

Pontifícia Universidade Católica De São Paulo
PUC-SP

Leila Bianca Mélega Gallo

Machado de Assis e Luiz Eduardo Frin: Literatura em cena

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2016

Pontifícia Universidade Católica De São Paulo
PUC-SP

Leila Bianca Mélega Gallo

Machado de Assis e Luiz Eduardo Frin: Literatura em cena

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
como exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a
orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Junqueira.

São Paulo

2016

BANCA EXAMINADORA

ÍTACA

Konstantinos Kaváfis

*Se partires um dia rumo a Ítaca,
faz votos de que o caminho seja longo,
repleto de aventuras, repleto de saber.*

*Nem Lestrigões nem os Ciclopes
nem o colérico Posídon te intimidem;
eles no teu caminho jamais encontrarás
se altivo for teu pensamento, se sutil
emoção teu corpo e teu espírito tocar.*

*Nem Lestrigões nem os Ciclopes
nem o bravio Posídon hás de ver,
se tu mesmo não os levores dentro da alma,
se tua alma não os puser diante de ti.
Faz votos de que o caminho seja longo.*

*Numerosas serão as manhãs de verão
nas quais, com que prazer, com que alegria,
tu hás de entrar pela primeira vez um porto
para correr as lojas dos fenícios
e belas mercancias adquirir:
madrepérolas, corais, âmbares, ébanos,
e perfumes sensuais de toda espécie,
quando houver de aromas deleitosos.*

*A muitas cidades do Egito peregrina
para aprender, para aprender dos doutos.*

Tem todo o tempo Ítaca na mente.

Estás predestinado a ali chegar.

Mas não apresses a viagem nunca.

*Melhor muitos anos levores de jornada
e fundeares na ilha velha enfim,
rico de quanto ganhaste no caminho,
sem esperar riquezas que Ítaca te desse.*

Uma bela viagem deu-te Ítaca.

Sem ela não te ponhas a caminho.

Mais do que isso não lhe cumpre dar-te.

Ítaca não te iludiu, se a achas pobre.

*Tu te tornaste sábio, um homem de experiência,
e agora sabes o que significam Ítacas.*

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu Pai, que não pode vê-lo concluído, mas que acompanhou cada passo meu, rumo a esta conquista. E sei que ainda estará guiando meus caminhos por essa estrada cheia de obstáculos, mas também repleta de encantamentos, pois o amor transcende o plano físico. Pai, obrigada por todas as broncas e por cada discussão que me fizeram crescer tanto, que me ensinaram a lutar pelos meus sonhos, que me formaram como ser humano pensante e atuante. Obrigada por ser meu pai querido.

À minha Mãe, meu exemplo, meu espelho, meu maior amor. Obrigada pela dedicação, carinho e compreensão. Seu abraço me fortalece, me sinto segura e grande, me sinto criança e adulta ao mesmo tempo. Dividir os momentos da minha vida com você é indescritível, ouvir as suas histórias de vida me entusiasma a continuar, ver você dando aula pela janelinha me inspira a continuar querendo ser professora, apesar das dificuldades. Obrigada por ser minha companheira. E claro, por todos esses anos de PUC, ao seu lado!

À minha irmã, Lili, obrigada pelas preocupações, por me aguentar sempre “nervosinha” e por ser a minha irmãzinha, companheira de vida e de quarto.

Ao meu querido mestre, Luiz Eduardo Frin, por ter me inspirado na longa jornada teatral e por ter permitido a análise da sua teatralização de Machado de Assis.

À Cida, (se me permite a ausência do Prof^a), obrigada por ter guiado essa pesquisa brilhantemente, por todo o carinho, todo o afeto e por ter me regado de poesia durante esses anos.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

À Profª Drª Maria Aparecida Junqueira, minha orientadora, por toda a compreensão durante um dos anos mais difíceis da minha vida, por todo o apoio e suporte durante esta incrível jornada de pesquisa.

À Profª Drª Annita Costa Malufe, por ter se tornado um grande exemplo na minha vida de poeta e de pesquisadora, obrigada por todo o carinho de sempre.

Ao Profº Drº Cassiano Quilici e à Profª Drª Annita Costa Malufe pelo excelente encaminhamento no exame de qualificação.

Ao Programa de Literatura e Crítica Literária, por essa oportunidade.

À FUNDASP, pela bolsa concedida.

À Ana, por todos os bons conselhos.

Às minhas companheiras de caminhada, Lidiane e Marcella que me deram forças para continuar.

Aos meus colegas de Programa, que direta ou indiretamente influenciaram no resultado desta pesquisa.

À Larissa, por ser minha eterna amiga de PUC... E claro, pelo *abstract!*

Às minhas amigas de Dante e também pucquianas, Luciana e Renata, por aguentarem meus diversos chilikues.

Aos Fratelli e ponto.

Ao Guilherme Zaramella, pelos caminhos traçados no Dante, no INDAC e na PUC.

Ao Guilherme Zorzella, pela ajuda personalizada no *design* deste trabalho.

Ao Colégio Anglo Santos, pela inominável acolhida e por ter acreditado em mim como professora e como ser humano.

Ao Colégio Novo Tempo, pelo crescimento profissional.

À Christina Sicchi, por ter tido a coragem de me lapidar como um diamante bruto.

À Cibele, por ser minha mãe postiça em uma nova cidade.

À minha Tia Fernanda, pela incrível oportunidade de mudança e de um começo.

À Thaís, pela oportunidade desse reencontro tão puro e sincero.

Ao Marcelo, pitu, por ter me escolhido.

RESUMO

GALLO, Leila Bianca Mélega. *Machado de Assis e Luiz Eduardo Frin: Literatura em cena*. 2016, 112f. Dissertação de mestrado – Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este trabalho investiga fissuras entre literatura e teatro, a partir da teatralização do conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis. A peça, intitulada “A Missa do Galo”, dirigida por Luiz Eduardo Frin, está inserida no *Projeto Machadianas, do Ágora Teatro*. A pesquisa tem como objetivos: refletir sobre a teatralização desse conto machadiano; apreender, na peça, procedimentos poéticos da cena teatral moderna e contemporânea, assim como analisar a inserção do elemento épico no palco. A necessidade da encenação dos tempos atuais em trabalhar com artifícios que não conectem a representação à verossimilhança, conduziu este trabalho a centrar-se na introdução de expedientes narrativos na cena teatral contemporânea, guiando-se pela seguinte problematização: Até que ponto, a encenação da peça “A Missa do Galo”, de Luiz Eduardo Frin, põe em discussão a “teatralidade”, envolvendo literatura e teatro? Como o épico e o poético convivem na encenação? A fundamentação teórica acerca das concepções da cena teatral contemporânea se apoia principalmente nos estudos Bertolt Brecht, Anatol Rosenfeld, Peter Szondi, Pierre Sarrazac e Hans-Thies Lehmann. Pauta-se, também, em autores como Yves Stalloni, Emil Staiger, Roland Barthes e Sílvia Fernandes para apreender a teatralidade intrínseca tanto na literatura como na encenação. Entre as considerações finais, ressaltam-se: a peça “A Missa do Galo” não se classifica como uma simples adaptação do conto de Machado de Assis, e cabe ao palco a responsabilidade de desvendar o conto machadiano por meio de sua teatralização.

Palavras-chave: Machado de Assis; Luiz Eduardo Frin; “Missa do Galo”; Teatralidade; Teatro Épico; Encenação.

ABSTRACT

This work investigates fissures between literature and theater, from the dramatization of the story "Missa do Galo", by Machado de Assis. The play, entitled "Missa do Galo", directed by Luiz Eduardo Frin, is part of the Machadianas Project, of Ágora Theatre. The research aims is to: reflect on the dramatization of this machadiano tale; seize, at the play, poetic procedures of modern and contemporary theater scene, as well as analyze the insertion of the epic element on stage. The need of the staging of the modern times in working with devices that do not connect representation to the verisimilitude, led this research to focus on the introduction of narrative expedient in contemporary theater scene, guiding through the following problematization: How far, the staging of play "A Missa do Galo," by Luiz Eduardo Frin, discusses the "theatricality", involving literature and theater? How does the epic and poetic staging live in the staging? The theoretical background concerning the conceptions of contemporary theater scene is mainly supported in the studies of Bertolt Brecht, Anatol Rosenfeld, Peter Szondi, Pierre Sarrazac and Hans-Thies Lehmann. The reasearch is also guided in authors such as Yves Stalloni, Emil Staiger, Roland Barthes and Silvia Fernandes to seize the intrinsic theatricality both in literature and in the staging. Among the final considerations, we emphasize: the play "A Missa do Galo" is not classified as a simple adaptation of Machado de Assis' tale, and it is up to the stage the responsibility to unveil Machado's tale through its dramatization.

Keywords: Machado de Assis; Luiz Eduardo Frin; "Missa do Galo"; Theatricality; Epic theater; Staging

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: Início da peça “A Missa do Galo” | 36 |
| Figura 2: Nogueira Jovem entra em cena | 37 |
| Figura 3: Configuração cênica após a fala “Me leva junto” | 38 |
| Figura 4: Nogueira velho deitado no chão | 39 |
| Figura 5: Os dois Nogueiras tem um momento de cumplicidade ao fazerem “shiu” | 40 |
| Figura 6: À esquerda, o ator de Nogueira Velho como Dona Inácia..... | 41 |
| Figura 7: Configuração cênica após a fala: “(...) e fui às aventuras.” | 43 |
| Figura 8: Detalhe para a mão sobre a nuca e a partitura criada para caracterizar Dona Conceição | 44 |
| Figura 9: Momento de quase ligação entre as personagens Nogueira e Conceição..... | 45 |
| Figura 10: Conceição e Nogueira Jovem..... | 46 |
| Figura 11: Nogueira Jovem contando as veias de Dona Conceição..... | 47 |
| Figura 12: De costas para o público, Dona Conceição que conversa com Nogueira..... | 47 |
| Figura 13: Comentário corporal explicitando os sentimentos de Nogueira.... | 48 |
| Figura 14: De costas para o público agora o ator mais velho é Conceição..... | 49 |
| Figura 15: Repetição do movimento..... | 50 |
| Figura 16: Os dois sentados um de costas para o outro. Nogueira Velho à frente. | 51 |
| Figura 17: Cena de repetições de falas..... | 74 |
| Figura 18: Cena com a mesma iluminação de fundo da figura 9..... | 76 |
| Figura 19: Ação dissociada da fala..... | 87 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| CAPÍTULO I – O TEATRO E AS TEATRALIDADES | 19 |
| 1.1. Adaptação/teatralização/ dramatização para o teatro | 20 |
| 1.2 Teatralidade: teatral e não teatral em articulação | 29 |
| 1.3. A teatralização de “Missa do Galo”, de Machado de Assis | 33 |
| CAPÍTULO II – O ÉPICO NA CENA CONTEMPORÂNEA | 55 |
| 2.1.Drama moderno X Teatro pós-dramático..... | 60 |
| 2.2. O épico e a Narrativa..... | 63 |
| 2.3. O épico de Bertolt Brecht..... | 67 |
| 2.4.Traços épicos na peça e no conto “Missa do Galo” | 71 |
| CAPÍTULO III- O POÉTICO NA CENA CONTEMPORÂNEA | 78 |
| 3.1. “Missa do Galo”, de Machado de Assis e o <i>Projeto Machadianas</i> | 81 |
| 3.2. A poética na peça “A Missa do Galo”..... | 86 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 91 |
| REFÊRENCIAS | 94 |
| ANEXO | 99 |

INTRODUÇÃO

Fundado em 2000, em São Paulo, o *Ágora Teatro*, como seu *site*¹ afirma, tem como missão oferecer à cidade de São Paulo um espaço que provoque, através de diversas atividades sempre relacionadas com o teatro, a reflexão e a produção de novos sentidos para os temas contemporâneos que envolvem o próprio teatro, a cidade e a cultura contemporânea. Desde o início, suas atividades se concentram em seminários que discutem o teatro na cidade, cursos, grupos de investigação teatral e montagens. O projeto do *Ágora Teatro* nasceu do interesse no desenvolvimento da arte teatral, no que ela tem de mais essencial: o trabalho do ator. Seu grande idealizador foi o ator, diretor e dramaturgo, Celso Frateschi, ao lado do diretor Roberto Lage. Frateschi trabalhou com alguns dos principais diretores do teatro brasileiro, como Enrique Diaz, José Possi Neto e Domingos de Oliveira. Já foi secretário municipal da Cultura das cidades de Santo André e de São Paulo, além de ser presidente da Funarte até outubro de 2008. Em 2014 recebeu a Ordem do Mérito Cultural em reconhecimento aos seus serviços prestados à cultura de nosso país. Atualmente é professor e diretor da Escola de Arte de Dramática da USP. Pode-se notar, assim, que o *Ágora Teatro* foi criado com a intenção clara de introduzir na capital paulista um polo de disseminação de cultura atrelada à políticas públicas e sociais.

Entre os anos de 2006 e 2007, o *Ágora Teatro* desenvolveu o *Projeto Machadianas*, sob a coordenação de Roberto Lage, Celso Frateschi e Sylvia Moreira, que tinha como objetivo pesquisar e apresentar alternativas para lidar com o desafio do fazer teatral na contemporaneidade. Foram selecionados alguns contos de Machado de Assis - dentre eles, "Missa do Galo" - para que, a partir da utilização de expedientes narrativos em cena, pudessem se transformar em peças teatrais. A peça "A Missa do Galo" estreou em 4 de abril e fez temporada até 17 de maio de 2009, no *Ágora Teatro*, em São Paulo. Após a realização do *Projeto Machadianas*, entretanto, o espetáculo se desvinculou da instituição, foi reformulado e passou a se chamar *A missa do galo – um conto de Machado de Assis*. Essa segunda versão, com a substituição de um dos atores, com nova concepção de cenário e figurinos, foi

¹ www.agorateatro.com.br

apresentada nas cidades de São Paulo e de Ribeirão Preto, no interior do Estado, e na mostra *Fringe*, da edição de 2010 do festival de Curitiba. Nossa análise diz respeito à primeira versão da peça, que é a encenação realizada a partir dos estudos do *Projeto Machadianas*.

O conto “Missa do galo”, de Machado de Assis (1994), publicado originalmente em 1899, no livro *Páginas Recolhidas*, é narrado em primeira pessoa, pela personagem Senhor Nogueira. Nogueira nos conta um episódio de sua vida, quando ele estava com dezessete anos. Numa noite de Natal, na casa de parentes no Rio de Janeiro, quando aguardava para ir assistir à missa do galo na corte, teve um “encontro” com a mulher do dono da casa, Dona Conceição. Pelas palavras do narrador, constrói-se um clima de insinuações e sensualidades. O acontecido é narrado depois de muito tempo, mas deixa a incerteza de um possível amor entre os dois. Algo naquela noite o deixou com uma sensação a que nunca foi capaz de entender.

Esse *nunca pude entender* (ASSIS, 2008, p.11) foi o estopim para que acontecesse a encenação do conto, pois, a partir desse momento, é possível perceber um hiato temporal que começa naquela noite de Natal e dura até o momento em que o fato está sendo narrado. A partir dessa quebra temporal que acontece no início do conto, inúmeras possibilidades são utilizadas pela direção da peça: a mudança de velocidade com o alongamento ou o apressar das ações, a utilização de repetições, a interpolação dos fatos e de simultaneidades, entre tantas outras permitidas pela descontinuidade da ação. Percebendo que no conto há a coexistência de diversas possibilidades temporais, o diretor da peça, Luiz Eduardo Frin², optou por levar à cena dois momentos: aquele no qual o Senhor Nogueira está narrando o acontecimento ocorrido há muitos anos, e aquele em que o fato ocorre. Para que esses momentos pudessem existir simultaneamente na encenação teatral, foram necessários dois atores, um mais velho, que no início da encenação ocupa a

²Luiz Eduardo Frin nasceu na cidade de Ribeirão Preto - SP, em 13 de agosto de 1972. Formou-se ator pelo INDAC – Escola de Atores - em 1996, onde é professor desde 2002, e cantor lírico pela Escola Municipal de Música de São Paulo. É mestre e doutorando em Artes Cênicas pela Unesp. Estudou dramaturgia com José Rubens Siqueira e Gabriela Rabelo. No *Ágora Teatro* dirigiu os espetáculos **A Missa do Galo** (2009) e **Um ou Dois Contos** (2007). No Satyros, dirigiu **A Lua É Minha**, de Mário Bortolotto (2009). Em 2011, no *MiniTeatro*, dirigiu seu texto *A Chave*, com o Agrupamento Teatral .

frente da cena e outro mais jovem que, vindo de fora da cena, a ela se insere no início do espetáculo.

Importante ressaltar que a peça foi montada a partir de ensaios. Tanto os atores quanto o diretor improvisavam cenas, tendo como base o conto. O texto foi colocado no palco sem uma adaptação direta do conto para o roteiro teatral. Somente depois ocorreu a elaboração do texto da peça, o que é um aspecto muito comum, atualmente, no teatro contemporâneo. O texto passa a ser secundário, o foco está na montagem teatral como um todo. Por isso, emprega-se o conceito de teatralização no lugar de adaptação, pois o conceito de teatralidade permite articular o teatral e o não teatral, uma vez que possibilita explicar um desejo de teatro por se realizar, esclarecendo o elo entre texto e representação. Enquanto o texto é um produtor de signos, a encenação é o “teatro”, é sobre ela que repousa a teatralidade.

Dada a relevância que a teatralidade assume nesta pesquisa, tem-se como objetivos: refletir sobre a teatralização do conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis; apreender, nesta peça, procedimentos da cena teatral moderna e contemporânea, assim como analisar a inserção do elemento épico no palco e discutir o poético em cena.

A importância da encenação para o teatro contemporâneo pode ser observada na peça em estudo que leva à cena não só aspectos literários do conto, mas também elementos épicos. Ao inserir tais elementos na teatralização de “Missa do Galo”, faz emergir características do drama moderno e contemporâneo, já que o sujeito épico introduz uma ruptura na ação dramática tal como a pensada por Aristóteles em seu princípio de unidade, continuidade ou causalidade, indicando um deslocamento da ação em benefício da narrativa. Isto é, poder-se-ia dizer que ocorreu uma “epicização”, tal qual entendido nas teorias do drama moderno. Szondi (2011) considera o surgimento do sujeito épico um indício da chamada “crise do drama” na época naturalista. Assim, cada vez mais, as peças foram se construindo com a inserção de procedimentos épicos.

O teatro épico brechtiano tem como função despertar o espectador para o fato de estar assistindo a uma peça teatral. Propõe um estudo do real e da história, selecionando fatos memoráveis, interpretando comportamentos e sugerindo ao espectador que construa a sua própria visão de mundo. Sendo

assim, o teatro épico não visa à ilusão que permite ao espectador viver intensamente a ação cênica que acontece por intermédio da verossimilhança. Os espectadores são forçados a se convencerem de que no palco se discute os seus próprios problemas e não apenas os de personagens fictícios. Assim o raciocínio do público é colocado em face da ação, cujas emoções são estimuladas a se tornar atos de conhecimento. O público é transformado em observador, despertando sua percepção, impondo-lhe decisões em vez de vivência e identificação com a ação. Existem diversos recursos épicos que fazem com que não ocorra a verossimilhança. Entre eles, podemos citar: projeção de jornais cinematográficos; locutores; perguntas do público dirigidas ao palco; alocações e apelos dirigidos ao público; comentários da mais variada espécie que criam um horizonte bem mais amplo que o dos personagens; abandono dos papéis pelos atores que passam a criticar a peça e a discutir vivamente problemas pessoais; ensaios da peça que se verificam durante a apresentação da própria peça; polifonia etc. Todos esses recursos podem ser usados numa mesma peça ou basta alguns deles para que a montagem já tenha um caráter épico e se distancie do teatro ilusionista.

No caso da peça “A Missa do Galo”, percebemos características do teatro épico como: cenário e figurino minimalistas, que fazem uma ponte entre o real e o imaginário; mescla de narração natural, diretamente ao público, com uma composição corporal formal e gestualidade precisa; além de expedientes de encenação com alternância, por exemplo, da intensidade da iluminação e de marcações cênicas. Essas são algumas das apostas da direção.

Nossa pesquisa centra-se na introdução de expedientes narrativos na cena teatral contemporânea, guiando-se pelo seguinte problema: Até que ponto, a partir do conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis, a encenação da peça “A Missa do Galo”, de Luiz Eduardo Frin, põe em discussão a “teatralidade”, envolvendo literatura e teatro? Como o épico e o poético convivem na encenação?

Para discutir essa problematização, selecionamos três pressupostos: a teatralização do conto revela o jogo cênico já proposto por Machado de Assis; a junção de elementos como o épico e a performance redimensionam a narrativa cênica; e os elementos poéticos dimensionam a encenação contemporânea desta peça.

Para fundamentar a pesquisa, enfatizamos a relação do Teatro com a Teatralidade. Para isso, utilizamos textos como os de Roland Barthes (1977), Sílvia Fernandes (2010), e Geneviève Jolly e Muriel Plana (2012). Outro aspecto discutido é o termo “teatralização” juntamente com o de “adaptação”. As teorias da adaptação de Linda Huchteon (2013), Linda Seger (2007) e Adalberto Müller (2013) conduzem a reflexão de adaptação abrindo caminho para as explicações do melhor conceito a ser utilizado para a peça em estudo. O ensaio de Patrice Pavis (2008), denominado “Do Texto para o Palco: Um Parto Difícil”, contribuiu para pensarmos sobre aspectos da encenação e da representação teatral.

Para discutir a relação do épico na cena teatral, valemo-nos dos estudos de Yves Stalloni (2001), em *Os Gêneros Literários*, que trata do teatro e de sua teatralidade. Também os estudos de Emil Staiger (1997), em *Conceitos Fundamentais da Poética*, contribuem com as reflexões sobre os gêneros lírico, épico, dramático e suas diferenças. Da mesma forma contribui Anatol Rosenfeld (2010) ao tratar das questões dos gêneros, dando ênfase ao gênero épico em *O Teatro épico, Brecht e o teatro épico* e em *Teatro Moderno*. Bertolt Brecht (2005), contudo, em *Estudos sobre o teatro*, é quem nos guia nos estudos dos objetivos da inserção de elementos épicos nas peças teatrais como instrumento de distanciamento, de reflexão, de crítica num drama que anuncia estar em crise desde o naturalismo. Para entrarmos no contexto no qual o épico está imerso, tivemos como base a *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi (2011), o *Léxico do drama moderno e contemporâneo* de Jean-Pierre Sarrazac (2012), cujos ensaios tratam de conceitos utilizados no contexto teatral contemporâneo, e o *Teatro Pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann (2007).

Em virtude de nosso corpus tratar da teatralização de um conto literário, foi necessário compreender o gênero literário conto. Para isso, tomamos como base Julio Cortázar (2013), de *Valise de Cronópio*, que traz questões não só relacionadas com o conto, mas também com o que está contido no fazer poético; também Ricardo Piglia (2004), de *Formas Breves*, que investiga sobre o fazer literário e a sua tarefa de iluminar a existência. Octavio Paz (2012), em *Signos em Rotação*, por sua vez, discute questões como a diferença de ritmo no verso e na prosa, assim como trata da imagem como designação de forma

verbal: comparações, metáforas, jogos de palavras, que ajudam a entender a construção poética do conto de Machado de Assis.

A pesquisa se divide em três capítulos. O primeiro, “O Teatro e as teatralidades”, contextualiza o teatro na modernidade e desenvolve a ideia do que é teatral e da teatralização em detrimento da adaptação. Traz a importância da discussão do conceito de teatralidade para a reflexão do transpor à cena um conto literário. Ademais, conceitos como performatividade e performance envolvem a teatralização do conto em estudo, e se revelam necessários a medida que a encenação explicita a utilização dos expedientes narrativos para interpretar as lacunas deixadas pelo autor do conto. Por isso, trata também da descrição da peça para que esses conceitos sejam observados com maior clareza em relação à teatralização do conto.

O segundo capítulo, “O épico na cena contemporânea”, procura refletir sobre a função do gênero épico no drama contemporâneo. O estudo do Teatro, da teatralidade, do drama moderno e contemporâneo, do épico em cena, busca também deixar manifesto que a peça em questão se vale principalmente da quebra do drama clássico, trazendo elementos épicos à cena, porém, não é, necessariamente, carregada de todas as concepções teóricas brechtianas. Ressalta, ainda, que a peça “A Missa do Galo” não possui uma questão política explícita que possa despertar o senso crítico do leitor para o social, mas traz a reflexão do fazer teatral e do quanto um texto literário pode abranger as teatralidades cênicas, já que, por meio dele, poderão ser escolhidos os melhores expedientes cênicos para uma teatralização.

O terceiro capítulo, “O poético em cena”, reflete sobre os aspectos poéticos deste conto machadiano, além de analisar a peça teatralizada para apreender também a poética cênica utilizada. Enfatiza que o poético está intrínseco em momentos e escolhas teatrais e não apenas na literatura, e que o poético acaba se mostrando no Teatro de diversas formas. A peça “A Missa do Galo” ressalta alguns desses pontos ao explorar os espaços deixados pelo autor do conto que dão margens a novas interpretações e possibilidades tanto pelo espectador como pela própria direção que revela suas escolhas e deixa mais uma vez no ar o *Nunca pude entender* que inicia o conto de Machado de Assis.

Feita a introdução, não nos alonguemos mais... Vamos ao primeiro capítulo!

CAPÍTULO I – O TEATRO E AS TEATRALIDADES

Alguns termos teatrais são muito empregados quando se fala em transposição de um texto literário para a sua encenação. No caso da peça “A Missa do Galo”, ela é uma realização cênico-dramatúrgica, ou seja, a dramaturgia vem pela cena e é necessária uma pesquisa de como adaptá-la corporalmente. Segundo o diretor da peça “A Missa do Galo”, Luiz Eduardo Frin, em entrevista concedida (vide anexo, p. 108), buscou-se escolher imagens que se adequassem à concepção e à interpretação da direção em relação ao texto. A adaptação, no entanto, não deveria transformar o texto apenas em diálogos, procurou-se manter as estruturas intactas. Esta era uma das exigências do *Projeto Machadianas*, no qual a peça estava inserida. Nesse sentido, não podemos tratar essa peça como uma simples adaptação, é preciso considerar-lhe as particularidades da sua encenação.

José Da Costa (2009, p.28) em *Teatro contemporâneo no Brasil*, classifica muitas encenações como teatro narrativo-performático por

serem resultados das criações cênico-dramatúrgicas conjugadas, entre outras razões, porque os textos de dramaturgos são muitas vezes teatralizações de obras narrativas de outros autores, teatralizações para as quais a exploração intensa da capacidade performática individual dos intérpretes e do jogo dos atores entre si é um aspecto frequentemente primordial.

Frin explica, em entrevista concedida em agosto de 2015 (vide anexo, p. 108), que o *Projeto Machadianas*, do *Ágora Teatro* propunha, atrelado às discussões do teatro moderno, que tudo que pudesse ser representado por intermédio do corpo do ator deveria estar em primeiro plano. A peça “A Missa do Galo” revela essa proposição ao ousar representar as personagens Conceição e Nogueira pelos mesmos dois atores, que ora fazem o Nogueira, ora fazem a Conceição, além de outros personagens que eventualmente pudessem aparecer. Para Frin, essa concepção surgiu justamente pelo trejeito corporal do ator, que ficava de costas, com a mão na nuca, mantendo um ar de mistério. Nota-se que há uma dramaturgia no conto/texto e há uma dramaturgia de cena, que pode ser pensada como um teatro narrativo-performático-

dramatúrgico, ou seja, como dramaturgias conjugadas, que eram um dos princípios do *Projeto Machadianas*: criações cênicas-dramatúrgicas, soluções cênicas que também viraram soluções de dramaturgia. Como não havia dramatização, a dramatização teria de vir pela cena, e não pela transformação do texto literário em texto dramatúrgico.

1.1 Adaptação/ teatralização/ dramatização para o teatro.

A peça “A Missa do Galo”, dirigida por Luiz Eduardo Frin, traz aspectos importantes para a discussão dos termos adaptação, teatralização e dramatização. É necessário, contudo, diferenciá-los, embora importe, fundamentalmente, para este trabalho, o conceito de teatralização.

Se digitarmos “Missa do Galo” no *site* de busca de vídeos *youtube*³, e encontraremos diferentes adaptações do conto de Machado de Assis. A maioria é trabalho escolar que simplesmente reproduz o conto, fazendo uma cópia do texto, realizando a reprodução em outro suporte. Linda Seger (2007), em *A Arte da Adaptação*, diz que diferente de filmes ou peças de teatro, os livros comunicam informações por meio das palavras, e são elas que expressam ideias, muito mais do os acontecimentos, as imagens, os personagens e a própria história podem expressar. Tal entendimento revela o quão difícil é apreender ideias implícitas num texto. Além disso, ao se adaptar um texto, pode-se perder ideias chaves que são descritas pela voz do narrador, pois ao selecionar falas ou cenas, o adaptador pode fracionar ou cortar por completo sentimentos narrados, que são difíceis de serem visualizados numa encenação, mas fundamentais para a compreensão do texto.

É lógico também pensar que a adaptação faz parte do nosso dia a dia, já que vivemos readaptando histórias, recontando fatos cotidianos. Redimensionamos acontecimentos o tempo todo ao transformarmos uma história, por exemplo, que nossa mãe nos contava antes de dormir, em conto ou crônica, mudamos o gênero, alteramos algo que só estava registrado em nossa memória oral. Ainda assim, ao recolocarmos essa história no papel,

³ Links para acessar os vídeos do youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=93N9JHBNLYM>
;<https://www.youtube.com/watch?v=X6ylbnMOO5g>
;<https://www.youtube.com/watch?v=O4NSSDr5KFM>
;<https://www.youtube.com/watch?v=ZkbkvzpU8xl>.

realizamos algumas alterações, seja acrescentando fatos para melhor visualização do leitor, seja retirando fatos para que a história fique mais fluida. A questão principal aqui, no entanto, é o quanto de sensações experimentadas, ao lermos ou ouvirmos um texto, podem ser transformadas em sensações a serem vivenciadas fisicamente/corporalmente.

Linda Hutcheon (2013, p.22), para discutir adaptação afirma que “A arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias”. Poderíamos, então, dizer que adaptação é o termo utilizado para definir uma obra que tem relação declarada com outras. As obras ressoam em novas, por meio da repetição que pode vir também com a variação. Para Hutcheon (2013, p. 28),

A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o.

Para a autora, a adaptação deve ser uma forma de copiar, ajustar, alterar e tornar mais adequado. Deseja-se, portanto, tanto a repetição como a mudança. Ela é uma forma de intertextualidade, ou seja, os textos dialogam e coexistem, e nessa relação criada entre eles verifica-se o conteúdo e/ou a forma que passaram pelo processo de adaptação. A história será o denominador comum, o núcleo do que é transposto para novos suportes e gêneros. Para Hutcheon (2013, p.30), a adaptação pode ser vista de três formas: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, já que está baseada numa ou mais obras preexistentes, porém é transformada, recriada, reencenada.

Mas por que o conceito de adaptação não é o mais adequado para definir a peça “A Missa do Galo”? Essa peça parece ser mais que uma adaptação, visto englobar diversos aspectos teatrais que devem ser levados em consideração. Parece ser uma teatralização, já que o jogo cênico se mostra mais relevante do que o fato de transformar texto em cena. Além disso, essa

teatralização acaba trazendo novos elementos ao lado dos expedientes narrativos, como, por exemplo, a performance.

Ao se compreender a linguagem como algo em ação, percebe-se que é por si só performática. Para Paul Zumthor (2007), a performance é um reconhecimento. Ela realiza, concretiza e transforma algo da virtualidade em atualidade. A performance está ligada a um acontecimento oral e gestual. Completa ainda:

A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos (ZUMTHOR, 2007, p.31)

Mas o que isso teria a ver com Teatro? Zumthor (2007) caracteriza a performance como algo que também se liga ao espaço e não só ao corpo. Essa relação corpo-espaço se valoriza pela noção de teatralidade, que permite articular o teatral e o não teatral. É teatral aquilo que quer e pode ser teatro. Percebe-se que a performance pode estar ligada ao fazer teatral, afinal o teatro é momento, é unidade atemporal que rompe com o cotidiano e instaura outro lugar, ou melhor, um não lugar, é também como a performance, presença. Além disso, a performance leva em conta a percepção do espectador como o teatro. Ela nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação. Lehmann (2007) afirma que mesmo que ocorra, nas formas teatrais que não buscam mais a ilusão, uma ruptura com o representado, elas continuam trazendo novas formas de percepção. A posição do espectador, entretanto, continua inalterada, mesmo que ele seja mobilizado e provocado socialmente ou politicamente, pois ainda está diante de um palco. A nova poética teatral inicia a transição do dramático e literário para o cênico e performativo, a teatralidade que a performance possui vem justamente da encenação, e é sobre a encenação que repousa a teatralidade. Porém, o fato é que a teatralidade não pode só estar presente no palco. Ela também é qualidade do texto e dos recursos utilizados no palco, como iluminação e cenografia. A teatralidade do texto não deve ganhar forma apenas na encenação, o texto deve apresentar qualidades teatrais, que podem vir a ser ou não colocadas em cena. São possibilidades e

indicações explícitas ou implícitas como as aberturas de interpretação deixadas pelo texto para o leitor.

Durante os anos 1970 e 1980, o conceito de performance se consolidou, mas o termo performativo teve sua origem nos anos de 1950, quando John Langshaw Austin o utiliza para designar as locuções verbais que de fato realizam alguma coisa e não só dizem algo. Depois esse conceito será retomado por John R. Searle, para auxiliar no desenvolvimento da teoria dos atos de fala ou da palavra-ação. Será Schechner quem utilizará a noção de performance em diversos âmbitos da vida social, integrando noções cênicas e vida cotidiana no conceito de performatividade. Segundo Sílvia Fernandes (2011, p.16) Schechner afirma que “a performance nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação”. Isso leva Fernandes (2011) a refletir que é mais produtivo para o estudo da teatralidade uma perspectiva ligada à arte da performance, não só porque traços performativos esbarram na linguagem do teatro contemporâneo, mas também porque a performatividade é uma ferramenta teórica e um ponto de vista crítico. Ademais, as construções da realidade social tem potencial performativo, conseqüentemente, devemos considerar a performance como uma extensão natural do campo teatral.

Hans-Thies Lehmann (2007), ao tratar do teatro pós-dramático, na segunda metade do século XX, traz a questão da “arte performática”, sugerindo a aparição de um campo entre performance e teatro, que ajudaria a entender a teatralidade da encenação e da performance. No contexto pós-dramático, o teatro deve propor uma experiência do real e não mais uma representação, uma ação dramática, ou seja, nem a ação, nem os personagens, nem as figuras identificáveis são necessárias para produzir teatro. O teatro pós-dramático reivindica o teatral como começo e como ponto de intervenção, e não como transcrição de uma realidade exterior. O pós-dramático é um apelo à autonomia verídica do teatro em relação ao drama. Por isso, o teatro pós-dramático se aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de autorrepresentação de um artista performático.

Nos anos 1980, entretanto, verifica-se tendência inversa: a teatralização da arte performática. A esse respeito, Lehmann (2007, p. 224) afirma: “A performance se aproxima do teatro ao explorar estruturas audiovisuais

elaboradas, ao expandir o uso das tecnologias midiáticas e ao alargar seus processos no espaço e no tempo.” Nota-se, assim, que o teatro pós-dramático passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento teatral. Duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepetibilidade se tornam experiências temporais nessa arte que não se limita mais a apresentar um resultado final. A imediatidade de toda experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da arte performática. Muitas vezes o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém representando um papel, mas um performer que oferece sua presença no palco. Isso faz o teatro pós-dramático ser o teatro da presença.

Também para Zumthor (2007), a performance não é simplesmente um meio de comunicação, ela afeta o conhecimento, modificando-o e, ao comunicar, é capaz de deixar este conhecimento marcado. Nesse sentido, são relevantes as considerações sobre performance de Zumthor e de Lehmann para a comunicação. Assim, o conceito de performance tornou-se de fundamental importância para a percepção do homem contemporâneo, seja lendo um texto, ouvindo um poema, seja assistindo a uma peça teatral.

Lehmann (2007, p.229) favorece ainda a compreensão de performance e teatro quando os diferencia:

A diferenciação entre performance e teatro (sabemos: não há uma fronteira inteiramente nítida) se encontraria ali onde não só há uma situação na qual o corpo é “aproveitado” como material no processo de significação, mas onde essa situação é expressamente provocada com o objetivo da autotransformação. Em princípio, o *performer* do teatro não quer transformar a si mesmo, mas transformar uma situação e talvez o público. Em outras palavras: mesmo no trabalho teatral o mais orientado para a presença, a transformação e o efeito da catarse permanecem *virtuais, voluntários e futuros*; já o ideal da arte performática é um processo *real*, que *impõe emoções* e acontece *aqui e agora*.

O que se evidencia aqui é que a arte performática constitui o momento e a presença, e por isso pode produzir emoções já que busca por meio das experiências individuais modificar as situações apresentadas, levando a uma catarse imediata que criaria uma nova experiência e uma mudança pessoal. Já o trabalho teatral seria aquele que envolve espectador e que deixa suas marcas se prolongarem pelo tempo e pelo espaço. Sendo uma arte menos

imediate e mais futura, ela nos levaria para o caminho das descobertas e do raciocínio. Uma peça deve ser aquela que ao sairmos do teatro incite a discussão na hora da pizza. Ela deve nos levar a refletir sobre o que assistimos e sobre o que somos como construtores, críticos e atuantes da sociedade em que vivemos.

Portanto, a performance deve ser considerada como um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral e simples. A intenção continua sendo alterar o estado e a condição de espectador que assiste a uma performance. Ela seria também uma forma de significação corporal que estabelece relação com as emoções vivenciadas pelo performer e pelo público.

Marina Abramovic é uma importante performer e a intensidade de seu trabalho se deve justamente ao valor dado à presença. Suas performances envolvem um público presente que acaba deixando de ser espectador porque também é chamado a atuar. Como a presença de suas performances acabam sendo o elemento central distanciam-se, assim, da representação. Elas passam a ser momento de significação ou de não significação, pois acabam questionando também os padrões de conduta. Como exemplo, temos uma performance de Abramovic para a qual ela disponibilizou 72 objetos ao público, os quais davam prazer ou infringiam dor, entre eles: tesoura, penas, uma rosa com espinhos, azeite e um revólver com munição. Esses objetos poderiam ser utilizados pelo público da forma que eles desejassem. Ao longo das 6 horas de duração da performance, Abramovic teve suas roupas cortadas, seu peito perfurado pelos espinhos da rosa e uma arma carregada apontada para a sua cabeça. Esse tipo de performance acaba provocando nos seres humanos reações incontroláveis e irreconhecíveis, pois é feito de forma violenta. Marina Abramovic provoca esse deslocamento corporal já que coloca em crise o controle do ego do público. Por isso, a performance pode ser vista como uma mistura de sentidos, visto que ela dissemina descobertas individuais e únicas.

Deleuze e Guattari (1995, p.22), no platô⁴ denominado Rizoma, podem ajudar a entender esse fenômeno heterogêneo do qual a performance faz

⁴ Nota dos autores (1995): “Não é composto de capítulos, mas de “platôs”. (...) Em certa medida, esses platôs podem ser lidos independentemente uns dos outros, exceto a conclusão, que só deveria ser lida no final. “

parte. Na perspectiva desses autores, “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” O rizoma é uma peça chave para compreender a encenação teatral contemporânea, já que as peças realizadas nesse contexto não buscam mais a unidade, mas as conexões possíveis, que são ilimitadas e refeitas a cada vez.

Relacionando a imagem do rizoma com a performance no contexto teatral contemporâneo, Sílvia Fernandes (2010, p.18), sobre o teatro pós-dramático de Lehmann, afirma:

Partindo do pressuposto de que a síntese desse teatro é tão problemática quanto a aspiração a uma exegese sintética, demonstra no trato com seu objeto que apenas as perspectivas parciais são possíveis. Sem alardear a opção, é visível que adota as “conjunções rizomáticas” de Deleuze como dinâmica de leitura, recusando-se a totalizar os processos heterogêneos da cena contemporânea, e optando por organizar seu estudo de forma semelhante à do teatro que analisa. Com base nessa premissa, delinea os traços pós-dramático por constelações de elementos, seguindo um movimento de anexação de territórios para construir cartografias superpostas que, a semelhança da teoria dos negativos de Kantos, ou dos *viewpoints* de Anne Bogart, abrem vias de acesso ao teatro contemporâneo a partir de vários pontos de vista.

O que temos aqui é a necessidade da performance e talvez até da arte teatral contemporânea de criar diversos pontos de vista. Como isso seria possível? A abertura de novas perspectivas de interpretação alonga a definição de performance como movimento heterogêneo para um movimento rizomático, uma vez que dissemina possibilidades de um fazer teatral ligados por uma mesma linha de conexão com a realidade ou como no caso do conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis, ligados por diversas lacunas incitadas pelo autor do conto, as quais margeiam as necessidades e novas viabilidades cênicas.

Notamos, assim, a importância da imagem do rizoma para a cena teatral contemporânea. A busca por linhas de conexões que não pertencem a uma linearidade, ausência de qualquer unificador, sendo a multiplicidade uma das principais características e não a dualidade, corroboram que o rizoma não começa e nem termina, assim como o calidoscópio que jamais repete a mesma configuração de imagens novamente. Tanto o conceito de rizoma como o de performance implicam a ideia de acontecimentos conectados, de uma conexão

inédita que se faz a cada vez, de uma linha de conexão entre dois pontos que está em constante movimento.

As peças, no contexto pós-dramático, não necessariamente possuem uma ordem, todas as cenas podem se conectar com todas, pois elas existem apenas em função de si próprias e não mais como no drama clássico, no qual uma cena deveria ocorrer em função da outra. O rizoma não possui um centro, não tem um princípio de unidade, está sempre em movimento. Isto também implica o fato de que não há uma direcionalidade como no drama tradicional. Para Deleuze e Guattari (1995), o rizoma é um mapa e não um decalque, ou seja, não é representação. É um conceito contra-representativo, se pensado juntamente com o contexto teatral contemporâneo. Como afirmam os autores:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.30)

É visível a semelhança da performance com o conceito de rizoma no contexto contemporâneo, já que ambos são conectáveis em todas as dimensões, desmontáveis, reversíveis, modificáveis, tal qual um mapa. Deleuze e Guattari (1995, p.30), complementando, afirmam:

Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; (...) Uma mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre "ao mesmo". Um mapa é uma questão de performance, enquanto o decalque remete sempre a uma presumida "competência".

A encenação contemporânea também é repleta de múltiplas entradas, não precisa mais de um ponto de referência. O contemporâneo tem essa necessidade de ter diversas referências, por isso há uma quebra no modelo de drama clássico e, até mesmo em suas ações, a cena é obrigada a se modificar, não dando mais conta de ser realista. O que chama a atenção no teatro pós-dramático é o como fazer. O fazer teatral contemporâneo é um processo. O

ideal de arte performática é um processo real, que impõe emoções e acontece aqui e agora. Em princípio, o performer do teatro não quer transformar a si mesmo, mas transformar uma situação e talvez o público.

A peça “A Missa do Galo” apresenta momentos performáticos, pois é corpo: espacialidade, precisão formal, simultaneidade. É voz: polifonia, silêncios. É sensível. É fugaz e efêmero. Um momento único pelo qual somos capazes de navegar pelo mundo machadiano. Ao mesmo tempo que o texto é clássico, a encenação é contemporânea e beira o pós-dramático. Lembramos que nem toda peça que ocorre no contexto contemporâneo pode ser considerada pós-dramática, mas talvez tenha características desse teatro teorizado por Lehmann (2007).

Não podemos classificar essa peça especificamente como épica ou performática. Ela é uma conjugação de aspectos utilizados em cena. Possui momentos performáticos como quando falamos nos momentos de tensão, que são os momentos de diálogos interno-corporais produzidos pelos atores-personagens. Esse também é um momento de fragmentação, o corpo, principalmente é fragmentado, pois a direção tenta assim transformar as perturbações mentais em perturbações corporais. Essas perturbações acabam também transtornando o público que é levado ao distanciamento da cena, ou seja, despertado para o fato de estar assistindo uma representação de algo. Assim sendo, percebemos o quanto a encenação de Luiz Eduardo Frin é repleta de elementos épicos, justamente porque não somente busca o drama puro e simples, como também características do teatro de Lehmann. Isso não significa, entretanto, que possamos denominar a peça de pós-dramática ou o diretor de pós-dramático, ou classificar a peça como épica, ou como performática. Devemos deixar claro que a peça em análise é uma construção entrelaçada de formas de se construir a cena.

A peça “A Missa do Galo”, teatralização do conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis, sofreu um processo de epicização ao serem inseridos elementos característicos do teatro épico, teorizado por Bertolt Brecht. Ao mesmo tempo, a peça faz parte do contexto pós-dramático, mesmo tendo como base um texto literário, que é seguido praticamente na íntegra. O que salta à nossa percepção é justamente o modo como a encenação fez uso desse texto com a introdução de elementos narrativos que ajudaram a reflexão

e crítica do público. Assim, no deslocamento do literário para o teatral, a teatralização opera como mais um recurso contemporâneo, pois

Teatralizar um acontecimento ou um texto é interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir a situação. O elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são as marcas da teatralização. (PAVIS, 2011, p. 374)

Segundo os estudos de Pavis (2011), a teatralidade é um termo polissêmico, que inclui a performatividade e depende da leitura do espectador para se constituir, por isso não usamos o termo dramatização, pois este conceito, para Pavis (2011), está unicamente ligado à estrutura textual, ou seja, é uma forma de adaptação de um texto (épico ou poético) para um texto dramático ou para um roteiro teatral, ou material destinado ao palco. Assim, a dramatização é caracterizada pela inserção de diálogos, criação de uma tensão dramática e de conflitos entre as personagens, além de dinâmica da ação. Nesse sentido, devemos considerar a peça “A Missa do Galo” como uma teatralização, pois o conto de Machado de Assis foi transposto para o palco, sem que tenha ocorrido uma adaptação dramatúrgica, mas levado à cena utilizando novos meios de se narrar a história que não apenas a dramatização do conto.

1.2– Teatralidade: teatral e não teatral em articulação

Sílvia Fernandes (2011) em seu artigo “Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea”, afirma que os pioneiros na composição de uma arte cênica, moderadamente autônoma em relação ao texto dramatúrgico foram Gordon Craig, Appia e Meierhold. Meierhold foi quem utilizou lucidamente os conceitos de teatralidade, teatralização e reateatralização como modo de chamar a atenção para o emprego dos recursos próprios do teatro reafirmando o caráter de jogo e artifício da arte cênica.

O conceito de teatralidade permite articular o teatral e o não teatral, uma vez que possibilita explicar um desejo de teatro por se realizar, esclarecendo o elo entre texto e representação, esta sendo definida como assunção do texto pelo corpo e pelo

espaço cênico. Se a modernidade pôde, com o desabrochar da encenação, associar a teatralidade à representação, a literatura dramática continua a ser interrogada à luz desse conceito. (SARRAZAC, 2012, p.178)

Geneviève Jolly e Muriel Plana evidenciam em seu ensaio que o conceito de teatralidade permite uma articulação entre o que é teatro e o que não é teatro. Pode-se dizer que é teatral tudo aquilo que quer e pode ser teatro, tudo aquilo que se adapta bem às exigências do jogo cênico. Ou seja, a teatralidade cênica separa a encenação da obra dramática, mas faz com que se estenda para todo tipo de texto, mantendo um elo frágil entre texto e encenação. Isso abre espaço para se cogitar que a literatura pressupõe uma forma de teatralidade cênica, possibilitando afirmar que o conceito de teatralidade é operacional, pois, ao se transpor para a cena o literário, tem como função estar presente e criar situações de linguagem e não apenas simbolizar alguma coisa cenicamente.

Para Sílvia Fernandes (2011), a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real com um traçado cênico obsessivo, visto que, para que a realidade possa transparecer menos densa cenicamente, há a necessidade de se ter um apego excessivo pela mesma ideia de estruturação teatral. O aparecimento do conceito de teatralidade se deve a uma emergência do ato teatral no vazio de sua representação. Segundo Fernandes, a teatralidade também pode ser um embate de regimes ficcionais diversos, o qual impede a encenação de construir-se a partir de um único ponto de vista. Ao abrir múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo, ela busca novas maneiras de dizer e representar a mesma coisa.

O conceito de teatralidade, em todas as suas diversas acepções, no teatro e fora dele, vem se tornando cada vez mais difuso, correndo o risco de ser banalizado. Afinal o contexto contemporâneo configura o teatro como a falta de teatro, ou melhor, como o desejo e procura da arte teatral. Ao invés de colocar o teatro num lugar de arte definida e consumada, a teatralidade, como afirma Sarrazac (2012), constitui o vazio do teatro dentro do próprio teatro. O que podemos pensar é que constantemente estamos buscando a essência absoluta que Pavis (2011) afirma não existir. Se não é possível dizer que o teatro possui

uma essência absoluta, podemos pelo menos classificar elementos indispensáveis a qualquer fenômeno teatral.

É inconcebível falar em teatro sem falar em relação “real e imaginário”. É na ficção a ser representada que se encontra o fenômeno teatral? É claro também que para a ocorrência deste fenômeno teatral é preciso, necessariamente, um espaço de atuação – o palco; um espaço de onde se pode assistir – a plateia; e um ator no palco e espectadores na plateia. Sem estes elos não se configura a relação “real e imaginário” que é estabelecida pelo jogo cênico. O jogo teatral consiste em trabalhar questões possíveis com toques de ilusão, pois, ao assistir a uma peça, somos iludidos o tempo todo de que aquilo poderia vir a acontecer.

Para Patrice Pavis (2011), a teatralidade é aquilo que é especificamente teatral, ou seja, tudo aquilo que tem o poder e a necessidade de saltar à cena, tanto na representação quanto num texto dramático. Em *Dicionário do Teatro*, Pavis (2011, p.372) se vale da fala de Artaud que questiona o porquê de, no teatro Ocidental, tudo o que é especificamente teatral é deixado em segundo plano. Questiona porque, afinal, o teatral é aquilo que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras, ou melhor, é tudo aquilo que não está contido no diálogo. Artaud vê este teatro como secundário, não deveria ser o texto contido nas falas a parte fundamental da encenação, já que as ações no palco não se concretizam apenas pela fala, mas tudo o que está no palco significa. Tudo em cena representa. Em 2013, por exemplo, o ator Luis Melo começou a apresentar uma peça intitulada “Ausência”, criada pela companhia *Dos à Deux*, que era calcada apenas em ações gestuais. O fato de não haver falas em cena não a transforma em uma encenação menos teatral. Pelo contrário, tudo em cena desperta a atenção do espectador, pois é no corpo do ator e em elementos como cenário, figurino, iluminação que se concentrará a atenção do espectador. Pavis, em seguida, afirma que “Nossa época teatral se caracteriza pela busca dessa teatralidade por demasiado tempo oculta.”, ou seja, aquela teatralidade que, por muitas vezes, ficou esquecida, visto parecer representar menos do que o verbal em cena. Considerando esse aspecto, é que buscamos a teatralidade não só na encenação, que é o seu maior lugar, mas também nas fissuras da literatura.

O conceito de teatralidade cênica separa, então, a encenação da obra dramática, mas faz se abrir para todo tipo de texto. Verifica-se a existência de um elo tênue entre a escrita e a encenação, que requisita, algumas vezes, uma espécie de extração de algo que seria teatro fora da forma escrita abstrata, ou uma regeneração, que seria a assimilação de um escrito pela concretização cênica, visual, auditiva. Para muitos, a teatralidade é específica da encenação, entretanto, texto e encenação dependem um do outro. Como vimos no pensamento de Artaud citado por Pavis (2011), não é possível que tudo o que esteja contido no diálogo assuma real importância para ser colocado em primeiro plano. O texto se configura como ponto importante, é ele que, tantas vezes, determina as ações, contudo, sem gestos ou corpo um texto não ganha vida. Frisamos, porém, que é a partir de um texto (conto, poema, crônica, roteiro teatral, etc) que o ator poderá, enfim, definir o melhor modo de se colocar em cena.

No verbete “Teatralidade”, de Jolly e Plana (2012) encontra-se uma afirmação que ajuda a exemplificar que o desejo ou a falta de teatro que um encenador ou dramaturgo projeta num texto tem sua origem na linguagem, na fala do ator. A escrita, sendo ou não concebida para a cena, conserva uma teatralidade, pois será a partir do texto escrito que poderão surgir novas possibilidades para se completar ideias indicadas pelo autor ou dramaturgo. O texto é a base da encenação, nele repousa aquilo que é teatral e não teatral, ou seja, será ele que permitirá novas perspectivas para se levar o acontecimento à cena. Algumas indicações do autor já abrem caminhos para a encenação, e as lacunas deixadas também são possibilidades para a cena, pois será ela, a cena, que revelará o que foi dito e o que também ficou implícito. Jolly e Plana (apud SARRAZAC, 2012, p.180) corroboram:

A teatralidade, considerada síntese alquímica, gera por fim um desaparecimento do texto sob seu potencial universalista, pois recorre a outras sensações; o potencial substitui o real, o devir o ser, o virtual o atual. A interpretação atenua a irredutibilidade da coisa interpretada.

A teatralidade não é só “espessura de signos e sensações” e “percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes que submergem o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior”, a que se

refere Roland Barthes (1977, p. 58), mas também é uma polifonia aberta sobre o espectador, é crítica do ato de significação. Isto é, a teatralidade deve estar presente em tudo que envolve o teatral desde o texto, chave para a encenação, até o ato cênico. Ela também é iluminação, sonoplastia, cenografia, figurino. A teatralidade deve estar em cada pequeno detalhe que significa em cena, já que tudo em cena é signo e deve ser decifrado pelo espectador. Barthes (1977, p.58) ainda complementa: “Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, pois ela é um dado de criação, não de realização”. Isto é, a teatralidade é o “por em jogo”, é o movimento de passagem para o jogo cênico, viabilizado pelo gesto de mostrar a coisa em si. É necessária, portanto, já que o importante nem sempre é o que se conta, mas como se conta essa história em cena. Também é possível que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção. De qualquer forma, a teatralidade não é um dado empírico ou uma qualidade, mas uma operação cognitiva ou ato performativo do ator e também do espectador, pois se apoia tanto em experiências vividas ou observadas, quanto no processo de identificação que cada espectador faz da realidade. Ou seja, há uma abertura para o diálogo entre palco e plateia dando margem a uma interpretação racional e também sensível já que deve se adequar aos conhecimentos prévios do ator e do público, uma vez que as experiências são bagagens pessoais e intransferíveis.

1.3- A teatralização de “Missa do Galo”, de Machado de Assis

A teatralidade não é uma propriedade somente ligada ao texto dramático. Para Patrice Pavis (2011), a teatralidade diz respeito a qualquer texto que possamos exclamar ser “teatral” ou “dramático”, pois sugere que é adequado para a transposição cênica, visto possuir, entre outros aspectos: visualidade do jogo teatral, conflitos abertos, troca rápida de diálogos, qualidades pertinentes à teatralidade. Pavis (2011, p. 373) cita ainda as palavras de Meierhold (1963) que afirma: “Paradoxalmente, é teatral, portanto, um texto que não pode se privar da representação e que, portanto, não contém indicações espaço-temporais ou lúdicas autossuficientes”. Nesse caso, um texto literário que seja

transportado para o palco, tem de estar repleto de teatralidade. Meierhold (apud PAVIS, 2011, p. 373) ainda complementa:

A teatralidade não surge mais, pois, como uma qualidade ou uma essência inerente a um texto ou a uma situação, mas como um uso pragmático da ferramenta cênica, de maneira a que os componentes da representação se valorizem reciprocamente e façam brilhar a teatralidade e a fala.

A teatralidade acaba despertando a valorização do jogo cênico em detrimento do raciocínio de causa e efeito. Não há mais a busca pela lógica linear, e nem todos os aspectos cênicos precisam significar um sentido único. Isso acontece justamente por esse jogo cênico existir a partir de impulsos. Nesse caso, a experiência é única e intransferível, como mostrada pela performance, pois tais aspectos só irão fazer sentidos para quem viu e viveu essa experiência.

Percebe-se que a teatralidade não pode existir distante da representação, da encenação, pois é uma ferramenta cênica. Barthes (1977), em um de seus ensaios, afirma que teatralidade é o teatro menos o texto, que teatralidade está na forma de expressão. É, por isso, uma manifestação da representação que exige a percepção do espectador, mas o texto literário também só existe porque cria a necessidade da percepção de um leitor. Caberá ao leitor vivenciar as sensações e emoções capazes de serem experienciadas na hora da leitura.

A primeira diferença fundamental entre o conto e a encenação da peça é a duplicação da personagem Nogueira. O diretor Luiz Eduardo Frin optou por ter dois personagens que dialogam, o “Nogueira Velho” e o “Nogueira Jovem”. O primeiro utiliza o passado para narrar o acontecido, assim como está no conto, já o segundo, o mais jovem transita entre os tempos, como afirma Frin (2012), fazendo referências claras ao ocupar um tempo outro, que seria transitório, desde a noite do acontecido, até a hora da narração ser feita ao público. Frin (2012, p. 93) diz: “Para dar forma a esse tempo transitório no qual o ator mais jovem está inserido, ele utiliza referências temporais alternadas”. Ou seja, a narração do Nogueira Jovem, por vezes, é feita no presente, já outras vezes se refere ao fato no passado, como se tivesse acontecido na noite

anterior, procurando tirar a referência de um tempo exato, seja aquele em que teria ocorrido a ação, seja aquele em que a narração é feita ao público.

Luiz Eduardo Frin (2012, p.93) afirma ainda que

Ao ser obrigado a interagir consigo mesmo, mas em uma dimensão temporal incerta, Senhor Nogueira é colocado diante de uma espécie de umbral defeituoso. Como um umbral, esse lhe apresenta simultaneamente vários momentos de sua existência, mas como se apresenta com defeito, as imagens que podem ser vistas por esse umbral apresentam toda a existência deste homem de modo como se toda ela tivesse ficado aprisionada pelos fatos ocorridos naquele encontro interdito com Conceição.

O que acontece é que a personagem acaba sendo obrigada a refletir sobre os acontecimentos já vivenciados em outro tempo. Para facilitar essa reflexão se faz necessária a utilização de um outro/novo Nogueira, aquele que vivenciou há pouco os acontecimentos e não há tanto tempo atrás, levantando assim a questão da temporalidade na peça, já que há interferência do presente no passado. Tais procedimentos fazem com que as incertezas, para o leitor/espectador, sobre as insinuações de Dona Conceição só aumentem, conduzindo tanto as personagens como o público a continuarem com a sensação de *nunca pode entender*.

A peça inicia com Nogueira Velho sozinho, em pé, à frente do palco, numa espécie de transe, fazendo movimentos com as mãos e braços.



Figura 1: Início da peça “A Missa do Galo”

Ao fundo um som como se fosse uma máquina de escrever, o som para, os movimentos continuam até que ele se sinta numa cadeira posicionada ao lado esquerdo do palco. Diz: “Eu nunca pude entender”, frase que abre o conto de Machado de Assis. A frase é repetida duas vezes até que vemos ao fundo, uma luz contra⁵ se acender por de trás da cortina branca, atrás da cortina está Nogueira Jovem sentado que se levanta, puxa a sua cadeira e entra em cena. Enquanto isso, o ator mais velho continua repetindo “Eu nunca pude entender”, o que Nogueira Jovem completa ao dizer: “Eu não entendo”; “Eu não consigo entender”. Com isso, observamos as variações temporais de que nos fala Luiz Eduardo Frin. Além disso, nesses movimentos iniciais da peça é possível perceber a ruptura de uma estrutura clássica de encenação com o passado e o presente dialogando em cena, narrando e refazendo os mesmos acontecimentos.

⁵ Luz contra é aquela que é montada no fundo do palco, virada para frente. Originando uma sombra no contorno do ator no palco.



Figura 2: Nogueira Jovem entra em cena

A narração continua de acordo com o texto de Machado de Assis: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”. Nogueira Velho nos conta seus planos para a noite de Natal daquele ano. Diz: “combinei que iria acordá-lo à meia noite”. Nisso, Nogueira Jovem se levanta e diz: “Vou acordá-lo à meia noite, meia noite”. Nessa fala também encontramos as repetições que serão constantes durante a encenação.

Nogueira Jovem, por vezes, faz interferências nas lembranças de Nogueira Velho, que, como mais velho, diz: “Vivia tranquilo, naquela casa assobradada da Rua do Senado, com os meus livros, poucas relações, alguns passeios.” O mais jovem interrompe dizendo: “Nenhum passeio”. Nogueira Jovem também faz afirmações antes de Nogueira Velho como quando diz: “Nunca fui ao teatro”, e o mais velho continua a narração dizendo: “Nunca tinha ido ao teatro”. Após essa fala, tem-se um momento de quebra da linearidade da cena por meio das repetições: “Eu vou ao teatro” em diversos ritmos e entonações. Depois dessa sequência de repetições, ouvimos Nogueira Jovem dizer: “Me leva junto”. A partir daí tem-se mais um momento de transe dos dois Nogueiras. A peça para por um momento, um som estridente surge, os dois

atores estão posicionados no lado esquerdo do palco, um quase em cima do outro, mais uma vez há a fala: “Me leva junto”. O som continua.



Figura 3: Configuração cênica após a fala “Me leva junto”

Nogueira Velho cai na gargalhada e entendemos que o desejo do jovem se funde com a maturidade do velho, já que ir ao teatro era um eufemismo em ação, e, Meneses, o dono da casa onde Nogueira estava hospedado, trazia amores com uma outra senhora separada do marido e dizia ir ao teatro para poder dormir fora de casa.

É explícito aqui que o conto traz também à tona a crítica ao adultério, uma hipocrisia social - tema recorrente no Romantismo -, relacionamento extraconjugal que Dona Conceição foi obrigada a aceitar e ainda a acreditar que era um direito do marido de “divertir-se” com outra mulher, já que Meneses saía uma vez por semana com a amante:

Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação. Meneses trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana. Conceição padecera, a princípio, com a existência da comorça; mas, afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito. (ASSIS, 2008, p.12)

Na encenação o som só desaparece quando Nogueira Velho retoma o conto para explicar este eufemismo até Nogueira Jovem entender que

Meneses traz, no presente, amores com uma senhora. Os dois riem. Pausa. Há precisão formal no gesto dos dois. Ficam imóveis. Até que o jovem entende e mais uma vez faz considerações acerca do assunto no tempo presente. As considerações são feitas por meio de repetições de falas já ditas e são interrompidas pela lembrança do mais velho referente à Dona Conceição, mulher de Meneses. Nogueira velho diz: “Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas afinal, resignara-se”, o jovem completa: “acostumara-se”, o velho continua: “e acabou achando que era muito direito. Boa Conceição!”, Nogueira Jovem repete: “Boa Conceição” e completa: “todos a chamam de ‘a santa’”. Nogueira Velho retoma: “todos a chamavam de ‘a santa’”. Nesse momento o jovem toma a palavra e começa a discutir, alterando até o tom de voz, com aquele que será o seu futuro. Os dois têm, mais uma vez, as falas divididas, uma completando o pensamento do outro, transitando entre os tempos. Até que o ator jovem exclama: “Pode até ser que não saiba amar”. Referindo-se a Conceição, Nogueira Velho desaba ao chão. Silêncio. Do chão mesmo dá a fala no passado: “Podia até ser que não soubesse amar”. Deita e coloca seu chapéu em cima do peito. Nessa posição Nogueira Velho nos conta que naquela noite de Natal o escrivão foi ao teatro.



Figura 4: Nogueira Velho deitado no chão.

Durante esses acontecimentos, fica visível que a peça “A Missa do Galo” está inserida num momento indefinido. Além da alternância dos tempos verbais, a encenação utiliza elementos como a variação do ritmo no decorrer das cenas e claramente, a repetição das falas. Outro recurso, que acaba dialogando com uma importante questão machadiana é a confiabilidade do narrador, pois a personagem Nogueira Velho, por vezes, apresenta certa falibilidade de memória que é questionada e algumas vezes contradita pela personagem Nogueira Novo, como no exemplo: “Era pelos anos de 1861 ou 1862. Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias”. Na peça, Nogueira Velho diz, sem muita certeza: “Era pelos anos de 1861... Ou... 1862...”. E é interpolado pela personagem Nogueira Jovem: “1862! Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias!”. Logo em seguida Nogueira Velho já assume que o Jovem está certo e completa: “Mas fiquei até o Natal”. Pausa. Mais nervoso ele repete: “Fiquei até o Natal para ver a Missa do Galo na Corte”. Os dois personagens tem um momento de cumplicidade, se olham e fazem um para o outro barulho: “shiu”.



Figura 5: Os dois Nogueiras tem um momento de cumplicidade ao fazerem “shiu”.

O som “shiu” é uma referência ao silêncio que estava na casa naquela noite, o não se deve fazer barulho, pois a casa toda já estava recolhida. Apenas Nogueira tinha ficado acordado, na sala, já pronto, esperando apenas o horário da missa. O Nogueira Velho continua andando pela cena

sorratamente com o dedo na boca, assim como quem pede silêncio. De repente, o ator mais velho vai ao fundo de cena e de costas, com uma nova forma corporal (como é possível visualizar na imagem abaixo) e com uma nova voz se transforma em Dona Inácia e pergunta o que Nogueira Jovem ficará fazendo enquanto espera a hora da missa. A quebra corporal do ator mais velho, ao fim da fala de Dona Inácia, é extremamente visível. É como se o ator deixasse de lado aquele momento e já voltasse a ser Nogueira.



Figura 6: à esquerda, o ator de Nogueira Velho como Dona Inácia.

Observa-se que, por meio do cenário, os personagens habitam um espaço onírico. Frin (2012, p.95) confirma:

Percebe-se no cenário e nos figurinos, também de Sylvia Moreira, a opção por um tempo e um espaço simbólicos, o branco nas roupas, nas cortinas que cobrem todas as paredes do teatro e no linóleo sobre o chão desreferencia o tempo e espaço ao mesmo tempo que permite aos elementos da cena serem fundidos em uma dimensão outra que não a real, da mesma maneira que acessórios como as cadeiras e chapéus incluem nesta dimensão elementos concretos da realidade, trabalham numa palheta de claro hibridismo.

O cenário e o figurino são de fundamental importância para a verificação da teatralidade, pois configuram o espaço cênico e as possibilidades criadas pelo texto de Machado de Assis. O conto revela a poética realista do autor, já a

peça carrega traços contemporâneos de uma poética que tem se revelado híbrida com relação ao real e imaginário. Ainda para Frin (2012, p.96),

No tocante ao trabalho dos atores, para torná-los aptos a transitar livremente entre esses tempos e dimensões que compõem o espetáculo, tempos e espaços que vão, sem muita preparação, do real ao abstrato, onírico e simbólico, apostou-se também na mescla de uma narração natural, diretamente ao público, como uma composição formal, de gestualidade precisa, [...] além de expedientes de encenação com a alternância da intensidade da iluminação e de marcações cênicas.

Fica claro que a teatralização do conto de Machado de Assis é construída a partir do realismo machadiano, mas que se instala em um tempo outro, um tempo que a narração cênica se mostra muito presente. Corpo, voz, formalidade, são essenciais para a reflexão de como é realizada a cena, e claro, de como o texto se coloca no palco. Os criadores deste espetáculo deixam evidente que a utilização de expedientes da composição formal, seja no trabalho dos atores, seja dos procedimentos de encenação para a expressão de elementos simbólicos e ao mesmo tempo subjetivos, tem como foco expressar a fragmentação do tempo, da narrativa e do indivíduo. Lígia Borges Matias (2010), ao realizar, em sua dissertação de mestrado um pequeno estudo também sobre o a peça de Luiz Eduardo Frin, afirma:

Na montagem de *A missa do galo*, por exemplo, ocorria de a personagem narrar um encontro com sua cunhada, no qual ela desperta seus desejos, mas ele não pode demonstrá-los, pois ela é casada. Nesse momento, a cena é congelada, a luz se transforma e o ator desempenha uma coreografia frenética explicitando a ebulição de seus sentidos. Terminada a expressão, retoma a marcação anterior, restabelece-se a iluminação e a cena prossegue. Trata-se de um comentário realizado pelo corpo do ator, em que a narrativa é interrompida para que seja manifestada sua sensação interior (MATIAS, 2010, p. 100).

É o que apreendemos também em nossa análise a partir dos momentos expansivos de comentários corporais, momentos de “tensão”, que refletem sensações, desejos e anseios.

Dando continuidade à encenação, mais uma vez, vemos a falha de memória que Nogueira Velho apresenta, pois, ao falar à Dona Inácia que viveria naquela noite: “Os três mosqueteiros, velha tradução do...” faz uma expressão de quem não se lembra e tenta mais uma vez: “Os três mosqueteiros, velha tradução do...”. Atrás, Nogueira Jovem cai na gargalhada e continua a rir cada vez que o mais velho tenta se lembrar, até que exclama: “do jornal do comércio!”, mas completa em seguida: “creio...”. A narração volta para seu fluxo natural, Nogueira Jovem explica metaforicamente, tal qual o conto: “trepei ainda uma vez ao cavalo negro de D’Artagnan e fui às aventuras.” Entretanto, nesse momento da peça, mais uma vez há uma pausa corporal e também nos diálogos. Há uma mudança de luz, focos a pino em cada um dos atores, Nogueira Velho, nessa posição, volta a falar: “Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas...”



Figura 7: Configuração cênica após a fala: “(...) e fui às aventuras.”

Esse momento só finda quando são despertados por um pequeno rumor. Os dois saem de suas cadeiras e começam a repetir sem parar: “um pequeno rumor que ouvi dentro veio acordar-me da leitura”. Nogueira Jovem, no tempo presente afirma: “são uns passos... são uns passos no corredor...” Enquanto isso, o ator mais velho retira o paletó para fazer a entrada como Dona Conceição. Para ser a mulher do escrivão, os dois atores irão se valer da mesma gestualidade corporal, ou seja, os dois sempre que forem interpretar

Dona Conceição estarão de costas, com a mão direita sobre o lado esquerdo da nuca e com uma leve quebra no quadril.



Figura 8: Detalhe para a mão sobre a nuca e a partitura criada para caracterizar Dona Conceição. (grifo nosso)

Há, nesse momento, uma boa dilatação de tempo. É preciso ver Dona Conceição entrar, afinal ela é o objeto de toda a sensualidade produzida por Machado de Assis. Ocorre o diálogo entre os dois. É feita também a descrição dócil, romântica e sensual de Dona Conceição. Nogueira Jovem ao descrevê-la afirma: “Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras”. Em seguida, quem toma o discurso para si é Nogueira Velho enquanto o ator jovem se “transforma” em Conceição. Mais uma vez o tempo é dilatado, há uma pausa no discurso. Um foco aparece na cortina atrás e os dois se encaminham para lá, onde ocorre uma quase ligação de suas mãos, como vemos na figura 9.

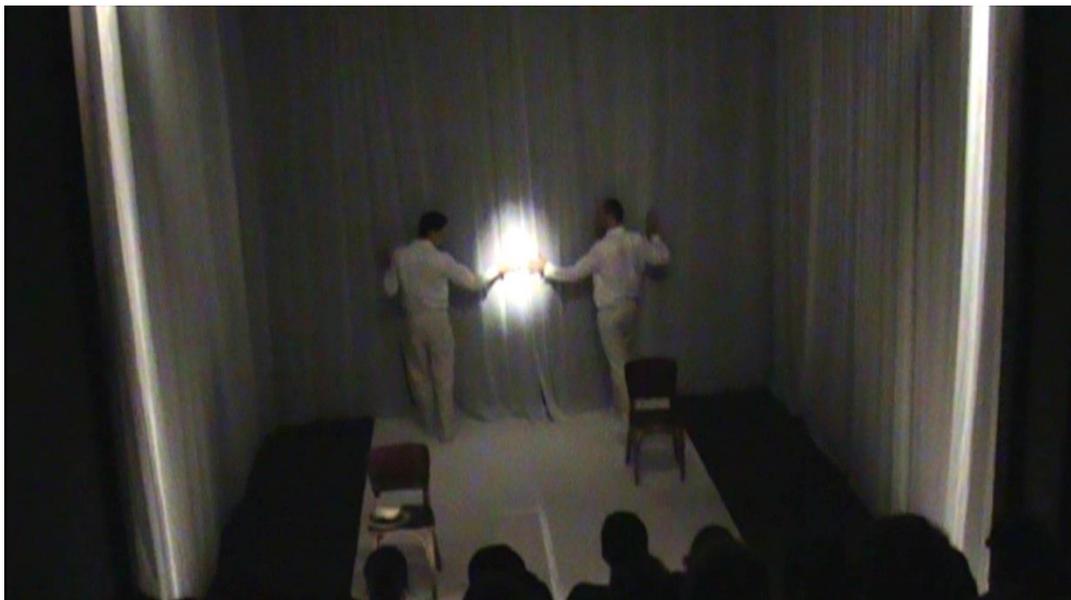


Figura 9: momento de quase ligação entre as personagens Nogueira e Conceição.

As mãos não chegam a se tocar quando estão próximas, Nogueira Jovem faz a quebra desse transe que insinua a verdadeira vontade e volta para a narração no tempo presente dos acontecimentos enquanto o ator mais velho está como Conceição. Ao fim dessa parte do diálogo sobre livros e romances, mais uma vez há a inversão de papéis e o jovem ator é novamente Conceição. Eles ficam parados, durante a delicada descrição que faz Nogueira Velho, algumas vezes passa a mão pelos lábios desenhando a fala: “de vez em quando passava a língua pelos beijos, para umedecê-los.” A partir daí a sonoplastia ressurge e Nogueira Velho passa a dar um tom amedrontado ao dizer: “Vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo (...)”, até que percebemos que seu estado foi causado pela dúvida: “talvez a tenha aborrecido” ou como diz o personagem mais jovem: “Talvez esteja aborrecida.” É ele quem continua o diálogo com a intenção de acabar com a conversa, mas o ator mais velho, já como Dona Conceição, continua e retoma o diálogo. Nogueira Jovem rompe o diálogo e narra: “O calor da minha palavra a fez sorrir (...)” A narração continua no tempo presente, um pouco diferente do que no conto que foi narrado no passado:

De costume tinha os gestos demorados e as atitudes tranquilas; agora, porém, ergueu-se rapidamente, passou para o outro lado da sala e deu alguns passos, entre a janela da rua

e a porta do gabinete do marido. Assim, com o desalinho honesto que trazia, dava-me uma impressão singular. (ASSIS, 2008, p. 15)

Narrando no presente, Nogueira Jovem também sente a necessidade de voltar aos acontecimentos. Pela primeira vez vemos Dona Conceição um pouco de lado e ela acaba tocando no garoto (figura 10). Mas reparemos que novamente houve a mudança de luz como prenuncio da próxima narração que está por vir.



Figura 10: Conceição e Nogueira Jovem. (grifo nosso)

Esta narração é mesclada de presente e passado. Cada um fala uma frase em um tempo verbal. “Pouco a pouco ela se reclina”, diz Nogueira Jovem, já o mais velho “Pouco a pouco tinha se reclinado”. “Finca os cotovelos no mármore da mesa, mete o rosto entre as mãos espalmadas, as mangas desabotoadas caem naturalmente...” a fala do mais jovem é completada pelo mais velho “E vejo-lhe metade do braço”, o mais jovem repete “metade dos braços” e o mais velho “muito claros e menos magros do que se poderiam supor”. A descrição de Conceição continua pelo mais velho enquanto o mais jovem as interpreta fisicamente: “as veias eram tão azuis que, apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar.” O mais jovem completa contando as veias “uma, duas, três, quatro, a presença de Conceição despertara-me ainda mais que o livro.”



Figura 11: Nogueira Jovem contando as veias de Dona Conceição

A narração e a iluminação só voltam ao normal quando, mais uma vez, temos um ator interpretando Dona Conceição. Nogueira Velho: “Afinal cansou; trocou de atitude e de lugar. Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé.” Narra a primeira mudança de cenário: a cadeira da direita é posta na frente, do lado esquerdo do palco, como vemos na imagem 12.



Figura 12: de costas para o público, Dona Conceição que conversa com Nogueira.

Dona Conceição, como sempre, de costas para o público. Os dois travam mais uma conversa até que Nogueira Velho se levanta dizendo: “Não

entendi a negativa”, afinal, falavam sobre o sono e Conceição disse que naquela noite não tinha levantado porque tinha ficado sem sono. Depois temos a descrição repleta de detalhes tal qual o conto de Machado de Assis: “Pegou das pontas do cinto e bateu com elas sobre os joelhos, isto é, o joelho direito, porque acabava de cruzar as pernas.” Logo após dizer “pernas”, temos mais um momento de comentário corporal acompanhado da mudança de luz e de som estridente, que é descontinuado quando se diz quase como se estivesse em câmera lenta: “A conversa reatou-se assim, lentamente, longamente, sem que eu desse pela hora, nem pela missa.”



Figura 13: Comentário corporal explicitando os sentimentos de Nogueira.

A cena continua com os atores sentados em suas cadeiras (figura 12). Quem tem a palavra é o personagem mais velho, mas também vemos o mais jovem virar para o público e fazer algum comentário sobre o que foi dito, ou apenas para repetir frases em tempo presente. Até que os dois dizem ao mesmo tempo: “ Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas... confusa... contradigo-me... atrapalho-me...”. Os dois levantam e mais uma vez temos um momento de não lugar, não tempo, acompanhado da mudança de luz e de som. Os dois têm embates corporais. De repente as falas do começo ressurgem: “Eu nunca pude entender uma conversa...” – “Ela que era apenas simpática, ficou linda”. Desaceleram. Fixam-se no termo “Lindíssima” e claramente, nesse “transe” percebemos corporalmente o desejo dos Nogueiras.

Temos mais uma vez a repetição contínua do “Eu nunca pude entender” e de algumas outras frases da peça, como forma de lembrança e até de comentário. É um recurso utilizado como forma de apreender os fatos acontecidos até agora e uma forma de estranhamento que faz com que o público se questione sobre o que realmente está assistindo.

A cena é retomada quando Nogueira Jovem se lembra: “Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima.” E a narrativa continua como no conto. Até que os dois gargalham como comentário à fala de Conceição: “Já pedi a Chiquinho para comprar outros.” Zombam que ela chamava o marido assim. A narrativa sobre os quadros continua até que temos a segunda mudança na espacialidade do cenário. As cadeiras agora passam para o fundo de cena, do lado direito do palco. E durante as falas ditas nessa configuração, temos um som ao fundo.



Figura 14: De costas para o público agora o ator mais velho é Conceição

Nessa composição de cena, vemos Nogueira Jovem narrando as sensações e pensamentos, e Nogueira Velho se vira para o público e faz comentários que completam a fala do ator mais jovem. Há mais um momento de repetições quando Dona Conceição afirma: “Precisamos trocar o papel da sala”, o que se segue são as variações de entonação e de construção dessa fala, às vezes sendo até cantarolada. Há também uma relação com as cortinas do cenário. Logo em seguida, os dois atores ficam à frente do palco e fazem

movimentos que se repetem várias vezes junto com a fala: “Queria e não queria acabar com a conversação; fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os.”



Figura 15: repetição do movimento

Essa sequência de movimentos é repetida por cinco vezes até que o pensamento é completado: "Arredava-os por uma espécie de respeito, mas a ideia de parecer que era aborrecimento quando não era, levava-me os olhos outra vez para Conceição". Dona Conceição volta a cantarolar “precisamos trocar o papel”. Estão numa espécie de sonolência, assim como afirma Nogueira no conto. Ficam por algum tempo inteiramente calados. Conceição parecia estar devaneando. Os personagens, os atores e o público são despertados pelo bater de palmas que avisam: “Missa do Galo, Missa do Galo!”. Conceição fala que o garoto deve ir e completa “Adeus”. Silêncio. Os dois começam a fazer movimentos como uma espécie de dança. Temos mais uma vez a mudança de luz, para focos de luz branca. Depois de um tempo temos mais uma vez a repetição de falas que foram ditas durante a peça. Falas estas as mais diversas. Repetem fisicamente a composição de quando falam sobre o livro os três mosqueteiros (figura 7). Os movimentos são feitos juntos e os dois atores são precisos nesses movimentos. Voltamos para o “Eu nunca pude entender”, com Nogueira Velho sentado na cadeira à frente, e Nogueira Jovem atrás com a cadeira grudada costa com costa. (figura 16).



Figura 16: Os dois sentados um de costas para o outro. Nogueira Velho à frente. (grifo nosso)

Os dois alternam quem fica na frente, quem está de frente para o público diz alguma fala que já foi dita antes, retomando a cena. E continuam pelo último parágrafo de narração do conto. A peça finda quando Nogueira Jovem retoma, no presente: “Eu não entendo, eu não consigo entender...” e vemos, ao fundo, Nogueira Velho saindo por onde, no começo do espetáculo, Nogueira Jovem entrou. O jovem olha para trás. A luz contra se intensifica. E Nogueira Jovem vem à frente da cena e se posiciona como Nogueira Velho começou a peça, fazendo movimentos com as mãos (figura 1). A luz contra se apaga e a imagem do Nogueira Velho desaparece até a luz toda se apagar.

Diferente da peça, no conto observa-se características de um sujeito romântico, mesmo que a escrita de Machado de Assis já seja considerada como integrante do Realismo e, por tantas vezes, pensada como uma introdução ao Modernismo. O narrador da história mantém um caráter romântico, ao descrever a imagem de Conceição, embora dê aberturas para o realismo mostrando a ambiguidade da mulher como em: “Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática.” (ASSIS, 2008, p. 12). Conceição também tem características paradoxais, pois o autor a trata como “santa”, como percebemos em “Boa Conceição! Chamavam-lhe ‘a santa’, e fazia jus ao título tão facilmente suportava os esquecimentos do marido” (ASSIS, 2008, p.

12), mas, ao mesmo tempo, dá a Conceição características sutis que a tornam sensual:

Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beijos, para umedecê-los. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos. (ASSIS, 2008, p.14)

Ou em:

Pouco a pouco, tinha-se inclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas. Não estando abotoadas as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor. (ASSIS, 2008, p. 16)

Já a peça não traz elementos realistas ao palco, não há uma mesa para que Conceição possa fincar os cotovelos. Não se faz necessário. O foco está na narração dos acontecimentos e no como esses fatos transformaram as sensações do narrador ou, no caso, dos narradores.

É possível observar também na construção do sujeito do conto sua inquietação e, por vezes, seus conflitos internos como em:

Queria e não queria acabar a conversação; fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os por um sentimento de respeito; mas a ideia de parecer que era aborrecimento, quando não era, levava-me os olhos outra vez para Conceição. (ASSIS, 2008, p. 20).

Na peça esses conflitos internos ficam mais visíveis nos momentos em que percebemos os comentários corporais.

Tomamos como base para o estudo desse sujeito romântico do conto a afirmativa de Benedito Nunes (2013, p.52) em seu ensaio “*A visão Romântica*”:

A categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, na interpretação tardia de Baudelaire. Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade

romântica, dirigida pelo “amor da irresolução e da ambivalência” que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero -, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram.

Tem-se, assim, um sujeito e narrador do conto confessional que, ao descrever a mulher desejada, individualiza-se ao tratar de uma visão e de seus sentimentos (egocentrismo); comunica-se com o interior e o exterior ao transcender a Natureza física; cria relações de si mesmo para si ao narrar os acontecimentos vividos por ele no conto.

Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa; falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis, atestando, de maneira eloquente, a existência onipresente do invisível e do supra-sensível. (NUNES, 2013, p. 65).

Machado de Assis (2008, p.14), nas descrições, por exemplo, de sua personagem feminina, fala de desejos, à princípio, invisíveis aos olhos, como em: “ (...)enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beijos, para umedecê-los.” (p. 14) A partir dessa descrição, podemos pensar diversos porquês para essa atitude: ela podia estar cansada, com sede, desatenta à conversa, prestando muita atenção na conversa, ou, simplesmente, tentando seduzi-lo. É bom lembrar que a personagem feminina é descrita do ponto de vista do próprio narrador, por isso, já está carregada de subjetividade. Caberá, assim, a cada leitor penetrar além do campo do visível.

Machado de Assis instaura a dúvida no leitor tal qual fez em seu livro Dom Casmurro. Não é possível sabermos se Dona Conceição realmente queria seduzir Nogueira por amor, ou por vingança já que o marido a traia, ou talvez ela fosse mesmo apenas simpática. As intenções não ficam claras. O fato é que a dúvida não permanece apenas no leitor, mas também na própria personagem do conto. Afinal Nogueira nunca foi capaz de entender a conversação que teve naquela noite de Natal.

A peça mostra a quebra do sujeito romântico enunciado por Machado de Assis por meio da criação de um novo sujeito que traz a questão da temporalidade para a teatralização desse conto. Como destacado, há a criação de uma nova personagem, Nogueira Jovem, que determina os múltiplos dos sujeitos durante a peça: dois sujeitos que coincidem nas incertezas, já propostas por Machado de Assis. A temporalidade é umas das principais questões contemporâneas da encenação, visto que o teatro contemporâneo propõe a quebra da unidade temporal, trazendo questões de intersecção de sujeitos, de polifonia da narrativa e polifonia temporal, demultinarrativa. Luiz Eduardo Frin trouxe para a sua teatralização justamente a quebra da ordem cronológica, trabalhando o tempo simultâneo e a coexistência das palavras. Frin acredita que essa tenha sido a matriz da encenação do conto. Afinal, no conto, temos um homem no tempo presente lembrando do passado e, quando se lembra, ele também se transfere para o passado. Frin, na encenação, fazer o movimento contrário: trouxe o passado para o presente, para o momento da narração, fazendo um diálogo entre esses dois tempos, por intermédio da memória, memória que é falível, e que Machado de Assis já trabalhara muito bem: a falibilidade da memória. Frin, em entrevista (vide anexo, p. 103), afirma: “o que eu fiz foi tentar alicerçar a encenação em preceitos já conhecidos e estudados da obra machadiana que são: a falibilidade da memória, a não confiança do narrador.”

A partir desses aspectos, Frin seria capaz de justificar a sua teatralização, pois procurou tratar dos dois tempos juntos, fazendo não só que um confirmasse o outro, mas também que um tempo colocasse dúvida e provocasse o outro. O que a direção da peça fez foi agregar ao conto a temporalidade, ao extrair do conto a possibilidade de diálogo entre passado e presente, fizeram com que os dois tempos ecoassem. Nessa forma de construção da cena, percebemos um salto da poética Romântico-Realista para uma poética com aspectos mais próximos da visão contemporânea.

CAPÍTULO 2 – O ÉPICO NA CENA CONTEMPORÂNEA

A construção da cena teatral contemporânea passou a exigir o uso de recursos que equivalem às necessidades contemporâneas. O princípio da verossimilhança não é mais a principal busca teatral. O que se deseja atualmente, e podemos pensar até como uma questão a ser resolvida, é o modo como a cena é construída e não somente (ou não mais) o que ela representa. O mundo contemporâneo, assim como o teatro, tem a função de destacar o modo como se representa e não o objeto representado. Mas como chegar a essa nova forma de representação? Nosso objetivo é, a partir do teatro épico de Bertolt Brecht, verificar os recursos utilizados pela cena moderna teatral até chegarmos ao momento conhecido como pós-dramático.

Os estudos de Bertolt Brecht começam enfatizando a necessidade de se mudar a encenação da ópera, mudança que é levada posteriormente às encenações teatrais. Para que isso acontecesse, foi necessário elevar a ópera ao nível técnico do teatro moderno. “Por teatro moderno entendemos teatro épico”, dizia Brecht (2005, p.31). Brecht esquematiza as principais modificações que acontecem ao passarmos de um teatro dramático para um teatro épico. Essa sua primeira esquematização, todavia, não apresenta contrastes absolutos, apenas sugere variações de matiz, pois é possível, dentro de um processo de comunicação, optar por formas mais emotivas ou por uma persuasão racional. Em *Estudos sobre o Teatro*, Brecht (2005, p.31) apresenta o seguinte esquema que relaciona a forma dramática com a forma épica de teatro:

Forma dramática de teatro

a cena “personifica” um acontecimento;
envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade;
proporciona-lhe sentimentos;
leva-o a viver uma experiência;
o espectador é transferido para dentro da ação;
é trabalhado com sugestões;
os sentimentos permanecem os mesmos;

parte-se do princípio que o homem
 é conhecido;
 o homem é imutável;
 tensão no desenlace da ação;
 uma cena em função da outra;
 os acontecimentos decorrem
 linearmente;
natura non facit saltus (tudo na
 natureza é gradativo);
 o mundo, como é;
 o homem é obrigado;
 suas inclinações;
 o pensamento determina o ser.

Forma épica de teatro

narra-o;
 faz dele testemunha, mas desperta-
 lhe a atividade;
 força-o a tomar decisões;
 proporciona-lhe visão do mundo;
 é colocado diante da ação;
 é trabalhado com argumentos;
 são impelidos para uma
 conscientização;
 o homem é objeto de análise;
 o homem é suscetível de ser
 modificado e de modificar;
 tensão no decurso da ação;
 cada cena em função de si mesma;
 decorrem em curva;
facit saltus (nem tudo é gradativo);
 o mundo, como será;
 o homem deve;
 seus motivos;
 o ser social determina o
 pensamento.

O que se observa, aqui, são modificações no modo de pensar o fazer
 teatral. A cena passa não somente a representar uma história, como também a
 contar essa história de modo a levar o público a ser cúmplice dos fatos
 narrados, não tendo apenas emoções e sentimentos despertados diante da
 situação apresentada no palco. Assim, o público passa a ser não só espectador
 da sua sociedade, mas também pensador e atuante das necessidades sociais.
 Essas mudanças trazem, como aspecto comum, a substituição da justaposição
 sujeito-objeto. Da situação naturalmente dramática, que é aquela em que o

espectador é apenas observador do que é contado em cena, pela substituição de uma natureza épica, que desperta o espectador por meio de elementos narrativos e o leva a ter consciência de que o que vê no palco é mais do que a representação de acontecimentos possíveis de serem realidade, mas sim a representação da realidade chegando a sugerir, inclusive, modificações e soluções para o real apresentado. Peter Szondi (2011, p.117) afirma:

Na arte, a objetividade científica se torna, portanto, objetividade épica e penetra todos os estratos da obra teatral- sua estrutura e linguagem, bem como sua encenação: a ação que se processa no palco não preenche mais inteiramente a apresentação teatral, como ocorreria no procedimento dramático, no qual o momento mesmo da apresentação teve, por isso, de sucumbir (como é apreensível historicamente no desaparecimento do prólogo no Renascimento)

Então, o que se tem a partir de Brecht, é a ação que é como objeto narrado no palco, e esta ação se relaciona com o narrador épico e com o seu objeto. A contraposição de ambos resulta na totalidade da obra. Convém lembrar que, nessa nova cena teatral, o espectador ainda não é deixado de fora, mas também não é mais iludido com a cena, ele é posto diante dessa cena em processo, que é uma forma de despertá-lo para o raciocínio crítico. O que se tem é um teatro épico que se caracteriza por extrair elementos tradicionais do drama e de sua encenação, que já eram familiares ao público. Em seguida, isolá-os e, ao mesmo tempo, distancia-os como elementos épicos de cena, ou seja, como objetos que serão mostrados, por isso Brecht irá denominá-los de “efeitos de distanciamento”. O ator também não deve mais se ocultar atrás de um personagem dramático, pelo contrário, segundo Brecht (2005), o ator deve revelar sua personagem, não simplesmente vivê-la. Seus próprios sentimentos não devem, via de regra, serem os da sua personagem, pois se forem, o público poderá ter as mesmas emoções da personagem. Até o cenário é distanciado, na medida que não simula mais nenhum lugar real, mas passa a citar, narrar, preparar e recordar algo em e da cena.

Desde o teatro grego, passando por peças tradicionais do classicismo francês, observa-se elementos narrativos (épicos) como coro, prólogo, epílogo (e seus derivados), pois, por meio deles, manifestava-se o autor transformado

em “eu épico”. O teatro épico já existia antes de ser denominado por Brecht, mas era conhecido como teatro político.

Para Brecht, se o teatro deve ser capaz de mostrar a realidade, ele deverá também abrir novos campos para a transformação dessa realidade. Não deixando de lado um dos principais objetivos do teatro que é o divertimento, Brecht também trouxe ao teatro uma nova perspectiva histórica. Lembrando sempre que a história existe de certa forma, também uma peça deve passar a ideia de que aquilo que aconteceu numa época passada também poderia acontecer agora, mas vivenciada de uma outra forma pelos homens que não aqueles da época passada. Assim, poderia ser trabalhada um espécie de contradição, que mostra ao mesmo tempo aquele momento histórico esfumando a sua lembrança para que se pareça com algo possível de acontecer no momento presente de uma sociedade. Essa é uma das situações que tendem a causar o estranhamento, que para Brecht seria a grande chave para a reflexão e crítica do espectador.

O estranhamento está diretamente ligado à proposta do teatro dialético de Bertolt Brecht, que tinha como grande objetivo educar combatendo a irracionalidade, ou seja, seria por meio do Teatro que o público alcançaria a conscientização do que pode fazer para modificar e transformar a comunidade em que está inserido. Todavia, para que isso fosse possível era importante trazer, na sua dialética, a diferença em forma de dicotomia, já que apresentaria acontecimentos, ou situações que ainda não findaram e nos quais as coisas tomam rumos diferentes do que aconteceria com, por exemplo, uma apreensão superficial do real, dando lugar ao contraditório e fazendo emergir o verdadeiro real. A partir dessa contradição pode-se ver a necessidade da mudança, pois as coisas só se transformam se estiverem em conflito com elas mesmas. É nesses conflitos que se dá a mudança. Brecht quer o espectador vivenciando esses conflitos e os possíveis desenlaces que dele podem advir. Para Brecht (2005, p.188):

Mesmo nos “panoramas” das barracas de feira e nas baladas populares, a gente simples - que é, afinal, tão pouco simples - gosta de histórias que tenham por tema prosperidade e a queda dos grandes, a eterna mudança, a astúcia dos oprimidos, as possibilidades do homem. E buscam a verdade: isto é, “o que fica por trás dela”.

Visto que é inevitável encontrar as linhas implícitas da cena que determinam um novo terreno de representação para ser analisado pelo espectador, esse novo terreno deve refletir a contradição que é a sustentação do teatro dialético de Brecht, o qual prioriza o questionamento do ser humano, da sociedade e das relações políticas.

Há também nesse teatro proposto por Bertolt Brecht, a partir da segunda metade do século XX, uma alteração na utilização da música para compreensão da cena. Antes, no dramático, a música tinha função de apresentar, intensificar e impor o texto, além de ilustrar e pintar a situação psicológica das personagens, no teatro épico de Brecht (2005), a música passa a facilitar a compreensão, a interpretar e pressupor o texto, além de assumir uma posição e revelar um comportamento. Percebemos aqui que a música passa a ter uma função na teatralidade cênica, assumindo a característica de comentário cênico, sobre o que acabou de acontecer, o que está acontecendo ou irá acontecer, uma vez que passa a revelar elementos não revelados pelo texto, pois a melodia é utilizada para facilitar a comunicação e a letra que é reflexiva e ajuda no entendimento da peça. A melodia para Brecht tem um apelo mais emocional e seria o que poderia ajudar o público a atingir a catarse, porém a letra das músicas tem um apelo mais racional e retira essa possibilidade de êxtase do público, causando o distanciamento entre público e palco para que ocorra o questionamento do espectador diante da cena. A música é parte da narrativa. É ela que desencadeia a crítica levantada pela peça. Por isso, um dos recursos fundamentais do distanciamento é o do autor se dirigir ao público por meio de coros e cantores. Sim, a função da música na obra de Brecht corresponde às tendências modernas em geral. A música acaba sendo a síntese de uma peça teatral, pois narra os acontecidos e ainda pode colocar sua opinião sobre a peça, tal qual o coro que tinha, nas tragédias, a função de direcionar o olhar do espectador. Como exemplo, citamos uma peça de Bertolt Brecht (1995, p.153), *O processo de Joana D'Arc em Rouen*, em que a música é forte aliada da narrativa da peça. O texto começa com a ambientação do ano em que ocorre a peça e em cuja situação se vive, nesse caso é o "Outono de 1430. Já há oito décadas, Inglaterra e França estão em

guerra. (...)” a rubrica seguinte diz: “Diante de uma quinta em Touraine, duas moças espremem uvas. Crianças ajudam. As moças cantam”. A indicação do autor é clara, no sentido de que as próximas falas devem ser cantadas e não apenas ditas:

Joana D’Arc, você é uma pessoa admirável,
 Dezesesseis anos apenas, nascida num rebanho miserável.
 Para quem não há inimigo invencível, nem lança demasiado
 pesada.
 A batalha a fortalece a terra nua é a sua morada
 Você é implacável no combate, inteligente na luta
 Seus inimigos fogem aterrorizados
 Não resistem mais, e correm da disputa
 E muitos olhos observam maravilhados

Percebemos que a canção, aqui, situa o público sobre quem é Joana D’Arc e mostra o que as moças de um vilarejo pensam sobre o que está acontecendo na França na época do desenlace da peça.

Bertolt Brecht propunha tais elementos - como: o distanciamento, o questionamento social, o homem como objeto da análise, a narrativa no lugar da personificação de acontecimentos, a introdução da música como facilitadora da conscientização -, para a construção de uma crítica capaz de questionar os pilares do teatro dramático que exercia influência hegemônica até então. Ressaltamos que Brecht sugeria não uma quebra do teatro ou da interpretação dramática, mas um aprimoramento da técnica e da função social que o artista deve ter.

2.1 – Drama moderno x Teatro pós-dramático

Szondi (2011, p.11-12), ao discutir o núcleo de confronto caracterizador da crise da forma dramática, afirma que ele

encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto – cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama-, separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico

Quando o teatro dramático entrou em crise, nas primeiras décadas do século XX, autores e dramaturgos, como Brecht, Artaud, Grotowski começaram a pensar e a teorizar uma nova forma de fazer teatro. Formas que não fossem mais tão pautadas no drama. Para isso, esses dramaturgos pensaram métodos que rompessem com a estrutura dramática. Brecht, contaminado pelo teatro oriental e pelas ideias de Piscator, iniciou um trabalho de ruptura com a lógica tradicional, inserindo em suas peças, por exemplo, elementos épicos ou narrativos, ou seja, Brecht iniciou um projeto de epicização que implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama. Szondi (2011) afirma que o Teatro deveria tratar das relações entre os homens, mais precisamente a partir da “discórdia” dos homens. Foi assim que Brecht reconheceu que isso implicava uma renúncia à forma dramática. Como essas relações se tornaram problemáticas, o próprio drama foi colocado em questão, pois sua forma afirmava as relações como não problemáticas. Assim Brecht contrapôs, então, tanto na teoria como na prática, a dramaturgia “aristotélica” com a dramaturgia épica “não aristotélica”. Para Szondi (2011), esse surgimento do “eu épico” é um claro sintoma da crise do drama na época naturalista, visto que a forma dramática não demonstrava suprir as necessidades das ações teatrais, que passam a ser o objeto que o palco narra e que se relacionam com o seu narrador. O espectador também tem a necessidade de não ser mais deixado de fora do jogo cênico.

De certo modo, seria possível descrever a teoria do drama moderno como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática, a qual, em princípio, o excluía. Neste avanço da “épica encoberta da matéria”, o próprio diálogo é progressivamente tomado por funções épicas, tributárias da cisão do sujeito e objeto, quando não se manifesta, paradoxalmente, como insultamento lírico ou até, como é no caso de Tchekhov, literalmente como um diálogo com um surto.

O modelo de teatro dramático constitui-se em totalidade, ilusão e reprodução. Segundo Lehmann (2011), a realidade do novo teatro começa exatamente com a desaparecimento do triângulo drama, ação, imitação, o que só vai acontecer nas décadas finais do século XX. Nem mesmo as vanguardas históricas conseguiram escapar totalmente ao modelo dramático, pois

preservavam também o essencial desse teatro ao continuarem fiéis ao princípio da mimese da ação.

O que podemos notar é que a ausência do drama e a quebra da ilusão da realidade constituem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático. O teatro épico de Bertolt Brecht (até mesmo o teatro do absurdo de Beckett), entretanto, não deixa de pertencer à tradição do dramático. Para Lehmann (2010, p. 51), “Na teoria de Brecht se aloja uma tese extremamente tradicionalista: o enredo continuou sendo para ele o alfa e ômega do teatro”. No entanto, o teatro brechtiano inclui o processo de representação naquilo que é representado e ainda exige uma recepção produtiva e crítica do espectador. Isso não implica mudança no enredo que continuou sendo a chave do teatro de Brecht.

Pensar a partir do enredo, para Lehmann (2010), não torna possível a compreensão da parte decisiva do novo teatro que surgiu nos anos 1960 e vai até os anos 1990. Da mesma forma, pensando apenas o enredo também não é possível entender a forma textual assumida pela literatura teatral (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). Assim, o que Lehmann afirma é que o teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano, visto que apenas quando os meios teatrais se colocam no mesmo nível do texto ou podem ser feitos sem o texto, pode-se falar em teatro pós-dramático. Entretanto, não é a ausência de textos dramáticos que assegurará a existência desse teatro pós-dramático, mas o uso que a encenação faz desses textos.

Sobre o teatro pós-dramático teorizado por Lehmann, Sílvia Fernandes (2010, p.23) afirma que não se trata apenas de um novo tipo de escritura cênica, mas

É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação.

O teatro pós-dramático vive da oscilação entre presença e representação, performance e mimese, real sensorial e ficção, processo criativo e produto representado. O teatro pós-dramático tem apenas uma única vontade permanente: a de superar o teatro dramático.

Em sua *Poética*, Aristóteles descreve em especial o gênero dramático da tragédia e a sua constituição. Aponta a tragédia e a comédia como pertencentes aos gêneros dramáticos do teatro de sua época. O que distinguia estes gêneros era o caráter da ação praticada pelos homens: os indivíduos de caráter elevado eram retratados nas tragédias, e os de caráter inferior eram retratados na comédia. Deste modo, a aristocracia grega era retratada na tragédia, enquanto os personagens de caráter torpe da sociedade eram vistos na comédia. Essa divisão dos gêneros dramáticos perdurou durante os séculos seguintes e foi a base de uma busca de um ideal dramático.

Em sua *Poética*, Aristóteles (2003, p.115) nos traz a seguinte afirmação: “Pelas precedentes considerações se manifesta que não é o ofício do poeta narrar o que aconteceu; e, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”. Para Aristóteles a arte estaria fundamentada principalmente na representação e na construção da verossimilhança. O conceito de verossimilhança seria o princípio dominante da mimese pensada por Aristóteles. O conceito de mimese só adquiriu seu sentido próprio quando, ao discutir a noção de unidade de ação, Aristóteles (2003, p. 114) considerou que a unidade de qualquer objeto da mimese não decorre da pura e simples imitação, pois “há muitos acontecimentos e infinitamente variáveis, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma”.

O conceito de pós-dramático acaba trazendo à tona a crise da representação proposta pelos conceitos de dramático e de verossimilhança idealizados por Aristóteles. Assim, o que se tem no contemporâneo é uma ação cênica em busca da mescla de significações. Significações que são plurais já que são adaptáveis ao pensamento de cada um.

2.2 – O épico e a Narrativa

O lírico, o épico e o dramático são gêneros poéticos e não estão diretamente ligados à teoria teatral. Contudo, para que possamos entender o teatro épico, não devemos esquecer de que o gênero literário épico é mais objetivo que o lírico e é fundamental que sua narração tenha um

desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). Além disso, o narrador deve conhecer o futuro das personagens, porque toda estória já decorreu. O narrador, muito mais que exprimir a si mesmo, o que naturalmente não é excluído, quer comunicar alguma coisa a outros que estão dispostos a lhe ouvir. O que acontece é que o Teatro não é composto apenas pelo gênero narrativo em questão, mas está ligado, desde Aristóteles, à Dramática. Desse modo, o aspecto objetivo é visto em forma de ações, brotando do interior das personagens, enquanto o aspecto subjetivo surge da passagem para a realidade externa. Nas palavras de Rosenfeld (2010, p.29):

Na Dramática, portanto, não ouvimos apenas a narração sobre uma ação (como na épica), mas presenciamos a ação enquanto se vem originando atualmente, como expressão imediata de sujeitos (como na Lírica).

A Épica e o Teatro são formas em que o homem se vê como coletividade, enquanto na Lírica se reconhece como indivíduo. Octavio Paz (2012, p.60), em *Signos em Rotação*, afirma: “A épica conta; a dramática apresenta”. Observamos, todavia, que o teatro narrativo ou épico está inserido na Dramática por se tratar de uma peça que tem personagens em ação num palco se apresentando para um determinado público. Os traços épicos podem estar tão em evidência que a própria estrutura do drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a Épica, como explicou Anatol Rosenfeld (2010). Essa seria uma das perspectivas propostas por Bertolt Brecht, a de mesclar o texto e a emoção do teatro dramático, entretanto, utiliza os elementos narrativos e épicos para que seja possível um diálogo entre emoção e razão. Paz (2012, p.60), contudo, faz uma diferenciação entre o gênero épico e o teatro:

[...] teatro e épica se distinguem entre si pelo seguinte: na épica, o povo se vê como origem e como futuro, isto é, como um destino unitário, que a ação heroica dotou de um sentido particular (ser digno dos heróis é continuá-los, prolongá-los, assegurar um futuro a esse passado que sempre se apresenta a nossos olhos como um modelo); no teatro, a sociedade não se vê como um todo e sim desgarrada por dentro, em luta consigo mesma. Em geral, toda épica representa a sociedade aristocrática e fechada; o teatro – pelo menos em suas formas mais altas: a comédia política e a tragédia – exige como

atmosfera a democracia, isto é, o diálogo: *no teatro a sociedade dialoga consigo mesma*. (grifos nossos).

Emil Staiger (1997), em *Conceitos fundamentais da poética*, diferencia a poesia lírica da épica, evidenciando que a lírica carece de conexões lógicas, já na épica o quando, o onde e o quem devem estar mais ou menos esclarecidos antes da história iniciar-se. O poeta épico pergunta: de onde? Essa pergunta abre uma dimensão que o ser lírico desconhece já que se deixa levar pelo passar do tempo. O poeta lírico está envolvido no que se passa, de modo que nunca chegará a dizer: isto é. Já um autor dramático tem de pressupor a existência de um teatro. Staiger (1997, p.57) ainda afirma:

O gênero lírico é subjetivo. Daí decorre uma subdivisão da poesia em: lírica – poesia subjetiva; épica – poesia objetiva; drama – uma síntese de ambas em que o método de reflexão idealista acha-se reafirmado segundo os dualismos eu-não eu, espírito-natureza ou pela dialética hegeliana

O conceito de drama, para Peter Szondi (2011), não se vincula à história, mas ao seu conteúdo, da mesma maneira a sua origem, pois a forma de uma obra de arte tem sempre algo inquestionável. Seu conceito, contudo, compreende já um momento de questionamento por causa da possibilidade do drama moderno. Assim, para ele, “drama” designa, apenas uma determinada forma de literatura teatral. Acrescenta:

Como a evolução da dramaturgia moderna se distancia do próprio drama, sua análise não pode ser levada a cabo sem um conceito oposto. Daí o termo “épico”, que designa um traço estrutural comum à epopeia, ao conto, ao romance e a outros gêneros – a saber, a presença do que foi chamado “sujeito da forma épica”, ou ainda, “eu épico”. (SZONDI, 2011, p. 21).

Portanto, podemos perceber que toda a narrativa é épica. A ação de narrar existe desde que surgiu a necessidade do homem de se comunicar. Narrar seria uma forma de mostrar pontos de vista e, com certeza, transmitir experiências que podem passar de pessoas para pessoas. Benjamin (1994, p.203) afirma que somos pobres em histórias surpreendentes e isso se daria justamente por que: “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações.

Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações”. Ainda para Benjamin (1994, p.204), a informação só tem valor no momento em que ela é nova. Ele afirma:

Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.

Nota-se a importância da narrativa para o fazer teatral, pois em cena é necessário que a ideia possa ter espaço e tempo para se desenvolver depois do ato narrado.

Como pudemos ver, o gênero épico é aquele que conta, é aquele que narra. Bertolt Brecht, sem dúvida, na segunda metade do século XX foi quem abriu caminhos para a ruptura do drama clássico, abrindo novas possibilidades para a cena teatral. No Brasil, entre as décadas de 1960 e 1970, pode-se observar, principalmente no *Teatro de Arena*, um movimento para a introdução da narrativa em cena, a narrativa seria um novo meio de abertura na cena para além da vida de apenas um ser humano, transcendendo um só ponto de vista. É claro que o teatro narrativo abre um foco para discussões políticas assim como também o propunha o teatro de Brecht. Isso não significa, necessariamente, que o teatro que possua aspectos narrativos tenha que ter foco nas discussões políticas. Ademais é o que iremos analisar na peça “A Missa do Galo”, na qual há ausência de discussão política mesmo sendo uma peça projetada para se ter elementos narrativos. O teatro narrativo contemporâneo é a herança da presença do narrador, trazendo aspectos como a abertura de possibilidades de saltos temporais e espaciais, o que acontece na teatralização do conto de Machado de Assis que traz diálogos temporais, por exemplo; a habilidade de mostrar fatos sem se preocupar com a explicitação de motivações e conclusões; a valorização da presença e a relação olho no olho como vimos na performance. O teatro narrativo é aquele que dialoga com a sociedade em que estamos inseridos, apresentando também situações contadas por diversos focos e acontecimentos que possam ser completados pela imaginação do público.

Como vimos na fala de Benjamin (1994) “Metade da arte narrativa está em evitar explicações”, devemos nos atentar aqui, ao fato de *Projeto Machadianas*, do *Ágora Teatro*, ter proposto que fossem levados à cena contos de Machado de Assis e não romances, justamente pelo fato de que contos são narrativas curtas e breves que deixam pouco espaço para explicações. É dessa ausência de explicações que o épico se vale, é essa ausência que abre espaços para observações e para a complementação por parte do leitor/espectador. É essa ausência que Frin aproveita para levar ao palco o conto “Missa do Galo”, porque Frin buscava uma realização cênica de questionamentos e não de respostas, procurando potencializar a dramaticidade da sua encenação pelas questões não resolvidas, aquelas que não foram expostas no conto. Afinal, uma das genialidades de Machado de Assis é justamente levantar a inconfiabilidade do narrador. No conto, percebemos um narrador que não sabemos se podemos confiar, se os acontecimentos foram mesmo da forma como ele narra. O fato de ser narrado em primeira pessoa levanta apenas um lado da história, e a direção de Frin se apoia nessas margens de interpretação abertas por todas essas possibilidades da narração do conto.

Buscamos, em nossa pesquisa, o cuidado na aproximação e também no distanciamento do *Projeto Machadianas*, do *Ágora Teatro* com a teoria de Brecht. A peça em estudo acaba por se aproximar da introdução dos elementos narrativos e ficcionais que o épico procura trazer à cena, pois explicitamente o conto não traz uma questão política, embora poder-se-ia analisar o conto e a peça com relação ao Senhor Nogueira ser um burguês que deixou os costumes tradicionais da época de lado, mas essa questão não é explicitada no conto ou na peça.

2.3 – O épico de Bertolt Brecht

O teatro épico surgiu como combate ao drama aristotélico ou à chamada “peça bem feita”. Para Rosenfeld (1977), algumas razões se destacam para que tenha acontecido este combate, entre elas: o excessivo subjetivismo e individualismo. Entra em crise a exaltação unilateral do protagonista a quem já não se opõem antagonistas reais que rompem a relação inter-humana e com

isso o diálogo, que era a base do gênero dramático na sua pureza clássica. No drama clássico admite-se, antes de tudo, a fraqueza dialógica, mas se a revelação de sensações e pensamentos que são incomunicáveis se tornam o tema principal, fica claro que a solução é a presença de um ator-narrador. Esse narrador deve ajudar a explicitar o que por meio do diálogo não pode ser dito ou não ficou claro ao público.

Entre os homens que tiveram influência decisiva no desenvolvimento desse tipo de teatro, deve-se destacar o diretor alemão Erwin Piscator (1893-1966), que no início do século XX começou a aplicar sua teoria de que o ator não deveria identificar-se inteiramente com seu papel. Também iniciou um processo de discussões que se iniciavam na plateia com o objetivo de derrubar barreiras entre palco e público, ainda se valia de projeções não só como comentários e elementos didáticos, como também ampliação cênica e pano de fundo para poder relacionar o palco com a realidade contemporânea de uma peça. É neste contexto de novas tendências teatrais que vemos Brecht evoluir. Ele afirma:

A última fase do Teatro de Berlim, fase que ao que ficou dito, representou a tendência evolutiva do teatro moderno na sua forma mais pura, foi o chamado *teatro épico*. Nele se enquadra o que é costume designar por “peça da época”, “cena Piscator” ou “peça didática”. (BRECHT, 2005, p. 64)

Segundo Anatol Rosenfeld (1977), Bertolt Brecht, pensador do teatro épico, já tinha duas razões principais para se opor ao teatro aristotélico ou tradicional. A primeira era o desejo de não apenas apresentar as relações inter-humanas (que era o objetivo essencial do drama clássico), mas também as determinantes sociais dessas relações; a segunda razão decorria do intuito didático do seu teatro, da intenção de apresentar “um palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e sobre a necessidade de transformá-la. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro “burguês”. Por isso, colocam-se recursos narrativos que inserem a característica “distância” entre o narrador (e o público) de um lado, e o mundo narrado de outro. Essa distância não existe no drama tradicional, visto que os personagens atuam com plena autonomia, em vez de serem projetados a partir da perspectiva do narrador.

Formas de teatro orientais influenciaram Brecht, como o teatro Nô ou o Kabuki. Embora curta, a peça Nô tem caráter épico, pois a ação é geralmente recordada e não atualizada; trata-se de peças sobre uma ação e não da ação. Já no Kabuki a intensa ilusão criada por vezes é destruída completamente, como quando os atores, de uma hora para outra, passam a se tratar pelos nomes reais. A peça Kabuki é bem mais longa que a Nô, mas mantêm uma estrutura épica. Ela mantém o coro-narrador que exerce várias funções, sendo, vamos dizer, uma voz da consciência e comentador, mais ou menos como o coro das peças gregas que informava o público sobre questões do enredo e ambientalizava-o.

No livro *História Mundial do Teatro*, Margot Berthold (2011) mostra que, na tragédia clássica, o coro era uma personagem coletiva com a missão de cantar partes significativas do drama. Em sua origem representava a polis, a cidade-estado, o que ampliava a ação para além do conflito individual. Era como se desempenhasse a função de direcionador do olhar do público e que se apresentaria como mediador entre cena e espectador, pois seria o coro um sujeito observador de cena que a vê ainda em construção. De início, o texto do coro constituía a parte principal do drama, ao qual se intercalavam os monólogos e os diálogos. Na verdade, podemos dizer que a tragédia primeiro foi coro e não drama, inclusive muitas tragédias traziam como título o grupo social que seria representado pelo coro, como: *As bacantes*, *Os persas*, *As troianas*, *As fenícias etc.* Com o desenvolvimento da tragédia, o coro foi se transformando em uma parte secundária do texto dramático, que, geralmente, representava o comentário público. Posteriormente passa a ser uma parte que apenas serve para fazer uma pausa entre os atos. Com o desenvolvimento do drama, o coro acaba perdendo a sua configuração e sua importância original e abandona a característica de representar uma personagem coletiva. Também devemos lembrar que o coro traz um caráter repetitivo, o que o aproxima da função de refrão. Somente no século XX, justamente com o teatro épico, o coro será resgatado, passando a constituir um importante elemento de linguagem cênica. É assim, então, que o teatro épico irá se valer do coro: por meio dele é que se promove o distanciamento do espectador.

Percebe-se que Bertolt Brecht se contaminou com características do teatro clássico e com a cena teatral oriental e foi aprofundar questões para

desenvolver seu teatro épico. Erwin Piscator, diretor alemão, também está, sem dúvida, entre essas influências. Talvez tenha sido Piscator o primeiro representante consciente do teatro épico. Ele aplicou ao palco as concepções de um “Novo Realismo” que já tinha a necessidade de introdução do elemento épico, isto é, do narrador representado principalmente pelo comentário que deveria se encarregar de documentar os acontecimentos. O papel do narrador não era mais o de apenas realçar alguma coisa. Piscator acreditava que o épico da época só poderia ser levado à cena em forma de reportagem ou documentário. Assim, ele via, no drama épico e nesse processar épico dos acontecimentos, a primeira tentativa de interromper o esquema dramático.

Bertolt Brecht (2005) explica que a expressão “teatro épico” parecia contraditória, pois Aristóteles considerava que a forma épica e a forma dramática de narrar eram distintas. Num tempo passado a estrutura dependia das diversas maneiras pelas quais a obra seria oferecida ao público, ou seja, pelo palco (forma dramática) ou pelo livro (forma épica), mas mesmo assim, é possível encontrar um cunho dramático nas obras épicas e um cunho épico nas obras dramáticas. Valemo-nos, aqui, a peça “A Missa do Galo” de Luiz Eduardo Frin que insere elementos épicos em sua encenação. Para Brecht o importante não era explicar por qual motivo essa oposição entre épico e dramático perdeu a rigidez, mas prestar atenção para o fato de a cena ter adquirido condições para incorporar, nas representações dramáticas, elementos narrativos por meio de aquisições técnicas. Isso significa que o grande objetivo no palco é a narração.

A ausência de uma quarta parede⁶, entretanto, deixou de corresponder à ausência do narrador. Os atores não deveriam consumir completamente a sua transformação em personagem, mas deveriam manter certa distância. Ao público não era mais permitido abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica. Assim, Brecht (2005, p.66-67) diferencia os pensamentos dos espectadores do teatro dramático e do teatro épico:

⁶Segundo o Patrice Pavis (2011, p. 315-316), em o Dicionário de Teatro: “ Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro ilusionista (ou naturalista), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede.”

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem.

O teatro épico de Bertolt Brecht não permite que o público se envolva com a ação cênica e tenha emoções, como era no teatro tradicional; o épico narra e transforma o público em observador, fazendo com que desperte para a sociedade. Temos agora o raciocínio de um público colocado em face da ação e suas emoções passam a ser estimuladas para se tornarem conhecimento, enquanto que, no drama clássico, o público tinha vivências e identificação com as personagens, contextos, diálogos, cenários. O homem passa a ser um ser em processo que pode transformar o mundo. O processo de cada cena passa a ter valor próprio e a tensão ou catarse não se dirige apenas para o desfecho da peça.

2.4 – Traços épicos na peça e no conto “Missa do Galo”

A partir da composição da cena, conforme revelado no item: 1.3 – “A teatralização de ‘Missa do Galo’, de Machado de Assis”, percebe-se que o conto é narrado praticamente na íntegra, mas com um detalhe: enquanto o ator mais velho utiliza o passado na narração como está no conto, o ator mais jovem transita entre os tempos com referências claras, ao ocupar um tempo outro, transitório, desde a noite do fato até a narração do episódio ao público. E percebemos a procura em tirar a referência de um tempo exato, no qual a ação teria ocorrido, no qual a narração ao público está sendo efetuada. Por isso, há a variação nos tempos verbais da fala que foi estopim para a peça: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos” (ASSIS, 2008, p. 11); no espetáculo, a personagem Nogueira Velho diz

exatamente como no texto, mas a personagem Nogueira Jovem, em momentos diferentes, diz: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, ontem à noite”; ou “Eu não entendo, não consigo entender”; ou ainda “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora há três meses”, até porque o ator mais jovem alterna as noções temporais para que seja possível acontecer o tempo transitório.

Também observamos que no conto, Machado de Assis (2008, p.12) escreve: “Era pelos anos de 1861 ou 1862. Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias”. Na peça Nogueira Velho diz, sem muita convicção: “Era pelos anos de 1861...Ou...1862...”. Depois de alguns segundos, a personagem “Nogueira Jovem” afirma: “1862! Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias!”.

O jogo cênico criado por Luiz Eduardo Frin só foi possível porque durante o conto, o autor, Machado de Assis, já dava abertura para, por exemplo, ocorresse a ruptura temporal, com as alterações nos tempos verbais e a criação de dois narradores; as falhas de memória do narrador; os comentários corporais; a dúvida que surge sobre um possível caso amoroso entre os dois.

O conto é narrado em primeira pessoa e vem carregado de subjetividade, já no teatro épico, outro aspecto que merece ênfase é que existem certos aspectos próprios que o diferem de uma ação (puramente) dramática que é aquela que acontece no agora e não no passado, e que o futuro é desconhecido, brotando no desenrolar das ações, mesmo quando se trata de um drama histórico. Assim, o teatro épico dá ao narrador, dono do assunto, o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto que já conhece o futuro e o fim da estória. A ação é descrita como irremediavelmente acontecida e já não é acessível à interferência da vontade humana. O sujeito projeta-se no passado, vê-se como objeto e o próprio pretérito reveste este objeto. Afinal, nada pode ser modificado pela atuação livre. Tanto o Nogueira Velho como o Nogueira Jovem tratam de um acontecido que já está no passado para os dois, um passado mais remoto para Nogueira Velho e um passado mais recente para Nogueira Jovem. Por isso, há as distinções no modo de narrar a história de cada um, o tempo e a memória interferem diretamente nas suas sensações diante da situação ocorrida, como

vimos no exemplo em que Nogueira não consegue se lembrar perfeitamente da data do acontecido “1861 ou 1862” ou quando Frin deixa claro em cena que Nogueira Velho não se recorda da onde era a velha tradução do livro que lia “Os três Mosqueteiros” e Nogueira Jovem cai na gargalhada. Contudo, isso só foi possível porque Machado de Assis (2008, p.13) escreve: “Tinha comigo um romance, *Os três Mosqueteiros*, velha tradução, creio, do Jornal do Comércio.” (p. 13). É esse creio, esse não ter certeza de qual era o jornal, que dá margem à cena criada por Frin.

A teatralização de Luiz Eduardo Frin se aproxima do ponto de vista do épico, da voz épica, da narrativa, do distanciamento, da interpretação distanciada, pois não há a vivência da experiência e sim a narração, por isso há uma aproximação dos fundamentos do teatro brechtiano. No entanto, se distancia desses fundamentos ao não ter um viés político que predomina, que, no caso da teoria de Brecht deveria ser o mais importante de uma peça épica. Frin, em entrevista concedida em agosto de 2015, também afirma que ao utilizar as vantagens da voz pretérita levada à cena, buscou um envolvimento-reflexivo para a teatralização, afinal, o drama ainda é presente, e para o drama ter sucesso, o público que assiste precisa acreditar naquilo que está acontecendo naquela hora. Há o envolvimento com a emoção, mas o pressuposto do *Projeto Machadianas* e da teatralização do conto de Machado de Assis era que ocorresse um envolvimento-distanciado, sensibilizando o espectador muito mais do que emocionando. Por isso, percebemos os ditos fluxos mentais caminhando juntamente com os fluxos emocionais. A ideia do *Projeto Machadianas* e dos trabalhos de Frin é justamente que os fluxos emocionais devem ser paralelos aos fluxos reflexivos, para que se estabeleça um jogo de envolvimento e afastamento, de modo a ocorrer uma aproximação maior da visão épica do que da visão dramática. Vemos isso claramente na peça de Frin, nos momentos de “tensão” mencionados anteriormente, que são aqueles momentos de diálogos interno-corporais, onde há a predominância de um de um corpo fragmentado, tentando transformar as perturbações mentais em perturbações corporais, como podemos observar na figura 17.



Figura 17: momento de “tensão”

A peça de Frin, do ponto de vista da relação com o público, apresenta uma experiência épica, já que é uma relação que não busca a imersão. Frin conta, em entrevista (vide anexo, p. 105), que com relação ao cenário, a primeira ideia de Sylvia Moreira foi de colocar uma cortina de verdade na frente do palco, o que acarretaria na criação de uma quarta parede e, então, do ponto de vista estético da encenação, ela se aproximaria de uma estética dramática, por estar separando público e palco. A solução encontrada foi, então, criar uma cortina imaginária, uma cortina de luz, pois havia refletores na frente do palco, onde se delimita espaço cênico, dividindo palco e plateia. E quando a cena pressupunha ou pedia uma certa interiorização, um afastamento para deixar tudo mais íntimo na memória do Nogueira, como os momentos de “tensão” visto na figura 17, os refletores se acendiam e assim se estabelecia a quarta parede. Inclusive, Nogueira passa a mão por essa cortina imaginária como se aquilo fosse um momento de ele entrar, ou melhor, de se fechar nele mesmo, como podemos notar na figura 1. Quando a peça estava mais próxima do teatro épico e da relação estabelecida diretamente com o público, aquelas luzes não se acendiam.

A direção de “A Missa do Galo” acabou por criar um espaço onírico onde se dava a encenação. Por isso, a iluminação é fundamental, ela é um bom recurso para a percepção das alterações de realidade e para a de sensações. Para Frin, usar a iluminação branca tanto do ponto de vista épico como do ponto de vista dramático foi essencial. A iluminação branca épica era para não separar palco e plateia, para não criar a ilusão, para que o público não entrasse nos acontecimentos verificados em cena. Mas a iluminação branca também estaria associada à imagem da memória de Nogueira, como se fosse uma tela branca de cinema. Frin, em entrevista concedida (vide anexo, p.105), compara esse recurso ao utilizado por Walter Salles, em “O Ensaio sobre a cegueira”, onde o branco é utilizado como o não ver. A cegueira é branca. A cegueira de Nogueira também é branca, pois não é uma cegueira e sim uma imersão dele na memória. Assim, o espaço onírico onde os dois Nogueiras estão inseridos também estaria ligados à questão épica, indicando que aquilo está acontecendo naquele momento. Com relação aos figurinos brancos, a intenção era trazer o atemporal, o branco é atemporal. Menos o terno e o chapéu utilizados em cena que seriam a ligação direta com Machado de Assis. Assim há a ligação do temporal com o atemporal.

O texto tem um movimento de sensualidade. Para criar o jogo de sedução do conto Machado de Assis (2008) se utiliza de descrições romantizadas, como as tantas vezes que descreve ações sutis de Dona Conceição que são narradas por Nogueira durante as conversas:

Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova (p.13); Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com meu livro de aventuras (p.13); Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio cerradas, sem os tirar de mim.(p.14); Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos. (p.14);Magra embora, tinha não sei que balanço no andar, como que lhe custa levar o corpo. (p.15). Não estando abotoadas, as mangas caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor.(p.16); Voltei-me, e pude ver, a furto, o bico das chinelas, (...). Recordo-me que eram pretas. (p.17).

São essas descrições que levam às sensações inexplicáveis de Nogueira. Por isso, Luiz Eduardo Frin se vale de momentos de pausa na narração da história para uma expansão temporal em que se verificam os conflitos internos dos Nogueiras, no caso da peça.

Na figura 18, vemos um momento da peça em que a luz ao fundo, aquela mesma que apareceu na figura 9, está acesa, representando mais uma vez o desejo de que aquele toque realmente tivesse acontecido. A iluminação aqui é essencial para o entendimento da intenção da direção. O momento de quase ligação com Dona Conceição é um momento que não sai da cabeça de Nogueira, caracterizando as experiências interditas. Em entrevista (vide anexo, p.106), Frin acredita que boa parte da nossa criação como sujeito não se constrói por coisas que aconteceram, pois o que acaba acontecendo passa rapidamente, o que permanece são sempre as coisas que não aconteceram. Então, nós somos o resultado mútuo mais de experiências não acontecidas e não realizadas do que experiências realizadas. Esta cena, apresentada na figura 18, é mais uma das que podemos perceber repetições de falas que tentam ajudar, tanto o narrador como o espectador, a entender o que aconteceu naquela noite de Natal. Assis e Frin tentam elucidar mistérios da alma humana. Como o conto traz questões no âmbito das alusões, dos subentendidos, do não-dito, a peça traz também as possibilidades, as tentativas que o ser humano faz para entender não só a história, mas a si mesmo.



Figura 18: Cena com a mesma iluminação de fundo da figura 9.

Essas repetições são uma tentativa de desvendar o passado, mas também são efeitos de distanciamento, pois o espectador ao ouvir várias vezes as falas já ditas anteriormente é levado ao estranhamento, já que não é algo corriqueiro ver alguém retomando por diversas vezes suas ideias, será, então, por meio do distanciamento, então, ocorrerá este estranhamento que se tornará reflexão e conhecimento. Sobre isso Rosenfeld (2010, p. 152), escreve:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna essa nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido.

A proposição de ir, pela representação, para além do cotidiano, é fundamental para Brecht na tarefa de lutar contra a alienação do ser. Assim, a cena deve ir além da representação por verossimilhança, é o que podemos ver na peça de Luiz Eduardo Frin. O que o *Projeto Machadianas* buscou foi, por meio da utilização da narrativa em cena, valorizar a relação entre palco e público, uma vez que pressupõe uma troca de experiências e uma participação ativa de ambas as partes. Ao aumentar as possibilidades de representação, a narrativa em cena expande as possibilidades do objeto representado: o homem.

CAPÍTULO III – O POÉTICO NA CENA CONTEMPORÂNEA

O *Projeto Machadianas*, do qual a peça “A Missa do Galo” faz parte, projeto do *Ágora Teatro*, teve como objetivo inserir elementos narrativos no fazer teatral contemporâneo. Durante os três anos de processo do projeto, o *Machadianas* funcionava por grupos de trabalho. Esses grupos eram divididos entre pessoas que atuavam como atores e mais uma pessoa que se posicionaria como diretor dos núcleos. Luiz Eduardo Frin participou deste *Projeto* ativamente por dois anos, como diretor. Os núcleos tinham autonomia e independência para dirigir e desenvolver os seus trabalhos dentro dos preceitos do *Projeto*. Tinham como base levar à cena contos da obra de Machado de Assis, introduzindo os contos num contexto de teatro narrativo.

A teatralização do conto, “Missa do Galo”, de Machado de Assis, não se tratou de adaptação, de transformar o texto, que está em linguagem épica ou narrativa, em linguagem dramática. Ou melhor, não se tratou de transformar a linguagem narrativa do conto em forma de diálogo, as personagens em atores, inserindo o texto no gênero dramático.

Celso Frateschi, fundador do *Ágora Teatro* e um dos coordenadores do *Projeto Machadianas*, tem como princípio que o teatro deve deixar claro que, ao imitar ou narrar uma ação, o ator está executando a ação de narrar. Frateschi investe em um teatro, no qual o ator tenha domínio daquilo que fala e que o faça por alguma razão, pois o ator deve demonstrar opinião própria. No teatro narrativo, a presença do narrador, do ator-narrador, possibilita que o ator manifeste as suas experiências durante a peça. Aqui, podemos lembrar o teatro épico de Bertolt Brecht que propõe um estudo do real e da história, selecionando os fatos memoráveis e interpretando comportamentos. Para Sarrazac (2012, p. 79):

A epicização brechtiana não seria senão uma intensificação do que há de narrativo em todo teatro, a fim de permitir a um teatro dialético, filosófico e político desabrochar e dar conta, por meio das fábulas que fustigam a memória e exigem a interpretação do espectador, de um mundo moderno de história complexa, que a forma dramática tradicional não é mais capaz de captar.

Assim, percebemos a importância das considerações feitas por Brecht para o teatro narrativo contemporâneo, empregado como chave para o *Projeto Machadianas*. Para Brecht (2005), o mencionado ator distanciado deve atuar com a manifestação explícita de que é assistido (mostração), da mesma maneira que é um espectador de si próprio. Esse ator, não deve achar natural, ou concordar, ou metamorfosear-se em tudo o que representa; ao contrário, deve estranhar o que ele próprio representa ao público. Como sintetiza Brecht (2005, p. 77 e 78):

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador ou, antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo que está representando com alheamento. Assim, o que quer que represente adquire o aspecto de algo efetivamente espantoso. [...] A auto-observação praticada pelo artista, um ato artificial de autodistanciamento, de natureza artística, não permite ao espectador uma empatia total, isto é, uma empatia que acabe por se transformar em autêntica auto-renúncia; cria, muito pelo contrário, uma distância magnífica em relação aos acontecimentos. Isso não significa, porém, que se renuncie à empatia do espectador. É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante.

O que o *Machadianas* buscava era justamente atores em cena que transmitissem ideias e posicionamentos embasados nessa ideia crítico-científica de Brecht, introduzida no teatro dialético. O efeito de distanciamento, por exemplo, é o que influenciará nos expedientes narrativos e na criação de um ator-narrador na cena contemporânea proposta pelo projeto do *Ágora Teatro*. A teoria do *gestus*, afirmada por Anatol Rosenfeld (2010, p. 161), também auxilia nessa abertura para os expedientes utilizados:

O ator épico deve “narrar” seu papel, com o *gestus* de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. Por uma parte da sua existência histriônica – aquela que emprestou ao personagem – insere-se na ação, por outra mantém-se à margem dela. Assim dialoga não só com os seus companheiros cênicos e sim também com o público. Não se metamorfoseia por completo ou, melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento.

O termo *gestus* estende-se por uma maneira de pensar a cena que vai além da representação por verossimilhança, e faz parte da proposição brechtiana de teatro épico. Sobre o termo *gestus*, Willi Bolle (1975, p.393) confirma que “A linguagem gestual aparece como um dos traços mais marcantes da obra de Brecht”, sendo por ela que o ator se aproxima e se distancia do seu personagem, ressalta suas contradições, reitera ou duvida de seu próprio discurso, estabelecendo com a sua própria fala uma relação dialética. Para alcançar esse fim, Brecht propõe que a manifestação gestual do ator não se constitua apenas de movimentos que reiteram o discurso, seja de forma orgânica e (in)consciente como um agitar-se das mãos, seja de forma a enfatizá-lo com gestos coerentes às palavras. Ciente de que está sendo observado, o ator escolhe gestos que expressem pontos de vista sobre o seu personagem e a sua percepção pelo público dará origem ao *gestus*. Nesse sentido, Brecht não só “focaliza a linguagem na sua função pública”, mas também faz do *gestus* “signo de interação social” (BOLLE, p. 393-394).

A partir dessas considerações sobre aspectos que ajudaram a introdução dos elementos narrativos, vamos nos deter nas premissas do *Machadianas*. Sua aposta era a da transposição direta para a cena de textos literários - traço fundamental para o teatro contemporâneo -, sem que houvesse, necessariamente, uma adaptação à forma dramática. A respeito disso, Luiz Arthur Nunes (2000, p.39) escreve:

Sua premissa básica é levar ao palco, ao invés de uma peça dramatúrgica, uma obra de pura épica literária: relato ficcional – romance, conto, novela [...] preservando sua expressão original. É importante dissociar esta proposta da tradicional “adaptação para o teatro”, onde se efetua o transporte total do modo narrativo para o dramático. [...] A fala autoral, o enunciado narrativo – é confiado aqui ao ator. Este, graças a isso, resgata uma forma de comunicação milenar, que lhe possibilita saltar fora do mundo ficcional para contá-lo, descrevê-lo ou comentá-lo.

Percebemos, assim, a importância da criação dessa peça a partir do conto de Machado de Assis, elaborada por meio de ensaios, discussões, improvisos, a partir dos quais o texto pode ser colocado em cena. Não faltam exemplos de espetáculos significativos, no contexto brasileiro, originados a partir dessa transposição. Só para citar alguns, o emblemático *Macunaíma*

(1978) de Antunes Filho, a partir do original de Mário de Andrade; a *Trilogia bíblica* (1992, 1995, 2000) do *Teatro da Vertigem* – composta pelos espetáculos *O paraíso perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1, 11* (2000); *O vau da Sarapalha* (1992), baseado no conto “Sarapalha”, de Guimarães Rosa, que Luiz Carlos Vasconcellos levou ao palco com extrema felicidade; a experiência radical de Aderbal Freire-Filho com o romance de João de Minas, *A mulher carioca aos 22 anos* (1990), que foi ao palco sem nenhum corte ou alteração do texto original, entre tantos outros. Isso sem falar nas próprias experiências do *Ágora Teatro*, como o muito bem sucedido, do ponto de vista de crítica e público, *Sonho de um homem ridículo* (2005), espetáculo desenvolvido a partir do conto homônimo de Dostoiévski, com interpretação de Celso Frateschi e direção de Roberto Lage.

Frin relata (vide anexo, p.99) que transpor o texto para a cena foi a principal dificuldade, já que, em um primeiro momento, a tendência era dramatizar o conto, pois a dramatização é um recurso absolutamente conhecido e utilizado normalmente pelo cinema e pela televisão. A formação dos profissionais envolvidos em cada núcleo, atores e diretores, também foi determinante para que as escolhas de outras formas de levar o conto à cena fossem realizadas. Os resultados colhidos por cada núcleo eram mostrados periodicamente aos coordenadores do projeto e aos outros núcleos, que tinham a liberdade de dar novas diretrizes para aquilo que pensavam ser importante para se chegar a um modelo final de espetáculo.

3.1. “Missa do Galo”, de Machado de Assis e o *Projeto Machadianas*

A escolha de Machado de Assis para o projeto do *Ágora Teatro* não foi à toa. O fato de Machado de Assis ter sido um crítico e cronista social, a transposição de seus contos para a cena permitia aos núcleos, tanto investigar possibilidades do teatro narrativo, como refletir sobre questões éticas, morais e de organização social e política do século XIX, que ainda vigoram no início do século XXI quando ocorreu o *Projeto Machadianas*. Analisar esses traços que permeiam nossas relações, nossos comportamentos, era apreender questões que ainda temos de superar, de transformar, para que ocorra uma modificação

na sociedade, para que possa ocorrer realmente um desenvolvimento, uma mudança.

Entre texto e teatralidade, a relação é simultaneamente de dependência e autonomia, porque o reconhecimento do espaço ficcional como uma potencialidade do espaço imaginário criado pelo leitor-encenador é mais envolvente do que a própria força de uma combinação entre elementos de cena e elementos linguísticos. A apropriação de textos literários revela um cruzamento entre o imaginário do texto e o imaginário da cena, fortemente marcado pelo jogo de diversidade estabelecido no ato da leitura. Em sua tese de doutorado, Alex Beigui Paiva Cavalcante (2006, p. 26) discute a apropriação do texto literário para o palco, afirmando:

A encenação que advém do processo apropriativo de outras linguagens, no caso a literatura, ergue-se sobre a interferência de múltiplas vozes, causando uma polifonia, para retomar a expressão de Mikhail Bakhtin. Nessa ordem, o encaminhamento do texto literário para o palco configura-se como resultado de um conjunto de planos: discursivo, emotivo-sensorial, semiótico, simbólico, pragmático, entre outros.

O que se teria num processo de transposição do texto literário seria uma pluralidade de vozes que encaminharia a encenação para pontos de encontro e de cruzamentos. Um processo de recomposição e desconstrução do texto já que cabe ao diretor/encenador a responsabilidade de uma nova criação no campo cênico a partir das experiências pessoais que o texto literário pressupõe. Enquanto o leitor de um texto, no modo dramático deve inferir as ações e sentimentos revelados apenas por diálogos, o espectador de uma peça de teatro tem a seu favor toda a estrutura audiovisual da encenação. Por isso, o encenador de um texto literário direciona o olhar do público para as suas escolhas.

A teatralização do conto foi uma forma de trocar experiências a partir de um convívio social de fundamental importância para se refletir sobre uma constituição mais completa do homem, abrangendo tanto o seu campo individual, quanto o social. Ela poderia envolver também um repertório pessoal de histórias, imagens, ritos, conceitos e comportamentos que, ao serem compartilhados com outros sujeitos, acabariam criando um processo de

colaboração coletiva. Ou seja, os traços narrativos que precisavam ser levados à cena, acabariam se desenvolvendo dessa noção coletiva teatral. Para Luís Alberto de Abreu (2004, p.1),

[...] o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles.

O *Machadianas* estaria justamente dentro dessa noção de colaboração coletiva, já que a coordenação escolheu convidar jovens profissionais, pessoas que já estavam formadas, tanto em escolas de formação de atores, quanto de diretores, ou que já tivessem uma experiência significativa de teatro amador. Enfim, pessoas que já tivessem alguma experiência, para que o projeto não precisasse começar do zero. Aos grupos foi dada total autonomia para tomarem suas decisões com o intuito de produzirem pequenas montagens que pudessem ser apresentadas.

Para Luiz Arthur Nunes (2000, p.47), a transposição do gênero prevê a eliminação do narrador enquanto agente explícito. Sobre isso afirma:

A voz do autor conduz, dá forma orgânica e sentido ao universo imaginado. A aposta seria retirá-lo da cena, mas apenas fisicamente, deixando-o implícito, sem cara, corpo ou voz: uma função presente somente nas entrelinhas do diálogo. É enorme a dificuldade desta operação dramaturgica. Ao permitirmos a corporeidade assumida do contador da história, o princípio organizador da matéria ficcional torna-se transparente, ganha em eficácia e oferece um recurso de alta teatralidade.

Ou seja, ao passarmos para a ação, tudo aquilo que é dito pelo narrador assume dramaticidade. Suas palavras se diluem em ação e mesmo que ele não esteja em cena por meio de sua narração, tudo o que ele representa e

expõe ficam presentes na encenação. Apesar de a teatralização de Frin deixar explícita a voz de um ator-narrador que narra e vivencia a cena fazendo uma ponte entre cena e plateia, os atores dos Nogueiras, ao se mostrarem interessantes, convincentes, capazes de estimular a imaginação, de suscitar emoção, convidarem à reflexão, eles devem dominar também a arte de se projetar para fora do palco, mesmo no caso de não furar a quarta parede, já que não há comunicação direta com o público. Entretanto, em “A Missa do Galo”, tanto ação como narração se mostram presentes.

O primeiro conto de Machado de Assis a ser trabalhado nos primeiros seis meses do *Projeto* foi “O espelho”. Todos os grupos deveriam trabalhar no mesmo conto, buscando novas soluções para que fosse possível a transposição do conto. Após essa fase, os núcleos eram livres para escolherem os contos que gostariam de trabalhar, isto possibilitou que diretores e atores pudessem apreender pontos em comum entre os contos, encontrar elementos que interessassem mais para trabalhar novas possibilidades de interação.

O primeiro espetáculo de Luiz Eduardo Frin, neste *Projeto* do *Ágora Teatro*, foi uma junção de dois contos: “A causa secreta” e “O espelho”. Após a apresentação desse espetáculo, é que se tornou possível a teatralização do conto “Missa do Galo”. Essa migração de contos, possível pela coordenação do *Projeto Machadianas*, flexibilizou o prazo, potencializando a autonomia dos grupos, não só para a realização da pesquisa, mas também para a direção dos núcleos, que pode escolher qual conto de Machado de Assis seria levado à cena e quais seriam as possibilidades e aberturas de cada conto. Havia também uma preocupação, por parte da coordenação do *Projeto*, que, no final de cada pequeno processo de transposição dos contos, e quando cada espetáculo fosse apresentado ao público, fossem divididos os questionamentos tanto do ponto de vista do fazer teatral, quanto do ponto de vista do conteúdo trazido por Machado de Assis, ao público e aos outros núcleos de trabalho.

O que mais uma vez atentamos é que a estrutura do conto, por natureza, apresenta uma estreita relação com o drama tradicional. Seja por seu caráter monotemático, sua sucessão reduzida de ações, seja pelo número mínimo de personagens e delimitação espaço-temporal, a estrutura do conto tradicional costuma ser associada ao esquete teatral. Em comum, ambos teriam, além dos traços genéricos apontados, tanto uma feição de

entretenimento ágil e improvisado quanto uma propensão natural à condensação.

A escrita singular de Machado de Assis possibilita ao leitor um lugar de trabalho e de reflexão, e não de puro deleite com a história narrada, pois, a medida que o narrador o convoca e aponta-lhe o caminho a ser seguido na leitura, o leitor ganha espaço para completar as lacunas deixadas pelo autor. É o que podemos observar em: “Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar” (ASSIS, 2008, p.12). Logo no começo do conto, Machado de Assis já introduz o ponto de vista e o julgamento do narrador em relação à personagem com a qual se desenvolverá a história. O conto é uma história de amor, em noite de insinuações sensuais, mas ele deixa claro que, talvez, Dona Conceição “não soubesse amar”. Cabe ao leitor fazer suas próprias deduções. Isso ocorre também em:

Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer Já disse que ela era boa, muito boa (ASSIS, 2008, p.13).

O narrador-personagem passa também a duvidar da personagem com quem se envolve, levando o leitor também a duvidar, porém apazigua essa ideia ao dizer ao leitor: “Já disse que ela era boa, muito boa”. Machado, com a sua escrita, critica as ideias de totalidade, construindo assim uma narrativa baseada numa nova condição discursiva, que aceita a coexistência e a mistura de ideias e de valores, reconhecendo a heterogeneidade, a pluralidade, a fragmentação, não aceitando, portanto, que determinadas dicotomias sejam definidoras das relações entre sujeito e mundo. A estrutura de raciocínio presente no texto machadiano se constitui de tal forma que uma coisa é isso e é aquilo ao mesmo tempo. Machado possui a habilidade de revelar o homem como ser fragmentado, indefinido, inapreensível, porque é oscilante tanto nas questões da subjetividade como nas questões que o revelam inserido na sociedade em que vive.

O narrador também traz ao conto a questão da dúvida sobre a própria narração, como em:

Queria e não queria acabar a conversação; fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os por um sentimento de respeito; mas a ideia de parecer que era aborrecimento, quando não era, levava-me os olhos outra vez para Conceição (ASSIS, 2008, p.15)

Essa dúvida, atrelada à fala do narrador, é plantada no leitor, trazendo à tona a inconfiabilidade dessa narrativa e de seu narrador. Será que tudo que Nogueira narra e descreve aconteceu mesmo e aconteceu tal qual? Essas dúvidas se reforçam ainda pelo fato de a narrativa estar em primeira pessoa, e Machado de Assis, propositalmente, deixar lacunas, como podemos perceber em: “Chegamos a ficar por algum tempo, — não posso dizer quanto, — inteiramente calados” (ASSIS, 2008, p.15). Nogueira não sabe por quanto tempo ficaram calados? Não poderia revelar essa informação por algum motivo?

Essas lacunas, a possibilidade de abertura temporal, são terreno fértil para o aparecimento das incertezas. Luiz Eduardo Frin apreendeu-as e se valeu delas para a sua teatralização do conto de Machado de Assis. A criação de elementos oníricos, assim como a interpretação sagaz de Frin das lacunas ficcionais machadianas favoreceram a transposição para a cena do conto “Missa do Galo”.

3.2. A poética na peça “A Missa do Galo”

A encenação teatral contemporânea acaba por se dissociar diretamente do texto teatral, evidenciando a importância de outros modos de leitura, sessões de estudo, decifração, tentativas e experimentações. Essa dissociação entre o “dizer” e o “fazer” e a desconfiança para com qualquer redundância no fazer teatral, confirmam, para Jean-Pierre Ryngaert (1995, p.11), “que o ‘fazer’ é sentido como pertencente ao palco, e que é cada vez menos importante que o texto considere ou programe ações, sobretudo se estas não criam nenhuma fratura entre o texto e a representação”. Vê-se que o critério da ação continua,

embora pertinente de um ponto de vista teórico, não permite mais a distinção clara e absoluta de um texto de teatro e de um outro texto nas práticas modernas da escrita. A predominância da ação cênica torna ultrapassada a preocupação de um autor em prever, antes da representação, as ações de suas personagens. Ou seja, a forma como o texto deve ser atuado passou a não mais pertencer ao autor, mesmo que ele escreva diretamente para o teatro. O que se espera dele é apenas um texto, pois a encenação contemporânea vem cada vez mais assumindo-se que pertence à ordem do “agir”, mesmo que essa ação esteja dissociada do que é dito em cena. Podemos ver essa dissociação da ação e da fala na figura 19.



Figura 19: Ação dissociada da fala

Na figura 19, o que observamos é uma ação que não representa o que está sendo dito em cena. O corporal não auxilia aqui no entendimento do texto, pelo contrário, apenas causa o estranhamento do público que se vê distanciado da verossimilhança.

Ocorre, ainda, uma desvinculação absoluta da narrativa com o realismo. Tal desvinculação colaborou com a utilização da narrativa em cena, em um contexto no qual o *Projeto Machadianas* se insere, que é o de afastamento da imitação, por verossimilhança, nos palcos. Benedito Nunes, em *O tempo na narrativa* (2008) desvincula a utilização do pretérito na narrativa de uma exclusiva localização temporal da ação no passado. Ele diz que a voz pretérita é, também, agente de desvinculação da ficção narrativa com o real. Afirma:

Realmente, narramos no pretérito, o que importa em divisar uma ação transcorrida, e, portanto, de acordo com o sistema gramatical em situá-la no passado, como fase do próprio tempo. Porém na ficção criamos personagens, Eus fictícios originais, que se movem num plano de existência estética, relativamente ao qual as enunciações perdem o alcance factual dos registos da experiência (NUNES, 2008, p.38).

A utilização de um novo Nogueira revela justamente a intenção da direção em afastar-se do dramático. Ressaltamos aqui que, na maioria dos casos da contemporaneidade, o teatro oscila, em proporções variáveis, entre o dramático e o épico, conforme a constituição de cada espectador. Afinal, o teatro não deve se abster totalmente de narrar, mesmo que por intermédio dos diálogos.

Há uma relação direta entre texto e palco, e Frin se utiliza muito bem desse aspecto na teatralização do conto de Machado de Assis. Afinal a direção não se valeu da cena como ilustração ou prolongamento do texto, mas como uma tentativa de apreensão do que o texto possibilitava, já que qualquer escrita pode tornar-se pretexto de representação. Entretanto, fica claro aqui que a escolha feita pelos coordenadores do *Projeto Machadianas*, dos contos de Machado de Assis, já trazia o texto carregado de alternativas para o fazer teatral. A coordenação também deixou que diretores e autores se valessem da intuição: aposta clara para se trabalhar resolvendo e criando problemas, pois trariam uma multiplicidade de soluções para o principal objetivo do *Projeto*: introduzir elementos narrativos nos contos de Machado de Assis.

O filósofo Gilles Deleuze (1999, p.7-8), sobre o trabalho pautado na intuição, afirma:

A intuição é o método do bergsonismo. A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. [...] A questão metodológica mais geral é a seguinte: como pode a intuição, que designa antes de tudo um conhecimento imediato, formar um método, se se diz que o método implica essencialmente uma ou mais mediações? Bergson apresenta frequentemente a intuição como um ato simples. Mas, segundo ele, a simplicidade não exclui uma multiplicidade qualitativa e virtual, direções diversas nas quais ela se atualiza. Nesse sentido, a intuição implica uma pluralidade de acepções e pontos de vista múltiplos irreduzíveis.

A intuição despertou, na direção da peça “A Missa do Galo”, a tentativa de revelar o corpo fragmentado como forma de destacar o não-realismo buscado pelo teatro contemporâneo. Esse teatro traz também, sempre que possível, uma formalidade corporal, principalmente de uma forma simbólica para a interpretação de pensamentos, dúvidas e angústias.

Não só o corpo acaba sendo fragmentado, mas também o tempo da narrativa utilizado em cena. Parece estar aí, a chave da teatralização de Frin. Frin, em “A Missa do Galo”, operou a interação dos tempos em um mesmo espaço, quebrando a ordem cronológica, trabalhou a simultaneidade dos tempos presente e passado, reverberando no espectador questões já abertas pelo autor do conto, Machado de Assis.

Em cena também temos a utilização de sons, não podemos classificá-los como música ou trilha musical, mas como uma sonoplastia que remete a sons de máquina de escrever. Nogueira está escrevendo a própria história, são sons agudos e angustiantes, sons que despertam o estranhamento do público para a cena. Há também momentos em que não há som algum. A ausência de sons reverbera o silêncio por detrás das falas ditas em cena, o que faz com que o público as absorva muito mais. Além disso, a repetição de falas também gera o distanciamento do público da história, proporcionando que reflita sobre falas que voltam constantemente a história, na tentativa dos Nogueiras de acharem uma solução ou um entendimento para aquela noite de natal que deixou a marca do *nunca pude entender*.

A iluminação é fundamental para a criação desse espaço onírico, desse espaço que pode ser classificado como um não-lugar, já que não fica explícito onde esses Nogueiras se encontram para reviver os acontecimentos relacionados com Dona Conceição. Também a criação de uma quarta parede imaginária, produzida por refletores brancos, fecha os dois atores nesse não-lugar ao mesmo tempo que permite ao público visualizar a totalidade dos acontecimentos da cena como simples espectador, concedendo à platéia a oportunidade de assistir ao desenlace das angústias de Nogueira. Talvez, a criação dessa quarta parede seja um artefato difícil para o público refletir sobre o que assiste. É claro que a teatralização do conto traz diversos elementos

narrativos baseados, inclusive, nos preceitos de Brecht, para auxiliar o público na decodificação dessa história, sendo capaz de pensar e questionar sobre a própria cena. Entretanto, praticamente, não se percebe, na peça “A Missa do Galo”, a quebra direta da quarta parede. Ela apenas traz aspectos que despertam a plateia para o fato de estarem assistindo a uma encenação teatral, por meio da introdução de elementos narrativos, desfazendo a verossimilhança, mas não há qualquer contato direto com o público.

“A Missa do Galo”, em sua teatralização do conto “Missa do Galo”, aborda questões pertinentes ao desenvolvimento da cena teatral contemporânea. Trilha novos caminhos, fazendo uma mescla, hibridizando diversos conceitos para desvendar o texto de Machado de Assis. Talvez seja por isso que o teatro atual aceite todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixe para o palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar em cena o seu estímulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fazer teatral contemporâneo tem de beber do que já foi pensado pela e sobre a Literatura. Conto e peça mostram que não podemos dissociar as artes, elas se unem e se completam. Elas coexistem. A peça “A Missa do galo” tem como base a literatura de Machado de Assis. Entretanto, ao teatralizá-la, cria e recria o sujeito aprisionado por incertezas, redimensiona o conto com uma nova perspectiva, trazendo uma nova concepção do poético. A peça transita entre tempos, aspectos formais, imaginação, multiplicidade de tempos e narrativas, fragmentação, sentimentos, caos, idealização, criação de um novo modo do sujeito se ver e ser. Ao buscar a objetividade a arte, talvez, encontre outras formas de subjetividade, outros modos de se entender o que é e o que pode ser o sujeito como ser fragmentado na contemporaneidade.

Nesta dissertação de mestrado, buscou-se alternar conceitos e obras, literatura e teatro, conto e teatralização, Machado de Assis e Luiz Eduardo Frin, Dramático e Épico, para que fosse possível atar pontas soltas entre literatura e teatro e, também se possível, fundi-las em uma só. Ambas partem da palavra para poderem expressar incertezas enclausuradas no ser humano. Ao unir essas pontas soltas aglutinam-se forças das duas linguagens criando, assim, uma nova acepção, mais ampla e com maior poder de profundidade. A teatralidade surge como ponto de intersecção entre literatura e teatro, pois, por meio dela, somos capazes de decifrar os códigos presentes no fazer artístico de cada uma.

A peça “A Missa do Galo” nos revelou aspectos importantes com relação a teatralidade e a performatividade na cena contemporânea. O conceito de teatralidade surgiu inicialmente para se contrapor ao conceito de adaptação, mas no decorrer dos estudos mostrou-se fundamental para a análise do que se pensa sobre a cena teatral atual. A articulação do conceito de teatralidade proporcionou um novo olhar para a peça dirigida por Luiz Eduardo Frin, possibilitando a visualização de uma nova poética teatral que se inicia com a transição do dramático e literário para o cênico e performativo.

O fato é que mesmo nas peças mais rigorosas do classicismo francês há elementos narrativos, para não falar do teatro grego que, com seus coros, prólogos e epílogos, está longe de corresponder à pureza fictícia do gênero

dramático. Dispersão em espaço e tempo, sem rigorosa continuidade, causalidade e unidade também pressupõem o distanciamento do drama, pois apresentam um narrador que monta, aponta e seleciona as cenas a serem apresentadas, direcionando o olhar do público. O que vimos, na peça de Luiz Eduardo Frin, foi essa dissociação do drama clássico, mesmo ao contar praticamente na íntegra o conto de Machado de Assis. Com a introdução de expedientes narrativos, ao conto de Machado de Assis, articulou-se o teatral e o não teatral, trazendo à cena não só aspectos do realismo machadiano, mas também a inserção de novas possibilidades apreendidas de seu conto por Luiz Eduardo Frin. Entre essas possibilidades, pode-se citar a lacuna deixada por Machado de Assis na frase *nunca pude entender*, que acabou direcionando a encenação de Frin ao confinar passado e presente nas vozes de dois Nogueiras, um mais jovem e um mais velho, que ficaram aprisionados justamente por esse momento sem resposta. Esse estado de *nunca pude entender* acaba sendo passado ao público, pois a teatralização do conto, ao se valer de expedientes narrativos, traz à cena dissociações que não são simples de serem assimiladas pela plateia. Peter Brook (2010, p. 39) sobre o aprisionamento das memórias, afirma:

Os verdadeiros problemas muitas vezes se expressam por paradoxos, e é impossível. Deve-se encontrar um equilíbrio que tenta ser puro e aquilo que se torna puro através de sua relação com o impuro. Assim, pode-se constatar até que ponto é inevitável a existência de um teatro idealista que teima em permanecer à margem da rude textura deste mundo. No teatro, o puro só pode ser expresso através de algo cuja natureza é essencialmente impura.

É essa natureza impura e paradoxalmente humana que leva os Nogueiras a entrarem num espaço onírico e a colocarem em jogo, durante a encenação, as aberturas deixadas pelo texto de Machado de Assis.

O que salta à nossa percepção é justamente o modo como a encenação faz uso desse texto com a introdução dos elementos narrativos que ajudaram a reflexão e a crítica do público. O público se convence a todo o momento que está assistindo a uma peça teatral, embora ainda esteja envolvido com os acontecimentos narrados por Nogueira com relação a Dona Conceição. A

verossimilhança é posta de lado, e o épico surge como alternativa para criar uma encenação de questionamentos, tanto pelos próprios atores-personagens como para os espectadores. Assim, o deslocamento do literário para o teatral, essa teatralização, opera como mais um recurso contemporâneo. O que precisamos, atualmente, na cena teatral é deixar explícitas nossas intenções, mesmo que não sejam compreensíveis. O entendimento, hoje em dia, é só mais um dispositivo encaixado na construção da cena teatral contemporânea. E não podemos nos esquecer que é impossível, na contemporaneidade, classificar peças dentro de um gênero específico, o que há é um hibridismo entre conceitos e teorias. Não podemos classificar a peça de Frin como épica, performática ou pós-dramática, ela é uma junção dessas características, sem deixar de lado, ainda, o próprio dramático.

Esta pesquisa aponta ainda para novas possibilidades de estudos no que se refere ao jogo entre literatura e teatro. Uma discussão entre conceitos como adaptação, dramatização e teatralização mostra-se extremamente necessária e relevante para essas duas áreas de conhecimento, assim como o aprofundamento do conceito de pós-dramático, possibilitando o diálogo entre a literatura brasileira e os ideais de Brecht e Lehmann, articulados aos pensamentos de Szondi e Sarrazac. Da mesma forma, revela-se importante problematizar a fusão de ideias por meio da pluralidade de formas artísticas distintas. Trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários: Eudoro de Sousa. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 2003.

ASSIS, Machado; TELLES, Lygia Fagundes; LINS, Oman, et al. *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BALL, David, *Para trás e para frente-um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARTHES, Roland. *Ensaio Críticos*. Tradução Antonio Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre o teatro*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENTLEY, Erik. *A experiência viva do teatro*. Tradução Álvaro Cabral Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOLLE, Willi. *A linguagem gestual no teatro de Brecht*. Língua e literatura. São Paulo: USP, v. 5, p. 393-410, 1976.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Tradução Fiana Pais Brandão. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. O Processo de Joana D'Arc em Rouen. In: *Teatro Completo nº11*. Tradução: Chistine Röhrig e Erlon Jose Paschoal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAVALCANTE, Alex Beigui Paiva. *Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação*. 2006. 285f. Tese (Doutorado) -Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução Alexandre Barbosa e David Arrigucci Jr.. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Vol.4 – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. Repertório. Salvador: 2011, nº16, p.11-23.

FRIN, Luiz Eduardo. *O Projeto Machadianas: Machado de Assis, o Ágora Teatro e a Narrativa em cena*.2012. 172f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo.

GROSSI, Elvair. *A Arquitetura do discurso sob o prisma de Mikhail Bakhtin em "Missa do Galo" de Machado de Assis, e "Missa do Galo" de Lygia Fagundes Telles: Um exercício de intertextualidade*. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). *O Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JOLLY, Geneviève e PLANA, Muriel. Teatralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na Pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MATIAS, Ligia Borges. *Investigação acerca do uso da narrativa no teatro contemporâneo*. 2010. 415f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo.

MÜLLER, Adalberto, SCAMPARINI, Julia (Org). *Muito além da adaptação*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2008.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (orgs) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NUNES, Luiz Arthur. *Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*. O percevejo. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 8, n. 9, p. 39-51, 2000.

OLIVEIRA, Juliano Mendes de. *Do íntimo ao público: adaptação de textos não dramáticos para o teatro*. 2012. 133f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Ouro Preto, Programa de Pós-Graduação em Letras, Minas Gerais.

PAVIS, Patrice. Do Texto para o palco: um parto difícil. In: PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Tradução Yan Michaiski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução a análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (orgs.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SEGER, Linda. *A Arte da adaptação*. Tradução Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução e notas Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação do papel*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução e notas Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANEXO

Entrevista com Luiz Eduardo Frin⁷

A peça “A missa do galo” está integrada ao Projeto Machadianas do Agora Teatro. Você pode contar um pouco como foi fazer parte desse processo?

Luiz Eduardo Frin: Então, fazer parte do *Machadianas* foi muito importante para o meu desenvolvimento como profissional de teatro, porque eu acompanhei todo o processo, foram três anos de processo. Nesses três anos, dois anos deles eu participei ativamente, dirigindo espetáculos e inserido totalmente no processo e um ano eu acompanhei ou assistindo trabalhos de outros grupos ou de outros profissionais ou até mesmo ministrando palestras, fazendo uma espécie, bem entre aspas, de consultoria em alguns momentos bem específicos. Mas em 2 anos eu participei ativamente dentro do projeto e dirigindo. Então essa foi a minha participação no *Machadianas*.

Pensando nisso como foram os ensaios?

Frin: O *Machadianas* funcionava por grupos de trabalho. Os três anos tiveram, basicamente, a mesma estrutura: os grupos eram divididos entre pessoas que atuavam como atores e uma pessoa que acabaria atuando como diretor dos núcleos. Nos dois anos que eu participei, participei como diretor dos núcleos. Todos os núcleos tinham autonomia e independência para dirigir e desenvolver os seus trabalhos dentro dos preceitos do projeto. Quais eram os preceitos do projeto? Era que fossem levados à cena contos da obra do Machado de Assis. Foram escolhidos contos por uma questão metodológica, e acho que tem, nessa entrevista, outras questões que vão permitir que eu discorra mais sobre essa questão metodológica do porque os contos. Os contos deveriam ser inseridos num contexto de teatro narrativo. O que é o contexto de teatro narrativo? É um contexto que vem se desenvolvendo, tem exemplos no Brasil e no mundo, e algumas experiências radicais no Brasil. Não se trata de adaptar, transformar uma obra que está em linguagem épica, que está em uma linguagem narrativa e transformar essa obra em linguagem dramática,

⁷ Entrevista realizada pessoalmente na USP, concedida à Leila Gallo, no dia 17 de agosto de 2015, como parte da presente pesquisa. A entrevista foi gravada, revista e autorizada por Luiz Eduardo Frin, na atual versão.

resumindo, vou dar um exemplo: não se trata de pegar as personagens e aquele texto que não está colocado em forma de diálogo e colocá-lo em forma de diálogo, que é uma das características principais do gênero dramático. Então, esse é o principal mote do chamado teatro narrativo, é óbvio que requer muita pesquisa, pra muitas colocações, mas a grosso modo é isso: não é uma adaptação, não é uma adaptação para a dramaturgia.

Então, você tinha e eu lembro que foi uma das coisas mais difíceis no primeiro ano do processo e do projeto, porque a tendência era que os núcleos trabalhassem no sentido de dramatizar e era aí que entrava a questão da orientação desenvolvida pelo Roberto Lage, que foi o coordenador do *Machadianas* que ficou mais próximo do *Machadianas*. Na época, não durante todo o processo, porque durante um tempo ele se ausentou para ser diretor da Funarte, mas na época do *Machadianas*, o *Ágora* era coordenado pelo Roberto Lage, pela Sylvia Moreira e pelo Celso Frateschi. O Roberto Lage foi o que acabou ficando mais próximo do projeto, mas tanto o Celso Frateschi quanto a própria Sylvia Moreira participaram ativamente do projeto. A Sylvia Moreira mais voltada para a questão de cenário e figurinos. Mas, voltando, então, no primeiro momento a tendência era dramatizar os contos e aí a direção alertou: “não, não, não é isso que nós estamos procurando, o que nós estamos pesquisando.” Nós estávamos pesquisando outras formas de levar estes contos à cena sem ser pela dramatização que é uma forma absolutamente conhecida e praticada tanto pelo teatro quanto pelo cinema, televisão. Acho que ultimamente mais, inclusive, pelo cinema e pela televisão. Então, cada grupo tinha a sua liberdade de trabalho e aí entrava a formação dos diretores e entrava a formação dos atores determinando como seria esse trabalho, e os resultados e o andamento das atividades eram mostrados periodicamente para os coordenadores e para os outros grupos, que palpitavam ou então davam as diretrizes daquilo que achavam que era esperado até chegar numa forma final de espetáculo, afinal se tinha todos os elementos do espetáculo como figurino, luz, etc, cobrava-se ingresso e apresentava-se e fazia-se uma pequena temporada do resultado de cada núcleo no *Ágora Teatro*. E foi mais ou menos assim o processo dos três anos.

O conto foi sugerido para diretores e atores ou foi você quem o escolheu?

Frin: Na primeira fase, no primeiro semestre, os contos foram escolhidos pelos coordenadores, e todos os grupos deveriam trabalhar os mesmos contos que eram: “O espelho” e “O Homem célebre”, mas isso foi só na primeira fase que durou seis meses. A partir daí os núcleos eram livres para escolher os contos que iriam adaptar. O primeiro conto que eu levei à cena foi “O espelho”, depois o grupo com qual eu trabalhei acabou montando o espetáculo a partir de dois contos: “O espelho” e “A causa secreta”. Foi aí que começou um trabalho bacana de pesquisa e isso possibilitou ver pontos em comum entre os contos e também de encontrar nos contos elementos que nos interessavam para trabalhar e assim decidimos fazer um espetáculo composto pelos dois contos “A causa secreta” e “O espelho”, e o último espetáculo que eu montei foi a partir do conto a “Missa do Galo” que também surgiu dentre as pesquisas dos contos propostos pelo *Machadianas*. Então teve essa migração da escolha da coordenação para, acrescentando, inclusive, autonomia, potencializando a autonomia dos grupos, da direção para os núcleos escolherem também os contos, não só a forma de trabalho.

Se foi você quem o escolheu, já via na narrativa de Machado de Assis a possibilidade de inserir elementos épicos? Como e por quê? Se possível, dê exemplos.

Frin: Então, essa é a questão que está tratada na minha dissertação de mestrado. Pelo que eu entendo toda narrativa é épica, se eu estiver cometendo algum equívoco na área da Letras, eu peço desculpas por não conhecer totalmente isso. Mas, então, Da tríade clássica da teoria dos gêneros literários, o que mais comumente é associado ao teatro é o gênero dramático. E aquele que está sendo narrado, que está na narrativa concebe ao gênero épico, mas tem uma característica singular aqui, pois devido à direção, a coordenação do *Ágora*, que foi muito bem pensado, muito bem colocado, que foi escolher os contos para serem levados à cena, e não romances. Por quê? Porque os contos, e aí tem um livrinho que fala muito bacana sobre isso, que chama: Os Gêneros Literários, de Yves Stalloni. Então, dentro da grande árvore épica, os contos tem uma singularidade, por serem narrativas curtas, e aí isso também tem a ver com uma questão também abordada no artigo do Benjamin “O narrador”, então, por serem narrativas curtas, os contos tem pouco espaço para explicação. A falta de explicações, é uma das características do gênero

épico, é uma das características que enriquecem o poder do épico, porque é na ausência de explicações por parte do autor que se abre espaços para observações, para um complemento, que seria por parte do leitor.

Então, abre espaços para o espectador e para o leitor, no nosso caso pro espectador. Tem outra questão também, isso de escolher contos do Machado de Assis, de uma certa maneira, facilitou, pois enriquece o levar à cena, porque levar à cena, de certa maneira, é fazer escolhas. E quando você tem os contos tem também um universo muito grande de escolhas. Por quê? Porque as coisas são inferidas, então, essas escolhas eram do diretor e os atores do conto atuavam como seus leitores. Então a partir do que estava escrito abria a possibilidade de interpretação e na verdade o caminho até levar à cena era escolher uma possibilidade de interpretação ou algumas possibilidades de interpretação que caberiam na cena e que caberiam no escolpo, no talento, na capacidade, nas possibilidades daquele núcleo de trabalho. Se fosse outro grupo de trabalho poderia ter mais possibilidades de escolhas, levaria para outros lados, e tudo mais. Mas tudo isso era possibilitado pelo conto. Outra característica importantíssima, isto está num livro chamado “O Tempo da narrativa”, de Benedito Nunes, que é quando nós falamos em voz épica, há uma associação fácil e tranquila, com voz passada, com voz pretérita, mas uma voz épica também é uma voz, prioritariamente, uma voz ficcional. Vou dar um exemplo, que é a voz do “era uma vez”, você diz era uma vez e você já está pressupondo que você vai entrar no terreno ficcional, no sentido mesmo da fantasia, do sonho, do onírico, assim, a voz pretérita te permite dar mais espaço pro ficcional. O dramático, por estar relacionado ao dito presente, está mais relacionado a verossimilhança, ao que você pode captar pelos sentidos, o épico, ele tem a facilidade, ele aborda, ele absorve melhor a ficção, ele absorve melhor a fantasia e disso o Machado de Assis se favorece muito bem, principalmente nos seus contos. Em seus contos, ele se sente mais livre para abordar as questões da natureza ficcional. Tanto é que isso, para um contexto contemporâneo, favorece muito a adaptação do teatro moderno, do teatro contemporâneo, por ter essa abordagem. “A causa secreta” tem isso, “O espelho” tem isso, a “Missa do galo” tem isso, “A igreja do diabo” tem isso, e que foram os contos, foram os textos que mais serviram para adaptação e para dar ação ao *Machadianas*. Textos em que o onírico era elemento central. Então

acho que eu responderia esta questão pelos contos, os elementos oníricos, os elementos de ficção e de interpretação que possibilitavam os contos e que foram essas escolhas que favoreceram a transposição para a cena.

Leila: Até porque o Machado de Assis, no caso da Missa do Galo, que é o que eu estudo, deixa bastantes lacunas, na verdade.

Frin: Exatamente é por essas lacunas que a adaptação para o teatro, no meu trabalho, se encaixou, porque, e isso era também uma coisa colocada pela coordenação do Ágora, no qual eu aprendi muito e comprei essa briga de propor um teatro de questionamento, de propor uma realização cênica de questionamento e não de respostas, de perguntas e não de respostas. Então, eu procurava potencializar a dramaticidade da minha encenação pelas questões não resolvidas, não expostas no conto, por isso eu gostei tanto do Machado de Assis e da “Missa do Galo”, por causa disso, nós temos um ponto que é questão: “o teatro cercado de várias obras de vários autores”, mas talvez a característica que seja mais marcante na genialidade do Machado seja a questão da confiabilidade do narrador. Afinal, você tinha um narrador ali que você não sabia se você poderia confiar nele ou não, se aquele conto aconteceu ou não, se aconteceu daquele jeito, isso abria margens de interpretação, e essas margens de interpretação que eu procurava colocar na encenação com a qual eu trabalhava.

Leila: Até porque o conto está narrado em primeira pessoa...

Frin: está narrado em primeira pessoa...

Leila: é aquela velha história do Dom Casmurro...

Frin: Exatamente. Você vai confiar na pessoa que é parte interessada?

Leila: A gente só vê um lado da história...

Frin: Sim. A gente só vê um lado da história, e o lado da parte mais interessada. Não é?

Na peça temos o desdobramento da personagem principal, Senhor Nogueira, em dois sujeitos que coincidem nas incertezas já propostas por Machado. Como foi pensar essa criação de mais um Nogueira que dialoga com alternâncias temporais?

Frin: Vamos dizer que essa seja a questão contemporânea da encenação, afinal, muitas questões no teatro contemporâneo, envolvem a quebra da unidade temporal. É da intersecção, da polifonia, da multinarrativa. E da

polifonia de narrativas e da polifonia temporal, pois você ter no mesmo espaço, e isso seria quase uma utopia da contemporaneidade que é quebrar a ordem cronológica, de você trabalhar o tempo simultâneo, com a simultaneidade de tempos, e essa foi a matriz da encenação do conto. Por quê? Porque é um homem que está no conto lembrando do passado, mas quando ele está lembrando ele se transfere para o passado, então, o que eu fiz na encenação foi fazer o movimento contrário, trazer o passado pro presente, pro momento da narração e então fazer o diálogo entre esses dois tempos, por intermédio do que? Por intermédio da memória, que é falível, e isso o Machado trabalha muito bem, a falibilidade da memória, entendeu? Quer dizer, o que eu fiz foi tentar alicerçar a encenação em preceitos já conhecidos e estudados da obra machadiana que é a falibilidade da memória, a não confiança no narrador, então eu procurei usar esses elementos da obra machadiana para justificar a minha encenação, e o que eu fiz? Eu trouxe os tempos, procurei colocar os dois tempos juntos, que na verdade não para um tempo confirmar o outro, mas para um tempo, primeiramente, duvidar do outro e provocar o outro.

Leila: É... não me lembro se já estão nas perguntas...

Frin: Mas fala...

Leila: Eu comecei pensando que esse desdobramento dos sujeitos, na verdade eram em dois sujeitos que não coincidiam, mas, então, eu voltei atrás e eu acho que eles coincidem nas incertezas.

Frin: Sim

Leila: Afinal, ambos têm incertezas e um interpola o outro.

Frin: Exatamente! A dúvida é o principal dos dois, e vai terminar para não questionar a dor, e isso é uma coisa subjetiva, e aí eu acho que é uma contribuição minha. Para mim a questão central é a personagem não saber o que de fato ocorreu e continuar não sabendo, tanto é que eu termino com o *Nunca pude entender*. Entendeu? Aí está a tese da direção. O que o dilacera durante toda a vida é o fato de não entender aquele momento. É como se ele estivesse, aí tem a ver com a encenação, num lugar fechado, como se aquele momento o aprisionasse e não ter entendido aquele momento, não ter lidado bem com aquele momento o aprisionou durante toda uma vida. O único momento que o aprisionou durante toda uma vida.

Frin: Então ele é meio que um prisioneiro do outro também, sabe? Tem um jogo de prisioneiro dos dois ali.

Leila: E aí, falando em cenário, você diz que foi criado um espaço onírico, um hiato temporal.

Frin: Exatamente

Leila: Sendo assim, podemos falar de um lugar que aprisiona essa incerteza. É isso?

Frin: Exatamente, que não é o real. Entendeu?

Leila: É um espaço de reviver isso...

Frin: É um espaço de reviver isso, mas é um espaço de memória, não é um espaço real, tanto é que o primeiro cenário, muito bem feito pela Sylvia Moreira era com lençóis, com tecidos brancos muito leves, que davam uma idéia de um lugar que.... quando você fala em fluxo de memória você vê uma luz branca, certo: Então, tinha essa ideia da memória, era um espaço todo branco, os figurinos eram brancos. É um lugar que não existe exceto fora do tempo.

Leila: Foi essa é a encenação que eu assumi como a principal.

Frin: Tinha uma questão que tinha e você pode até colocar que foi um perrengue que deu e foi interessante porque mostrou como o *Machadianas* era um projeto de pesquisa mesmo, por exemplo, a primeira ideia da cenografia da Sylvia era fechar inclusive a frente do palco com lençol branco, um pouco transparente, pra que? É que ficou muito claro pra ela... e era o que a gente queria mesmo, um espaço que não é o da vida, entendeu? É um espaço separado. Só que aí conflitou, entrou em conflito com um dos preceitos da encenação épica, porque uma encenação épica, e esse é um ponto, com muita contribuição do Brecht, porque Brecht é épico-dialético, afinal, começou a falar em brechtiano tem que falar em envolvimento político, por isso, é até uma certa força de barra falar que o *Machadianas* é brechtiano porque a questão política passava as vezes ao largo, ou estava inserida de um modo muito sutil, e pra você falar em brechtiana a questão política não pode estar inserida de modo sutil. O teatro Brechtiano é um teatro épico-dialético são experimentos estéticos com características políticas, exercícios estéticos políticos. Então você tem essa questão para você lidar aí. Para você tomar um certo cuidado quando você falar, mas pensando no ponto de vista com relação ao público, a experiência é épica é uma relação que ela não busca a imersão, ela não busca

o afastamento, a quarta parede entre público e espetáculo. E a primeira ideia da Sylvia era de colocar uma cortina de verdade na frente, acabaria pressupondo esse distanciamento, e você estaria indo para uma encenação, do ponto de vista estético, com elementos dramáticos, porque você estaria colocando a quarta parede, você estaria separando público e palco.

Leila: fazendo- o olhar pelo buraco da fechadura...

Frin: Qual foi a solução encontrada pela direção? A solução encontrada foi criar uma cortina imaginária, uma cortina de luz. Você tinha refletores na frente, e quando a cena pressuporia, ou pedia uma certa interiorização, um afastamento, para deixar tudo mais íntimo na memória do Nogueira os refletores se acendiam e meio que se estabelecia essa parede, inclusive ele passava a mão por aquilo como se aquilo fosse um momento de ele entrar, dele se fechar e quando a coisa estava mais pro épico, da relação com o público aquelas luzes não estavam acesas. E tinha uma diferença na hora do onírico, que ficava mais branco e tinha horas que ficava mais amarelo como se., entre aspas, fosse mais real.

Então, quanto ao cenário, iluminação e figurinos, como foi elaborar esse espaço onírico? Quanto à iluminação, ela parece ser um bom recurso para a percepção das alterações de realidade para sensação, como foi criar isso?

Frin: Exatamente. A iluminação é fundamental nisso. E tivemos uma ideia bacana que foi usar uma iluminação branca, tanto do ponto de vista épico como do ponto de vista dramático. A iluminação branca épica porque, para não separar palco e plateia, para não ter e criar a ilusão, para não entrar no que está acontecendo, mas, quer dizer, essa iluminação branca, de refletores brancos também foi associada a essa imagem de memória. Como se fosse a tela branca do cinema. Tem vários filmes que terminam com uma explosão do branco. Mesmo recurso usado por Walter Salles no "Ensaio sobre a Cegueira". O branco como o não ver. A cegueira é branca. Não a cegueira preta. A cegueira do Nogueira também é branca. Não é cegueira, mas a imersão dele na memória é branca, ele não ver direito o que é que é muita luz, não é pouca luz, não é escuro. Então, temos esse espaço, e isso também está associado a questão épica de que aquilo está acontecendo naquele momento. E também, temos os figurinos a ideia foi criar algo meio atemporal, mas também relativo

ao contemporâneo, afinal, o branco é atemporal, mas o terno não é atemporal. O terno e o chapéu são do Machado. Então junta o temporal com o atemporal.

Leila: E tem uma questão de luz que me pega bastante que é uma cena em que estão a Conceição e o Nogueira e aparece uma luz ao fundo e as mãos quase se tocam, quase se unem e depois, no final, essa luz acende sozinha como algo que tivesse acontecido.

Frin: Mas que ficou! Essa é justificativa daquela luz se tocando e aquela luz voltar, porque aquele momento não sai da cabeça dele, isso também me toca muito. Experiências interditas. Acho que grande parte da nossa criação como sujeito não se constrói por coisas que se deram, por coisas que aconteceram. As coisas que aconteceram geralmente passam rapidamente. O que permanece são as coisas que não aconteceram. Então nós somos construídos, somos o resultado mútuo mais de experiências não acontecidas, não realizadas, do que experiências realizadas.

Silêncio

Leila: com certeza.

Risadas.

Leila: sim, porque é o que mais incomoda a gente interiormente.

Frin: e que mais vai determinar a nossa vida, o nosso comportamento, como lidamos com as situações e tudo o mais. Essa é a principal tese do conto. Por isso o negócio das mãozinhas quase se encontrando, as mãos quase se encontrando foi só um momento, mas aquela situação permaneceu a vida inteira, tanto é que ele nunca pode entender, depois de muitos anos, que é como começa o conto.

Leila: aham.

Frin: Eu tive alguns problemas com isso, porque isso não é o mais visto nas interpretações do conto. Entendeu? Da mesma maneira que tem uma falsa polémica, na minha opinião, e na opinião de muitos, se Capitu traiu ou não, pra mim isso não tem importância nenhuma, pra muita gente também não. Mas muita gente viu na “Missa do Galo” apenas a questão da traição do marido da Conceição, entendeu? Tanto é que uma das cenas em outras adaptações mais colocadas, e que eu não tive, que eu simplesmente não coloquei na minha adaptação, na minha versão, é a questão do marido da Conceição indo para o cabaré, entendeu? Tem muitas adaptações que mostram ele no cabaré, porque

fala que ele vai ao teatro, mas se sabe que ele vai cair na vida. E isso da questão sexual, isso chama muito a atenção e pra mim não é o mais relevante.

Leila: eu acho que pensar na questão do adultério, é uma questão social de 1889...

Frin – exatamente.

Leila: que é o que o realismo vinha tratando.

Frin – exatamente

Leila: o conto é meio entre as fases, mas o realismo teria essa característica de denunciar certas hipocrisias sociais, que seria essa, mas talvez, eu concordo com você, que não é a parte mais importante.

Frin: Talvez funcionou na época para o público, era interessante, entendeu? Mas não do ponto de vista contemporâneo, por isso que é legal o conto, porque o conto permite isso, permite você escolher o que você vai levar, o que você vai ressaltar. Essa é a diferença de você ler, porque quando o leitor lê o conto tudo isso apareceu, vai aparecer mais o quão maior for a capacidade de percepção. Mas quando você vai levar para a cena você faz escolhas, por mais que por essas escolhas abram-se outras hipóteses de percepção, mas você tem a escolha de um grupo que está trabalhando com aquilo que vai levar à cena, de uma certa maneira, assim, ela se materializa.

Leila: e você, como diretor, direciona o olhar do público para essa escolha.

Frin: exatamente

Leila: um olhar não tão abrangente...

Frin: mais focado! Isso! E isso dá controversas. Foi um dos problemas que eu tive com a coordenação em um determinado momento, porque essa escolha? Entendeu? Mas essa é uma das vantagens de um projeto como esse, você tem possibilidade de diálogo. É com o diálogo que os dois lados se enriquecem.

O conto começa com o "nunca pude entender", sensação de Nogueira em relação ao acontecimento da noite de Natal. Você já pensava que o público também poderia sair da peça "a missa do galo" com a sensação de "nunca pude entender"?

Frin: É, isso foi o principal, foi isso que me direcionou, foi o que me motivou. Eu acredito nisso, o que a gente não entende, o que a gente não resolve, o que não acontece é o que predomina na constituição do ser humano. Predomina, a

gente sempre tende pra uma coisa, mas do ponto de vista do artista, dos artistas relacionados, esse foi o ponto principal, o nunca pude entende.

Leila: Na minha humilde interpretação, eu acho que o público sai com essa interpretação, eu tinha 19 anos quando eu assisti, no INDAC, se você me perguntasse na época, eu nem saberia o que responder, mas provavelmente que não tinha entendido nada. Por imaturidade, por não ter feito associações e talvez isso aconteça naturalmente, entendeu? Não era só uma questão minha. Mas é que o conto traz essa questão de não entender e a sua teatralização, que é o que eu assumo que é, aponta também. Se o próprio personagem não é capaz de entender o que aconteceu e tenta refazer várias vezes esse momento para tentar buscar explicações, a gente também tem que sair da peça tentando buscar várias explicações.

Frin: você viu a primeira montagem do vídeo?

Leila : aham.

A peça, ao inserir elementos épicos, também introduz outros elementos como uma espécie de performance que ocorre no palco. Você tinha essa percepção durante sua direção? José Da Costa em "Teatro contemporâneo no Brasil" classifica muitas encenações como teatro narrativo-performático por: "serem resultados das criações cênico-dramatúrgicas conjugadas, entre outras razões, porque os textos de dramaturgos são muitas vezes teatralizações de obras narrativas de outros autores, teatralizações para as quais a exploração intensa da capacidade performática individual dos intérpretes e do jogo dos atores entre si é um aspecto frequentemente primordial" (2009, p.28). Esse teatro narrativo-performático deve/pode ser identificado na peça "A missa do galo"?

Leila :pode contestar, por favor.

Frin: Mas é isso mesmo. E isso tem a ver aí não com o conto "Missa do Galo", mas com o *Machadianas* e com o *Ágora*. Você tinha um lema pra buscar que é o teatro da menor grandeza, Brecht, então, tem a ver com a contemporaneidade, com o teatro moderno, que é: tudo que puder ser representado por intermédio do corpo do ator está em primeiro plano, então, o principal, tanto é que tinha uma ousadia na "A Missa do Galo" que era a representação da personagem Conceição, entendeu? Que eram os mesmos 2 atores, uma hora fazendo o Nogueira, outra hora fazendo a Conceição e outros personagens que eventualmente pudessem aparecer, tem não tem?

Leila: tem só a Dona Inácia.

Frin: E Conceição surgiu como? Pelo trejeito corporal do ator, ele ficava de costas, com a mão assim, buscando uma coisa de mistério e tudo mais, então sim, você tinha uma dramaturgia que era o conto/texto e você tinha uma dramaturgia de cena, que é o teatro narrativo –performance-dramaturgicas. Dramaturgias conjugadas, esse é o princípio do *Machadianas*, criações cênicas-dramatúrgicas, soluções cênicas que também viraram soluções de dramaturgia, por que? Porque você não tinha a dramatização, então a dramatização teria que vir pela cena, e não pela transformação do texto literário em texto dramatúrgico.

Leila: Eu penso muito nessa questão de performático nos momentos, que você classifica como momentos de tensão no roteiro, que são os momentos de diálogos interno-corporais.

Frin: Sim

Leila: que são os momentos que eles...

Frin: Isso! E tinha uma questão também de fragmentação. De ter que entrar numa coisa de corpo fragmentado, de não realista, então de tentar colocar, transformar, entre aspas, as perturbações mentais em perturbações corporais.

Leila: e é um momento que perturba o público na verdade, que é o momento que causa o distanciamento. Até porque tem o som também.

Frin – tem o som... exatamente....exatamente...

A peça tem elementos narrativos que foram teorizados por Brecht, como precisão formal, cenários e iluminações minimalistas. Mas Brecht também propunha uma conscientização crítica e política que talvez não esteja em "A missa do Galo". Como isso influencia a montagem do conto de Machado de Assis? E a direção?

Leila – essa você acabou já respondendo.

Frin – é então, aliás, é melhor você falar em épico e em teatro narrativo, preceitos dos quais o Brecht também se utilizou, se apoiou para a constituição, para a proposição do seu conceito de teatro épico – dialético.

Leila: uhum

Frin: Dá pra entender? Quer dizer, o épico no teatro tem desde a tragédia grega, no teatro ocidental.

Leila : sabe aquele DVD sobre o Brecht?

Frin – Sei.

Leila: tem algumas partes das entrevistas que tem uma mulher que fala que o teatro épico sempre existiu, mas que era classificado como teatro político. Tudo que se refere a uma sociedade e não a família era classificado como teatro épico há muito tempo....

Frin: exatamente. Mas, então, você tem que aproximar o *Machadianas* e “A Missa do Galo” do Brecht, mas também tem que se distanciar. Você se aproxima da narrativa, do ficcional, que o épico traz...

Leila: porque justamente não tem esse cunho político que é o...

Frin: Não tem explicitamente, mas tem também. Afinal, se você for analisar o Nogueira como o burguês que dançou, você pode. Mas não é explícito. Então você tem isso em jogo, entendeu? Ele se aproxima do ponto de vista épico, da voz épica, da narrativa, do distanciamento, da interpretação distanciada, da narração, porque você não está vivenciando, você está narrando, isso se aproxima do Brecht, dos fundamentos do teatro brechtiano, porque o Brecht criou fundamentos para o seu teatro E se distancia na predominância ou não do viés político, que no caso do Brecht, deve ser predominante.

Leila: Sim. Bom, você já respondeu a próxima questão.

Frin: Reiterando que a dramaturgia de cena, a escolha de tentar manter e utilizar as vantagens da voz pretérita pro teatro, até porque o drama é presente, tem como título presente e aí para o drama ter sucesso, as pessoas que estão assistindo precisam acreditar naquilo que está ali naquela hora, tem o envolvimento com a emoção e na minha encenação o pressuposto não era esse, era que tivesse um envolvimento-distanciado, um envolvimento-reflexivo, aí se aproxima do Brecht, no envolvimento-reflexivo, uma sensibilidade muito mais que uma emoção. Onde o mental, os fluxos mentais, os ditos fluxos mentais deveriam caminhar juntamente com os ditos fluxos emocionais, fluxos intelectuais, tudo aquilo que passa pela mente, mas que nós costumamos diferenciar e tentar separar esses fluxos mentais dos fluxos emocionais. Ali a idéia do *Machadianas*, e dos meus trabalhos, é que os fluxos emocionais sejam paralelos aos fluxos reflexivos, que, assim, se estabeleça um jogo de envolvimento e afastamento, tendo uma visão maior épica do que dramática.

Para finalizar nossa conversa, em meu trabalho, eu proponho que esta peça em estudo não seja tratada como uma adaptação mas como uma teatralização,

porque não envolve só a mudança de suporte, de texto para a cena, mas envolve a questão da teatralidade de um texto e do como é possível inserir elementos narrativos nele. De que forma a encenação do conto de Machado de Assis pode ser pensada como algo além de uma adaptação?

Leila: Aqui deixo muito claro que eu não utilizo a palavra adaptação, porque eu trago mais uma discussão sobre o que tem de teatralidade tanto no conto como na peça. O que tem no conto que já demonstra o teatral? Porque tem uma briga aí se o teatral é só o que está em cena ou se já existe na literatura a teatralidade, então eu discuto bastante a questão da teatralidade, e aí eu trato a peça que você dirigiu como uma teatralização. Algo que foi posto em cena, que não foi pensando como uma roteirização.

Frin: Exatamente isso, por isso é muito boa a sua colocação, é uma dramaturgia cênico dramática, vamos dizer, é uma realização cênico – dramática, a dramaturgia vem pela cena e você busca adaptar corporalmente, você busca transformar aquilo imagetivamente, na verdade. Você busca escolher imagens que se adequam a sua concepção e a sua interpretação daquilo, mas você não busca adaptar no sentido de transformar em diálogos, de mudar o tempo e tudo o mais, você procura manter as narrativas estruturais intactas, a estrutura intacta.

Leila: o texto....

Frin: O texto, exatamente. Isso durante um tempo foi determinação do *Machadianas*, isso mudou durante um tempo, mas teve um período que você não podia mudar nada, o que fosse falado em cena tinha que ser o que estava no texto.

Leila: por isso a peça é praticamente o texto na íntegra.

Frin: O texto inteiro

Leila: mais alguma colocação?

Frin- Não, você que tem que colocar...

Leila: não, tudo certo, acho que na minha mente eu fui resolvendo vários problemas dos meus capítulos, só falta escrever...

Leila: Muito Obrigada pela disponibilidade, Frin.

Frin: Obrigado, eu.