimensionalidade* de Einstein [que se refere a nosso mundo de três dimensões espaciais vinculado à uma quarta dimensão de tempo] com a quarta dimensão dos místicos. Esta, sim, refere-se à existência de uma quarta dimensão espacial que não poderíamos perceber com nossos sentidos físicos.

O interesse de Bakhtin por este conceito concentra-se no significado dele para os gêneros literários, pelo que o teórico russo afirma que “o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 1998, 212).

Podemos exemplificar resumidamente a aplicação de tal conceito, tomando a análise bakhtiniana do *romance de aventuras de provações*⁹, na qual o cronotopo deste gênero pode ser descrito – e visualizado – como um *tempo de aventuras* num *espaço estrangeiro*. Analisando as obras com essas características, Bakhtin observa que, quanto ao **tempo**, há um *ponto de partida* na ação do enredo, calcado no primeiro encontro de um casal de heróis, e um *ponto de chegada* que, por sua vez, é marcado pelo feliz matrimônio daquele herói com a heroína. Porém, se o romance propriamente dito se constrói no intervalo temporal entre esses dois pontos – no qual se desdobrarão toda sorte de situações aventurescas –, ao final de seu périplo os heróis não apresentarão qualquer vestígio dessa passagem de tempo: permanecerão com seus sentimentos inalterados, sem ter incorporado quaisquer novas características ou valores a partir do que viveram e sem qualquer sinal de envelhecimento. Quanto ao **espaço** nas obras desse gênero, é extenso o suficiente para comportar as aventuras que se propõem narrar, viabilizando em si a dinâmica de toda sorte de dificuldades, raptos, prisões, fugas e perseguições. Bakhtin define tal espaço como *estrangeiro*, palavra que aqui designa nada mais que um **outro lugar (qualquer lugar)** – que pode ser um país ou uma terra distante – sem que seja necessária uma caracterização geográfica precisa e/ou específica: o que interessará ao enredo será simplesmente a extensão e a multiplicidade de lugares que a aventura acessa – até os heróis são de países estranhos e distintos –, sublinhando a grande amplitude dos limites que ela tem. Muitas outras conseqüências formais vinculadas à essa configuração cronotópica podem ser identificadas no *romance de aventuras de provações*,

⁹ Assim BAKHTIN (1998, p.213) convencionou chamar o romance “grego” ou “sofista” (séc. II a VI).

mas não há necessidade de aprofundá-las aqui, pelo que nos limitamos a esta exemplificação simplificada. Interessa-nos, a seguir, compreender a utilidade dessas idéias no teatro e particularmente na dramaturgia.

Patrice PAVIS (2003, p.149), segundo ele mesmo declara, toma “emprestado” de Bakhtin o conceito de um cronotopo artístico – e o modo como este é aplicado em seus estudos literários – para utilizá-lo na análise da cena. Para o teórico francês, tomando-se como referência a interação entre os elementos do trinômio espaço/tempo/ação mencionados no item anterior, pensar num cronotopo da cena implica em considerar que ele estará sempre vinculado a visualização de uma ação que, por sua vez, remete à dinâmica dos personagens (no que se refere à dramaturgia) e à corporalidade dos atores (no contexto de uma encenação). Num recorte voltado *a priori* para a análise de encenações, Pavis cria um esquema simples – que ele denomina de *tipologia fundamental* – para composição de cronotopos utilizando categorias que podem ser reconhecidas sem dificuldade, de modo que seja possível se criar imagens mentais acerca do tipo de espaço-tempo analisado. Combinando situações básicas, esse autor cria o que ele denomina de “cronotopos primários”: grande espaço, pequeno espaço, tempo rápido, tempo lento. Da combinação destes, nascem categorias como o cronotopo *Minimalista*, por exemplo, resultado da interação de um pequeno espaço com um tempo lento, e que representaria “a concentração e a imobilidade dos dançarinos de Butoh”. (PAVIS, 2003. p.152). Pavis deixa claro, contudo, que esse esquema tanto pode ser aplicado de um ponto de vista mais amplo do espetáculo, quanto pode servir ao trabalho específico do ator com seu(s) personagem(ns), pelo que chega a comparar a categorização cronotópica com os trabalhos de Michael Chekhov acerca do *gesto psicológico*¹⁰.

¹⁰ Ator e diretor russo, Mikhail Aleksandrovich Chekhov (1811-1955), desenvolveu um conjunto de técnicas de interpretação publicadas nos EUA – onde radicou-se após fugir da Rússia em consequência da Revolução de 1917 – no livro *On the technique of acting* (1942), compiladas posteriormente no livro *For the actor (Para o ator)*. Uma dessas técnicas refere-se ao *gesto psicológico*, imagem fisicalizada que expressa a dinâmica interior de um personagem e que pode ser utilizada pelo ator como meio para interiorizar o próprio personagem.

Apesar da *tipologia fundamental* elaborada por Pavis acerca do cronotopo destinar-se à análise de encenações e de parecer simplificada em relação ao que propõe Bakhtin para sua teoria acerca do romance, isso não nos impede de utilizá-la no âmbito do objeto desta dissertação, enfocando, ao invés da ação manifestada no palco, a ação contida no texto.

1 ESPAÇO, TEMPO E CRIAÇÃO NA DRAMATURGIA

Não é comum se observar na história do teatro ocidental o interesse em utilizar o espaço e o tempo como principal referência na criação dramaturgica. Até o século XX, praticamente todas as atenções da atividade teatral sempre estiveram centradas na representação da vida em seus múltiplos aspectos e, como a espacialidade e a temporalidade eram compreendidas como grandezas invariavelmente integradas à dinâmica do cotidiano, tendiam a ser representadas na cena como decorrências naturais, absolutas e imutáveis da própria imitação da vida da qual faziam parte. Isto também equivale a dizer que a idéia de espaço e tempo, em si, não parecia conter novidades ou possibilidades que já não fossem observadas no mundo objetivo e exploradas nas tramas, exceto quando se transitava nos domínios do maravilhoso, onde, por meio de poderes sobre-humanos ou artifícios mágicos, se obtinha algum efeito de flexibilização¹¹ espaço-temporal: a criança que se transforma em velho ou vice-versa, deslocamento instantâneo de personagens entre lugares distantes, avanços ou retornos no tempo e outros efeitos similares. Mesmo nestes casos, tais efeitos eram ocasionais e raramente se prestavam a caracterizar na cena uma realidade na qual espaço e tempo operassem sob leis diferentes daquelas as quais o senso comum estava habituado a ler no cotidiano.

Desse modo, é compreensível que, dependendo do modo como o teatro era pensado e realizado por cada povo e época – e dependendo das suas respectivas regras e limitações

¹¹ “1. Ato ou efeito de flexibilizar; 2. Afrouxamento ou eliminação de leis ou normas especialmente as que afetam relações econômicas”. (FERREIRA, 1999, p.914).

desenvolvidas para nortear as representações – tivemos através dos séculos um tratamento de espaço e tempo que se delineava como mera consequência de determinada maneira de se entender a realidade e a cena, sem que se experimentasse claramente a possibilidade do contrário. De fato, até o final do século XIX, época onde fervilhavam teorias que punham em cheque os limites do que se entendia como realidade – e que impulsionariam o conhecimento humano no século seguinte¹² –, não haviam surgido razões suficientes para despertar a atenção dos dramaturgos a ponto destes, deliberadamente, tomarem liberdades com o espaço e o tempo como premissa na criação de um texto teatral, antes pelo contrário. Isto pode ser lido como consequência de uma compreensível cautela com o próprio jogo das convenções dramáticas e seus vínculos com a encenação. Aí se incluem mesmo detalhes da carpintaria teatral que, por princípio, deveriam possibilitar ao leitor/espectador aceitar como verossímil qualquer flexibilização espaço-temporal que se fizesse necessária a uma determinada trama. Somente aquilo que consagradamente servisse à cena – ou à idéia que se fazia dela – teria vez no repertório de recursos que envolvessem diretamente a expressão da espacialidade e da temporalidade no palco. Exemplos simples desses recursos são a compressão do tempo – quando uma cadeia de ações acontece num tempo mais curto do que aconteceria no mundo objetivo – e as passagens de uma cena para outra que, apesar de se constituírem como saltos no tempo e/ou no espaço, são utilizadas não para salientar qualquer caráter de flexibilidade espaço-temporal, mas como simples recurso narrativo voltado para focalizar apenas as partes mais importantes e necessárias ao fluir – e ao fruir – de uma determinada história.

É para tentar compreender melhor estes antecedentes do tema central deste trabalho que abordaremos a seguir alguns momentos relevantes da história da dramaturgia ocidental no tocante à maneira como o espaço e o tempo se delineavam nos textos teatrais.

¹² Por exemplo: a teoria psicanalítica de Sigmund Freud (1856-1939), que estabeleceria vínculos óbvios entre a dinâmica do mundo subjetivo e a configuração das ações no mundo objetivo; e os já mencionados postulados de Riemann, que apontavam para além dos domínios da geometria euclidiana e sugeriam que os limites do universo se colocavam muito além do alcance da ciência daquela época e até mesmo da nossa.

1.1 MOMENTOS HISTÓRIA ADENTRO SOBRE JOGOS NO ESPAÇO-TEMPO

Os registros mais antigos que conhecemos acerca do modo como o espaço e o tempo se comportavam na dramaturgia ocidental se referem ao que pode ser observado e apreendido a partir das tragédias e comédias que chegaram até nós, uma vez que a *Poética* de Aristóteles, principal referência teórico-normativa a abordar essas obras, pouco se detém **especificamente** acerca daquelas grandezas físicas – faz apenas rápida menção ao tempo de duração da ação da tragédia, afirmando que esta “empenha-se, quando possível, em não passar duma revolução solar ou superá-la de pouco” (ARISTÓTELES, 1981, p.24).

Nas tragédias e nas comédias clássicas praticamente não se utilizam flexibilizações temporais, como saltos no tempo entre uma cena e outra, acelerações temporais ou recuos ao passado, sendo que a ação tende a se concentrar em torno de um cenário principal – como um palácio ou templo, no caso das tragédias ou, nas comédias, de uma praça com algumas casas. Não que houvesse qualquer impedimento a que fosse de outro modo: como seria lógico acontecer, aparentemente os textos eram escritos visando adaptar-se aos costumes, à estrutura dos espaços cênicos e às técnicas disponíveis às representações teatrais realizadas na época. Nas situações em que é necessário mostrar acontecimentos distantes no tempo e/ou no espaço, o coro ou algum personagem se encarrega de narrar o fato na cena, como neste exemplo extraído de *Édipo Rei*:

CORO

[...] Tebas perece com seus habitantes
e sem cuidados, sem serem chorados,
ficam no chão, aos montes, os cadáveres,
expostos, provocando novas mortes.
Esposas, mães com seus cabelos brancos,
choram junto dos altares, nos degraus
onde gemendo imploram compungidas
o fim de tão amargas provações.

(SÓFOCLES, 2004, p.25)

Assim, numa comparação sucinta, percebe-se nos textos trágicos gregos que, se há uma aparente rigidez no tratamento do tempo e do espaço, ela decorre do cuidado em simular,

adequada e artisticamente, tanto um patamar distinto de percepção do real quanto situações em que as virtudes humanas são colocadas à prova. No caso das comédias clássicas os cuidados são de outra ordem, ainda mais porque, obviamente, esse gênero pressupõe uma relação diferente com a platéia, incluindo improvisos dos atores numa interação muitas vezes explícita entre o que acontece no palco e os espectadores. Tais improvisos abrangem a livre narração de fatos variados (oriundos de vários tempos e espaços do cotidiano ou do imaginário), eventualmente expostos em fragmentos, ao sabor da dinâmica estabelecida com a platéia. Para o dramaturgo, essa prática demonstra, como veremos mais adiante ao tratar do teatro épico, a possibilidade de uma maior liberdade para explorar recursos da cena através do conteúdo do que é dito pelos atores enquanto construção de uma “realidade cênica”, num jogo em que se explora a fundo a própria imaginação dos espectadores. Isto será um dos elementos decisivos para se obter configurações mais flexibilizadas da dinâmica espaço-temporal.

Fortemente influenciado pela cultura grega, o Teatro Romano também não introduziu modificações consideráveis do ponto de vista de uma maleabilidade do espaço-tempo em seus textos. Mesmo o comediógrafo Plauto (254?-184? a.C.) escreveu peças cuja ação se basta sem mudanças de lugar ou manipulações temporais, nada havendo a destacar dentro do tema específico que estamos abordando.

O fim de Roma marcaria o início de um longo período de letargia da atividade dramática na Europa, que se estenderia dos séculos V a X. Diria-se que o próprio teatro havia morrido junto com os supliciados dos circos romanos, não fossem os menestréis, mimos e acrobatas, artistas ambulantes que davam continuidade à arte e supriam a demanda de diversão pelo continente afora. Contudo, esse teatro popular e improvisado, cujos registros de uma dramaturgia são praticamente inexistentes, seguia um caminho que já vinha sendo percorrido desde tempos imemoriais. Embora às vezes considerada como se fosse um herdeira bastarda das

tradições cênicas greco-romanas, essa arte das ruas e praças do mundo se impôs como é, de fato: a raiz viva do que entendemos como teatro erudito¹³.

Como sempre se fez nessa atividade, para suprir a carência de recursos cênicos específicos – como figurinos, cenários e até mesmo palco – os artistas populares medievais exercitavam as potencialidades do uso da própria imaginação da platéia como componente do jogo teatral – algo que, aliás, a platéia sempre o foi e será. Não era difícil perceber a capacidade do público em entender que o espaço da cena era um lugar que podia conter vários lugares, onde o tempo se comportava de um modo diferente, bastando para tanto que as regras do jogo cênico fossem claras. No âmbito desse jogo se incluem, evidentemente, as possibilidades de flexibilização do espaço-tempo, recurso comum às narrativas e ao gênero épico, tema sobre o qual falaremos mais adiante.

Foi no seio da então florescente Igreja Católica que ressurgiu a dramaturgia erudita na Europa, desta feita, à serviço da mitologia daquela religião e da estratégia de atrair fiéis através de uma espécie de “reciclagem” de práticas e referências já consagradas e aceitas sobretudo no meio popular – inclusive aquelas oriundas de mitos pagãos¹⁴. Essa união entre os conteúdos de uma cultura que fervilhava e se metamorfoseava incessantemente no meio do povo com o conhecimento erudito acumulado pela Igreja viria a gerar nos textos teatrais um tipo de espaço-tempo bastante diferente de tudo o que se viu até então.

É que os autores medievais não se intimidavam com nenhum desafio na hora de criar uma trama, nem mesmo se fosse necessário chegar ao extremo de compactar milênios de história em uma mesma peça, mostrando, numa obra destinada à montagem em palcos

¹³ Como se sabe, tanto o teatro grego quanto o teatro romano evoluíram de formas populares de representação: o primeiro se originou dos *ditirambos* e *ritos fálicos* das festividades dionisiacas e o segundo deve muito às *atellanas* e aos *versos fesceninos* da Etrúria. Estes, por sua vez, também se originaram de improvisações nascidas em rituais agrários.

¹⁴ “Os primitivos ritos teutônicos prefiguram o drama. No campo, os semi-convertidos e os intratáveis pagãos ou povo da charneca executavam magias agrícolas tratando de morte e ressurreição da vegetação. Incapaz de destruir esses vestígios do paganismo, a Igreja, cujo tato diplomático é proverbial, os associou aos festivais do Natal e da Páscoa”. (GASSNER, 1991, p.158)

simultâneos, desde a criação do mundo à ressurreição de Cristo. Renata Pallottini assim resume as condições dessa forma de explosão do espaço-tempo que dominou a cena medieval:

A passagem, na Idade Média, da atitude dramática à épica, baseada no espírito da missa e das cerimônias cristãs, explica, junto com sua visão de mundo, o caráter do teatro medieval, aberto, multiforme, sem rigor dramático. Os cenários são sucessivos e simultâneos, o tempo é, praticamente, todo o tempo, os estilos se misturam, os personagens se multiplicam. Está-se representando toda a história da cristandade, de suas virtudes, de seus pecados, dos seus santos e dos seus diabos. Mesmo um *Everyman*¹⁵ não é alguém, é todo mundo. Adão não é Adão, é o Homem (todos os homens). Tudo já aconteceu, tudo é simultâneo e tudo está ligado a tudo. O teatro medieval é um mural, e não um retrato. (PALLOTTINI, 1988, p.55)

Dramaturgos posteriores, como Gil Vicente (1465?-1537?) em Portugal, William Shakespeare (1564-1616) na Inglaterra, e Lope de Vega (1562-1635) e Calderón de La Barca (1600-1681)¹⁶ na Espanha, tiveram seu trabalho nitidamente influenciado pelos gêneros e sobretudo pela prática teatral consolidada ao longo da Idade Média, a qual propiciou à dramaturgia um valioso espaço de experimentação e liberdade criativa. Tal liberdade não só parece ter servido de esteio àqueles dramaturgos como aparentemente lhes facilitou a ousadia de se distanciar daquelas mesmas referências medievais e religiosas.

Na obra de Gil Vicente, por exemplo, podemos perceber claramente como, pouco a pouco, os temas ainda ligados à religião vão sendo substituídos por aqueles que tratam do humano e seus conflitos. Quanto ao tipo de flexibilização do espaço-tempo utilizado nas peças vicentinas, é um recurso que, vindo das práticas do teatro medieval, resiste à essa transição temática, servindo plenamente ao caráter do novo enfoque. Vicente recorre a essa flexibilização tanto nas obras que recorrem a temas alegóricos caros à religiosidade medieval, evidenciada nas sequências de quadros cuja temporalidade remete a uma condição de “todo o tempo” – como é o caso do limbo onde acontece a ação d’ *O auto da barca do Inferno* (1517) – quanto naquelas que abordam personagens e situações bem mais próximas da realidade,

¹⁵ **Todomundo.** Moralidade inglesa anônima escrita em fins do século XV.

¹⁶ De Vega e Calderón fazem parte de importante fase da história espanhola conhecida como *Século de Ouro* (1580-1680), em função da efervescência da atividade teatral e, particularmente, da dramaturgia naquele país.

recorrendo também à uma ação fragmentada e uso de avanços temporais, como n' *A Farsa de Inês Pereira* (1523). Aqui a ação se distribui em quadros e, mesmo dando largos saltos no tempo entre um quadro e outro, flui sem comprometer a fruição da história pelo leitor/espectador. Desse modo, vemos em pouco mais de uma hora de peça: o desconforto de uma *Inês Pereira* solteira; a chegada e os conselhos de *Lianor Vaz* para que *Inês* se case; a apresentação e rejeição de *Pero Marques*, um dos pretendentes; a chegada e aceitação do *Escudeiro*, outro pretendente; a vida de *Inês* casada com o *Escudeiro*; a viuvez de *Inês*; e, por fim, o casamento e o destino de *Inês* ao lado de *Pero Marques*. (MAIA, 2004, p.57).

E aqui vale ressaltar que, apesar de resultados distintos e personalíssimos, tanto o teatro espanhol do *Século de Ouro* quanto a dramaturgia elisabetana espelham muito da estrutura episódica e esfuziante dos *mistérios* e de outras formas de espetáculo medievais: as possibilidades apontadas pela cena simultânea, a presença do narrador, a abordagem de temas sérios habilmente mesclada ao cômico e ao grotesco. É o próprio Shakespeare, no prólogo de sua peça *Henrique V* (1598), quem nos esclarece acerca dessas circunstâncias de um teatro potencialmente livre de amarras criativas, de convenções postas às claras, com o infinito e suas possibilidades plenamente disponíveis, convidando o espectador a unir-se ao pacto de “desvario” que dará vida à encenação:

[...] Pode esta arena conter
 Os vastos campos da França? Podemos nós amontoar
 Dentro deste cercado todos os capacetes
 Que até o ar assustaram em Azincourt?
 Oh, perdoai! Dado que uma figura errada pode,
 Em pouco tempo, testemunhar por um milhão,
 Deixai que nós, cifras desta enorme conta,
 Trabalhemos a força da vossa imaginação.
 Suponde que, entre esta cintura de muralhas,
 Estão agora confinadas duas poderosas monarquias
 Cujas frentes alevantadas e contíguas
 O perigoso e estreito oceano as divide.
 Completai as nossas imperfeições com os vossos pensamentos:
 Em mil partes dividi um homem
 E criei uma potência imaginária;
 Pensai, quando falamos de cavalos, que os vedes
 Imprimindo os seus altivos cascos na terra acolhedora;
 Pois os vossos pensamentos devem agora ornar os nossos reis,

Levá-los ali e acolá, saltando sobre os tempos,
Mudando as ações de muitos anos
Numa hora de ampulheta; para tal serviço
Admiti-me como Coro desta história;
O qual, à laia de prólogo, pede a vossa caridosa paciência
Que ouça com mansidão e julgue com bondade a nossa peça.

(SHAKESPEARE, 2004, p.72)

Nas obras de Shakespeare é fácil observar como ele é hábil em construir uma ação dramática cuja liberdade espaço-temporal se assemelha àquela típica das narrativas orais, nas quais pressupõe-se a participação permanente e consonante da imaginação do espectador no desenrolar da história. Assim, temos obras como *Otelo*, onde a ação – rica em climas – se desloca de interiores para exteriores variados, percorrendo uma gama de conflitos que vai do pessoal ao coletivo, viajando de Veneza para Chipre sem necessidade de qualquer aparato além do próprio conteúdo das falas e da ação nelas sugerida; ou *Romeu e Julieta*, que nos leva a perscrutar casas, praças, jardins e templos, momentos de comédia e drama alternando-se e mesclando-se como que a evocar o modo como isso ocorre na própria vida, indo de instantes de festa a momentos de reflexão, dança de afetos e desafetos, encontros ocultos e desencontros trágicos, compondo um todo inesquecível.

Entretanto, como acontece em tantas peças teatrais, grande conflito estava por vir para marcar a própria história do Teatro, um choque de idéias que promoveria significativo impacto na dramaturgia do ocidente, especialmente no modo como os dramaturgos lidavam com o tempo e o espaço.

1.2 QUANDO AS REGRAS TOMAM O LUGAR DO PRAZER DE JOGAR

No século XVI, quase dois mil anos após ser escrita, a *Poética* aristotélica foi adotada como referência máxima para teóricos da cena erudita – sobretudo italianos e franceses – ainda no rastro da retomada dos modelos estéticos clássicos que marcaram as

artes de um modo geral no período renascentista. Era o alvorecer do movimento que ficou conhecido como *Classicismo*.

Jean-Jacques Roubine observa que o objetivo dos exegetas de Aristóteles não era subsidiar um alargamento das fronteiras identificadas pelo filósofo grego, mas antes analisar e compreender a *Poética* de modo a “ajudar os dramaturgos a colocá-la em prática” (ROUBINE, 2000, p.14). O problema é que, como aponta o próprio Roubine, pelas inúmeras dúvidas e controvérsias que cercavam o conteúdo dessa obra milenar¹⁷, havia ali material suficiente “para justificar as doutrinas mais diversas”, ainda que algumas delas até hoje nos pareçam díspares, como veremos adiante.

Foi nesse período que se notabilizaram algumas das regras mais radicais acerca da limitação do uso do tempo e do espaço na dramaturgia. Não que estes fossem, em si, o objeto das preocupações dos estetas: tais regras, segundo afirmavam, visavam a verossimilhança, núcleo central da maioria das polêmicas envolvendo os dramaturgos da época e os exegetas da *Poética*. Em nome de um conceito de verossímil cênico derivado de interpretações acerca do que Aristóteles parecia afirmar, criou-se a *doutrina unitária*, calcada no que ficou conhecido como a *lei das três unidades*. Através dela tentava-se garantir a verossimilhança de um texto teatral, norteando o uso dos três elementos que o estruturam: ação, tempo e lugar¹⁸. Como já vimos anteriormente, somente a unidade de ação foi focalizada por Aristóteles em um capítulo específico da *Poética* e, talvez por isso, não tenha sido objeto de tantas polêmicas quanto as outras duas. Sobre o tempo, Aristóteles apenas refere-se à medida de “uma revolução solar” (ARISTÓTELES, 1981, p.24). E só.

¹⁷ “Inúmeras vezes foram apontadas suas incoerências, suas contradições, suas lacunas, suas digressões e suas elipses. Por exemplo, ao contrário do que é anunciado, a questão da comédia jamais é examinada (o que, imediatamente, deixa uma margem de manobra maior para os autores que abordam este gênero)”. (ROUBINE, 2000, p. 14).

¹⁸ A lei das três unidades significava, “a grosso modo, que a ação de uma peça não poderia envolver mais de um conflito; que o tempo dessa ação não poderia ultrapassar o de uma revolução solar; e finalmente, que a ambientação de uma peça deveria restringir-se a um único local”. (VASCONCELLOS, 1987, p.116).

A partir da interpretação dos classicistas, essa afirmação de Aristóteles sobre o tempo passou a ser motivo de inúmeras polêmicas e transtorno para dramaturgos. A situação mais famosa foi a chamada *Querela do Cid*, que foi como ficou conhecida a polêmica gerada por Georges de Scudéry, um dos pensadores mais influentes da primeira geração dos classicistas franceses, ao classificar como “defeituoso” o texto da peça *O Cid*, de Corneille. A trama dessa obra, que abrange uma ação que decorre por vários anos, é condensada numa representação de três horas, quando, segundo Scudéry e sua interpretação da *Poética*, para ser verossímil deveria abranger no máximo os fatos logicamente cabíveis num período de vinte e quatro horas, o que corresponderia à “revolução solar” citada por Aristóteles.

A um olhar de hoje, parece absurdo que os classicistas considerem verossímil condensar vinte e quatro horas em três, mas sequer cogitem aceitar que também o seja *a possibilidade* de fazer condensação semelhante a partir de uma referência de vários anos ou mesmo séculos. Parece igualmente absurdo constatar que, a despeito do sucesso das representações dessa peça junto ao público, a Academia Francesa tenha acusado Corneille de crime de “lesa-aristotelismo”, obrigando-o a ser mais cauteloso tanto na criação de suas peças posteriores quanto na formulação de seus textos teóricos. Ressalte-se aqui que Corneille não abriu mão de seus princípios, mas buscou um caminho conciliatório entre a fé e a paixão que nitidamente expressava acerca de seu ofício e as pressões políticas a que se viu submetido:

Creio que devemos sempre fazer o possível em favor da unidade de tempo, até forçar um pouco os acontecimentos que tratamos para a ela se adequarem; mas caso não conseguisse atingir isso, eu a desprezaria sem escrúpulos e não gostaria de perder um belo tema por não conseguir reduzi-lo a ela (CORNEILLE *apud* ROUBINE, 2000, p.46).

Quanto à idéia de uma unidade de lugar, que sequer é mencionada na *Poética*, até que fosse formulada como tal foram necessárias várias discussões que se fundavam na duração da ação e no que se entendia como verossimilhança. Os aristotélicos entendiam que, do mesmo modo que se buscava uma correspondência o mais próxima possível entre o tempo

de uma ação real e o tempo da sua representação, seria mais conveniente buscar um máximo possível de homologia entre o espaço cênico e o espaço da ação que ele representa.

Todos se limitam a observar que o lapso de tempo entre os dois deveria ser moderado, sob pena de provocar uma reação de rejeição em nome do verossímil. Assim, seria melhor que a cena representasse uma região limitada em vez de diversas regiões, uma cidade em vez de uma província, um palácio em vez de uma cidade (ROUBINE, 2000, p. 47).

A despeito de sua fundamentação lógica, esse tipo de ponderação invocando o conceito aristotélico de verossimilhança – ou interpretações desse conceito – nos soa hoje ainda mais desconcertante e equivocado, se considerarmos as características do teatro que antecedeu o classicismo e que então ainda estava bem vivo. Refiro-me aos espetáculos barrocos – embora pudesse me referir também ao teatro elisabetano, à *Commedia Dell'Arte* e a outros gêneros de teatro que bebem da fonte de uma cena mais próxima das raízes populares – que não se detinham em quaisquer restrições acerca de espaço ou de tempo, senão aquelas decorrentes da própria configuração do enredo, sempre repleto de cenários variados e situações que podiam se passar em anos ou décadas sem que a platéia se incomodasse com a discrepância entre o tempo da ação e o da representação.

Mesmo assim, também em decorrência da *Querela do Cid*, a regra de um lugar único acaba se impondo, em detrimento de toda a experiência do teatro barroco. O Abade d'Aubignac (1604-1676), um dos mais respeitados exegetas de Aristóteles, sistematizou a nova regra em sua *Prática do Teatro*:

Que se mantenha, então, como constante, que o local onde o primeiro ator que faz a abertura do teatro é suposto estar, deve ser o mesmo até o fim da peça, e que este lugar, não podendo sofrer nenhuma mudança na sua natureza, não pode admitir nenhuma na representação. (D'AUBIGNAC, 2004, p. 101)

Apesar de *leis* como esta, o classicismo não destruiu o teatro barroco – ou o próprio teatro popular, que seguiria por caminhos de certo modo livres desse patrulhamento criativo –, nem impediu que autores do porte de Corneille, Racine e Molière, contemporâneos daquele movimento, legassem uma obra ímpar à dramaturgia mundial. Reações como as que

se verificaram na Inglaterra¹⁹ e na Espanha do *Século de Ouro*²⁰, não só deixavam claro o fundo político da questão como descredenciavam as pretensões dos classicistas que se colocavam como representantes de uma verdade absoluta acerca dos modos e resultados da criação dramaturgicamente. Em seu poema *Arte nova de compor a comédia* (1609), dirigido à Academia de Madri, Lope de Vega expõe seus princípios como autor teatral e se posiciona sobre qualquer ingerência sobre seu trabalho como dramaturgo. A seguir, trecho do poema:

[...] Não se aconselha que decorra num período de sol, embora seja conselho de Aristóteles, porque já lhe perdemos o respeito quando misturávamos a frase trágica com a humildade da baixeza cômica. Que se passe no mínimo de tempo possível, a não ser quando o poeta escreva uma história em que tenham que passar-se alguns anos, que estes poderá por nos intervalos entre os atos, ou se for forçoso a alguma figura fazer uma viagem, coisa que tanto ofende a quem entende; mas não vá vê-las quem se ofende.

Oh! Quantos destes tempos se benzem por ver que hão de passar-se anos em coisa que deveria terminar num dia artificial já que não lhe quiseram dar o matemático! Porque, considerando que a cólera de um espanhol sentado não se modera se as duas horas não lhe representam tudo do Gênesis ao Juízo Final, eu acho que se lhe tem que dar prazer com o que se consegue, é o mais justo.

(DE VEGA, 2004, pag.83)

¹⁹ O ciclo que vai do final da Idade Média até o fechamento dos teatros profissionais londrinos em 1642 e que corresponde ao chamado *teatro elizabetano* foi “um dos mais fecundos períodos da criação teatral de todos os tempos, e três razões desse apogeu talvez tenham sido, primeiro, a interação dos diversos níveis sociais em torno da atividade teatral; segundo, a consciência nacional da grande nação que emergia [...]; e terceiro, não ter havido um rompimento rigoroso com a Idade Média, como aconteceu em outros centros culturais medievais como um todo, influenciados que estavam pelo humanismo e, principalmente, pelo fervor à cultura clássica”. (VASCONCELLOS, 1987, p.193)

²⁰ “Após 1600, a Igreja, que exercia papel preponderante na preservação da unidade política após a expulsão dos mouros, reagiu contra o secularismo do pensamento renascentista então dominante na Europa, e a Espanha foi isolada culturalmente do resto do continente. O resultado, pelo menos durante os cem anos que constituíram o Século de Ouro, foi o desenvolvimento de uma arte imune aos dogmas formais determinados pelo modelo clássico. O saldo quantitativo da literatura dramática espanhola do período é impressionante: em torno do ano de 1700, estima-se que mais de 30.000 peças tenham sido escritas. Quanto à qualidade dessa obra, pode-se dizer que, comparativamente, só a literatura dramática inglesa do mesmo período a ela se equivale em vigor e fantasia”. (VASCONCELLOS, 1987, p.174)

A decadência do absolutismo na Europa marcará o enfraquecimento do classicismo. As reações contrárias ao domínio dos supostos emuladores de Aristóteles consubstanciaram-se no movimento que ficou conhecido como **romantismo**, cujo escopo defendia ferrenhamente a legitimação do direito à liberdade de expressão artística que, enquanto vigorou o domínio aristotelista, havia sido vetado aos dramaturgos. O grito dos românticos era claro:

Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras sem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto. (HUGO, 1988, p.57).

Assim, à racionalização normatizante que restringia as possibilidades do processo criativo opôs-se a força criadora do *gênio original*²¹ supostamente presente no âmago da natureza humana. Se os classicistas buscaram referenciar-se – ou justificar seus próprios interesses acerca da dramaturgia – em Aristóteles, os românticos encontraram em William Shakespeare os elementos necessários para credibilizar suas convicções perante a Academia:

Transformado em mito, é o criador supostamente “inconsciente” e “primitivo”, o bardo e vidente elementar, como Ossian, porta-voz da “verdade” enquanto expressão imediata, espontânea e não raciocinada da alma; é mensageiro de esferas mais altas, mediador do infinito no **medium** da finitude. Já não imita a natureza; é, ele mesmo, uma força natural. Não cria imitando, mas exprimindo a natureza que nele se manifesta. Ligado às fontes do povo, despreza os cânones eruditos que são muletas para os inválidos. (ROSENFELD, 2005, p.80)

Era o alvorecer do século XIX. Flagrava-se a Europa ainda impactada com a Revolução Francesa e seus ideais liberalistas, discutidos em toda parte, como que a sinalizar novas e radicais mudanças em todos os campos do conhecimento. No que tange ao espaço-tempo, nada de relevante foi acrescentado por força do próprio romantismo enquanto movimento estético, senão o que decorreu da revalidação de recursos dramaturgicos que haviam sido descredibilizados pelo aristotelismo. Seria necessário que se tomasse forma um

²¹ Termo usado pelo *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*, 1770-1784), movimento alemão que se caracterizou como a “primeira romântica maciça” (ROSENFELD, 2005, p.80).

novo modo de se perceber o mundo, para que grandezas como o tempo e o espaço pudessem ao menos começar a ser encaradas e utilizadas como um recurso em si mesmas – ainda que integradas ao todo da obra dramaturgica – no processo de criação teatral. Na realidade, ali mesmo, naqueles anos, já estavam em plena ebulição as condições para que emergisse um novo olhar do ser humano acerca de aspectos do real que sempre estiveram ali, diante de todos, aguardando para serem desvelados.

1.3 VIDA ALÉM DO ARISTOTELISMO

O século XIX marcaria o início de um longo processo de expansão radical dos limites do conhecimento humano. Inúmeras descobertas científicas começariam a minar a idéia de realidade como ela era até então concebida, introduzindo novas referências numa aceleração tal que cada vez menos se tornaria possível assimilá-las antes que fossem substituídas por outras e outras. Ao pressionar a expansão dos limites da compreensão humana acerca da própria natureza da existência, esse processo provocaria também uma mudança no modo de se entender o tempo e o espaço, marcada historicamente por trabalhos como os estudos psicanalíticos de Sigmund Freud (1856-1939) e a *Teoria da Relatividade* de Albert Einstein. Enquanto Freud credibilizaria o universo mental – e suas leis peculiares das quais pouco ainda sabemos – como uma instância cujo conteúdo subjetivo é decisivo na construção da realidade objetiva, Einstein, como já vimos, proporia o espaço e o tempo como sendo uma grandeza única [o espaço-tempo] que, embora entendida como algo que está na base da estrutura do universo que chamamos de mundo real, não será mais tida como absoluta.

Nesse mundo onde a ciência, mais do que nunca, fomentará a efervescência de idéias cada vez mais revolucionárias, a dramaturgia levará adiante a lição libertária proposta pelos românticos e, ainda que bebendo das influências dos vários movimentos artístico-

literários que surgirão e fenecerão no século XIX e além dele²², explodirá em experiências individuais cujas visões particulares, ao invés de se restringirem a registros egóicos materializados em um meio dramaturgico, se constituirão como novas portas para acessar a própria complexidade da existência humana e da essência que a anima. O novo contexto científico, social e econômico que se delineia, leva a noção de realidade a se expandir e se desdobrar em significados, repercutindo diretamente na compreensão do espaço-tempo, que assume configurações cada vez mais flexíveis e inusitadas. Desse contexto destacamos duas obras que podem ser consideradas os marcos mais relevantes posteriores à derrocada do classicismo, no modo como dramaturgos se apropriam da maleabilidade do espaço-tempo da cena: *Woyzeck* (1837), de Georg Büchner²³ e *O sonho* (1901), de August Strindberg²⁴.

Última peça de Büchner, *Woyzeck*²⁵ é exemplo interessante de obra inacabada que parece preservar o sentido de um trabalho completo²⁶. De modo inovador para aquela época,

²² Como o realismo, o naturalismo, o expressionismo e o surrealismo, para citar só estes.

²³ Em sua curta vida – morreu aos 24 anos, de tifo – Georg Büchner (1813-1837) escreveu três peças: *A morte de Danton* (1835), *Leonce e Lena* (1836) e *Woyzeck* (1837), que deixou inacabada. Considerada por GUINSBURG e KOUDELA (2004, p.41) como um marco como nenhum outro na dramaturgia desse período: “o primeiro protagonista plebeu do teatro alemão foi concebido por Büchner a partir de fontes históricas, extraídas de anais da medicina legal. Johann Christian Woyzeck, homicida, condenado à morte pela justiça de Leipzig, foi decapitado em 27 de agosto de 1824, sendo o evento acompanhado por uma multidão de cinco mil pessoas”.

²⁴ Johan August Strindberg (1849-1912) nasceu em Estocolmo. Conhecido mundialmente como escritor, ensaísta e dramaturgo, foi também jornalista, crítico social, profundamente interessado tanto na ciência (química, medicina, ciências políticas) quanto no ocultismo e na estética. Homem de letras, novelista, poeta, pintor, considerado um dos maiores renovadores do idioma sueco, idealizador do “teatro íntimo” [Intima Theater], que funcionou de 1907 a 1910 e tornou famoso o número 20 da Rua Norra Bantoget, na própria capital sueca. Escreveu a maior parte dos dramas intimistas aí encenados, quase sempre referidos ao casal, ao casamento como armadilha, explorando-se ao infinito as contradições e ambivalências entre o pensar, o sentir e o agir que tanto encantaram o escritor Arthur Schnitzler e o médico Sigmund Freud, para citar dois perscrutadores da psique humana, ambos estabelecidos naquela Viena *fin-de-siècle* que insistia em chocar o mundo com experiências de vanguarda na área cultural. (FILHO, Gisálio Cerqueira. *A Ciência Política e o Teatro Intimista de August Strindberg*. Disponível em: <<http://www.achegas.net/numero/zero/gisalio.htm>> Acesso em: 06 dez.2006).

²⁵ O personagem-título é fuzileiro miliciano e age como se tivesse algum distúrbio mental que o imbeciliza. Parece ter alucinações acerca de uma ameaça que está prestes a atingir a região onde mora e é objeto de chacota e exploração de homens influentes – o médico, por exemplo, paga-lhe alguns trocados para utilizá-lo como cobaia de experiência alimentar. Woyzeck mantém relação afetiva com Marie, a quem entrega o pouco dinheiro que ganha. Criam um bebê e vivem miseravelmente. Ao descobrir que Marie é amante do tamboreiro-mor da milícia, Woyzeck entra numa espiral obsessiva que o leva a esfaquear e matar a companheira.

²⁶ É, atualmente, o texto da dramaturgia alemã mais montado em todo o mundo. Foi adaptado para a ópera e para o cinema. O filme *Woyzeck* (Alemanha, 1979), de Werner Herzog, com Klaus Kinski no papel título e Eva Mattes, como Marie, foi realizado com longos planos e apenas 27 cortes, aludindo a suas origens teatrais. A ópera *Woyzeck* adotou-se essa grafia para facilitar a pronúncia do nome do personagem título nas árias. Composta pelo austríaco Alban (Maria Johannes) Berg (1885-1935), foi concluída em 1922 e apresentada pela primeira vez em 1924.

ao contrário do herói trágico de sentimentos nobres e condição superior, Büchner introduz o (anti) herói idiotizado que pertence a uma classe subalterna e caminha para seu fim trágico sem consciência da dimensão dos fatos que protagoniza. Se a narrativa segue um rumo linear – no sentido de que não há recuos no tempo e os fatos são mostrados em ordem cronológica –, não existe um nítido encadeamento causal de uma cena para outra; assim, a ação é fragmentada e sem qualquer preocupação com uma lógica evidente na exposição da trama. As cenas curtas quase sempre saltam no tempo e no espaço ao passarem de uma para outra, ignorando as unidades classicistas de tempo e lugar. De fato, o autor dá a impressão de cortar a narrativa como se editasse um filme (o cinema só apareceria décadas depois): mal acaba a primeira cena na cidade e Woyzeck, que até então conversava com o Capitão, já está colhendo varas em campo aberto com seu amigo Andrés. A mudança é de tal modo propositalmente brusca que na didascália vamos a inequívoca indicação de que a cidade, na qual se passava a cena anterior, agora “está à distância”. Precursor da dramaturgia moderna, em *Woyzeck*, o dramaturgo alemão antecipa várias características do teatro épico que seriam utilizadas e difundidas cem anos depois por Bertolt Brecht, a exemplo das cenas curtas não necessariamente interligadas já mencionadas acima, das cantigas tradicionais que entremeiam algumas cenas, do protagonismo – sem heroísmo – de excluídos numa ação que confronta classes sociais e da exposição da realidade numa crueza que mais parece provocar e exigir uma atitude da platéia. Transgressora para o contexto no qual foi criada, *Woyzeck* guarda no conjunto de seus fragmentos tamanho senso de unicidade que é capaz de acolher até seu não-planejado final abrupto, surpreendentemente adequado à trama. Renata Pallottini, analisando a estrutura fragmentária de *Woyzeck* à luz da expressão *drama de farrapos* com a qual ROSENFELD (2005, p.65) se referiu a essa obra, afirma que:

[...] toda colcha de retalhos tem um **forro**, ao qual os retalhos são costurados; [...] parece-me, na sua construção, feita de retalhos – ou farrapos – a peça também tem um forro: **Woyzeck** tem uma **unidade de ação** – ele, que está sendo submetido a uma experiência científica por um médico, tem uma mulher e um filho, aos quais ama; traído pela mulher, Woyzeck mata e

se suicida. Sua ação não tem a vontade consciente total exigida por Hegel – quão longe está Woyzeck do Príncipe de Hegel! – e por Brunetière. A vontade de Woyzeck está contaminada pela fome, pelas humilhações, pelo sofrimento, até por uma certa dificuldade congênita; mas ela existe e vai até o fim. (PALLOTTINI, 1988, p.57)

Exibindo um outro tipo de fragmentação espaço-temporal, *O Sonho*²⁷ (*Ett Drömspel/A Dream Play/Uma peça de sonho ou Uma peça que sonhei*) faz parte de um conjunto de textos teatrais²⁸ criados por Strindberg que, além de se caracterizarem por romper com várias regras do aristotelismo e se consubstanciarem em um tipo de narrativa não-realista, introduzem deliberadamente a possibilidade de se expor e se explorar em cena aspectos da dinâmica dos conteúdos do inconsciente humano. O que se evidencia desde as próprias rubricas que descrevem verdadeiros cenários vivos:

A cena escurece por instantes. As personagens em cena saem ou mudam de lugar. Ao voltar a luz, vê-se ao fundo, na sombra, a Praia da Morte. A meio caminho, a baía em plena luz e, no primeiro plano, a Praia Bela. À direita, um pormenor do Casino, de janelas abertas. No interior, vêem-se pares que dançam. Sentadas num caixote vazio, três criadas; de mãos pela cintura umas das outras, olham para os dançarinos. Na grande escadaria do Cassino, Edite, “a feia”, de cabelos emaranhados, sentada diante de um piano. À esquerda, uma casa de madeira pintada de amarelo. Duas crianças, em trajes de verão, jogam bola. No segundo plano, um embarcadouro com veleiros brancos. Na baía, um navio de guerra, um brigue branco de escotilhas negras. Paisagem de inverno; neve e árvores vestidas de folhas. Inês e o oficial entram. **O sonho**, cena X, (STRINDBERG, p.19)

As intenções de Strindberg são explicitadas desde o prefácio da obra, onde ele diz que:

procurou reproduzir a forma incoerente, mas aparentemente lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. Deixam de existir tempo e espaço. A partir de uma insignificante base real, o autor dá livre curso à imaginação, que multiplica os locais e as ações, numa mistura de lembranças, experiências vividas, livre fantasia, absurdos e improvisos. As personagens desdobram-se e multiplicam-se, desvanecem-se e condensam-se, dissolvem-se e refazem-se. Mas uma consciência suprema a todas domina: a do sonhador. (STRINDBERG, p.19)

²⁷ Transbordante de imagens e significações, a trama descreve a passagem de um ser divino pelo mundo dos humanos – Inês, filha do deus Indra – que decide experimentar a existência entre (e como um de) nós. Além de vivenciar o cotidiano de uma mulher – sobretudo a vida em família e a luta pela vida – Inês entra em contato com dezenas de personagens de todos os tipos e origens. Aprendiz testemunhal, segue observando os contextos de cada um deles, deparando-se com comportamentos viciosos e dinâmicas sociais que se evidenciam na trama como responsáveis por alimentar e manter o sofrimento terreno.

²⁸ As outras peças são a trilogia *O Caminho de Damasco/Para Damasco (Till Damaskus/To Damascus, 1898/1901)*, considerada a primeira contestação drástica do drama como forma literária e marco inicial do expressionismo, e *A Sonata dos Espectros (Spöksonaten /The Spook Sonata/The Ghost Sonata, 1907)*.

Sem dúvida, o texto evoca a impressão de se estar acompanhando o desenrolar de um sonho, com saltos temporais de amplitudes (poucas horas, dias, anos) e direções (futuro, passado) variadas, mudanças estonteantes na cenografia – que, inclusive, é descrita no texto de modo a parecer irromper com vida própria –, personagens que se transformam em outros, cenas paralelas que redimensionam o significado do que está ao redor. Porém, apesar da multiplicidade de imagens e do clima onírico (castelos que crescem, mulheres que são aguardadas e jamais são vistas, crianças com roupas de praia numa paisagem invernal), nada é gratuito ou se pode classificar seguramente como “absurdo”. Inclusive, o que soaria absurdo no cotidiano comum, surge e flui na seqüência de falas como algo perfeitamente coerente e corriqueiro no contexto daquela realidade alterada²⁹.

As situações aludem a sensações conhecidas (culpa, medo, impotência diante das circunstâncias, paixão, abandono, esperança) em circunstâncias que, apesar de incomuns, aparentam ser estranhamente familiares (induzem a uma impressão algo como “isso não me é estranho”), estimulando sem cerimônia nosso espaço mental. Personagens surgem com o peso de arquétipos (O Oficial, o Pai, a Mãe, o Filho, a Porteira, o Advogado, o Poeta, o Professor, os decanos de Letras, Medicina, Direito e Filosofia, ou mesmo Lina – predestinada a repetir o destino de submissão reservado à maioria das mulheres daquela época) e se materializam na ação com desconcertante humanidade, através de diálogos curtos, quase sempre cheios de ironia³⁰, os personagens agem como se não mais precisassem usar de quaisquer máscaras ou subterfúgios para ocultar seus verdadeiros sentimentos e intenções. E não precisam mesmo, afinal gozam de uma liberdade que, aparentemente, só é possível nos sonhos. Ancorado no

²⁹ “Por que é que sou obrigado a esfalhar-me tratando dos cavalos, preparando-lhes as camas e a varrer o esterco”, pergunta o Oficial a Inês que responde “Para que sintas vontade de fugir”. O Sonho, Cena II. “Quem é esta moça”, pergunta a Mãe, apontando para Inês. O Oficial responde em voz baixa: “É a Inês”. E a Mãe diz, no mesmo tom: “Ah! É a Inês! Sabes o que andam dizendo? Que ela é a filha do deus Indra e que desceu à Terra para ver como vivem os homens”. O Sonho, Cena III.

³⁰ “Nada é livre, tudo tem dono”, diz o Advogado. “Até mesmo o mar imenso e infinito?”, pergunta Inês. E o Advogado responde: “Tudo! Não podes navegar ou acostar seja onde for sem fazer uma declaração e sem pagar uma taxa! É muito lindo, como pode ver”. **O Sonho**, Cena XII. (STRINDBERG, p.155)

que ele mesmo chama de “base real insignificante”, o autor demonstra que efetivamente deu “livre curso à sua imaginação” ao respeitar a lógica peculiar do espaço e do tempo desse campo de ação onírica. Assim, através de elaboração e expressão dramático-literária, Strindberg pôde oferecer um vislumbre de seu próprio e imenso tecido multidimensional de conteúdos mentais. Na busca de uma fidelidade à interpretação de sua própria matriz onírica inspiradora, esse dramaturgo toca a essência de um mesmo mundo com o qual toda a humanidade se relaciona, evocando estranha e intraduzível familiaridade naquilo que pode até parecer sem sentido no conteúdo d’ *O Sonho*.

Muitas outras obras exibindo um espaço-tempo plasmado com uma flexibilidade tão ou mais livre que as observadas em *Woyzeck* e *O sonho* viriam a se multiplicar ao longo do século XX. Para citar somente alguns exemplos, destacamos o *O sapato de cetim*³¹, de Paul Claudel, e sua profusão de espaços-tempos que se apõem e se entremeiam; *Estranho interlúdio*³², de Eugene O’Neill, que possibilita ao leitor/espectador acompanhar, além dos diálogos comuns aos textos teatrais, também as falas mentais dos personagens; *A longa ceia de Natal*³³, de Thornton Wilder, onde, a partir de um jantar natalino, noventa anos de história familiar desfilam em pouco menos de uma hora; e várias peças associadas ao chamado Teatro

³¹ Em quatro jornadas, cada qual um espetáculo completo, rico de episódios e de ações paralelas e entrecruzadas, simultâneas e sucessivas (tudo é ligado a tudo), sustentadas por amplos grupos de personagens de todas as camadas sociais, desenrola-se o enredo principal do amor de Dom Rodrigue e Dona Prouhêze, esposa de Dom Pelayo [...]. O drama passa-se ao mesmo tempo em todas as partes do mundo espanhol e exigiria, no fundo, o palco simultâneo medieval, precariamente substituído pela rapidíssima mudança de cenários, à vista do público, numa sequência que liga uma cena a outra pela entrada dos atores da cena seguinte enquanto os da cena anterior ainda atuam. Cria-se assim um encadeamento oposto ao aristotélico, já que a sequência não liga uma ação a outra, mas aponta correspondências universais sem nenhum nexo lógico [...].(ROSENFELD, 1994, p. 138).

³² Peça com dois níveis concomitantes de discurso: o diálogo dos personagens e o “fluxo de consciência” subjacente a esse diálogo (ROSENFELD, 1994, p.125), negando ou enfatizando o que afirmam uns para os outros. Nesse jogo, só o leitor/espectador acessa o conteúdo mental dos personagens.

³³ Em *A longa ceia de Natal* Wilder representa cenicamente a voragem do tempo [...]. A peça, cuja apresentação exige pouco mais de meia hora, narra contudo 90 anos da família Bayard (de 1840 a 1930). Tal *tour de force* é possibilitado pela idéia original de reunir a família em torno da mesa da ceia de Natal. Nas indicações iniciais lemos: “Noventa anos são atravessados nessa peça que representa em movimento acelerado noventa ceias na casa dos Bayard. Os atores devem sugerir pelo desempenho que envelhecem. A maioria tem uma peruca branca consigo que, em dado momento, coloca na cabeça...” À esquerda do palco há um pórtico ornado de guirlandas, que simboliza o nascimento (um carrinho empurrado através da porta indica o nascimento de uma criança). À direita há uma porta semelhante mas coberta de veludo negro. Os personagens que morrem simplesmente saem por esta porta. (ROSENFELD, 1994, p.132)

do Absurdo – como *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, e *Esperando Godot* e *Dias felizes*, de Samuel Beckett – , cuja espaço-temporalidade se distorce de maneiras variadas, dependendo do modo como cada peça se lança a propor na cena a materialização de uma realidade distorcida onde se enfatiza o *absurdo* da condição humana.

No caso da dramaturgia brasileira, duas obras em particular podem ser destacadas: *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues (1913-1980) e *Rasga coração* (1974), de Oduvaldo Viana Filho (1936-1974).

Vestido de noiva é considerada por muitos autores como um marco na dramaturgia brasileira, pelo modo como rompe com uma linearidade espaço-temporal comum no nosso teatro erudito daqueles anos, ainda sob a influência de ecos do classicismo francês. Com a ação estruturada em três planos – realidade, memória e alucinação – *Vestido de noiva*³⁴ trata das lembranças de Alaíde, jovem recém-casada que foi atropelada e agoniza num hospital. Mais do que isso, Nelson Rodrigues materializa em seu texto o próprio mundo mental da jovem, mundo que emerge aos fragmentos, como um enigma – ou uma série deles – que a protagonista tenta solucionar ansiosamente em seus últimos momentos. Tal solução acaba se tornando também o foco de interesse do leitor/espectador, que se vê lançado no âmago de uma trama desdobrada de maneira intrigante, envolvendo traições conjugais, ameaças de morte e assassinatos reais e imaginários.

Segundo Sábato Magaldi, o plano da realidade “tem a função específica de fornecer as coordenadas de ação, indicando o tempo cronológico linear da história” (MAGALDI, 1981, p.16). Nesse plano ocorrem cenas curtas, *flashes* que irrompem em determinados momentos ao longo da peça, nitidamente caracterizadas como uma ação

³⁴ *Vestido de noiva* nasceu em circunstâncias curiosas, motivada pela indignação do autor diante da fria recepção do público à primeira peça dele, *A mulher sem pecado*. Sobre esse fato ele próprio escreveu em *O Reacionário*, contando que, ainda no bonde, logo após a malfadada estréia, já imaginava agredir a platéia com um “processo de ações simultâneas, em tempos diferentes. Uma mulher morta assistiria ao próprio velório e dizia do próprio cadáver: ‘gente morta, como fica’. Morrera, assassinada, em 1905, e contracenava com a noiva em 1943” (MAGALDI, 1981, p.15).

secundária de interesse limitado. Através delas acompanhamos desde os sons do atropelamento no início da história, falas de repórteres informando o andamento do caso, médicos em procedimentos cirúrgicos, depoimentos de testemunhas do acidente, até os comunicados sobre a morte de Alaíde.

Nos planos da memória e da alucinação, Nelson Rodrigues envereda numa seara em muito semelhante à que Strindberg experimentou em suas peças de sonho, e aqui a comparação se refere exclusivamente à idéia de se trazer à cena uma representação das dinâmicas do universo mental. Neste lugar, que Nelson preenche de referências imagéticas típicas do onírico facilmente reconhecíveis pela platéia, vemos caixões, mulheres e homens misteriosos, vozes que irrompem não se sabe de onde, cenas que se repetem. Como explica Magaldi,

nesse território tudo é livre para o dramaturgo soltar a imaginação e confiar-se às associações poéticas. Pode-se dizer, em outros termos, que os planos da alucinação e da memória se passam no subconsciente de Alaíde. Sem as peias da censura, a heroína liberta a libido, e seu retrato se compõe por meio da soma dos episódios biográficos reais e dos imaginários, compensadores das frustrações acumuladas na vida breve (MAGALDI, 1981, p.17).

Embora os limites entre os planos da memória e da alucinação inicialmente estejam claramente definidos, a medida em que a trama se desenvolve – e a mente da protagonista se desagrega - ambos os planos se misturam: vemos elementos da imaginação de Alaíde se misturarem às lembranças dela e vice-versa.

Já *Rasga Coração*³⁵ parte de fragmentos do cotidiano de personagens da classe média carioca para compor um painel sobre a realidade brasileira em dois períodos-chave da história do país no século XX, a época do Estado Novo e os tempos da ditadura militar. A trama em dois atos é construída em torno de momentos da vida do funcionário público Custódio Manhães Jr. (ou, para os amigos, Pistolão Manguary), mostrados em cenas que se

³⁵ Último texto de Vianinha, concluído em 1974 no hospital onde viria a falecer aos 38 anos, vítima de um câncer. Censurado pelo regime militar, só veio a ser encenado pela primeira vez em 1979 [MORAES, 2000].

alternam e se interpenetram num ir e vir entre o passado e o “presente”. No passado, vemos os primeiros anos da vida adulta de Manguary, a relação com os amigos e a futura esposa, a visão dele sobre si e sobre os destinos políticos do país, além dos conflitos dele com o pai, o fiscal de saneamento 666. No “presente”, aos 57 anos, vê-se ele mesmo incapaz de lidar com o modo de ser e pensar do próprio filho, diante de um mundo bem diferente daquele dos tempos de Vargas.

Habilmente o autor desdobra a trama em várias camadas possíveis de leitura mantendo o foco da narrativa na ação de seus personagens, recorrendo a elementos do teatro épico e das revistas musicais cariocas. São introduzidos sucessivos elementos compondo cenários que se combinam e se redimensionam ao longo da trama, como a evolução histórica dos eventos políticos no passado e no “presente”; a elaborada construção de ambiências e climas correspondentes a cada época, pontuados por gírias, bordões, jingles e músicas; o papel-extra dos personagens, que se estende também a porta-vozes de sensações nitidamente partilhadas pelo senso-comum de cada época; e, sobretudo, a interpenetração entre cenas de épocas distintas, muitas vezes envolvendo músicas e números de dança.

Ao assumir essa liberdade espaço-temporal em cena, o autor tanto condiciona o elenco a quebrar várias e várias vezes a ilusão de que a platéia está diante do real, quanto envolve essa mesma platéia com recursos narrativos típicos do universo mental, onde o tempo e o espaço podem ser manipulados livremente. O apelo emocional dessa combinação é desconcertante, pois só tarde demais se torna óbvio que o texto está expondo – ainda que afetuosamente – as aspirações, contradições e feridas de várias gerações de brasileiros nas quais qualquer um de nós está de algum modo incluído. A trama segue para o desfecho configurando-se, cena após cena, como um permanente *abrir de portas* e possibilidades, um *nunca concluir* que se aplica tanto ao destino dos personagens quanto ao do próprio país.

É interessante observar que, apesar de todos esses exemplos, mesmo na atualidade não se percebe na dramaturgia mundial uma tendência clara, explícita, no tocante a uma apropriação direta dos potenciais de flexibilidade do espaço-tempo como referência básica para criação de histórias, no mesmo nível em que isso ocorre na literatura, no cinema, na televisão e na arte sequencial (histórias em quadrinhos). Nesta última, por exemplo, talvez em consequência da escala industrial de criação que se impõe aos roteiristas e da velocidade com que os temas se esgotam, os vãos imaginativos trouxeram idéias bastante interessantes para se ambientar e desenvolver propostas temáticas e histórias que praticamente nunca foram aproveitadas no Teatro, como é o exemplo dos mundos paralelos onde viveriam nossos duplos em melhores ou piores condições que neste universo, ou o caso das realidades alternativas, mundos onde cenários hipotéticos dão margem a milhares de tramas possíveis – realidades em que o nazismo teria ganho a Segunda Guerra Mundial ou nas quais o Brasil tivesse se tornado a maior potência do planeta. Isto parece risível? Nem tanto. Não se aventam aqui estas possibilidades visando o apelo gratuito e/ou sensacionalista que elas eventualmente proporcionem, mas pelas reflexões que elas possibilitariam a partir de pontos de vista inusitados acerca da nossa realidade, projetados em universos imaginários e não necessariamente calcados numa base onírica. É de chamar atenção, inclusive, que o próprio gênero da ficção científica, que também é fonte de inspiração para praticamente todas as formas de expressão artística do presente³⁶, nunca tenha vingado realmente como mais uma referência de vertente criativa para o Teatro. Sobre essa aparente reticência da cena diante dos temas fantásticos, PAVIS (1999, p.163) presume que [...] “porque o teatro parte de uma realidade visível e, portanto, não pode facilmente opor natural e sobrenatural é que ele não gerou, como a narrativa ou o cinema, uma grande literatura dramática fantástica”.

³⁶ Destacando-se aí a literatura, a televisão, o cinema e as histórias em quadrinhos (arte sequencial), tanto no âmbito popular quanto erudito; e mais a internet e os jogos de um modo geral (sobretudo os virtuais).

Todavia, é um fato que a ciência e a tecnologia avançam em saltos exponenciais e o que nos parecia fantástico há trinta anos já faz parte do nosso cotidiano, sem que nos tenhamos dado conta do que representa tamanho salto: é o caso dos hoje banais aparelhos de telefonia celular e a comunicação via internet, para citar apenas estes. Quanto ao espaço-tempo, somente a complexidade do que propõe Einstein ainda é um empecilho para que haja uma assimilação massiva da idéia de relativização dessas grandezas fora dos nichos especializados no tema. De fato, o assunto ainda parece ser visto como um tema marginal dentro do próprio domínio da fantasia, apesar dos esforços de vários cientistas – como Marcelo Gleiser³⁷, Michio Kaku³⁸ e Stephen Hawking³⁹ – que escrevem artigos e livros de divulgação científica buscando tornar acessíveis ao público em geral os conceitos com os quais a ciência está trabalhando atualmente e que, no futuro, também se banalizarão. Ao me referir especificamente a esse aspecto do infinito campo aberto para a experiência criativa do dramaturgo e do próprio Teatro, ocorre-me o que escreveu em 1936 o encenador francês Gaston Baty (1885-1952), com o que proponho uma reflexão para concluir este capítulo:

Depois do homem e do seu mistério interior, depois das coisas e dos seus mistérios, chegamos a mistérios maiores. A morte, as presenças invisíveis, tudo o que existe para além da vida e da ilusão do tempo. Flagelo das balanças, onde se equilibram o bem e o mal. O que é preciso de dor para resgatar o pecado e salvar a beleza do mundo. Tudo, até Deus. Basta inventariar assim tão brevemente toda essa riqueza oferecida ao teatro para tornar evidente que não se poderá abordar apenas com os processos tradicionais. Não se trata de falar de tudo isso, mas de tornar tudo isto sensível. (BATY, 2004, p.462)

³⁷ Marcelo Gleiser (Brasil, 1959) doutorou-se no King's College (Inglaterra). Foi pesquisador do Fermi National Accelerator Laboratory (Chicago) e do Institute of Theoretical Physics da Universidade da Califórnia, sendo hoje professor catedrático de física e astronomia no Dartmouth College (New Hampshire). Recebeu diversos prêmios internacionais pelo seu trabalho de divulgação científica.

³⁸ Michio Kaku (EUA, 1947) é professor de física teórica no City College da Universidade de Nova York, graduado em Harvard e com doutorado em Berkeley. Especialista na polêmica – pela dificuldade de comprovação – *teoria das supercordas*, que se refere, dentre outros aspectos, à flexibilidade do espaço-tempo e à origem do universo.

³⁹ Stephen Hawking (Inglaterra, 1942) é doutor em Cosmologia e ocupa a cadeira de Isaac Newton como Professor Lucasiano de Matemática na Universidade de Cambridge. Considerado um dos mais importantes físicos teóricos da atualidade, é autor de vários *best sellers* abordando numa linguagem acessível alguns dos conceitos mais complexos da física contemporânea.

Penso que explorar “o que existe além da vida e da ilusão do tempo” é uma vocação do próprio teatro, na medida em que entendo este como um espaço de possibilidades inesgotáveis onde podemos sugerir e visualizar sobretudo o que não faz parte desta arena *quadridimensional* em que aparentemente existimos. Vamos ao teatro para ver o espelho de nossas vidas, mas não é exatamente a reprodução das exterioridades do mundo que nos interessa ali e sim os conteúdos que lhes dão alma e sentido. Sim, continuamos sem saber exatamente o que é a vida, de onde ela vem e para onde ela vai, porém as pistas para tais enigmas continuam a aparecer, sobretudo sobre o palco de um teatro, pois essas pistas passam justamente pelas bases que estruturam esse mesmo mundo imaginário da cena: a **ação**, o **espaço** e o **tempo**.