

A LITERATURA EM CENA: UMA TRADIÇÃO NO TEATRO BRASILEIRO

Maria Helena Werneck

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Teatro, literatura, novas textualidades.

Há trinta anos o espetáculo *Macunaíma* tornava-se uma referência para a prática da construção dramaturgica a partir da leitura de textos da literatura. Tomando o livro de Mário de Andrade como suporte, entrou para a história do teatro no Brasil, reconhecido não só como marco da era dos encenadores, mas também como exemplo de processo de criação cênica de base coletivista, desenvolvido através de intenso trabalho de Antunes Filho com um grupo de atores, registrado pela mão do tradutor Jacques Thiériot. A experiência repetiu-se, ainda, em 1986, com *A Hora e a vez de Augusto Matraga*, do livro *Sagarana* de Guimarães Rosa, e com *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, em 2007. Entre os limites das três décadas, encenadores como Bia Lessa, José Celso Martinez Correia e Aderbal Freire Filho arriscaram e consolidaram poéticas cênicas que se apropriam de narrativas literárias. Ao lado destes trabalhos, concebidos por encenadores e grupos teatrais de longa trajetória artística, ou resultantes de iniciativas de encenadores que agrupam alguns atores diletos, outros projetos individuais de processamento cênico da literatura vem-se apresentando insistentemente nos palcos do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Uma visão abrangente dos espetáculos indica que a opção de encenadores e grupos de teatro pelo texto literário como material dramaturgico pode ser identificada como uma nova tradição, às vezes expressando um experimentalismo vigoroso, às vezes apenas encarada como resposta conformista a exigências de se adaptar a formatos prévios de produção. Uma análise mais detida dos espetáculos, no entanto, permite verificar de que modo se aprofundam e se renovam questões que não só remetem à vigência do teatro moderno, como também apontam para procedimentos de instauração do teatro contemporâneo.

Uma destas questões diz respeito à aceitação da condição de instabilidade que, a partir do século XX, foi imposta ao texto, destituído da função nuclear que lhe reservara o teatro dramático. Procedendo a uma revisão histórica, é possível lembrar que a instabilidade textual deriva, principalmente, do pensamento de Antonin Artaud. Seus escritos promoveram um grande ataque à palavra e ao autor – “o homem serpente que insinua uma peça a um diretor”¹, criando, em oposição ao texto dramático, o paradigma da peça feita diretamente em cena que se deve elaborar, portanto, inteiramente como encenação, “considerada uma linguagem no espaço e em movimento”². Contra a palavra soprada longe do corpo, inspirada por uma outra voz, cuja origem é a língua com sua dimensão histórica e cultural, portanto, um texto mais velho “que o poema de meu corpo, que o teatro de meu gesto”³, projeta-se a metafísica da palavra ou a poesia no espaço independente da linguagem articulada.

Para que se faça a substituição da expressão através da palavra dialogada pela expressão dinâmica e no espaço, que extrai da palavra suas possibilidades de expansão fora das palavras, potencializadas pela encenação, considerada, então, muito mais que a refração de um texto sobre a cena, Artaud propõe a volta aos velhos mitos para buscar conflitos, desta feita, atualizados em movimentos, expressões, gestos, antes de se transferirem para as palavras⁴.

Na leitura de Derrida, o teatro da crueldade de Artaud anuncia o limite da representação, prescrevendo que a arte teatral devia ser o lugar da destruição da imitação. O teatro ocidental tal qual o conhecemos seria dominado por “um logos primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o à distância⁵. Neste quadro, “o texto fonético, a palavra, o discurso transmitido – eventualmente pelo ponto (...) – assegura o movimento da representação”. Quando se parte desta hierarquia de representação em cujo topo está a palavra, “as formas pictóricas, musicais e mesmo gestuais introduzidas no teatro nada mais fazem do que ilustrar, acompanhar, servir, enfeitar um texto, um tecido verbal, um logos que se diz no começo”⁶. Fechar a representação clássica significa, então, abrir novo caminho para o teatro que se volta para a auto-apresentação do visível e do sensível, tornando-se teatro que se organiza como contexto real, não mais pautado por uma organização a partir de um outro lugar ausente. Um espetáculo assim concebido, por imagens produtoras, age não apenas como reflexo mas como uma força⁷.

Retoma-se aqui a radicalidade do pensamento de Artaud para indagar de que modo o texto, mais especificamente o texto da literatura que transita para a cena, oferece-se ao teatro como opção à necessária ausência de um autor-criador distante, que o horizonte da contemporaneidade quis aposentar. O texto literário, quando chega às mãos do encenador, ou de quem assinará a dramaturgia do espetáculo, já teria percorrido um percurso de desapropriação ou de transferência de autoria. Esta desapropriação, na maior parte das vezes, acontece no palco, através de experimentações que produzem escrita cênica; ou se dá através de dramaturgos já familiarizados com a estética do grupo que atuará no espetáculo. A nova autoria, pode também se concentrar inteiramente no encenador, que por suas ligações com o cotidiano de um espaço teatral real, salva a empreitada do risco de retorno ao palco teológico, onde ressoa a palavra do Deus-autor.

A decorrência desta transferência de autorias é a consideração do texto como material que não carrega a história de degradação do drama. É certo que a encenação, já como a haviam concebido, além de Artaud, Craig e Meyerhold, nas primeiras décadas do século XX, põe o texto em risco, a ponto de anunciar a utopia do teatro sem texto⁸. Mas o que se conquista, neste século, é um estatuto de variabilidade do texto, que pode chegar, como no teatro de Meyerhold, a constituir-se como elemento de uma transação em contraponto ou em dissonância com a atuação dos atores e a concepção do espaço, rompendo em definitivo com a intenção acumuladora do teatro naturalista.

A substituição de personagens por locutores é uma das outras conseqüências da desestabilização do texto dramático ao longo do século XX. O texto, ainda quando ganha a forma de palavras alternadas, emitidas por locutores, não é passível de permuta, de resumo, não desemboca em ação. Recupera-se, de certo modo, a época anterior ao diálogo, retornando a formas cênicas antigas, quando “cada palavra fala solitariamente, dirigida aos homens”, projetando-se a busca de um possível espaço unitário⁹.

Se a mudança de estatuto do texto dramático foi entendida como necessidade do teatro moderno, o teatro contemporâneo faz da instabilidade conquistada um solo confortável e a explora a ponto de projetar “poéticas de perturbação”¹⁰. Não se trata mais de banir o texto do teatro, mas de considerá-lo como presença de linguagem, elemento que pode interromper a passagem do visual. Para compor esta nova visada, o autor do conceito de teatro pós-dramático amalha referências que incluem o teatro de Heiner Müller, as falas de auto-apresentação dos bailarinos de Pina Baush, a inclusão de modos de falar não apropriados, em trabalhos de diretores alemães como Zadek e Schleeff. Destaca, ainda a tese do italiano Giorgio Barberio Corsetti, que trabalha com adaptações de textos de Kafka, segundo o qual “o teatro precisa do texto como corpo estranho, como “mundo exterior ao palco”. Lehmann explica: “Justamente porque o teatro amplia cada vez mais seus limites com o recurso a truques óticos e à combinação de vídeo, projeções e presença ao vivo, não pode se perder na contínua autotematização da ópsis [visão], de forma que precisa se referir ao texto como qualidade de resistência”¹¹.

Assim, daquilo que, inicialmente, denominamos de instabilidade textual decorre a percepção de que a literatura quando se transfere para a cena, transforma o teatro contemporâneo num campo de acolhimento e de transformação, diferente, portanto, da configuração de campo de luta, de expulsão do texto, entendido e pretendido por Artaud ao remeter à literatura dramática. As obras da literatura não identificadas com a destinação do palco, portanto livres do ataque histórico ao dramático, ganham nova função, quando não só se tornam repositórias de narrativas através das quais a fabulação resiste no teatro, mas também quando são percebidas como estoque de imagens ou como acervo de materialidades sonoras da palavra, imprescindíveis para se criar um teatro que se quer autônomo em relação à literatura dramática e que, além disso, situa-se na vertente de recusa do realismo, um dos princípios da arte teatral no decorrer do século XX¹². A obra literária adquire novas funções. O monumento de culto adquire o estatuto de matéria moldável, a serviço de novas textualidades, que a cena contemporânea está determinada a experimentar .

- ¹ ARTAUD, 1999, p. 45.
² Ibidem, p.46.
³ DERRIDA, 1977, p.117.
⁴ ARTAUD, 1999, p. 145.
⁵ DERRIDA, 1977, p. 154.
⁶ Ibidem, p. 155.
⁷ Ibidem, p. 158.
⁸ PICCON-VALIN, 2006, p. 72.
⁹ PAVIS, 2008, p. 65.
¹⁰ LEHMANN, 2007, p. 249.
¹¹ Ibidem, p. 248.
¹² SARRAZAC, 2002, p. 15.

Referências bibliográficas:

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. de M. Beatriz M. N. Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Trad. de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro. Entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Org, de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Folhetim; Ensaios, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *La Parabole ou L' Enfance du théâtre*. Paris: Circé, 2002.