

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Daniel Fraga de Castro

O ENCENADOR TEATRAL COMO LEITOR FORTE DE HAROLD BLOOM

PORTO ALEGRE

2011

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Daniel Fraga de Castro

O ENCENADOR TEATRAL COMO LEITOR FORTE DE HAROLD BLOOM

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena
Orientador

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2011

FOLHA DE APROVAÇÃO

Daniel Fraga de Castro

O ENCENADOR TEATRAL COMO LEITOR FORTE DE HAROLD BLOOM

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, área de concentração em Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena - PUCRS

Profa. Dra. Inês A. Marocco - UFRGS

Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo - PUCRS

Porto Alegre
2011

Àquela que suportou meu silêncio com palavras de amor. Seu olhar atravessa minha alma e sua voz encanta meu coração. Obrigado por tudo.

Agradecimentos

À minha família, por sua confiança, carinho e dedicação sempre apostando em mim e nos meus loucos devaneios.

A Ricardo Araújo Barberena, pelo voto de confiança na realização desta dissertação e pela coragem de explorar sempre novos limiares. Obrigado por seu conhecimento, sua ética e o brilho no olhar quando fala de literatura.

A Luís Fabiano, Leônidas Rubenich e Júlia Rodrigues, meus colegas diretores, que aceitaram participar gratuitamente desta pesquisa e são, portanto, o cerne de tudo o que foi escrito e dito. Minhas palavras de gratidão serão sempre insuficientes.

Aos atores, Herlon Holtz, Alexander Kleine, Daniela Dutra, Kayane Rodrigues, Gabriela Chultz, Anderson Salles, Gabriela Tavares, Shayenne Soares e Morgana Baldissera. Sem suas presenças não teria havido nenhum tipo de espetáculo. O teatro será sempre a arte do ator.

A Irion Nolasco, eterno sensei, cada gesto, pensamento e comportamento seus transpiram arte e sabedoria sem as quais faltaria inspiração para completar este trabalho. Eu não estaria aqui sem a sua influência.

Aos professores do PPG-AC da UFRGS, Inês A. Marocco e Clovis D. Massa, por terem compartilhado comigo seus conhecimentos de teoria teatral em suas aulas.

Aos professores Maria Luiza Berwanger, Lúcia Sá Rebello, Ana Maria Lisboa de Mello, Sergio Bellei por me despertarem novas formas de olhar. Principalmente ao professor Ricardo Timm de Souza que desejou há dez anos bons votos para minha vida acadêmica. Sua aula é um machado que quebra o mar gelado dentro de mim.

Aos meus colegas Sullivan Bressan, Andréa Rehm, Estevan Ketzer, Augusto Paim, Vinícius Carneiro, Camila Leão, Luís Roberto Souza, Moema Vilela, Camila Gonzato, Caio Yurgel, Caroline Becker, Juliana Grundhauser, Fabio Goulart e Gabriela Silva pelas conversas instigantes e por compartilhar o mesmo amor pela literatura.

Aos meus amigos: Alcyone Fernandes Silva Rosa, admirável jurista, pela amizade e pelo estímulo em realizar um curso de pós-graduação; André Passos pelas discussões literárias e Gustavo Zakkera de quem recebi minha influência "bloomiana".

Alexandre Antunes, Franciele Aguiar, Ingrid Bonini e o restante do grupo Satori por nutrir minha paixão teatral.

A Harold Bloom que provoca em mim a fome de absoluto pela literatura, teatro e todas as artes. Eu o "desinterpretei" e continuarei a fazê-lo enquanto restar-me vida para enfrentá-lo.

Ao curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, que abriu as portas do meu saber na área de Teoria da Literatura.

E finalmente, ao Deus que habita em mim, ao primeiro verme que devora minha carne, ao pensamento que se pensa a si mesmo, ao paradoxo inexplicável, às grandes esperanças, às ilusões perdidas, às atividades limiars, aos comportamentos liminóides, ao mistério, ou seja, ao Teatro, minha primeira paixão e minha última verdade.

*Farewell, thou art too dear for my possessing,
And like enough thou know'st thy estimate.
The charter of thy worth gives thee releasing:
My bonds in thee are all determinate.
For how do I hold thee but by thy granting,
And for that riches where is my deserving?
The cause of this fair gift in me is wanting,
And so my patent back again is swerving.
Thyself thou gav'st, thy own worth then not knowing,
Or me, to whom thou gav'st it, else mistaking;
So thy great gift, upon misprision growing,
Comes home again, on better judgement making.
Thus have I had thee as a dream doth flatter:
In sleep a king, but waking no such matter.*

87th sonnet, William Shakespeare

RESUMO

O relacionamento entre teatro e literatura pode ser estudado através da intertextualidade, mais especificadamente, a “angústia da influência” do crítico norte-americano Harold Bloom. De acordo com esta teoria da poesia, toda leitura é uma desleitura, uma interpretação que desvia-se do sentido do texto. Leitores fortes são aqueles que conseguem criar seus próprios significados nos textos que leem. Conforme esta visão o procedimento teatral deve ser um desvio do texto literário.

O encenador deve criar seus próprios significados na encenação e libertar-se do aspecto puramente literário da obra. Para comprovar isso, foi entregue a três jovens diretores um conto para ser encenado. O texto de Franz Kafka “Os que passam por nós correndo” exige força criativa por parte do leitor que deve desviar-se dele para poder concretizá-lo no palco. A distância entre as diferentes encenações comprova como a interpretação pessoal influi na realização cênica e, apesar de serem artes autônomas, há uma limiaridade entre elas.

Palavras-chave: Intertextualidade, Teatro, Angústia da Influência, Kafka

ABSTRACT

The relationship between theater and literature can be studied through intertextuality, more specifically, the "anxiety of influence" of the American critic Harold Bloom. According to this theory of poetry, every reading is a "misreading", an interpretation that departs from the text's meaning. Those who are strong readers can create their own meanings in the texts they read. In this view the procedure should be a twist of the literary text.

The director must create their own meanings in the staging and free himself from the purely literary aspect of the work. To prove this, was given to three young directors a tale to be staged. The text of Franz Kafka "Those who pass us by running" requires creative force from the reader who should swerve it to be able to bring it on stage. The distance between the different scenes shows how the personal interpretation influences the scenic realization and, despite they are autonomous art forms, there is a threshold between them

Keywords: Intertextuality, Theatre, Anxiety of Influence, Kafka

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O TEXTO E O LIMIAR DA LEITURA	15
1.1 Intertextualidade	18
1.2 Processos de Leitura: Recepção/Produção	25
1.3 O panorama crítico de Harold Bloom	30
1.4 O que é influência?	33
1.5 Tropo e retórica	38
1.6 O leitor Forte	42
2. A COMPLEXIDADE DO TEXTO ENCENADO	46
2.1 Teatro versus Literatura: Alguns exemplos	47
2.2 Intertexto Cênico	50
2.3 Recepção do Texto e Produção da Cena	56
2.4 Influência no Teatro	62
2.5 Retórica da encenação	66
2.6 O Encenador Forte	73
3. EXPERIMENTOS DE ENCENAÇÃO	78
3.1 O autor	79
3.2 O conto	82
3.3 Os diretores	84
3.4 Ensaios	86
3.4.1 Ensaio de Leônidas Rubenich	87
3.4.2 Ensaio de Luís Fabiano	89
3.4.3 Ensaio de Júlia Rodrigues	90
3.5 Os Espetáculos	91
3.5.1 Primeira Versão	92
3.5.2 Segunda Versão	93
3.5.3 Terceira Versão	95
4. A INFLUÊNCIA ENTRE LITERATURA E ENCENAÇÃO	97
4.1 Encenação de Luís Fabiano	99
4.2 Encenação de Leônidas Rubenich	103
4.3 Encenação de Júlia Rodrigues	108
4.4 Três formas de “desler”	111
CONCLUSÃO	114
REFERÊNCIAS	119
Apêndice A – Entrevista com Luís Fabiano	126
Apêndice B – Entrevista com Leônidas Rubenich	128
Apêndice C – Entrevista com Júlia Rodrigues	130
Apêndice D - DVD	132

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce da fusão de uma dúvida e de um desejo. Como leitor habitual, entro constantemente em contato com as mais diversas obras literárias e, como diretor teatral, coloco-me invariavelmente no questionamento de como levá-las para o palco. Por muito tempo acreditei na necessidade de ser fiel ao autor que escreveu a peça ou o texto literário que desejo encenar. Afinal, se desejava encenar uma peça específica, por exemplo, “Sonho de uma noite de verão”, deveria haver algo nesta peça e em Shakespeare que não encontrei em lugar algum e que sentia a necessidade de expressar teatralmente. Logo, preocupei-me sempre em encontrar as melhores formas de adaptar o texto sem que este perdesse sua “alma”, aquela particularidade fundamental que faz da literatura o que ela é. No entanto, nunca encontrei esta essência literária que poderia ajudar-me a transpor a obra.

Com o passar do tempo, percebi que o melhor que poderia fazer, enquanto encenador teatral, era tentar despertar os mesmos efeitos que senti lendo o texto, mas aqui já se colocava outro obstáculo. Não seriam apenas as palavras do escritor minha matéria-prima, pois eu não estaria escrevendo para um leitor, mas encenando para um espectador. Esses efeitos jamais poderiam ser idênticos ao que consta objetivamente no livro porque ficariam restritos à minha leitura, à minha subjetividade. Eu estaria preso à minha interação com o livro em toda a sua singularidade e às minhas escolhas de como levá-la para o formato do teatro.

Não estaria apenas condenado a mim mesmo como também estaria condenado a traduzir minhas impressões para um idioma estranho ao original. Se desejo levar uma peça literária para a cena, precisarei usar meios diferentes dos quais um escritor pode prover um encenador. Para causar um efeito semelhante da minha leitura preciso afastar-me dela enquanto literatura e aproximar-me do que constitui o teatro.

Mesmo dentro da literatura, o ato de transpor aparece como um certo tipo de desvio. Como exemplo, posso citar Alexandre Dumas Filho¹. O autor não usou idênticas palavras quando adaptou seu romance “A Dama das Camélias” para o gênero dramático, porque cada gênero tem seu próprio formato. Mesmo mantendo a trama e a estória, precisava construí-la sob novos paradigmas. Da mesma maneira,

¹ Escritor e dramaturgo Francês (1824 -1895)

quando Verdi² transformou a peça na ópera “La Traviata” também não poderia manter as mesmas escolhas do escritor, pois precisava tornar a música o aspecto mais importante na nova obra.

Minha conclusão pessoal, aqui travestida de proposta de pesquisa, é afirmar que mais importante do que tentar ser fiel a um escritor é conseguir desviar-se dele. Para transformar literatura em teatro preciso mudar sua direção, saltá-la, esquivá-la e até, conscientemente, errá-la. Se ficar muito preocupado em obedecer estritamente as ordens do escritor, muito provavelmente fracassarei na encenação do espetáculo. Ariane Mnouchkine³ costuma chamar essas tentativas frustradas de “literatura com indumentária”. O literário tem uma precedência tão grande que esmaga todas as possibilidades cênicas. O desvio da encenação não é um mero capricho do diretor, mas uma necessidade para construir sua obra de arte.

No entanto, ainda encontram-se discursos de artistas que se recusam a enxergar a imprescindibilidade da superação da literatura. Podemos citar um exemplo que vem da sétima arte. Em uma entrevista à revista *Época* em 2009, o diretor de cinema Pedro Almodóvar (2011) declara: “O texto é a essência do teatro e do cinema. Sou fascinado pelo texto”. Mesmo um diretor de tamanha criatividade ainda se reconhece como subserviente a uma textualidade escrita, mas nesta mesma entrevista declara, pouco depois, quando lhe perguntam se gostaria de ser escritor: “Elaborar roteiros é uma coisa. Escrever contos e romances é outra. Sei contar uma história, mas com a câmera”. Implicitamente o diretor assume sua própria linguagem técnica e poética apesar de reverenciar o texto. No fundo, mesmo ele sabe que para fazer uma obra de arte que se utilize da literatura não pode ficar confinada a esta.

Quando leio um texto e imediatamente penso em transpô-lo para o teatro, encontro uma série de exigências que transgridem a protoforma da obra. Acredito que uma das grandes razões para que isso aconteça resida na qualidade intertextual da literatura. A literatura, enquanto objeto artístico, é uma força vibrante, não é apenas um ajuntamento de palavras, mas as conexões imagéticas que elas remetem ao seu leitor e, portanto, a possibilidade de uma atualização cênica deve passar pelos procedimentos intertextuais e receptivos do diretor de teatro. É neste foco que realizo esta pesquisa.

² Giuseppe Verdi: compositor italiano (1813 - 1901)

³ Diretora teatral francesa (1939)

No primeiro capítulo pretendo mostrar a literatura como um processo combinatório e vivo, no qual a interação com o leitor é o seu princípio fundamental. O literário não é um objeto concreto estudado pelas ciências duras, mas um local de passagem e interpenetração que pode ser visto de maneiras tão diversas simultaneamente, como linguagem, disciplina, mídia e arte por exemplo. Encaro a intertextualidade sob um prisma mais amplo do que um mero mosaico estruturalista, como a força potencial de todo e qualquer relacionamento entre palavras, entre textos e entre formas artísticas.

Nesse contexto, depois de atravessar um amplo conjunto teórico de literatura comparada, apontarei para o teórico que acredito ser o mais relevante para relacionar a literatura com o teatro: Harold Bloom. Suas noções de angústia da influência e desleitura permitem ver a necessidade do desvio e do erro para a inventividade artística. Sua obra constantemente defendeu que a diferença entre leitura e escrita, crítica e obra, autor e leitor é uma relação pragmática de poder cognitivo e imaginação. Para ele, ler é também inventar.

Não posso afirmar que este autor seja o único a possuir uma proposta interpretativa capaz de ligar a literatura com o fazer teatral. Seria possível fazer um estudo semelhante utilizando-se exclusivamente de autores como Julia Kristeva, Gerárd Genette e vários outros. Utilizar-me-ei de Bloom por ser um autor pragmático, despreocupado em construir um sistema fechado com resultados objetivos, mas que prioriza o processo criativo do artista que é capaz de usar de qualquer método para realizar sua obra. Essa característica foi preponderante para despertar meu apreço pessoal por sua crítica e pensamento estético, tornando-o também uma opção afetiva e individual de minha parte. Além do mais, esse autor extremamente original é pouco estudado na academia brasileira e precisa ser mais divulgado e discutido.

Exposto o manancial teórico, adentrarei no segundo capítulo no qual se relacionam esses conceitos com a prática teatral. De que maneira a noção de intertextualidade pode ser vista dentro do teatro e como a mesma serve de relação entre as duas formas de arte. Como diretores, no decorrer, em alguns fragmentos da história, compreenderam sua relação com o literário e como enfrentaram o obstáculo da transposição.

Tendo em vista a posição teórica de Harold Bloom como prática intertextual, a literatura será vista como influência na construção da cena. Penso em demonstrar

como a retórica da literatura transforma-se na retórica da cena através da provocação que o literário deve causar na imaginação do encenador. Como este salto não está preso em nenhuma linha metafísica, mas como um procedimento poético de desapropriação. Penso que o diretor deve “revoltar-se” contra a literatura para criar a sua obra. O teatro como palco de um conflito entre a arte da palavra escrita e a arte da performance.

A possibilidade deste ponto de vista ancora-se em uma das declarações do crítico norte-americano em seu livro “O Canône Ocidental - os livros e a escola do tempo”. Nesta obra comenta os filmes “*Trono Manchado de Sangue*” e “*Ran*” de Akira Kurosawa⁴, respectivamente adaptações das peças “*Macbeth*” e “*Rei Lear*” de William Shakespeare, dizendo que os filmes são “inteiramente Kurosawa e inteiramente Shakespeare” (1995, p. 498). Os filmes são um desvio dos textos dramáticos, mas não perdem algo do seu poder retórico original.

Diante dessa informação entrei em contato, via e-mail, com o professor Bloom. Perguntei-lhe sobre a possibilidade de (des)interpretá-lo da maneira que descreverei nesta dissertação. Chamando-me de “dear mr. Fraga” indicou-me a leitura do livro “*Hamlet Poema Ilimitado*” no qual trataria mais diretamente desta questão. Neste livro comenta da necessidade da criatividade do diretor que tiver que montar “Hamlet”. A posição do próprio autor permitiu-me interpretá-lo para uma relação intertextual e interdisciplinar com o teatro.

Depois de tratar da parte teórica e suas implicações, o terceiro capítulo abrirá uma nova modalidade dentro desta dissertação. Para demonstrar o funcionamento destas ideias será necessária uma operacionalização muito específica. Como procedimento de pesquisa, entregarei um texto literário a três jovens diretores de Porto Alegre para que realizem cada um a sua versão cênica do mesmo. Creio que a diferença de leitura ficará completamente explícita no convite de três indivíduos diferentes no qual cada um pode dar sua própria interpretação. O que cada um acha relevante e fundamental para construir uma cena será analisado como possibilidade de desvio da literatura.

O texto escolhido para este procedimento foi “Os que passam por nós correndo” de Franz Kafka⁵, que será rapidamente analisado para demonstrar suas qualidades sígnicas. Este pequeno conto soma uma grande potencialidade

⁴ Diretor de cinema japonês (1910 - 1998)

⁵ Escritor austro-húngaro (1883-1924)

interpretativa e uma pequena extensão. Qualidades perfeitas para a produção de cenas com duração entre dez e quinze minutos. Logo em seguida pretendo aventar uma rápida discussão do trabalho artístico dos diretores e do seu perfil enquanto leitores. Registrarei o estudo de campo através de um diário pessoal em que relatarei os procedimentos usados pelos diretores em pelo menos um de seus ensaios. Finalmente descreverei os espetáculos dentro das possibilidades que esta pesquisa permite: relato escrito e gravação em vídeo. O tempo para a execução da parte prática deste pequeno projeto será em torno de um mês, período em que os diretores ensaiarão e conceberão suas obras.

O quarto capítulo tratará do estudo comparativo entre o texto literário e os três textos encenados. Apontarei as diferenças e semelhanças, os afastamentos e aproximações possíveis, o que é condensado, o que é eliminado ou o que é adicionado para a cena. O fator principal desta análise será o desvio criativo que cada diretor deve fazer para construir seu espetáculo. Como funciona a (des)obediência da literatura para a cena.

Vive-se uma época em que o teatro não precisa da literatura para desenvolver-se como objeto artístico. Peças são criadas a partir de notícias de jornal, experiências pessoais e até mesmo textos teóricos. A literatura, no entanto, conduz minha inteligência de uma maneira única e me motiva a superá-la em cada apresentação de meus espetáculos.

Este trabalho é uma jornada pessoal na teia da criatividade humana e do poder retórico da arte. Interessa-me entender como alguém pode dar vida a uma obra simplesmente com uma imaginação ativa. Escolhi escrever esta dissertação porque sou um diretor de teatro e também sou um amante da literatura. Optei por essa perspectiva não porque acredito que uma arte é superior ou inferior a outra, mas porque acredito no poder de provocação que a literatura tem no coração do homem e a necessidade que este tem de “transvalorar” tudo aquilo que recebeu.

1. O TEXTO E O LIMIAR DA LEITURA

“Desci e vi que não precisava me preocupar com minha história de parasita, e sim convertê-la – revertê-la – em meu programa artístico, converter-me num parasita literário de mim mesmo, me valer da reduzida mas autônoma parte da angústia e da obra que poderia considerar minhas.”

Enrique Vila-Matas

Aldous Huxley⁶ (1982, p. 12), em uma de suas eruditas conferências, propôs trazer para a pesquisa intelectual o termo “pontifex”, traduzido etimologicamente por construtor de pontes. Na religião o sacerdote serviria como uma ponte entre o céu e a terra, o espiritual e o material. Huxley propôs que o literato fosse o novo artífice, ligando arte e ciência, fatos empiricamente observados e experiência imediata, moral e epistemologia. Sua intenção era a construção de uma educação integrada, equilibrada entre o excesso e a falta de conhecimento. A visão do escritor permite compreender a extensão e profundidade que o termo literatura pode designar. Aponta tanto para um aspecto cognitivo como para um fator social, mas principalmente lhe apresenta como uma categoria de relação.

A literatura aparece normalmente como uma busca por significação no relacionamento “autor-livro-leitor”, uma relação que seria capaz de abrir pontes entre lugares e tempos diferentes. No entanto, esse tipo de designação não permite perceber a complexidade que a literatura pode desencadear. O processo criativo e inventivo do ato literário é complexo tanto pelo aspecto do autor como do leitor. A multiplicidade de laços que irradiam e convergem da literatura abriu caminho para diversas formas de pesquisa. As reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos, em diferentes pólos, as funções que exercem em seu sistema e as relações que mantêm com outros esquemas semióticos permitiram o advento da pesquisa comparatista na literatura (CARVALHAL, 2006, p. 45).

Os estudos comparatistas surgiram, ou pelo menos começaram a tomar uma forma mais consistente, das rupturas dentro da crítica teórica. Tais tensões serviram como ponto de mudança e permitiram que se enxergasse a impossibilidade de isolamento das obras literárias entre si e destas com as outras artes.

⁶ Escritor e ensaísta inglês (1894 - 1963)

A Literatura Comparada sempre se preocupou em buscar possíveis convergências em diferentes fontes, descobrir semelhanças entre elementos diversos. Sua pesquisa preocupa-se em demonstrar num elemento de convergência, uma divergência escondida, uma singularidade dentro das relações literárias e transliterárias. Os intervalos e as margens alcançam um novo estatuto dentro dos estudos literários e o hibridismo que escapa das várias categorias interpretativas recebe um tratamento mais atento.

A necessidade de abandonar os lugares-comuns e quebrar os limites pré-estabelecidos permite recuperar a fecundidade intelectual daquilo que parecia esgotado. Ocorre um descentramento e um jogo de sentido que permite dispor do objeto em uma relação de transitividade permanente. A Neutralidade proposta por Roland Barthes⁷ (2003, p. 26), enquanto suspensão dos dados conflitantes do discurso, é o aspecto fundamental para este trabalho, pois é o componente ético sem o qual não se pode pesquisar. Somente com uma contemplação inicial, e sem preconceitos, pode-se encontrar e estabelecer as linhas de comparação.

Mais importante do que encontrar semelhanças tornou-se a necessidade de aceitar similitudes entre as obras. Não se exige um pleno e absoluto reconhecimento, uma correspondência exata e precisa entre as obras, mas apenas marcas de impressão. Um leve traço capaz de erguer uma ponte dinâmica entre os objetos do estudo. Os laços de dependência ocorrem como um processo de embate entre, pelo menos, dois elementos. A possibilidade de enxergar de modo diferente um mesmo texto é o que confere criatividade à literatura. Como ensinou Paul Valéry: "Uma obra de arte deveria sempre nos ensinar que nós não tínhamos visto o que vemos" (VALÉRY. 1991, p. 35).

Exige-se a re-educação do olhar por parte do artista e do pesquisador da literatura comparada. A tarefa comparatista aparece como um enfrentamento entre o permanente e o transitório, um ato que desvia dos critérios pré-concebidos e que, por isso mesmo, contrapõe objetos opostos, como lembrança e esquecimento⁸. Essa pesquisa criativa permite não somente vincular (e distanciar) obras literárias entre si,

⁷ Crítico francês (1915 - 1980)

⁸ Essa tarefa contém criatividade em si mesma. Na verdade, esse ato pode ser encarado como uma ação profanatória, no sentido explicitado por Benjamin e Giorgio Agamben, ou seja, uma nova utilização que transfere algo do mundo sagrado para o mundo comum. Perceber relações é dar um novo uso a algo já estabelecido.

mas também a literatura com outras artes e formas de conhecimento. No entanto, faz-se necessário adentrar nos significados específicos da literatura.

Os formalistas russos tinham um termo interessante para designar a propriedade essencial da literatura: “literariedade”, ou seja, “aquilo que faz de uma dada obra um objeto literário”. Mesmo descrevendo as características deste uso específico da língua, como uma linguagem motivada, autotélica⁹ e auto-referencial, não há explicação suficiente para escapar do caráter tautológico deste conceito. A partir de outras fontes, Yves Chevrel¹⁰ apresenta uma definição de campo literário:

O campo literário – como o seu modelo terminológico o campo magnético – é um espaço estruturado, autônomo ou relativamente autônomo, no qual as forças constituem uma rede; essas forças, contudo, não são polarizadas de forma tão clara como no campo magnético, mas chocam umas com as outras, combinando-se e determinam por si mesmos espaços secundários com fronteiras móveis e constantemente questionadas. (CHEVREL, 2004, p. 60)

Chevrel está preocupado em assinalar as forças sociais que representam tais instâncias e discutir o “mercado de bens simbólicos”. Embora este assunto não seja objeto direto desta pesquisa, seu conceito serve para demonstrar que a literatura se dá sob fundamentos flexíveis e amplos em seu processo de produção e ressimbolização. Com sua metáfora, retirada das ciências físicas, visa encarar a arte literária em sua multiplicidade (rede de forças) e unidade (campo literário) ao mesmo tempo.

Exatamente porque sua autonomia não é completa pode-se encontrar feixes de relação com outros campos, como se esse imbricamento fosse um nó que amarra laços heterogêneos. Estes nós são espaços privilegiados porque transgridem as categorias interpretativas. Existe algo de obscuro e ambíguo em certos relacionamentos artísticos que desafia as segmentações, e o discurso literário esconde-se ou traveste-se sob novas formas.

Para adentrar nesses espaços são necessários conceitos conectivos, capazes de lidar mais com o aspecto relacional do que com objetos isolados, para realizar a tarefa da comparação. Ocupam um lugar privilegiado as pesquisas que se posicionam entre pólos, tal como são os estudos intertextuais, que preocupam-se mais com o “entre-lugar” do que com “topografias intelectuais concretas”.

⁹ Aquilo que tem finalidade em si mesmo.

¹⁰ Crítico francês de literatura comparada (1939). Professor na École Normale Supérieure.

1.1 Intertextualidade

Este termo apresenta ao mesmo tempo características linguísticas e poéticas e dificilmente é encarado de forma pacífica pela teoria (SAMOYAULT, 2008, p. 13), o que torna necessária uma incursão sobre sua história. Ferdinand Saussure em sua busca pela compreensão do signo linguístico afirmou que a linguagem é produzida por processos de combinação do eixo sintagmático junto da seleção do eixo paradigmático¹¹. O resultado deste estudo demonstrou que o significado é sempre relacional, só entendemos o que algo significa na medida em que se combina e associa com outros signos construindo-se como uma rede. A própria noção de texto enquanto tessitura de palavras envolvidas em uma obra exige que se enxergue como uma inter-relação (ALLEN, 2010, p. 10).

Abandonando brevemente estas concepções semiológicas e adentrando a teoria literária explicitamente intertextual, pode-se aproximar da obra de Mikhail Bakhtin e de sua noção de polifonia. O filósofo russo encontrou uma nova perspectiva na poética de Dostoievski. Percebeu que seus personagens não traziam a ideologia de um autor, mas que cada um traz um tipo de discurso que se choca mutuamente. Uma pluralidade de vozes e consciências mescladas, livres e independentes da consciência mestre do autor, forma seus romances. Bakhtin também utiliza a noção de evento como conexão de consciências capazes de criar uma construção de segunda ordem. O romance dostoievskiano é um híbrido moldado por várias subjetividades irreduzíveis (BAKHTIN, 1999, p. 8).

Na década de sessenta do século XX, o estruturalismo começava a perder sua posição de destaque e deu espaço para autores que não estavam satisfeitos em procurar a estrutura estanque de sentido textual. Entre estes autores estava Julia Kristeva, seu trabalho ampliou o conceito de polifonia de Bakhtin para as relações entre textos, fundindo-o com a semiologia barthesiana. Em seu estudo do romance afirma que a palavra literária é um cruzamento de superfícies textuais: o sujeito da escrita, seu destinatário e textos exteriores. São dois eixos, semelhantes aos da linguística, um horizontal e outro vertical. O primeiro estabelece o diálogo entre emissor e receptor, escritor e leitor; o segundo eixo trabalha com a orientação da palavra em relação com um corpus literário anterior ou sincrônico, ou seja, seu

¹¹ O eixo sintagmático trata das relações horizontais de sentido entre os elementos de uma mesma frase, pertencendo à fala. O eixo paradigmático trata das relações verticais de comutabilidade que cada elemento individualmente tem, pertencendo à língua.

contexto literário. “A palavra é um entrecruzar de palavras (de textos) onde se lê pelo menos uma outra palavra (texto)”(KRISTEVA, 1977, p. 70).

A linguagem poética, dessa maneira, apresenta uma ambivalência e uma duplicidade e a literatura aparece como uma relação entre textos, comumente chamada de mosaico de citações, uma absorção de outras referências textuais. A partir destes estudos Laurent Jenny¹² afirmou que o trabalho de assimilação e transformação de vários textos diferentes deveria ser comandado por um texto central, que manteria a posição de liderança sobre os demais (JENNY, 1979, p. 21). Textos referem-se a outros textos implícita e explicitamente. Mais do que uma simples aglutinação, percebe-se atualmente o poder de transformação criativa deste fenômeno. Como esclarece Limat-Letellier:

En ce qui concerne l'intertextualité, le préfixe latin “inter-” indique la reciprocité des échanges, l'interconnexion, l'interférence, l'entrelacs; par son radical derive du latin “textere”, La textualité évoque la qualité du texte comme “tissage”, “trame”; d'où un redoublement sémantique de l'idée de réseau, d'intersection. L'intertextualité caractériserait ainsi l'engendrement d'un texte à partir d'un ou plusieurs autres antérieurs, l'écriture comme interaction produite par des énoncés extérieurs et préexistants.¹³ (LIMAT-LETELLIER, 1998, p. 17)

O fenômeno literário é uma troca e, ao mesmo tempo, uma interferência entre textos. A intercambialidade dos textos é a sua própria produção. Este somatório de relações permite novas perspectivas e por isso pode ser entendido como uma virada original, mesmo que a partir daquilo que é conhecido. No entanto, o termo foi muito banalizado como um mero estudo das fontes, preocupando-se em buscar as alusões entre textos na história da literatura. Julia Kristeva, em seu livro “*La révolution du langage poétique*”, afirma a originalidade deste processo de interconexões como um processo que se estrutura e ao mesmo tempo desestrutura-se:

Le terme d'intertextualité designé cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de « critique des sources » d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thématique - de la positionnalité énonciative et dénotative. Si on admet que toute pratique signifiante est un champ de

¹² Professor da Universidade de Genebra, sua área de pesquisa é teoria poética e estética.

¹³ “No que concerne a intertextualidade, o prefixo latino “inter-” indica a reciprocidade das trocas, a interligação, a interferência, o entrelaçamento, por seu radical derivado do latim “textere”. A textualidade evoca a qualidade do texto enquanto “tecido”, “trama”, resultando na repetição da ideia de rede semântica, de interseção. A intertextualidade caracteriza-se, assim, pelo engendramento de um texto a partir de um ou muitos outros anteriores, a escritura como interação, produzido por enunciados exteriores e pré-existentes” (tradução nossa).

transpositions de divers systèmes signifiants (une inter-textualité), on comprend que son « lieu » d'énonciation et son « objet » dénoté ne sont jamais uniques, pleins et identiques à eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires. La polysémie apparaît donc aussi comme le résultat d'une polyvalence sémiotique, d'une appartenance à divers systèmes sémiotiques.¹⁴ (KRISTEVA, 1974, p. 59)

O entendimento da intertextualidade como um processo de significação original é o que permite a quebra de dogmas literários e artísticos, um escape do pensamento teológico que engessa as relações como se fossem canais estáticos. A linguagem poética estabiliza-se para logo voltar a uma instabilidade criativa e com isso recriar-se. A transposição preocupa-se apenas com a passagem de um sistema de signos para outro. Abandona-se o sistema mais antigo em detrimento de um novo. O processo semiótico abre-se novamente sobre o simbólico, enquanto processo social, e abre a possibilidade para novos significados.

A transtextualidade¹⁵ proposta por Genette configura-se como um conceito mais abrangente capaz de conter em si as propostas intertextuais. Em sua obra, na verdade, diferencia o intertextual do hipertextual. Intertextualidade diz respeito a co-presença de textos, tendo como exemplos a citação, o plágio e a alusão. Enquanto que a hipertextualidade apareceria como toda relação não como um comentário referencial, mas como uma transformação de um texto anterior em uma segunda forma. Assim sendo, para o autor francês, a proposta de Kristeva apareceria de forma muito mais redutora e pouco original do que ela mesma admite.

As relações hipertextuais são as que verdadeiramente trabalham com alguma forma de transformação do material apreendido de outros textos (GENETTE, 1982, p. 11). No entanto, estas designações funcionam apenas pedagogicamente, pois as relações entre textos não são estáveis o suficiente para manter estruturas rígidas. O próprio Genette assume a impossibilidade de conter o fenômeno textual dentro de suas estruturas e funções abrindo espaço para exceções e tipos híbridos. Abre-se um espaço para a discussão na medida em que um texto absorve outro e se

¹⁴ “O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou mais) sistema (s) de signos em outro, mas desde que este termo tem sido frequentemente entendido no sentido comum de "crítica das fontes" de um texto, nós temos preferido o termo transposição, que tem a vantagem de esclarecer que a transição de um sistema signifiante para outro exige uma nova articulação do tético - da posicionalidade enunciativa e denotativa. Supondo-se que toda prática signifiante é um campo de transposições de vários sistemas significantes (uma inter-textualidade), entendemos que o seu "lugar" da enunciação e seu 'objeto' denotado nunca são únicos, completos e idênticos a si mesmos, mas são sempre plurais, quebrados, sujeitos a modelos tabulares. A polissemia aparece, portanto, também como resultado de uma polivalência semiótica, de um pertencimento a diferentes sistemas semióticos”. (tradução nossa)

¹⁵ Termo que engloba todas as relações possíveis entre textos enquanto procedimento poético: intertextualidade, metatextualidade, paratextualidade, arquiteitualidade e hipertextualidade.

constitui como um objeto original ou mantém alguma relação de dependência com outros textos.

Até aqui o termo texto foi fortemente referido enquanto objeto literário, aquilo que é escrito e, portanto, está colado à linguagem verbal, mas pode também apresentar-se dentro ou como outra categoria artística. Um texto pode não ser apenas literário, mas fílmico, visual, musical ou encenado. Essa reflexão torna-se cada vez mais premente no momento em que a própria linguagem verbal é capaz de invadir outros territórios e ao mesmo tempo ser invadida por estes. Neste ponto pode-se apontar como a intertextualidade funciona também como uma forma de interdisciplinaridade.

A noção de texto como um aparelho translinguístico capaz de ordenar e reordenar a linguagem faz com que se alcance novos paradigmas epistemológicos. A famosa e já envelhecida ideia de que o texto é um tecido de relações que se interpenetram abriu um novo caminho para sua compreensão e sua prática. O texto alcança uma multiplicidade de funções, tanto estéticas como cognitivas, sociais e filosóficas. O texto não pode ser contido em uma disciplina fechada, exige-se uma multitude de conhecimentos para que se possa realizar uma verdadeira viagem vertical no universo textual. Cada texto é uma universalidade de fatores que exige um olhar múltiplo e interdisciplinar.

Fica patente, então, o fato de que o texto literário não consegue mais ficar adstrito ao formato livresco “designado” por Gutenberg. As formas de expressão materiais parecem multiplicar-se na era da tecnologia ocupando diversos tipos de virtualidades. Mesmo no passado, sempre houve incursões expressivas diversificadas. As ousadias estéticas das vanguardas do início do século XX são uma comprovação clara.

Pode-se ter um exemplo evidente, em nosso período atual, na “*Poedra*” do poeta paranaense José Gaspar Chemin que tem a base da escritura de seu poema em uma pedra, flertando com um espaço que era destinado às artes visuais. A compreensão deste tipo de ocorrência só pode deslindar-se com uma nova compreensão de procedimentos, abrindo lugar para estudos entre disciplinas diferentes. Uma ocorrência que por si só já exige a vinculação de diferentes áreas do conhecimento, mas o que se discute aqui está além da revolução eletrônica. O espaço específico da literatura é cada vez mais fantasmático, tornando-se mais difícil de ser encaixado dentro de diretrizes concretas e seguras. De certa forma a

arte moderna já prenunciava a capacidade da arte de se fazer perceber por meios fora do usual.

A interdisciplinaridade é vista como uma troca conceitual, teórica e metodológica a partir de uma aplicação de conhecimentos de uma disciplina em outra diversa. Seu uso tem sido apontado mais para boas intenções do que para ações efetivas, mas o seu objetivo de integração de conhecimentos, objetos e pessoas permanece válido e cada vez mais necessário diante dos fenômenos contemporâneos. Uma ponte entre disciplinas não deixa de ser uma ponte entre textos. A interdisciplinaridade serve, portanto, para constituir uma meta-disciplina capaz de abranger as relações entre a própria literatura e outras áreas, como uma “trans-disciplina”, nas quais novas ideias são possíveis. Como afirmou muito corretamente o crítico Roland Barthes:

O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se. Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um ‘assunto’(um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio, eu, um desses objetos. (BARTHES, 2002, p. 99)

Para lidar com objetos indisciplinados, para os quais não existe uma fórmula ou modelo, é necessário mais que um diálogo entre diferentes formas de conhecimento. Uma nova categoria de ação deve ser forjada dentro da problemática, explicitando seu próprio processo teórico e metodológico. O encontro de disciplinas aparece como uma necessidade intransponível porque pode indicar uma saída nunca antes cogitada, principalmente quando há um encontro de campos científicos ou artísticos.

A relação interdisciplinar mostra a produção do texto como encontro, não apenas de disciplinas, mas de áreas de expressão enquanto textos. Podem surgir conexões estranhas entre fontes científicas e artísticas capazes de gerar um novo tipo de textualidade. Um exemplo claro disso ocorreu no romance “*Cosmogônicas*” de Italo Calvino¹⁶ no qual fatos científicos antigos são utilizados para a criação de ficções literárias. Textos de outras artes também relacionam-se para produzir textos de uma mesma arte ou de uma nova forma de arte.

A interação entre as artes pode ocorrer nos níveis da produção, do artefato em si mesmo ou dentro dos processos de recepção e conhecimento. Na verdade

¹⁶ Escritor Italiano (1923-1985)

estas instâncias não são plenamente separadas e uma apreensão linear dos níveis seria de muito pouca utilidade. Nos exemplos já apontados pode-se perceber como uma arte aproxima-se ou tenta absorver outra e foi nesse sentido que Linda Hutcheon (2006, p. 6) dedicou boa parte de seu livro “Theory of Adaptation” demonstrando as passagens de um campo para outro. Contudo, não se pretende aqui tratar das relações artísticas como meras disciplinas-irmãs porque isso acabaria com a força e o impacto que o processo artístico possui em si.

Existem conceitos mais abrangentes que permitem aproximar a crítica literária da teoria das artes, pelo menos enquanto campos diferentes e ao mesmo tempo conectados. Neste sentido tem-se usado a noção de intermedialidade (CLUVER, 2006, p.11) como uma maneira capaz de permitir novos cursos de ação no encontro entre diferentes disciplinas. A noção de médium proposta por Marshall McLuhan (2005) diz respeito a tudo aquilo que serve como uma extensão humana. Toda forma de expandir os sentidos e conhecimentos humanos é uma mídia, pois parece colocar-se entre o homem e seu objeto de conhecimento. O fato da insurgência de novos meios causar uma alteração nos papéis desempenhados pelas pessoas ficou amplamente reconhecido em sua pesquisa sobre comunicação.

Toda arte incluiria um aspecto de midialidade, ou seja, seria um campo de ampliação das funções humanas. Não se defende que a arte seja uma mídia exatamente como outros meios de comunicação de massa, mas que o processo intelectual que ela desperta no homem só ocorre enquanto uma certa materialidade sensorial. Esse tipo de ação cognitiva da arte não é nova dentro da filosofia estética, sendo apenas uma atualização de autores como Kant e Hegel¹⁷ que discutiram como a percepção artística e a materialidade da obra interagem com a reflexão humana. Na medida em que se entende que a arte expande a percepção, deve-se entender, por consequência, que toda relação entre as artes é um cruzamento de meios comunicativos. Segundo autoridade iminente nesta área:

Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, freqüentemente, nas outras artes. (CLUVER, 2006, p. 14)

¹⁷ Filósofos Alemães idealistas, Immanuel Kant (1724 - 1802) e George Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831)

O professor Claus Cluver propõe a utilização deste termo para a relação entre a literatura e os objetos artísticos. Sua proposta está relacionada com os aspectos semióticos que permitem entender o texto não apenas na modalidade linguística, mas também sob forma não-verbal¹⁸. O que importa é que qualquer texto, enquanto mídia ou sistema sígnico, pode servir como pesquisa interartes dentro desta perspectiva. Confirma-se dessa maneira como o fenômeno intertextual pode ser reconhecido, não apenas como um acontecimento entre disciplinas, mas também entre mídias.

Não é possível fazer identificações isoladas de textos, sejam estes de “origem” literária ou não. A tessitura não está presa por laços literários, mas na verdade transcende as barreiras da própria escrita. O reconhecimento de que intertextualidade é também intermedialidade ultrapassa a fronteira da autoria. A conexão entre diferentes fontes não reside, apenas no próprio processo artístico, mas também no olhar daquele que o recebe.

É sob este aspecto que se pode falar de uma intertextualidade generalizada, ou seja, a intertextualidade é vista como imagem, figura ou uma representação generalizada segundo Michel Garcia em “Histoire des Poétiques” (Apud BERWANGER, 2011). Esta perspectiva permite enxergar espaço e tempo de modo transfigurado, no qual o primeiro tem fronteiras móveis e o segundo tem uma ocorrência não linear e acronológica. Isso permite tanto estabelecer o diálogo entre diferentes textos quanto promover a transgressão entre limites e subjetividades. A intermediação de campos díspares e “distantes” torna-se possível sob esta nova ótica. O que antes era entendido apenas como uma mera recriação alcança um novo grau de originalidade. Adentrando neste sentido deseja-se demonstrar como a noção de influência pode ser ela mesma uma forma de transgressão e até mesmo de profanação.

Essa observação diz respeito ao poder do leitor como realizador do texto. Remete-se, assim, ao deslocamento, pelo menos parcial, do texto para a consciência do receptor, o indivíduo cujo olhar pode profanar e determinar uma obra. Este deslocamento, resultado do trabalho dos franceses e também dos estudos em torno da recepção, acrescentou uma nova dimensão ao conceito de “texto” e ao seu

¹⁸ Não se pretende utilizar o amplo vocabulário teórico de autores como Peirce ou Greimas para configurar aspectos sígnicos dos objetos artísticos. Por mais relevante que seja a abordagem semiótica, esta não é o foco do presente trabalho. Basta para aceitar sua inferência da importância de objetos que não são cerradamente linguísticos e ainda assim são significativos.

tratamento crítico. Se o ato de recepção é um ato de constituição textual e, por conseguinte, dois observadores nunca veem exatamente a mesma imagem, então a situação se complica ainda mais em casos em que cabem ao receptor tarefas performativas e/ou manipulativas.

1.2 Processos de Leitura: Recepção/Produção

Dentro da teoria da literatura debate-se frequentemente sobre os limites que uma leitura pode ou deve ter. Segundo Roman Ingarden existiriam lugares de indeterminação, locais que escapam ao estrato objetivo do relato e que devem ser completados pelo leitor (DE TORO, 1987, p. 130). Esse procedimento de complementação, segundo sua teoria, ocorre em pelo menos três fases: objetivação, atualização e concretização (INGARDEN, 1965, p. 363)¹⁹.

A obra está inserida em um acontecer e ela ocorre somente diante de um testemunho, da extensão, vivência e interpretação que um sujeito pode dar no momento em que se defronta com a obra literária. O leitor é a base para tudo, é no seu diálogo leitor-texto que a literatura tal assume seu verdadeiro estatuto. Esse fenômeno basilar é chamado de fusão de horizontes de expectativa, as expectativas estéticas e ideológicas do leitor encontram-se com os dados da obra artística. Este horizonte representa o momento do indivíduo, sua situação na sociedade, seus conhecimentos e suas relações com outras obras que antecederam a atual. Acontece uma circularidade hermenêutica nesse encontro e uma ampliação de visão de ambos os pólos.

A estética da recepção foi responsável por sair do aspecto unidirecional da arte, a visão do autor, para dar espaço para a multiplicidade de visões que se escondem sobre a máscara do receptor. Isso permitiu que o processo comunicacional da arte ganhasse um novo estatuto dentro das ciências humanas. Por estar ligada à hermenêutica filosófica esta disciplina teórica amplia o espaço primário de leitura, pelo menos como inferiu Hans Robert Jauss (1979, p. 46):

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; pelo menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (Eisntellung auf) seu efeito estético, i.é. , na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira

¹⁹ A utilização inicial de teóricos da estética da recepção não visa levar o estudo nesta direção, mas compor um pequeno panorama sobre a posição do leitor dentro dos processos textuais.

seria própria da presunção do filólogo que cultiva-se o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas para ser interpretado.

Por outro lado essa definição diferencia o ato de recepção da ação de interpretação. A estética da recepção acaba com a restrição do papel da leitura, mas não amplia sua forma de significação. Permanece em seu procedimento hermenêutico ao diferenciar dois modos de recepção. De um lado deseja aclarar o processo em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e de outro reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é interpretado diferentemente por leitores de tempos diversos.

Seu aspecto histórico, portanto, lhe é muito relevante, bem como sua necessidade de instalar um procedimento compreensivo. Esse tipo de leitura, ao mesmo tempo em que liberta o leitor, também restringe seu poder criativo. Faz-se necessário outro tipo de visão para libertar a criatividade textual.

Roland Barthes, apesar de ter se envolvido com a crítica estruturalista, opinou pela liberdade de leitura e de significação²⁰. Sua ideia de fundar a semiologia tendo como paradigma a linguística não o impediu de perceber como o texto é uma diferença, ou seja, retém a capacidade de articular-se com outros textos, linguagens e sistemas (BARTHES, 2004, p.1). Não propõe uma individualidade textual, mas o entendimento de que ler um texto é um ato de jogar. Sua intuição é muito mais ousada do que a proposta receptiva de Jauss ou Iser, pois encara o processo de recepção como um processo de produção:

Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor sino un productor del texto. Nuestra literatura está marcada por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre El fabricante y el usuario del texto, su propietario y su cliente, su autor y su lector. (IDEM, p. 2)²¹

A complexidade dessas assertivas demonstra a influência da filosofia bakhtineana e derridiana²², mostrando que sua revolução na crítica literária foi

²⁰ Em seu pequeno livro sobre Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés expõe o problema da repercussão do livro “Elementos de Semiologia”: “Esse trabalhinho de Barthes, ditado pelo zelo didático, talvez tenha sido o que mais prejudicou o julgamento de sua obra, provocando um engano que prossegue até hoje, em certos meios. (...) O inclassificável Barthes ficou sendo então para alguns, ‘o semiólogo’; o que permitiu que lhe imputassem, depois, todas as limitações, usos e abusos da ‘semiologia francesa’ ” (PERRONE-MOISÉS, Roland Barthes. 1983, p. 45)

²¹ “Por que o que está em jogo no trabalho literário (na literatura como trabalho) é fazer do leitor não um consumidor, mas um produtor do texto. Nossa literatura está marcada pelo divórcio implacável que a instituição mantém com o fabricante e usuário do texto, seu proprietário e seu cliente, seu autor e seu leitor”. (Tradução Nossa)

²² Jacques Derrida, filósofo da desconstrução (1930-2004).

também uma revolução pessoal. Barthes nunca foi um crítico semiológico ortodoxo, mas o salto que realiza para a sua noção de textualidade é com certeza um salto radical. O abandono de noções de representação em detrimento de ideias de multiplicidade, incidente, jogo e produção demonstram que o texto alcança uma posição além das referências materiais. Em seu artigo "Da Obra ao texto" é possível encontrar essa valorização na amplitude de leitura como prática significante. Enquanto a obra pode ser apropriada em um processo de filiação, o texto apresenta liberdade de associações metonímicas sem fim:

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável), o texto não é uma coexistência de sentidos, mas passagem, travessia: não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. (BARTHES, 2002, p. 68)

A noção de texto apresentada está intimamente ligada com as propostas intertextuais de Julia Kristeva. Não há uma objetificação da textualidade, mas um modo de percebê-lo como percurso, transmissão e fluxo. Opõe-se ao caráter fechado e histórico da obra que não pode ser apropriada pela leitura. Centrar a perspectiva no texto é desembaraçar quaisquer laços sólidos de tempo e espaço e simplesmente caminhar entre imagens e ideias dispersas sem uma vinculação discursiva e lógica. Ler é flunar. O "flaneur", essa figura tão cara e profunda ao modernismo reaparece em uma ampliação significativa na crítica barthesiana.

É sobre esse prisma que Barthes avança a famosa noção da "morte do autor". Evidentemente uma morte metafórica, muito mais do que afirmar a não existência do autor, Barthes propõe uma nova forma de encarar a autoria de uma obra. Sua luta é contra o domínio autoral do texto. Suas paixões e seus gostos governavam as leituras, acadêmicas ou não, direcionando a pesquisa. O golpe barthesiano realiza uma reviravolta fundacional: a autoridade científica é transferida do autor para o leitor. No entanto, a posição central não é a de uma consciência individual, mas de uma série de relações que este leitor pode trazer.

A operacionalidade torna-se mais importante do que a descrição de genealogias literárias ou do que uma estruturação prévia. Ler é produzir. A produtividade ultrapassa os seguros estatismos intelectuais e admite uma intuição original. Ler é ter a capacidade de criar obras únicas, obras virtuais, ativadas pela imaginação daquele que lê. Como diz o próprio Barthes em "escrever a leitura": "O que é S/Z? Simplesmente um texto, esse texto que escrevemos em nossa cabeça

quando a levantamos.” (IDEM, 2002, p. 27) No entanto, cabe perguntar como Barthes compõe esse cenário em que a travessia e a leitura produzem um emaranhado de significações. O próprio pensador dá uma resposta honesta e ao mesmo tempo poética:

Estou em relação à leitura num grande desamparo doutrinal: doutrina sobre a leitura não tenho; ao passo que, em contraposição, uma doutrina da escritura se esboça pouco a pouco. Esse desamparo vai às vezes até a dúvida: nem mesmo sei se é preciso ter uma doutrina da leitura; não sei se a leitura não é, constitutivamente, um campo plural de práticas dispersas, de efeitos irreduzíveis, e se, conseqüentemente, a leitura da leitura, a Metaleitura, não é nada mais do que um estilhaçar-se de idéias, de temores, de desejos, de gozos, de opressões, de que convenham falar à medida que surjam (...) (IDEM, p. 30 - 31)

Sua humildade doutrinária é simplesmente um efeito retórico para propagar o conteúdo de sua argumentação poética. A justificativa da leitura/produção proposta pelo autor reside no posicionamento da linguagem através do que chama de escritura. A língua é propriedade da coletividade e não do indivíduo solitário, e é nesse sentido que a escritura aparece como campo capaz de conter todas as relações possíveis. “Toda leitura ocorre no interior de uma estrutura (mesmo que múltipla, aberta)” (IDEM, p. 33).

Na leitura não há pertinência²³ de objetos ou níveis, existe apenas o desejo (ou repulsa) que permite a perversão da estrutura em que está inserida. Para Barthes, a criatividade da leitura ocorre, portanto, dentro das estruturas linguísticas, porque não há uma espontaneidade pura. Estas podem ser transformadas pelos mecanismos de desejo, pois são capazes de respeitar os elementos condicionantes e também, ao mesmo tempo, direcioná-las para outras paragens.

A visão barthesiana construiu um novo cenário para a literatura vendo os textos contíguos uns aos outros. Seguindo em um posicionamento muito similar, mas ao mesmo tempo distante, pode-se fazer referência ao filósofo alemão Walter Benjamin. Estudando as transformações da cultura concebeu uma nova epistemologia para o estudo da história, uma epistemologia que desafiou os processos lógico-discursivos de sua época e das que ainda se seguiram. Suas noções de limiaridade e alegoria podem mostrar-se muito frutíferas na demonstração das relações literárias.

Benjamin opôs-se a um certo tipo de investigação metodológica de caráter formalista, imbuída de regras fundamentadas em uma estrutura representacionista,

²³ O termo “Pertinência” usado enquanto ponto de vista sob o qual se decide o olhar (linguística).

oferecendo teses históricas que servem ao mesmo tempo como alegorias e imagens dialéticas. No mundo capitalista, os objetos manifestam-se tanto como o “lugar” da reificação do homem, apresentando um lado alienante e, ao mesmo tempo, uma imagem do desejo que existe para além de seu valor de troca e de uso, ultrapassando o contexto em que é consumido em direção a um mundo sem lugar (MITROVICH, 2011).

Nas Teses, Benjamin nomeia essa situação de “limiar” (Schwelle). Um exemplo claro está na Tese VI: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Este limiar é a expressão de uma espécie de “zona de passagem” que nega as oposições totalitárias entre o grande e o pequeno, entre o consciente e o inconsciente. A indeterminação de momentos soltos é o que pode engravidar o pensamento humano, pois não há uma preocupação com nenhum tipo de concretude, apenas com o fluxo de fatos e ideias.

Em seu entendimento, portanto, o trabalho de apreensão do passado deve fundir a memória com a imaginação. Esta seria a única possibilidade de escapar de noções historiográficas ingênuas e de um tempo eterno e homogêneo. Nesta instância já se prefigura o seu uso da alegoria demonstrando que a mera alteração e deslocamento dos objetos perfazem um novo tipo de pensamento. O signo alegórico não deixa de ser uma forma sem vida, ou um objeto de alienação, mas sua ação permite operações de comodidade despertando uma pluralidade de significados (EAGLETON, p. 325). Uma paródia profana e criativa do que foi estabelecido. O próprio Benjamin afirma o caráter volátil do pensamento alegórico:

Ideas are not represented in themselves, but solely exclusively in an arrangement of concrete elements in the concept: as the configuration of these elements... Ideas are to objects what constellations are to stars. This means, in the first place, that they are neither their concepts nor their laws... It is the function of concepts to group phenomena together, and the division which is brought about within them thanks to the distinguishing power of the intellect is all the more significant in that it brings about two things with a single stroke: the salvation of phenomena and the representation of ideas. (BENJAMIN, 2003, p. 34)²⁴

²⁴ “Ideias não são representadas em si mesmas, mas apenas exclusivamente em um arranjo de elementos concretos no conceito: como a configuração destes elementos ... As ideias são para os objetos o que são constelações para as estrelas. Isto significa, em primeiro lugar, que eles não são nem seus conceitos, nem suas leis ... É função dos conceitos agrupar fenômenos juntos, e a divisão que é trazida dentro deles graças ao poder de distinção do intelecto é tanto mais significativa na medida em que traz duas coisas com um único golpe: a salvação dos fenômenos e a representação de ideias” (tradução nossa)

Com esse tipo de afirmação Benjamin permite entender que a ideia é uma relação que pode ser montada sob circunstâncias inusitadas. Se esta percepção já é revolucionária para o estudo historiográfico, não se pode esquecer que essas noções, aplicadas sobre história têm uma repercussão sobre o próprio ato de narrar (BENJAMIN, 1996, p. 8). A sua aplicação como procedimento literário abre a possibilidade de valorização de leituras “menores”, “estranhas” e “diferentes”.

A seleção de autores tão diversos como Kristeva, Barthes, Bakhtin e o próprio Benjamin serve apenas para ratificar o estatuto que o procedimento literário obtém no seu encontro com o ser humano. Há uma preocupação em desbancar certas noções genealógicas e causalísticas dentro da literatura e da pesquisa nas ciências humanas. Estes estudos perturbam estruturas de pensamento e provocam uma virada epistemológica.

O reducionismo do pensamento binário e do silogismo linear parecem não dar conta do novo mundo literário que se apresenta. Não existem relações fixas, corretas e unívocas que se pode salientar na leitura de um texto. Entender a literatura como um ponto em um oceano de relações torna qualquer análise um procedimento complexo.

Da mesma forma, pensar a originalidade de um indivíduo pode encerrar uma experiência libertadora e aterrorizante. O ato de ler é um ato criativo, pois exige uma ação direta da criatividade para transcender o estatuto material que se coloca frente ao leitor. Este elogio da imaginação tem seu ápice na obra romântica e pós-romântica de Harold Bloom.

1.3 O Panorama Crítico de Harold Bloom

A crítica literária sempre foi um jogo difícil na valorização das obras estético-literárias. A quantidade de linhas interpretativas à disposição do leitor alcança uma extensão numérica muitas vezes inimaginável. No âmbito da doutrina norte-americana configurou-se fortemente uma crítica preocupada com o formalismo, que, às vezes, preocupava-se por qualidades morais que uma obra poderia apresentar (“new critics”). No entanto, é impossível aplicar uma generalidade deste tipo sobre todos os estudos que se realizaram nos Estados Unidos da América sem cometer uma série de injustiças. Existiram autores e pesquisadores que se preocuparam em

seguir caminhos originais aplicando olhares ousados e criativos sobre a literatura. É neste contexto que se apresenta uma visão literária expressamente ímpar: a angústia da influência de Harold Bloom.

O livro “Angústia da Influência” é a obra mais estudada de Harold Bloom. A expressão, cunhada por ele, já havia aparecido antes de 1973 no livro “The ringers of the tower”. O conceito também já aparecia de modo impreciso em seus primeiros livros como “*Shelley’s mythmaking*”, “*Visionary company*”, “*Blake’s Apocalypse*” e “*Yeats*”. Bloom foi um audaz defensor da poesia romântica em um período em que o *New Criticism* imperava em Yale, seu âmbito profissional, o que promoveu uma série de calorosos confrontos. Seu projeto prosseguiu nos livros: “*Mapa da Desleitura*”, “*Cabala e Crítica*”, “*Poesia e Repressão*”, “*Agon*” e “*Abaixo as verdades sagradas*”.

Bloom foi considerado pertencente a um grupo de intelectuais que surgia neste período: os desconstrutores de Yale. Juntamente com Geoffrey Hartman, Paul de Man e J. Hillis Miller, apresentou uma visão ao mesmo tempo anti-essencialista e anti-formalista da literatura. A partir dos escritos destes autores foi possível vislumbrar que os padrões de leitura são manifestações de obras da tradição romântica, um efeito de suas próprias características retóricas articuladas. No romantismo, teoria e leitura confundem-se como tema da poesia e os antigos “novos críticos” resistiam a essa sua capacidade de gerar ambiguidades, preocupados com a lógica e a gramática. Foi por essa razão que sua reviravolta hermenêutica enfrentou uma série de oposições nesse período.

Normalmente Bloom é entendido como um crítico linear que está preocupado em demonstrar as relações passivas da intertextualidade, apresentando o escritor que absorve outro escritor anterior formando um cânone de precedências. Sua recente incursão no debate sobre a canonicidade da literatura o fez alvo de críticas de pesquisadores mais preocupados com o aspecto social da literatura, podendo até mesmo tomá-lo como um crítico preso em um sistema “falologocêntrico” que privilegia os velhos autores europeus (SANTOS, 2000 p. 72). Muitas são as leituras rápidas e pouco interessadas que Harold Bloom recebeu durante seu percurso. Gérard Genette (1982, p. 9), por exemplo, apresenta sua obra mais como uma intertextualidade adequada ao estudo de fontes do que às práticas hipertextuais. Outro tipo de compreensão de sua teoria é realizada por Vitor Manuel de Aguiar e Silva que compreende o crítico norte-americano como uma teoria psicanalítica (1983, p. 601). Terry Eagleton, apesar de um tom profundamente

elogioso não chega a aprofundar o alcance das reflexões bloomianas (2006, p. 159). A professora Tânia Carvalho corrobora e exemplifica mais claramente esse tipo de visão em seu estudo introdutório sobre Literatura Comparada:

É certo que sua proposição se autolimita ao montar-se apenas com relação a grandes poetas. Além disso, não examina a possibilidade de que, na construção do poema, coexistam influências de outra natureza que não a poética. Ocupa-se apenas com os caminhos escondidos que vão de poema a poema, analisando somente "the poet in a poet". Não há significados imanentes na poesia.

Os aspectos formais dos poemas ficam, nessa perspectiva, relegados. Para ele, tudo se reduz a um conflito de gerações e a uma série de mecanismos de defesa que, acionados, regem as relações intrapoéticas. (CARVALHAL, 2006, p. 61)

Essa gama de considerações não permite ver a complexidade de inter-relações que o pensamento de Harold Bloom contém e pode impedir a aproximação de leitores interessados nas relações de criatividade. Na verdade, sua crítica literária transcende meras relações objetivas e circunstanciais entre escritores, servindo como uma nova forma de leitura e apreensão da literariedade enquanto objeto estético. Neste sentido cabe interpretá-lo como uma atividade da intertextualidade. Mesmo um autor dos estudos culturais como Edward Said pode perceber as qualidades estético-filosóficas de Bloom quando escreve a crítica de uma de suas obras:

Bloom is the most rare of critics. He has what seems to be a totally detailed command of English poetry and its scholarship, as well as an intimate acquaintance with the major avant-garde critical theories of the last quarter century. (He is De Vane Professor of the Humanities at Yale.) Yet for Bloom this gigantic apparatus, to which he has assimilated Freudian theory and the Kabbalistic doctrines of Isaac Luria, a 16th-century Jewish mystic, is no mere scholarly baggage. (...) Bloom's work is not only thoroughgoing revisionism, it is above all else extravagant, overcoming its own discursive limitations and those of criticism generally, displacing the texture of texts, the terminals of origins and ends, the barriers between poets, critics, historians and "mere" readers, in order to restore poetry to that magisterial difficulty claimed for it by Shelley. (SAID, 2011)²⁵

Autores como Camille Paglia²⁶ e Graham Allen²⁷ da mesma forma já deixaram claro que o aporte crítico de Bloom não deve ser encarado como um

²⁵ Bloom é o mais raro dos críticos. Ele tem o que parece ser um comando totalmente detalhado da poesia inglesa e sua sabedoria, bem como uma familiaridade íntima das principais teorias críticas de vanguarda do último quarto de século. (Ele é Professor De Vane das Humanidades na Universidade de Yale.) No entanto, para Bloom este aparelho gigantesco, a que ele assimilou a teoria freudiana e as doutrinas cabalista de Isaac Luria, um místico judeu do século 16, não é mera bagagem acadêmica. (...) O trabalho de Bloom não é apenas o revisionismo profundo, é acima de tudo extravagante, superando suas próprias limitações discursivas, e aqueles de crítica em geral, deslocando a textura de textos, os terminais de origens e fins, as barreiras entre poetas, críticos, historiadores e "meros" leitores, a fim de restaurar à poesia a dificuldade magisterial reivindicada por Shelley. (tradução nossa)

²⁶ Crítica literária feminista norte-americana (1947)

procedimento reducionista sobre a literatura. Seu ponto de vista é a afirmação de uma co-existência poética em que o ato de interpretar é o foco principal. Sua “teoria” é uma visão original de intertextualidade na qual a noção de autoria ganha traços agonísticos e conflituosos em relação a leitura. Os pólos da relação obra/leitor ocorrem dialeticamente. O conceito que permite estabelecer esse tipo de visão é a sua noção de influência.

1.4 O que é Influência?

A palavra influência vem do latim *influere*, fluir para dentro. Sua origem assenta-se no sentido utilizado pelos astrólogos medievais, isto é, a ação dos astros sobre as emoções humanas. Trata-se de um influxo, a entrada de algum elemento em alguma coisa. Também pode ser entendido como a fusão de poder e autoridade nas relações que se estabelecem entre diferentes seres. Foi provavelmente sob este aspecto que se configurou a ideia de um escritor influenciar outro em uma linha causal de dependências, na qual os antigos formam os modernos, como T.S. Eliot, de alguma forma, afirmou no seu ensaio “Tradição e o talento individual”.

Eliot acreditava que o elemento mais individual de um artista está no aspecto em que os poetas mortos afirmam a sua imortalidade. A tradição não seria algo que pudesse ser simplesmente herdado, na verdade, toda a criação de uma obra nova estaria inserida em uma ordem simultânea com as obras precedentes. Assim o passado seria alterado pelo presente na mesma medida que o presente seria dirigido pelo passado (ELIOT, 2011).

No entanto, o crítico norte-americano vai um pouco mais além das proposições do poeta inglês, corroborando em algumas partes, mas não correspondendo necessariamente às descrições normativas de alguma história da literatura. Enquanto a proposta de Eliot leva a enxergar a influência como um processo de despersonalização, Bloom seguirá o caminho inverso. Sua grande preocupação sempre foi na formação do indivíduo. A influência tem sido, nessa busca, sua grande ideia, o pensamento central que percorreu direta e indiretamente todas as suas pesquisas literárias. Como ele mesmo afirmou em entrevista para a Folha de São Paulo quando fala da obra de Heidegger:

²⁷ Professor de língua inglesa da Cork University na Irlanda

Nalgum ponto, em uma ou outra de suas apologias ao tentar explicar o trabalho de sua vida, ele afirma que cada um de nós só é capaz de pensar uma única idéia e que, portanto, o que nos cabe é pensar essa idéia até o fim. Para Heidegger, essa idéia era o Dasein [o ser]. (...) Mas venho tentando pensar, no curso de uma vida, ou melhor estou condenado a pensar, uma única idéia, e tentar pensá-la, sem conseguir, até o fim – e essa idéia é a influência. (SCHWARTZ, 2003, p. 316)

Em seus primeiros escritos, nas quais a influência como tema não era explícita, trouxe uma noção diferente para o contato com a literatura, pelo menos naquele período. Bloom oferecia a ideia de entender a literatura como uma “visão profética”, ou uma ação da “imaginação visionária”. Essa noção era uma tentativa de afastamento dos arquétipos estáticos de Northrop Frye²⁸ e já apresentava as relações dialéticas que constituiriam sua teoria. O processo poético seria uma ação em que a imaginação triunfa sobre tudo aquilo que é “dado”, principalmente a natureza; há um impulso visionário lutando para alcançar expressão, mas enquanto momento de pura visão não passaria de um evanescente “flash” intuitivo que depois se transformaria em linguagem, uma forma petrificada, e por ser uma visão do sublime não possuiria nenhum tipo de referente, senão o seu desejo de ser algo mais (FITE, 1985, p.17).

Seus estudos nesse período são uma tentativa de valorizar novamente o período romântico e seus maiores poetas. A ideia de Blake de que o homem real é a imaginação será fundamental para Bloom. Na verdade é a partir da relação de Yeats com Blake que sua angústia da influência começa a tomar um formato mais sofisticado. Yeats pretendia realizar uma poesia que corrigisse e ampliasse a obra literária de Blake, como se este não fosse um poeta completo. O que Blake apresentou como desastre Yeats viu como revelação (IDEM, p. 49-52).

A partir da década de setenta o autor começa a estabelecer uma “teoria da poesia”. Não será uma teoria do ponto de vista científico, mas uma reflexão da poesia pela poesia. Através da descrição das influências poéticas ele se propõe atingir dois objetivos que classifica como “corretivos”: desmitificar os procedimentos pelos quais um poeta ajuda a formar outro poeta; esboçar uma teoria, ou seja, uma poética, que colabore para uma mais adequada prática crítica. Para exemplificar essa linha de pensamento Arthur Nestrovski utilizou-se do autor argentino Jorge Luis Borges (NESTROVSKI, 1996, p. 105).

²⁸ Crítico literário canadense (1912 - 1991). Acreditava que haveria imagens e metáforas que governariam a estrutura dos textos literários.

Borges escreveu o ensaio Kafka e seus precursores no qual apresenta um exemplo deste tipo de influência poética. Neste texto o escritor compara a obra de Kafka com outras fontes, tais como, Zenão, Kieerkgard, Han Yu, Robert Bowning e Leon Bloy (BORGES, 1999, p. 300). Borges gera uma ambivalência sobre figuras de autoridade colocando em xeque a prioridade de escritores sobre outros.

Afirma que os textos heterogêneos que selecionou se parecem aos de Kafka embora não se pareçam entre si. Contudo, em cada um desses textos está a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria. Como se vê, para Borges, é o texto de Kafka que faz realçar o texto anterior e lhe dá sentido. Ele o revaloriza ao convertê-lo em um de seus precursores, nos termos de Bloom ele faz um revisionismo.

A noção de originalidade de Bloom é a mesma apresentada por Borges em seu ensaio sobre Kafka, mas com algumas pequenas diferenças. Bloom está mais preocupado em apresentar uma teoria poética que dê conta dos processos criativos dos autores e que permita compreender a crítica literária como um anexo deste mesmo processo poético, ao invés de uma filosofia da literatura. Como o próprio Bloom assevera:

Mas a relação entre efebo ou poeta novo e seus precursores não pode ser limpa de polêmica e rivalidade – nobre como é o idealismo estético de Borges – porque a relação em si não é limpa. A influência poética, para muitos críticos, é simplesmente algo que acontece, uma transmissão de idéias e imagens, e o surgimento ou não de angústia no poeta posterior é visto como uma questão de temperamento e circunstância. Mas o efebo jamais poderá ser Adão no nascer da aurora. Os originais já existiram e já nomearam as coisas. E é o peso, agora, de retirar esses nomes que dá impulso às verdadeiras guerras combatidas sob o estandarte da influência poética, guerras declaradas pela perversidade do espírito contra a riqueza acumulada por ele, a riqueza da tradição. (Apud NESTROVSKI, 1996, p. 110)

Essa relação conflituosa aparece já claramente no seu vocabulário: efebo, o poeta jovem e iniciante que chega tarde ao processo literário e o precursor, que é a figura que conduz e “forma” o poeta jovem e atrasado. Os precursores que são o peso insustentável que os “novos artistas” devem encarar para estabelecer suas próprias criações.

O poeta rebela-se contra a necessidade da morte, contra todas as forças que o precederam, no sentido romântico, contra a natureza. Opera-se uma busca por um objeto impossível, algo que não poderá ser realizado, mas mesmo assim fará

de tudo para realizar. O artista é um “Édipo cego, que não sabia que a esfinge era sua musa” (BLOOM, 1991, p. 39). Uma paixão solipsista pela busca dos segredos da musa. Sua preocupação é a formação da identidade autóctona do poeta, mas não como uma consciência cartesiana ou formalista. A identidade só se constrói como conflito, ela é antitética (ou antinatural).

Para Bloom, o sentido de um texto está sempre entre textos, fazendo com que cada texto seja uma figura para o texto maior, entendido aqui como a tradição. O nível de figuração será qualificado pelas figuras dos movimentos nos textos entre si. Todo texto é uma leitura de outro texto e essa leitura é sempre defensiva, uma desapropriação (*misprision*) (IDEM, p. 36)²⁹. Toda leitura no domínio interpoético é sempre contra a influência.

A angústia da influência não é apenas um processo psíquico de um autor isolado. É um processo psíquico, social, estético, cultural e cognitivo que se perfaz nas relações poéticas. A imaginação só pode se realizar como um enfrentamento constante, do contrário fica paralisada dentro dos conceitos já instalados pela tradição poética. A única saída do poeta é o desvio (*swerve*) destes conceitos. Neste ponto Bloom busca confirmação pelas ideias de Nietzsche e Paul Valéry tratando o pensamento como processo ficcional e assim permitindo que as construções tradicionais possam ser absorvidas e reconstruídas (IDEM, p. 112).

Nestes termos a leitura não passa de um ato tardio, de certa maneira até mesmo um ato impossível. Para engendrará-la é necessário imaginação e cognição além do que é proposto pela obra literária. Aqui entra outro dos termos de Harold Bloom, ao afirmar que não se realizam leituras, mas desleituras (*misreadings*). Afirmar que a literatura é influência é afirmar que ela é intertextual e que obrigatoriamente leva a um momento de interpretação. Um ponto de vista semelhante à experiência desconstrutivista no seu jogo de complementaridade. Segundo esta, todo pensamento impõe-se um centro ordenador, mas implicitamente trata-o como exterior ao próprio sistema que se propõe a ordenar, criando uma contradição. O valor do suplemento apresenta-se como a falta de qualquer centro permitindo o fluxo de múltiplos significados possíveis (DERRIDA, 2005, p. 249).

²⁹ Harold Bloom retira esse termo da poética shakespeariana. No soneto 87 de Shakespeare a voz lírica dá adeus a algo muito caro para ser possuído e cujos laços entre ambos já estão todos determinados. A única maneira de possuir este objeto valioso é desviando-se, e o presente deste objeto é uma desapropriação crescente (*misprision*).

A principal diferença de Bloom para os desconstrutores está na relevância que estes dão à posição da linguagem como uma forma privilegiada de explicação, ou forma de prioridade. Para Bloom essa obsessão moderna não deixa, ela mesma, de ser um tropo, ou seja, não deixa de ser uma forma de alterar nomes ou significados. Bloom assume a desconstrução dentro de seu próprio método, apenas ressaltando-a como insuficiente para a realidade poética (BLOOM, 1995, p. 175). De qualquer maneira, esse acesso à desconstrução ocorre mais através de Nietzsche do que do próprio Derrida. O que importa ficar claro é que da (des)leitura destes autores ele propôs uma teoria da influência que não é uma teoria da alusão poética. O que o poema mostra não é tão interessante quanto aquilo que esconde ou deixa de fora.

A angústia da influência é o temor do poeta de que sua voz não seja sua, o temor constante da usurpação de seu texto pela voz de outros. Contra esta angústia, a teoria de Bloom oferece a cura pela escuta, terapia paradoxal quando foi criada a vinte anos, no ambiente normativo da textualidade, mas que se mostra hoje profética das preocupações de uma nova geração, e não apenas por força de influência. (IDEM, p. 115)

A noção de influência aqui exposta transcende a ideia de uma mera apropriação passiva entre grandes escritores. Como já se afirmou, a preocupação de Bloom não é realizar um estudo das fontes, mas uma “teoria”³⁰ do processo poético. Sua crença básica consiste em uma sofisticação das ideias de Percy Shelley em *“A defense of Poetry”*, na qual há uma valorização da imaginação sobre os processos racionais-discursivos do homem. Nessa visão não haveriam poemas, mas apenas uma grande poesia que é re-escrita permanentemente por todos os poetas. A influência não gera poesia, ela é poesia, ela é arte.

A angústia transforma-se em um processo de renovação como um “ciclo vital do poeta-come poeta”. Este ciclo obedece seis estágios que Bloom chama de “revisionary ratios”, ou seja, razões revisionárias mais ou menos arbitrárias que regem a influência entre autores. Estas razões são também defesas psíquicas e tropos de linguagem, mostrando que seu aspecto estrutural é fortemente mutante e, portanto, aberto aos mais variados tipos de transformação.

³⁰ A teoria a que Bloom se refere não é a mesma exposta por Jonathan Culler como questionamento do senso comum, ou mesmo “... um conjunto de reflexão e escrita cujos limites são excessivamente difíceis de definir” (CULLER. 1999 p.12). Sua ideia reside em uma expansão do texto poético através do texto crítico, enquanto desleitura que proporciona mais desleitura. Logo, a diferença entre crítica e poesia seria apenas de grau, nunca de natureza.

1.5 Tropo e Retórica

Sempre existiu uma busca feroz por critérios de julgamento na arte. Um modo de pensar que pudesse orientar a leitura de um texto literário ou até mesmo a criação de uma obra artística. É neste âmbito que se pode ligar a retórica ao estudo literário. De alguma maneira isso se baseia na noção estético-literária de Shopenhauer (2009, p. 21): “Um bom cozinheiro pode dar gosto até a uma velha sola de sapato; da mesma maneira, um bom escritor pode tornar interessante mesmo o assunto mais árido”. A arte é vista pela sua capacidade de convencimento.

O estudo da retórica já é um fato consolidado no, assim chamado, mundo ocidental, desde sua sistematização por Aristóteles. O estagirita preocupou-se em explicar a arte de persuadir uma audiência, pois era pela oratória que se poderia transportar os significados da metafísica, obedecendo as regras de compreensão dos silogismos lógicos. A retórica seria uma arte comum a todos os homens cuja finalidade era aduzir provas (ARISTOTELES, 2000, p. 29). Ele diferenciou da poética, por esta estar ligada à mimesis, a imitação de uma realidade, um pensamento difícil de ser sustentado numa época em que se discutem as ideias de pós-modernidade ou modernidade líquida.

O fenômeno literário enquanto texto, pelo menos para Harold Bloom, é um artefato que deseja causar a impressão de uma força viva (1994, p. 13). O poema é uma representação simbólica, mas não como um espelhamento direto da realidade, ou da natureza. Para Bloom, assim como para Nietzsche (1983, p. 63-64), a identidade de um poeta não é um dado concreto da realidade formado de ideias claras e distintas. É um sistema de figurações que fazem acreditar que existe algo além do que se apresenta ao primeiro olhar. Logo a identidade humana é uma ilusão respondida com um poema que também é uma ilusão, ambos afastados de qualquer significado definitivo.

Thomas Weiskel, ao estudar a psicologia do sublime romântico, demonstra como o modelo de cognição iluminista aponta o indivíduo para um conjunto vazio e como a resposta dos românticos foi fundamental para a instituição de uma ideia de transcendência pós-iluminista (1994, p. 33). Do mesmo modo todo artefato poético é também um sistema de figurações, que serve apenas para afastar ainda mais a ideia de um significado. A literatura é então vista como um processo de deslocamento de

sentido e, ao mesmo tempo, ilusão de sentido, ou seja, a literatura funciona como um procedimento retórico.

A noção de retórica na atualidade transformou-se muito, desde a época de Aristóteles. Jennifer Richards (2008, p. 64) afirma que esta arte foi utilizada na construção das obras literárias de Shakespeare e Milton, renovando-se não somente na Renascença, mas também no Iluminismo. O aspecto figurativo da linguagem foi afirmada até mesmo no século XX com os estudos pós-estruturalistas (IDEM, p. 129) e do neocriticismo (IDEM, p. 162).

O processo artístico não deve ser visto somente como uma poética, deve ser entendido também como uma retórica. Ambos são elementos imbricados nos quais a poesia aparece como força de persuasão, uma forma de convencer que não há nada mais original, não há linguagem superior a esta que se apresenta. Um movimento contraditório gera essa originalidade para que o texto poético seja visto como criação original construindo-se uma “genealogia da imaginação”.

A retórica literária caracteriza-se por uma alteração dos usos ordinários da linguagem. Essa ação acontece através das figuras de linguagem, ou tropos, que podem ser entendidos como aquele elemento que desvia significados ou gera efeitos especiais no re-arranjo das palavras. A posição da retórica é crescente e chega a ganhar um espaço no processo linguístico:

Some theorists have even embraced the paradoxical conclusion that language is fundamentally figurative and that what we call literal language consists of figures whose figurative nature has been forgotten. When we talk of ‘grasping’ a ‘hard problem’, for instance, these two expressions become literal through the forgetting of their possible figurality.³¹ (CULLER, 1999, p. 70-71)

A retórica utilizada na crítica literária da contemporaneidade é a transformação das palavras enquanto tropos. Trata-se do procedimento em que as palavras adquirem novos significados pelo seu deslocamento, supressão, inversão ou composição. Basicamente, se faz um novo uso da palavra que a distancia da sua utilização habitual, obtendo uma nova variabilidade de sentidos que não existiam antes.

A relação entre poética e retórica já foi explicitada anteriormente na literatura e agora cabe ver seu funcionamento em relação ao teatro. Dentro desta encontram-

³¹ Alguns teóricos têm até mesmo a conclusão paradoxal de que a linguagem é fundamentalmente figurativa e que o que chamamos linguagem literal é constituído por figuras cuja natureza figurativa foi esquecida. Quando falamos de ‘agarrar’ um ‘problema difícil’, por exemplo, estas duas expressões se tornam literais através do esquecimento de sua possível figuratividade. (tradução nossa)

se os tropos literários, a capacidade de substituição de uma expressão por outra. A maior e mais conhecida representante é a metáfora, que se caracteriza pela identificação de dois conceitos/objetos por alguma relação de qualidade, por exemplo: “João é um touro”. Esta afirmação não pretende identificar expressamente o ser humano com o animal, mas afirmar que o primeiro possui características em comum com o segundo, talvez a força, a brutalidade ou até mesmo a imponência.

É neste contexto que Bloom utiliza-se do vocabulário *Topos* e *tropos*. A capacidade de desviar-se de um significado estabelecido e constituir algo novo, como é definido na introdução de uma de suas séries de livros:

A *topos* can be regarded as literal when opposed to a trope or turning which is figurative and which can be a metaphor or some related departure from the literal: ironies, synecdoches (part for whole), metonymies (representations by contiguity) or hyperboles (overstatements). Themes and metaphors engender one another in all significant literary compositions.

As a theoretician of the relation between the matter and the rhetoric of high literature, I tend to define metaphor as a figure of desire rather than a figure of knowledge. We welcome literary metaphor because it enables fictions to persuade us of beautiful untrue things, as Oscar Wilde phrased it. Literary *topoi* can be regarded as places where we store information, in order to amplify the themes that interest us. (BLOOM, 2010, p. 5)³²

Harold Bloom relaciona os tropos com o que chama de razões revisionárias, termos tomados emprestado de fontes clássicas e, ao mesmo tempo, revisões de usos contemporâneos³³. *Clinamen*, termo utilizado por Lucrécio para descrever o movimento dos átomos, é o primeiro estágio, a desleitura propriamente dita, o desvio de um poeta sobre um precursor, a base para as outras formas de deslocamento. A figura literária relacionada com ele é a Ironia, dizer algo, mas com um sentido diferente. O primeiro passo é, pois, um desvio daquilo que foi apresentado.

Tessera, palavra ancestral que Bloom toma de Lacan, é a complementação do precursor na obra do poeta novo. Não basta apenas desviar-se da proposta retórica do precursor, deve-se acrescentar algo que este não pensou. A figura

³² Um *Topos* pode ser visto como literal quando em oposição a um tropo ou desvio, que é figurativo, ou pode ser uma metáfora algo relacionado com o afastamento do literal: ironias, sinédoques (parte pelo todo), metonímias (representações por contigüidade) ou hipérboles (superdeclarações). Temas e metáforas geram umas às outras em todas as composições literárias significativas. Como um teórico da relação entre a matéria e a retórica da alta literatura, eu tendo a definir a metáfora como uma figura do desejo, em vez de uma figura de conhecimento. Congratulamos a metáfora literária, pois ela permite ficções que nos persuadem de belas coisas falsas, como Oscar Wilde expressou. *Topoi* literários podem ser considerados como lugares onde nós armazenamos informações, a fim de ampliar os temas que nos interessam. (tradução nossa)

³³ Essa configuração não é uma construção plenamente Bloomiana, pois foi inspirada em ideias do crítico literário Kenneth Burke (1897 - 1993) e redigidos inicialmente por Paul de Man (1919 - 1983). A grande inovação de Bloom será no sexto estágio: a adição da figura de linguagem *metalepse*.

relacionada é a sinédoque, a parte pelo todo. Como se o poeta efebo mostrasse que algum termo do precursor é mais amplo do que ele havia imaginado.

Kenosis é o esvaziamento do poeta, um mecanismo de ruptura semelhante às compulsões de repetição estudadas na psicanálise. O poeta tardio isola-se de tudo para afastar a influência do precursor, do contrário sentiria a necessidade de repetir o modelo herdado. O tropo relacionado é a metonímia, a troca do continente pelo conteúdo. Como se tomasse a forma do precursor, mas não obedecesse seu significado, seu sentido.

Demonização (Daemonization), o quarto movimento, é um deslocamento em forma de contra-sublime, um sublime desviante ou até mesmo contrário ao que o precursor propôs. Seu termo literário é a hipérbole, um exagero desmedido, pois amplia a figura anterior, mas não como personalidade. É um movimento de individuação do poeta efebo, “desindividualizando” o precursor, transformando-o em desejo, em um objeto de fruição para o efebo.

Askesis é o truncamento das habilidades do poeta novo, uma espécie de ascese pessoal que permite-lhe interpretar o poeta anterior. Limitando a própria personalidade a ponto de poder trocar de lugar com seu precursor. Sua figura retórica é a metáfora, a troca de significado por uma relação analógica.

Apophrades é o último estágio e é traduzido como o retorno dos mortos. A apropriação final do poeta anterior pelo posterior, o poeta precursor volta como se fosse um poeta efebo. É a figura literária mais complexa, a metalepse, ou transunção, em que o antecedente pode ser tomado pelo consequente e vice-versa. Um exemplo possível é dizer “*eles viveram*” em vez de “*eles estão mortos*”. O poeta alcançaria a ilusão máxima fazendo-se parecer anterior ao poeta que o influenciou.

Harold Bloom configurou essas razões dentro do princípio de tríades dialéticas: limitação/substituição/representação. Sua inspiração vem da cabala luriânica³⁴ para utilizar as “ratios” apenas como instrumento heurístico. O movimento triádico obedeceria um ritmo de contração, separação e reagregação. Na cabala judaica Deus se auto-ocultaria, concentrando-se em si mesmo, para gerar algo diferente de si. Esse movimento inicial geraria um segundo, uma catástrofe no sentido de quebra ou ruptura, separando o criador da criatura. O terceiro e último movimento é um processo salvador, de restauração, gerando algo novo, no caso da

³⁴ Isaac Luria (1534 - 1572), cabalista renascentista.

cabala, o ser humano. Aplicado ao processo literário, o poeta efebo para criar teria de voltar-se sobre si e seu precursor, romper o sentido estabelecido no texto e gerar um novo sentido pelo qual é o dominante.

No entanto, a teoria de Bloom tem algo mais importante do que este vocabulário hermético. Sua preocupação verdadeira é a constituição do “poeta forte”, o poeta capaz de sobreviver ao conflito edipiano com a tradição criando para si um lugar ao sol e mentir contra o tempo narrando a si mesmo como um início. Sua teoria é mais radical do que muitos autores gostariam de acreditar.

Não existe nenhum suporte metafísico por trás do poema, o que faz com que a ideia de poema individual desapareça, bem como a própria ideia de poeta ou leitor. Para Bloom só existem intérpretes, sejam de interpretações prévias ou próprias, mas sempre serão atos interpretativos. As relações entre poetas não ficam adstritas a um espaço tempo linear e cronológico, pois, como visto anteriormente, a criatividade não passaria de uma *“illusio”*, um “equivoco proposital” do artista ao procurar distanciar-se de algo que o cerca e o ameaça, pelo menos em nível poético.

O artista escreve uma obra para ser única e luta contra a possibilidade de ter chegado tardiamente ao realizar sua produção. Seu combate não exige que conheça outros poetas precursores contra os quais se opõe. O ato de desleitura/produção já está carregado com as ansiosas necessidades de revisão. Por esta razão pode-se afirmar que sua noção de influência transcende limites espaciais e temporais, o poeta não precisa ter lido nenhum poeta precursor para que a angústia da influência estabeleça-se.

1.6 O Leitor Forte

Até o momento discorreu-se profundamente do processo poético como uma relação entre artistas que tentam sempre desviar-se retoricamente uns dos outros. Adentrou-se no território da criatividade, mas pouco se comentou sobre suas consequências no leitor comum. Como demonstrou-se anteriormente uma parte da crítica chega a pensar que não existe espaço para não-escritores dentro da teoria da angústia da influência.

Na verdade, para Bloom, não existe nenhuma diferença formal entre os leitores comuns e os artistas, assim como não existe diferença entre autores e críticos dentro do revisionismo. A poesia é uma forma de crítica e a crítica uma forma de poesia. Todos podem sofrer da angústia da influência e, portanto,

responder a ela, mesmo que seja restrito apenas ao ato de ler. O processo de desvio e angústia é o mesmo para qualquer um, embora os primeiros não tenham nenhum tipo de resposta material das leituras. O ato de leitura é, em si mesmo, um ato de produção e um ato de revolta contra a linguagem, a escrita e a própria leitura.

A figura utilizada por Bloom é a do “leitor forte”. Qualquer um que reconheça sua tardividade diante de um texto e possa (re-)interpretá-lo no ato da leitura é detentor de tal força. O leitor forte não se deixa domesticar quando se defronta com qualquer autor. Toda a escrita é uma forma de provocação e somente os leitores que tem força imaginativa conseguem responder à altura do poema lido. Ou como o próprio Bloom assevera:

The strong reader, whose reading will matter to others as well as to himself, is thus placed in dilemmas of the revisionist, who wishes to find his own original relation to truth, whether in texts or in reality (which he treats as texts anyway), but also wishes to open received texts to his own sufferings, or what he wants to call the sufferings of history.³⁵ (BLOOM, 2003. p. 3)

Uma leitura forte é uma revisão da poesia que serve para demonstrar a originalidade do leitor. Bloom usa do pensamento freudiano para demonstrar que o desejo desse tipo de originalidade na literatura é o efeito de “*unheimlich*”, de estranhamento. Freud (1976) tratou deste tema ao comentar sobre aquilo que causa horror à sensibilidade humana. As experiências estéticas destroem a familiaridade sensorial do indivíduo, um rompimento do que é conhecido e próximo. Ser original é ser ao mesmo tempo conhecido e desconhecido, estranho e familiar.

O aspecto psicanalítico de Bloom é, portanto, ao mesmo tempo um uso retórico, por isso não está preocupado em utilizar Freud para entender a psicologia de um autor ou de seus personagens, mas como um tropo para entender as relações entre efebos, precursores e desapropriações. Foi neste sentido que para cada um dos tropos/razões revisionárias Bloom designou uma defesa psíquica exposta nos trabalhos de Freud.

Para a ironia juntou a reação formativa, na qual a pessoa, querendo aliviar ansiedades, reage com uma ação contrária aos seus sentimentos. Para a sinédoque fundiu a reversão, uma mudança de ação no direcionamento do desejo. Para a metonímia apontou a anulação, o isolamento, a interrupção de um pensamento com

³⁵ O leitor forte, cuja leitura será assunto para outros, bem como para si mesmo, é assim colocado nos dilemas dos revisionistas, que querem encontrar a sua própria relação original com a verdade, seja em textos ou na realidade (que ele trata como textos de qualquer maneira), mas também pretende abrir textos recebidos para seu próprio sofrimento, ou o que ele chama de sofrimentos da história. (tradução nossa)

os outros, e a regressão, na qual o ego recua, fugindo do conflito, para um estágio anterior. Na hipérbole encontrou a repressão, em que se tenta fazer desaparecer os conteúdos psíquicos ameaçadores. A metáfora é a defesa da sublimação, a canalização de desejos para algo socialmente aceito. Enquanto a metalepse configura-se com a introjeção, incorporação destrutiva de um objeto, e a projeção, atribuição de um impulso a outra pessoa (BLOOM, 1994, p.12).

Da mesma maneira, o romance familiar de Freud, independente de sua verdade psicológica, explica muito bem a relação entre artistas. Na psicanálise a criança imaginaria pais diferentes dos seus, pais de algum estatuto superior. Trata-se exatamente do posicionamento do “eu” dentro da história e uma tentativa de formar o próprio conhecimento independente.

As relações poéticas, assim sendo, não são relações reais, mas relações ao mesmo tempo textuais e transtextuais. A proposta bloomiana nega tanto os diversos tipos de tautologia, que estudam o significado do texto como se fosse um texto fechado, e de reducionismos, que estudam o significado do texto em outro texto fora dele. O significado de um texto literário é outro texto literário, criado originalmente pela desleitura. Assim, não há interpretação situada entre o texto e o significado, mas entre o texto e as suas leituras. A significação passa a ser sempre flutuante e se dá em uma dinâmica de contraposições, em que a leitura impera como um processo de superação do que é lido. Uma batalha de formas persuasivas que sempre elidem o significado, ou parte deste, permitindo que se realizem novos sentidos.

O leitor não deve buscar um significado escondido, uma compreensão das relações ocultas na literatura, porque estas não existem. A linguagem é uma construção arbitrária, e segundo Bloom, dependente da imaginação do ser humano. A imaginação é a força autoritária e prioritária sobre a linguagem. Não há uma gramática capaz de explicar os escritores, são estes que com suas obras estabelecem as gramáticas. Assim, cabe ao leitor produzir o sentido com seu poder imaginativo³⁶. Como ele mesmo argumenta no livro “Como e Porque ler?” citando o filósofo transcendentalista Ralph Waldo Emerson:

Recorro, novamente, a Emerson para definir o quarto princípio da leitura:
Para ler bem é preciso ser inventor. O que, para Emerson, seria “leitura criativa” foi

³⁶ Talvez seja importante constar que Harold Bloom não defende uma leitura relativista independente de autores. São os autores, com seu poder retórico-cognitivo-estético que provocam as leituras criativas.

por mim chamado de “leitura equivocada”, expressão que levou meus adversários a crer que eu sofresse de dislexia. O fracasso, ou o branco, que tais indivíduos vêem quando se deparam com um poema está em seus próprios olhos. Autoconfiança não é dom, mas o renascimento da mente, o que só ocorre após anos de muita leitura. (BLOOM, 1998, p. 21)

O poder da desleitura é ao mesmo tempo fonte de liberdade e exigência criativa. As análises do crítico podem ir muito além das barreiras da poesia. A teoria da angústia da influência é uma luta para ser contemporâneo, no sentido utilizado por Nietzsche, Barthes e Agamben. Segundo estes autores, para ser contemporâneo é necessário ser intempestivo, estar além do próprio tempo. Entrar no jogo da angústia da influência é travar uma luta entre anterioridade e posteridade. O leitor deseja afastar-se do que lê, mesmo que esteja enredado pelo passado.

2. A COMPLEXIDADE DO TEXTO ENCENADO

“O teatro pode contar tudo! Nós é que nem sempre sabemos fazê-lo.”

Ariane Mnouchkine

Conta-se que o grande teórico e diretor russo Constantin Stanislavski necessitava de uma peça para a abertura do seu teatro, o Teatro de Arte de Moscou, em 1898. Entrou em contato com o escritor Anton Tchekov e percebeu o grande potencial de sua peça “A Gaivota”, que até então não tinha recebido o devido conhecimento do público. Dizia-se que o texto dramático era muito difícil, quase impossível de ser representado em um teatro, mas isso não deteve Stanislavski de arriscar-se nesse projeto. Depois de um largo tempo de ensaio o diretor convidou o autor para que visse seus progressos no palco e pudesse assim dar a sua aprovação sobre a montagem. No meio da representação, Tchecov teria chamado Stanislavski e lhe perguntado o que era tudo aquilo e por que os atores agiam de uma maneira tão densa e concentrada. Constantin lhe respondeu que era a sua peça, um drama sobre a vida humana em toda profundidade de sua dor e sofrimento. Tchekov teria respondido então: “... mas era uma comédia!!!”.³⁷

Impossível não perceber como a leitura do encenador tomou uma larga distância da leitura proposta pelo escritor. Suas concretizações chegaram a tomar posições praticamente antagônicas na apreensão metatextual da obra, o que influenciou na sua encenação. A posição de centralidade do autor só foi contestada na primeira metade do século XX, mas de certa maneira o teatro sutilmente já colocava em xeque essa importância com outra figura: o diretor teatral.

No final do século XIX a representação teatral começa a receber um tipo novo de organização, uma coerência global em que os aspectos de iluminação, cenografia e trabalho dos atores receberão um novo tipo de valorização. A passagem do texto dramático para os palcos passa, ou pelo menos podia passar, pela percepção geral de um indivíduo que determina quais aspectos são mais relevantes e como esses aspectos devem ser representados em cena.

Isso mostra como as relações entre literatura e teatro nunca foram plenamente pacíficas. O literário sempre apareceu como o “pai criador” da arte da

³⁷ Cabe lembrar que apesar dessa possível diferença de visão a apresentação do espetáculo de abertura do teatro foi um grande sucesso, tanto que até hoje a gaivota é o símbolo do Teatro de Arte de Moscou.

encenação, mas de alguma forma sempre houve algo de rebelde no seu aspecto performático³⁸. Se por um lado a arte teatral nasce conectada à arte literária, por outro lado ela nasce preparada para ser levada para a cena. As discussões sobre a importância do texto literário dentro de uma encenação e os seus limites são amplas e complexas exigindo um certo escrutínio.

Existe uma diferença material e fenomênica entre a obra criada pelo dramaturgo e a obra criada pelo encenador. Enquanto um permanece em uma funcionalidade estritamente literária, a outra toma uma posição estética espaço-temporal, performatizada por atores, obedecendo, portanto, a outras prerrogativas estéticas. Sob este ponto de vista é que se pode falar da diferença entre o texto literário, próximo do livro, e o texto encenado, próximo do palco³⁹. Hoje em dia pode-se afirmar ainda que mesmo textos não dramáticos são constantemente levados para a cena, mostrando que a característica dramática não é uma exigência textual para a configuração de um espetáculo.

Essa distinção tem seu fundamento apenas na necessidade de demonstrar certa independência do teatro em relação ao literário, ou talvez um incompleto domínio do literário sobre o teatral. De qualquer maneira, a relação entre teatro e literatura vai mais além do que uma relação linear de poder. O fenômeno encenado é, na verdade, um grande imbricamento de objetos e formas entre os quais o texto literário está presente. O teatro sustenta-se enquanto uma relação de interdependência entre literatura e outros meios que, em conjunto, são capazes de produzir aquilo que convencionalmente chamou-se de teatro. Essa múltipla permutação é que permite ver a relação entre teatro e literatura como uma relação de intertextualidade e de influência, pelo menos no sentido que aqui se defende.

2.1 Teatro versus Literatura: alguns exemplos

A relação paradoxal entre literatura e teatro pode ser vista em alguns momentos da história ocidental. As origens do teatro ocidental estariam fundadas, segundo alguns teóricos, nos rituais dionisíacos (BRANDÃO, 1992, p. 10) e,

³⁸ O termo performance é em si mesmo difícil de ser definido pela infinidade de usos a que se propõe. O termo será utilizado na sua acepção de um fazer dentro do contexto teatral.

³⁹ Da mesma maneira que não se pode restringir a literatura ao livro não se pode restringir o teatro ao edifício teatral, mas isto também não invalida a diferenciação didática que se propõe este trabalho. Seria mais correto convencionar o aspecto literário próximo da palavra enquanto que a encenação fica próxima da presença cênica de atores.

portanto, estariam relacionados com a necessidade de expressar algo que transcendesse os limites humanos⁴⁰. A tragédia grega toma sua forma dentro de uma concepção de mundo no qual heróis ultrapassam as medidas, cometendo uma falha trágica, e por isso são punidos pelo destino. Seus dramas escritos tinham o objetivo de serem encenados em festivais onde a figura do dramaturgo era preponderante.

Na arte poética de Aristóteles a encenação, ou “*opsis*”, já prefigurava em uma posição de subserviência em relação à poesia dramática. Para a imitação de homens melhores em ação bastava o texto escrito sob a forma dialogada. Como afirmou o próprio estagirita: “O terror e a paixão podem advir do espetáculo cênico, mas podem igualmente derivar do arranjo dos fatos, o que é preferível e mostra maior habilidade do poeta.” (ARISTÓTELES, 2000, p. 260). O pensador grego demonstrava que o procedimento literário tinha precedência e que o aspecto da encenação servia muito mais para atingir a população em geral, sendo uma expressão supérflua e superficial. Por outro lado, isso não impede que se veja nesse ponto de vista uma pequena contradição. O crítico José Guilherme Melquior em seu estudo sobre a lírica apresenta uma visão que transcende a importância da palavra escrita:

Os gregos, para quem o poema era indissociável da declamação, portanto do elemento já cênico, viam na lírica, no século IV, apenas um estágio anterior à evolução da tragédia, de que depois se tornará simples forma ancilar. (MELQUIOR, 1997, p. 18)

A preocupação do crítico é demonstrar como a forma lírica é próxima da música e, ao mesmo tempo, demonstra a importância da performance para a obtenção da totalidade da própria obra literária. Na mesma medida em que a peça surge para ser lida, simultaneamente pode ser encenada. Essa potencialidade de dupla função no objeto dramático percorre a história das artes a um longo tempo, mas é a posição aristotélica de privilegiar a importância do texto escrito que permaneceu mais incisivamente no foco da teoria.

O poder da dramaturgia sobre a encenação aparece fortemente na história quando se percebe que todas as formas cênicas que privilegiavam a atuação e a

⁴⁰ É necessário lembrar que a antropologia atual não consegue determinar uma origem clara para a criação da arte teatral, até porque essa noção de origem é muito pouco útil. A própria ideia de que o teatro surgiu de um ritual básico é bastante controversa.

improvisação, como o mimo, a pantomima e a *commedia dell'arte* foram vistos, de modo geral, como objetos estéticos eminentemente populares sem um valor culturalmente canônico (JACCOBI, 1956, p. 22). Como a história das artes não caminha dentro de limites estáticos, a cultura dita “erudita” acaba de alguma forma dialogando com a cultura designada como popular. A apropriação destes elementos por dramaturgos será fundamental para que sejam progressivamente valorizados, como exemplo tem-se a obra de Molière.

Somente no século XVIII, com o “Paradoxo do Ator”, de Denis Diderot, é que a percepção da montagem começaria a tomar mais relevância dentro do teatro. Em sua obra afirma que toda tentativa de imitação da realidade não deixará de ser uma forma de estilização e neste momento abre espaço para falar do modo como um ator deve representar seu papel (ROUBINE, 2003, p. 80). É o início da valorização do artista que leva a obra dramática para a cena. Chega-se ao ponto de que no século XIX inicia-se a era das divas, na qual a figura da atriz convoca mais espectadores do que o nome do escritor. Entretanto, na medida em que a obra encenada começa a receber alguma notoriedade, ainda não recebe a devida autonomia. A sacralização do texto, o qual determina que a peça encenada deve obedecer a normatividade do texto escrito, absorve a teoria crítica mesmo dentro do século XX.

A tradição que centraliza o poder e a originalidade de um espetáculo no texto enxerga todos os artesãos e técnicos teatrais como agentes subalternos. O cenógrafo deve materializar estritamente o que a peça escrita exige, tanto que uma grande parte dos dramaturgos preocupa-se no detalhamento do cenário descrito dentro do texto (IDEM, 1998, p.46). Provavelmente o excesso de informações inscritas no texto pelos autores, no início do século XX, fosse uma forma de salvaguardar-se de todos os sujeitos envolvidos na concretização da peça escrita. Todos deveriam obedecer ao poder superior do autor literário que continha em si o significado último da obra.

Dentro deste contexto textocêntrico é que surge a figura do diretor de teatro. Consta que o duque de Saxe, George II, revolucionou o teatro ao preocupar-se sistematicamente com a estrutura do cenário, o desenho dos figurinos e a movimentação dos atores em 1871 (GIUZIO, 2010, p. 3). A companhia Meininger viajou por toda a Europa e sua eficiência nas apresentações teatrais influenciou uma geração de muitos diretores de teatro que ainda viriam a ser conhecidos. Sua preocupação em tornar a representação mais próxima da realidade “imitada” exigia

que tomasse uma série de decisões. Por trás de seus espetáculos ficava implícita a ideia de que fazer teatro era muito mais do que recitar um texto diante de uma plateia, era preciso uma concepção que de alguma forma abarcasse o texto escrito e o transformasse em uma obra cênica.

Porém, o estatuto do diretor como um agente criativo não se alterou de uma maneira repentina, ou mesmo de um modo lento e gradual, sendo composta de posições divergentes e simultâneas e até hoje essa preocupação em obedecer ou não ao texto escrito aparece em espetáculos contemporâneos. Nas primeiras décadas do século XX existiram artistas que desejavam obedecer aos preceitos do autor quanto quem acreditava na sua própria autoria no palco. Tanto o naturalismo quanto o simbolismo levaram ao palco espetáculos fortemente conectados a suas versões textuais. Artistas como Copeau, Dullin e Jovet afirmaram reiteradamente uma fidelidade ao poeta dramático enquanto Gordon Craig, Meyerhold, Baty e Artaud apostavam em visões mais independentes para a obra teatral.

De alguma maneira, contudo, a ideia de que encenar um texto exigia a criatividade de indivíduos diferentes do escritor cada vez mais ganhou espaço. Mesmo diretores preocupados em ser fiéis ao texto de algum autor, enxergam que não podem lidar com a obra de uma maneira mecânica ou linear. Jean-Jacques Roubine (1998, p. 77) afirma: “É incontestável que hoje em dia o encenador conseguiu libertar-se da tutela do autor”.

Resta questionar o funcionamento do texto através do encenador, pois o teatro não perdeu o seu uso. A literatura pode servir tanto como componente do texto cênico quanto como ser seu ponto de partida, o que não torna suas relações menos contraditórias. Como afirma claramente Hans Thies Lehmann ao comentar o teatro da atualidade: “The new theatre confirms the not so new insight that there is never a harmonious relationship but rather a perpetual conflict between text and scene.”(LEHMANN, 2006, p. xi)⁴¹

2.2 Intertexto Cênico

Como já foi visto, a textualidade aparece como um processo auto-referencial, na medida em que é entendida como uma posição intervalar, pois um texto é sempre um encontro de outros textos. Sua “natureza” é sempre um processo,

⁴¹ O novo teatro confirma a nem tão nova ideia de que nunca houve uma relação harmoniosa, mas um perpétuo conflito entre texto e cena.

sempre uma relação capaz de produzir uma miríade de outras relações. Poucos seriam capazes de negar que das interações entre as palavras, frases e textos obtemos o fenômeno literário⁴². Desse modo o que forma um texto é mais sua articulação e conexão do que algum formato objetivo.

Seguindo por este caminho pode-se atribuir ao texto uma atuação tão ampla que escapa de qualquer enraizamento material. Sua apresentação não precisa ficar adstrita a uma base monolítica como também pode ser atribuída a uma série de diferentes formatos, estejam elas agindo separadamente ou em conjunto. É sob este ponto de vista que se pode falar de um texto cênico ou encenado, ou mesmo de uma intertextualidade cênica.

A origem etimológica da palavra teatro é a mesma da palavra teoria e dá ênfase ao aspecto visual. Contudo, pensar o teatro apenas como uma forma visual é não estar aberto para a infinidade de sensações que este formato pode propiciar aos seus espectadores.

A textualidade cênica é composta por meios visuais, espaciais, sonoros, olfativos, proxêmicos e algumas vezes eletrônicos. Esta superposição de elementos heterogêneos compõe uma “totalidade intermediática” que se pode chamar de cena, mesmo que essa totalidade não passe de um recorte de algo muito maior. Neste sentido é que texto pode ser visto como uma complexidade⁴³. As parcelas que formam a cena interagem umas com as outras, assim como as cenas interagem entre si para formar um espetáculo. O teatro, portanto, pode ser encarado como uma forma complexa e dinâmica de textualidade o que lhe permite ser um objeto estético polissêmico.

Logo, o teatro enquanto mídia é uma associação de diversas mídias, sua realidade só aparece em uma teia de sensações organizada. Esse caráter híbrido sempre foi construído dentro da força integrativa da unidade da cena e somente no cenário “pós-moderno” onde espetáculos de artistas como Robert Wilson deixam claro como a *Gesamtkunstwerk*⁴⁴ wagneriana pode ser desconstruída e cada aspecto da cena ganha autonomia (GALIZIA, 1986, p.70).

⁴² Lembra-se rapidamente que existem obras que vão além do mero uso das palavras. O livro “Nadja” de Breton ou “Extremely loud and incredibly close” de Jonathan Safran Foer são apenas alguns exemplos entre tantos.

⁴³ Interessante considerar a similitude etimológica das palavras. Enquanto a palavra texto aparece como tecido e a palavra complexidade aparece como aquilo que é tecido em conjunto.

⁴⁴ Obra de arte total

Não é necessário utilizar exemplos tão contemporâneos nos quais os meios tecnológicos ajudam a perceber o objeto teatral como uma multiplicidade concatenada. Mesmo que um espetáculo seja desprovido de uma iluminação ou de uma trilha sonora, a mera presença viva de um ator diante de uma plateia se dá visualmente e sonoramente. Neste emaranhado de elementos o texto escrito é apenas um dos possíveis componentes do objeto performático.

Quando o texto literário é levado para a cena ele perde automaticamente a sua autonomia midiática ao se conjugar com os outros elementos constituintes da peça. O contexto sócio-cognitivo e estético em que cada um dos objetos está inserido é muito diferente. O texto literário transforma-se em um dos textos do intertexto cênico, em alguns casos ele pode ser tratado como o mais importante, mas com certeza não será o único em seu processo artístico-comunicacional. Pode-se enxergar essa passagem ainda sob outra ótica. No momento em que o texto dramático ou não dramático é emitido pelos atores ele se torna uma performance, no sentido linguístico mesmo, pois transforma-se em uma ação, uma prática, um comportamento que pode ser avaliado como competência. A configuração solitária pela qual passa um leitor é diferente da experimentada pelo espectador teatral que parece ser bem mais coletiva.

Isto não significa que o teatro seja mais amplo ou profundo do que a literatura, mas que ambas as artes não são redutíveis uma para a outra. A argumentação aqui exposta visa antes mostrar que cada arte é uma linguagem, enquanto um sistema de signos, pela qual fluem outras linguagens⁴⁵. Por essa razão pode-se afirmar que a intertextualidade é uma prática que transcende o campo da literatura. Toda intersecção de códigos e convenções em algum objeto exige esse tipo de interpretação intertextual. O cinema, a música e a arquitetura têm sido beneficiados com esses aportes interpretativos (ALLEN, 2000, p. 175). A arte dramática e performática não pode ser uma exceção:

A recognition of the intertextuality of performance can equally be made of theatrical productions (see Carlson, 1994), and can foreground the potential intertextual connections between literary and non-literary forms; even perhaps

⁴⁵ O uso do termo linguagem não pretende fazer referência ao uso estruturalista que pensava nas artes como modeladas pela linguística, mas como uma forma comunicacional própria que pode ser partilhada por vários agentes.

reaffirming our sense of drama as a form lying between literary and non-literary art. (IDEM, p. 176)⁴⁶

Partindo, então, do ponto de que são artes diferentes, enquanto linguagens diferentes, poderia se cogitar uma separação entre ambas. No entanto, retornando para a ideia de que um texto dramático nasce como uma potencialidade cênica, deve-se inferir que há uma possibilidade de comunicação entre estes dois tipos de linguagens. Há, portanto, algum canal, mesmo que virtual, capaz de ligar duas obras diferentes, além do fato de que uma pode utilizar-se da outra.

Na verdade, já foi visto que existe a ideia muito clara de entender a literatura como protótipo da encenação. A partir de um texto da literatura, constrói-se outro texto, dentro do campo cênico, onde aparentemente a literatura aparece como um ponto de origem. Afinal, reconhece-se uma ligação entre o Hamlet escrito por William Shakespeare e o Hamlet encenado por um diretor como Peter Brook⁴⁷ exatamente pelo uso do primeiro enquanto texto. Como se dá a passagem de uma obra para a outra, enquanto mídia e arte?

No caso específico de encenar um texto dramático existe uma série de diálogos e descrições preparadas para serem materializadas. No entanto, o modo de uso fica sujeito a muitos “espaços vazios”. No caso da peça acima mencionada, Hamlet, quando o personagem-título executa seu famoso solilóquio na primeira cena do terceiro ato, Shakespeare não indica como o texto deve ser oralizado, ou que movimentos lhe são permitidos fazer.

Se for observada a mídia fílmica será possível perceber as múltiplas leituras que a peça pode receber, na versão de Laurence Olivier, Hamlet recita o texto olhando para o oceano enquanto que na versão de Kenneth Brannagh, o personagem declama em frente a um espelho. Poderia-se cogitar que esse fenômeno fica restrito a escritores que não se preocupam em descrever suas cenas, mas até as peças de um dramaturgo como Eugene O'Neill, que optou por uma super-descritividade, deixam aspectos para serem construídos no palco. Em “Electra Enlutada” Lavínia é descrita sempre com a ação de marchar e com uma atitude distante pela própria mãe, mas de que maneira ela marcha e como fisicalizar a

⁴⁶Um reconhecimento da intertextualidade de performance pode também ser feita a partir de produções teatrais, e pode deixar em primeiro plano as ligações intertextuais potenciais entre formas literárias e não literárias, até mesmo, talvez, reafirmando o nosso senso de drama como forma situada entre a arte literária não-literária. (tradução nossa)

⁴⁷ Peter Brook (1925). Cineasta e Encenador britânico radicado na França. Realizou inúmeros espetáculos, entre eles: *Marat/Sade* (1964), *Sonho de uma Noite de Verão* (1970) e *A Conferência dos Pássaros* (1979).

distância da mãe o autor não explica. Mesmo um texto não-dramático, que não é feito dentro de uma estrutura dialógica, mas muito mais próxima da épica, da lírica, ou até do pós-dramático⁴⁸, possui um material que pode ser usado para a encenação.

A passagem do texto escrito para o texto encenado é um procedimento intertextual não apenas pela junção de diferentes elementos para construção de uma nova obra, mas porque expande, concentra e recorta o sentido do objeto literário. Pode-se afirmar que a atividade intertextual, pelo menos nesta situação, coaduna-se com os estudos de tradução. Tornar um texto escrito em um objeto cênico é um processo de tradução, visto aqui não mais como presa a um método rígido que espelha perfeitamente duas realidades, mas como um processo de significação. A possibilidade de entender o ato tradutivo como um ato que vai além da passagem entre dois idiomas é aventado por Susan Basnett:

Much time and ink has been wasted attempting to differentiate between *translations, versions, adaptations* and the establishment of a hierarchy of 'correctness' between these categories. Yet the differentiation between them derives from a concept of the reader as the passive receiver of the text in which its Truth is enshrined. In other words, if the text is perceived as an object that should only produce a single invariant reading, any 'deviation' on the part of the reader/translator will be judged as a transgression. (BASNETT, 2002, p. 84)⁴⁹

Segue-se o famoso ditado "*traduttore, traditore*", pois, como já foi visto, o ato de leitura nunca é inocente. Existem ainda críticos e intelectuais que se colocam contrários à noção aberta de tradução, sem perceber a dificuldade e sutileza necessárias para realizar os intercâmbios. Na verdade é comum encontrar um vocabulário moralista, ligado àquele velho pensamento aristotélico, em que a literatura aparece como sendo a fonte "traída", na qual a obra transposta acaba sendo vista como infiel ou deformada. Mais adiante será discutida em que medida um texto teatral é realmente uma forma dessacralizada do literário.

Dentro da teoria da tradução encontram-se as distinções propostas por Roman Jakobson, entre as quais descreve a tradução intersemiótica (IDEM, p. 23). Esse tipo de ato tradutivo é uma transmutação, pois passaria de signos verbais, por

⁴⁸ Conceito cunhado por Hans Thies Lehmann sobre as experiências teatrais do século XX até o presente.

⁴⁹ Muito tempo e tinta foram desperdiçados tentando diferenciar as traduções, as versões, adaptações e o estabelecimento de uma hierarquia de "correção" entre essas categorias. No entanto, a diferenciação entre elas deriva de um conceito do leitor como receptor passivo do texto em que a sua verdade é consagrada. Em outras palavras, se o texto é percebido como um objeto que só deve produzir uma única leitura invariante, qualquer "desvio" por parte do leitor / tradutor será julgado como uma transgressão. (tradução nossa)

meio de trocas de sistemas de signos, para signos não-verbais. Neste momento já se pode enxergar dois fatos importantes no conceito jakobsoniano de tradução. O primeiro deixa claro, segundo sua teoria, de que a passagem do texto literário para um texto encenado é um ato de interpretação. O segundo refere-se ao fato de que a mudança de signos implica em um tipo de transformação e por isso mesmo haverá um afastamento do texto que é traduzido. Assim a passagem de uma ordem para outra implica um duplo movimento de aproximação (interpretar) e afastamento (transmutar).

Esse momento de fluxo entre texto literário e texto encenado, portanto, comporta aspectos conjuntivos e disjuntivos simultâneos. Tendo a literatura como ponto inicial e a peça teatral como um processo posterior, pode-se perceber que várias indicações constantes na primeira serão mantidas na segunda, mas que muitos outros elementos serão acrescentados ou até substituídos. A tradução não é uma hermenêutica perfeita, pois existe uma incomensurabilidade de linguagens que impede que um espelhamento absoluto possa ocorrer. Traduzir não é somente assemelhar, mas também é alteração, uma forma de trocar.

Uma possibilidade de compreender essa ideia de troca sígnica está presente na epistemologia poética proposta por Julia Kristeva. O “Chora” semiótico, conceito utilizado pela autora, é um estado psico-cognitivo do indivíduo, uma articulação provisória e incerta, na qual o sujeito é gerado e negado ao mesmo tempo, é a base rítmica da linguagem humana (KRISTEVA, 1974, pg 23). Basicamente, trata-se de um estado pré-linguístico que mistura todas as sensações e estímulos sem qualquer noção de limites, podendo ligar as formas linguísticas aos objetos exteriores de qualquer maneira possível. Este estado seria a base para a criação de qualquer linguagem, o caos do qual sobreviria a língua.

Essa origem caótica e suplementar da linguagem é o que permitiria as revoluções poético-linguísticas do ser humano. A ordem simbólica pode sempre alterar-se por uma ruptura dos significados estabelecidos, não num mergulho direto no “Chora” como no início da formação da cognição humana, mas como uma possibilidade de “quebra” do significante, uma pulsão que subsiste a toda e qualquer enunciação⁵⁰. A intertextualidade pode servir como uma forma de desarranjo de sentidos construídos.

⁵⁰ Não se visa aqui seguir todos os passos da teoria de Kristeva, mas apenas apontar aquilo que de alguma forma dialoga com a noção de que realizar intertextos é ao mesmo tempo relacionar e transformar.

A prática intertextual é um jogo instável. Da mesma forma que é encarada enquanto objeto estilístico e linguístico, remontando-se para a metáfora do mosaico, deve também ser vista como noção poética. A passagem da literatura para a cena torna evidente esse procedimento. É impossível não perceber essa passagem como uma multiplicidade de níveis, como um desdobramento holográfico. A transmutação ocorre enquanto signo, mídia, linguagem, texto e arte.

Traduzir torna-se, portanto, não apenas recriar, mas simultaneamente criar. A literatura absorvida como linguagem poderia, então, ser alterada para a construção da cena teatral. O texto literário seria desapropriado como objeto cênico, podendo ser, ao mesmo tempo, elemento constituinte e o ponto de partida que propiciou a encenação. As relações entre literatura e teatro tornam-se gradativamente mais ambíguas e obscuras tornando difícil perceber em que medida o texto é recebido e produzido na constituição de outro texto.

2.3 Recepção do Texto e Produção da Cena

A literatura é obscura, ambígua, virtual, ao mesmo tempo em que é concreta, material, ordenada. A produção da miríade de significados está contido em um texto escrito. A recepção pode ter um objeto delimitado, mas não há limites no encontro da consciência humana com a literatura. Não se pode escapar da pluralidade do texto sem sacrificar a imaginação.

É um lugar comum afirmar que não existe arte literária sem leitor, porque ninguém pode abdicar do próprio processo criativo. Entretanto, o encenador deve ser fiel ao texto escrito no momento da montagem do espetáculo. Se o seu estatuto enquanto artista criador não é reconhecido, pelo menos sua posição como leitor deveria ser um ponto de convergência. O leitor não pode ser visto como uma figura abstrata, ele é uma história, um corpo, uma existência. Seu encontro com o texto é um momento singular, o encontro de dois universos, porque só neste instante a literatura é realmente ativada.

O diretor teatral não é um indivíduo excepcional capaz de penetrar na objetividade textual, sua conexão é tão flutuante quanto a de qualquer outro que se encontre com o objeto literário. A literatura apresenta momentos elípticos que necessitam desse encontro com o leitor e o filósofo Jean Paul Sartre, apesar de estar mais preocupado em falar do engajamento da arte em uma abordagem

fenomenológica, indiretamente mostra o poder de completude que o leitor pode dar à leitura quando comenta sobre o poder do silêncio no texto:

Esse silêncio é um momento da linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar - logo, ainda é falar. Portanto, se um escritor decidiu calar-se diante de determinado aspecto do mundo, ou, como diz uma locução corrente, particularmente expressiva, decidiu *deixar passar em silêncio*, é legítimo propor-lhe uma terceira questão: por que você falou disso e não daquilo, e já que você fala para mudar, por que deseja mudar isso e não aquilo? (SARTRE, 1989, p. 22)

Como se percebe, os significados da interação texto/leitor podem ocorrer tanto pela multiplicidade de sentidos das palavras quanto dos espaços vazios entre elas. O encenador passa pela mesma complementação que qualquer um teria ao se defrontar com a literatura. A grande diferença de um leitor comum, se é que isto existe, e o leitor-encenador está em que este último deve usar a sua criatividade para dar outra forma ao que a interação com o objeto literário lhe inspira. Se o leitor deve ser criativo para ler, tanto ou mais deve ser o encenador.

Criar é um ato complexo porque conjuga em si uma amplidão de atividades concomitantes e até contraditórias. Formar, ordenar, configurar, relacionar e significar estão imbricados em todo e qualquer ato criativo (OSTROWER, 1999, p. 9). Mesmo atitudes como suprimir, suspender, alterar, romper, inverter e destruir fazem parte da criatividade. Ler é um ato criativo porque estabelece relações que compõem e rompem com as estruturas da obra lida. O texto nunca é apreendido como uma adequação às ideias da mente como defendia o aristotelismo-tomista. Criatividade não é um esforço para alcançar um objetivo, mas um subproduto do homem em operação, em processo (BOHN, 1998, p. 18).

O diretor teatral também passa por essa tempestade criativa da leitura, mas com o objetivo de criar a sua própria tempestade na cena. A estrutura inicial em que se apresenta a literatura deve ser absorvida e rompida para a criação da cena. As palavras serão alteradas para aquilo que Raymond Williams (2010, p. 219) afirma serem os componentes da encenação: Fala, Movimento, Espaço Cênico e Som. Do ponto de vista da encenação, bem como da teoria da recepção, o literário é um conjunto de formas vazias, faltantes, até fragmentadas, exigindo sempre algo a mais. Essa inversão de prioridade fica muito clara no que tange a matéria-tempo das duas mídias:

No texto ou no poema, a idéia-teatro é *incompleta*. Pois ela está ali retida em uma espécie de eternidade. Mas, justamente, a idéia-teatro, na medida em que

está apenas em sua forma eterna, não *é ainda* ela mesma. A idéia-teatro só *vem* com o tempo (breve) da representação. A arte do teatro é decerto a única que tem de completar uma eternidade com o que lhe falta de instantâneo. O teatro vai da eternidade rumo ao tempo, e não o inverso. (BADIOU, 2002, p. 98)

Em suas teses sobre o teatro, Badiou não chega a comentar que o espetáculo de teatro também é uma incompletude que será apresentada ao espectador, como afirmou, por outro lado, Ryngaert (1996, p. 19) ao registrar a multiplicidade de leituras. Toda concretização contém ambigüidades e obscuridades, não idênticas às da literatura, mas com certeza as que lhe são próprias de seu formato.

Visto a necessidade criativa do leitor, cabe pesquisar como alguns diretores paradigmáticos conceberam a relação de suas obras com a matriz literária. Da mesma maneira que cada leitor constrói sua experiência com a literatura, cada diretor compreende diferentemente sua relação com o universo literário e assim marca seus processo de leitura.

O exemplo central deve sempre ser Constantin Stanislavski, pois foi o primeiro grande sistematizador da técnica e da ciência do teatro. Trabalhando toda sua vida sobre sua arte não produziu uma teoria estável, mas trouxe muitas reflexões que desenvolveu até o fim de sua carreira. Apesar de preocupar-se com todas as atividades relacionadas a uma produção teatral, sua principal preocupação sempre foi como tornar as atuações de seus atores cada vez mais críveis e relacionadas com as peças que realizavam. O diretor russo trabalhou fortemente durante sua vida em uma técnica que permitisse a vivacidade do ator no palco, pois o saber dirigir um ator é a base para a construção de um bom espetáculo. Está implicado em toda a sua obra que um encenador deve saber conduzir o seu elenco para que possa construir a cena e esse tipo de trabalho nunca foi desligado da análise de um texto (CARLSON, 1997, p. 368).

Para compreender seu papel um ator deveria encontrar as ações de seu personagem dentro da peça. Para dar vida a um personagem seria necessário ir além do que está escrito pelo dramaturgo. Stanislavski acreditava que o artista, de modo geral, precisava tanto de imaginação quanto de fantasia para poder desenvolver a sua arte. A primeira seria a capacidade de criar coisas existentes ou possíveis enquanto a segunda diz respeito a inventar aquilo que nunca existiu e talvez nunca venha a existir (STANISLAVSKI, 2004. p. 88). No caso do ator não poderia ser diferente:

O dramaturgo acaso fornece tudo que os atores têm de saber sobre a peça? Pode-se, acaso, em cem páginas, relatar a vida da lista de personagens? O autor, por exemplo, fornece pormenores suficientes daquilo que aconteceu antes do início da peça? E faz-nos, acaso saber o que acontecerá depois de terminada ou o que se passa por trás das cenas? O dramaturgo, frequentemente, é avaro nos comentários. (...). Nós nunca acreditamos em uma ação praticada ‘em geral’: ‘ele se levanta’, ‘anda de um lado para o outro agitado, ‘ri’, ‘morre’. (...) E as falas? Será bastante decorá-las? (...) A tudo isso o ator deve dar maior amplitude e profundidade. (IDEM, p. 89)

Neste rápido discurso fica clara a importância da criatividade para complementar a literatura. Embora trate diretamente da aproximação do ator ao texto literário, não esquece da importância do diretor em se aproximar do mesmo. Stanislavski acreditava na importância de transformar a leitura da peça teatral em uma ou várias linhas contínuas de ações (IDEM, p. 301), que permitiriam a impressão de um nexos coerente em toda a obra. A conversão de todas as ações e objetivos da peça formam o seu superobjetivo (IDEM, p. 323), o elo da trama, não vista apenas como componente literário, mas como a execução criativa desta literatura, a ponto de indicar que o artista ao se defrontar com uma peça ruim deve ele mesmo dar profundidade e penetração (IDEM, p. 324)⁵¹.

O poder criativo do artista teatral foi o leitmotiv de toda a obra stanislavskiana. Apesar de não se opor diretamente contra o texto, entendeu que os papéis do ator e do diretor são o de criadores e não meros fantoches do escritor. O aluno de Stanislavski, Vselevod Meyerhold, foi ainda mais longe. Ligado às vanguardas artísticas do início do século XX acreditou na própria força autoral de suas obras cênicas. Como diretor foi volúvel e inquieto, sempre buscando novidades (RIPELINO, 1996, p. 168), de maneira que não poderia perceber-se como escravo de algum escritor. Na apresentação de seu espetáculo “As auroras” afirma sua posição de abandono do literário em detrimento do novo espectador que surge com a revolução:

Até 1917 tínhamos tratado as obras literárias com certas reverências; hoje não somos mais fetichistas, não gritamos mais de joelhos: ‘Shakespeare...!’, ‘Verhaeren!...’ (...) O renovamento do público teatral levou-nos a modificar nossa atitude frente ao dramaturgo. (...) Cortamos do texto a literatura, que era algumas vezes boa, algumas vezes nem tanto, mas sempre literatura. Ao eliminá-la, antes que ela desaparecesse no torvelinho da ação, prestamos um auxílio. Destituído do seu confeito, o esqueleto de As auroras está recoberto apenas de músculos. Para guardar

⁵¹ É importante considerar que Stanislavski tentou deixar uma obra sistematizada em oito livros, mas faleceu antes de terminar seu projeto. Torna-se, portanto, difícil definir completamente suas ideias a partir das traduções americanas do que deixou, mas mesmo assim pode-se apreender seu ponto de vista sobre a relação entre literatura e o teatro.

sua vitalidade apelamos para o nervo do comediante. (Apud CONRADO, 1969, p. 125-126)

Apesar de sua defesa ideológica, fica muito clara sua percepção da literatura apenas como um roteiro para a construção cênica. A literatura deve ser transformada em ação pelos seus atores, do contrário não haverá vida no espetáculo teatral. Os personagens, ao ocupar o espaço/tempo da cena materializados em carne e osso, apresentam-se não apenas como diálogo ou como narração, mas como performance. Ler um livro em voz alta não é o mesmo que encená-lo e estes diretores russos entenderam isso muito bem. Sabiam que havia a necessidade de uma transformação, de uma complementação, e até de uma supressão para que exista a obra teatral.

Em um caminho semelhante, mas ao mesmo tempo bastante longínquo, encontra-se um dos maiores revolucionários da arte teatral que dedicou sua obra teórica como um manifesto de guerra contra a literatura: Antonin Artaud. Ator, diretor e teórico francês, diferente dos pensadores anteriores, não deixou um trabalho técnico para a construção de espetáculos, mas suas ideias tiveram uma repercussão “pestilenta” nas mentes de todos os praticantes.

Para Artaud as formas teatrais de seu tempo, o início da década de trinta do século XX, estavam decadentes e não conseguiam mais comunicar-se com os espectadores. O teatro precisava recuperar seu aspecto ritual onde o perigo e a magia recuperariam a atenção da plateia. Para que isso pudesse acontecer precisava de antemão constituir-se como uma linguagem autônoma:

É em torno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha dualidade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação. (ARTAUD, 1999, p. 45)

Surge uma nova visão sobre o criador artístico no teatro porque há uma nova visão do que perfaz o fenômeno teatro. A importância deste artista/louco aparece na sua preocupação em apresentar o teatro como uma forma independente que utiliza-se mais dos aspectos sensoriais do que das palavras escritas por um dramaturgo. Ao fazê-lo elevou o teatro a uma arte digna de todas as outras, inclusive da literatura. O literário não é visto como algo sem importância, mas sem dúvida é relativizado para que haja uma encenação. Muitas das propostas artaudianas não

puderam ser realizadas por ele, o que torna difícil apreender o alcance de suas ideias, mas de alguma maneira suas palavras de revolta serviram para orientar as mentes e corações de diretores libertando-os de formas literárias encenadas de forma estéril.

Um último exemplo de artista teatral que afirmou sua criatividade artística no teatro foi Jerzy Grotowski. O diretor e teórico polonês arremessou-se nos ensinamentos de Stanislavski e Artaud para compreender o que é um espetáculo de teatro. Suas pesquisas o levaram a uma nova estética na qual o ator deveria ser o centro de qualquer apresentação cênica. Para ele não existe teatro sem ator, logo este seria o único fundamento necessário para a realização de algum espetáculo. Evidente que não basta o ator se não houver outro que o assista. O poder do teatro residiria na capacidade de estabelecer relações que somente a atuação viva pode gerar, principalmente com a literatura:

A essência do teatro é um encontro. (...) O teatro é também um encontro entre pessoas criativas. (...) Para o ator e o diretor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender nossa solidão. No teatro, se me permite, o texto tem a mesma função que o mito tinha para o poeta dos tempos antigos. (GROTOWSKI, 1987, p. 41)

A literatura deve ser vista como um objeto de inspiração para o encenador e para o ator, segundo Grotowski. De certa maneira deixa muito clara a diferença entre literatura dramática e teatro, em que o drama escrito não pode ser confundido com a ação viva. A forma teatral tem a sua maneira de “contar a história” e necessita do literário apenas como uma fonte arquetipal, mas não deve a ele nenhum tipo de fidelidade obsessiva, como se tivesse assinado um contrato de matrimônio com deveres rígidos.

De alguma maneira estes artistas conseguiram abrir espaço para sua própria autonomia e hoje a dominação absoluta da literatura sobre o teatro existe apenas na mente de algumas poucas pessoas. As possibilidades de relações entre o texto literário e o texto cênico demonstram uma dialética permanente que aponta para algo mais do que uma mera relação de inspiração. O texto literário pode servir como provocação para a criação cênica, uma força que movimenta o artista da cena enquanto este tem por intenção livrar-se dela. A literatura é influência também para o teatro.

2.4 Influência no Teatro

A primeira questão que se deve levantar do encontro entre o encenador e o texto literário, ou, de modo simbólico, do teatro com a literatura, é sobre qual deles recai a prioridade. Pois influência é, como já se afirmou, o movimento de domínio de um elemento sobre outro. No entanto, ambas as artes são mídias diferentes e devem ser vistas em suas ações autônomas. Por outro lado, o objeto literário é visto como matriz do objeto teatral, servindo como orientador da cena. Considerando a multiplicidade de visões dos encenadores e teóricos teatrais torna ainda mais difícil abordar a relação entre as duas artes. Se por um lado houve uma longa tradição que beneficiou a literatura sobre sua execução a percepção do texto dramático como incompleto também teve grandes defensores, entre eles o grande filósofo G. W. F. Hegel:

(...) most of our recent dramas never see the stage for the simple reason that they are undramatic. True, it should not be maintained that a drama cannot be satisfying poetically on the score of its inner value alone, but this inner dramatic value is only to be provided by a treatment which makes a drama excellent on the stage. The best proof of this is the Greek tragedies which we see no longer in the theatre but which, when we consider them more closely, give us perfect satisfaction, to some extent precisely because they were in their own time written purely for the stage.⁵² (HEGEL, 1975, p. 1183)

Estabeleceu-se um conflito entre a palavra e a cena que talvez não possa ser resolvido plenamente. A complexidade dessa relação não pode ser explicada por um pensamento binário que encaixe as artes em categorias fechadas. A noção de influência do crítico Harold Bloom surge como uma possibilidade de ligação entre ambas. Sua teoria não é semiótica ou estruturalista, mas pragmática (BLOOM, 1993, p. 15), o que significa que não se preocupa com explicações cabais, mas com o poder de persuasão de sua argumentação⁵³. Ou se concorda com suas ideias, ou não. Não há uma disputa por verdades incontestáveis em sua teoria, mas se esta convence, ou provoca reflexão em alguém.

⁵² ... a maioria dos nossos dramas recentes nunca chega a ver o palco pela simples razão de que eles são não-dramáticos. É verdade que não deve ser mantido um drama que não pode ser satisfatório poeticamente na conta de seu valor interno sozinho, mas esse valor interior dramático só pode ser fornecido por um tratamento que faz um drama excelente no palco. A melhor prova disso são as tragédias gregas, que não vemos mais no teatro, mas que, quando consideradas mais de perto, nos dão a satisfação perfeita, até certo ponto precisamente porque eles estavam em seu próprio tempo escrevendo puramente para o palco. (tradução nossa)

⁵³ O pragmatismo enquanto corrente filosófica caracterizou-se pela sua preocupação com o funcionamento das ideias. O pensador não deveria ficar restrito a uma visão específica, mas utilizar-se das diferentes visões apenas como formas aproximativas da realidade. As ideias seriam apenas instrumentos do pesquisador.

A influência de Bloom não se preocupa com a mera passagem de imagens e ideias entre artistas, nem se isto causa qualquer tipo de ansiedade psicológica (BLOOM, 1994, p. 108). O efebo deve renunciar a uma interpretação justa dos poemas que estima para escapar de qualquer sobredeterminação (IDEM, p. 107). Dentro de uma via psicanalítica, o precursor não deve ser integrado ao superego, mas ao id, pois não deve ser um obstáculo, mas um impulso para o artista criador.

A literatura poderia ser encarada como o elemento prioritário que compõe o encenador teatral, mas, como demonstrou-se anteriormente, as relações de influência nunca são unidirecionais. O artista da cena deve transformar o literário em desejo e não em normatividade. O impacto da leitura pode coordenar a visão do diretor, mas este só poderá constituir-se como artista se for capaz de “distorcer” aquilo que leu.

Segundo Bloom, Poesia tem o efeito comunicativo do “Double Bind”, um vínculo duplo, estudado por Gregory Bateson. Seria uma comunicação composta por mensagens contraditórias, tornando-se impossível de ser obedecida sem ser desobedecida ao mesmo tempo. O poema não poderia ser encarado como um objeto monológico, mas pelo menos como uma díade, ou como um paradoxo. Como no conto das ruínas circulares de Borges onde a luz no final da tarde é confundida com a aurora, e a realidade com sonho.

O encenador teatral, enquanto leitor, defronta-se com o mesmo paradoxo quando aproxima-se de um texto que deseja encenar. Se tratar o texto como uma realidade normativa irá emaranhar-se nas dificuldades da obra literária. Deve absorver o texto como uma grande provocação estética para construir seu próprio texto cênico.

Como já se afirmou, influência não é uma relação de estudo de fontes, mas congruência de forças poéticas e extra-poéticas (DEBOLLA, 1988, P. 26). Influência é um tropo, composta de seis sub-tropos, que só existe enquanto uma forma de relação entre textos. Afirma-se aqui a possibilidade que seja pensada a relação entre o texto literário e o texto encenado como influência.

A chegada do encenador ao texto literário é sempre tardia, um dos pressupostos da teoria poética bloomiana. O texto literário sempre apresenta-se como uma construção pungente que direciona a imaginação do artista. No entanto, sua imaginação deve ser ativada para que possa construir sua própria obra cênica. Se o encenador não for capaz de receber o texto como desleitura, irá criar um

espetáculo completamente submisso à literatura. O principal problema desse acontecimento é que a literatura transposta para a cena deixa de ser simplesmente literatura. Como já se afirmou, são duas mídias diferentes e precisam ser tratadas enquanto tais.

Um espetáculo preocupado em manter o texto literário exatamente como está escrito insere-se numa prisão. Sua imaginação fica reduzida à imaginação do escritor e acaba apenas por ilustrar aquilo que está escrito. O resultado torna-se muitas vezes enfadonho e cansativo.

Uma das principais funções de um diretor é apresentar uma concepção. Se esta já vem pronta da obra do autor, sua função torna-se completamente inútil e desnecessária. Não fará melhor do que um guarda de trânsito organizando a passagem dos pedestres e dos carros. Se sua obediência ao literário é irrestrita não conseguirá fazer um trabalho próprio sobre o palco, pois já terá tudo preenchido e pronto. O grande diretor contemporâneo Peter Brook afirma que é necessário um espaço vazio para que possa realizar sua própria criação:

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (BROOK, 1999, p. 4)

Esse espaço não é meramente físico, mas um lugar da imaginação. Se toda a imaginação estiver tomada por ideias pré-concebidas não poderá constituir-se criativamente.. A utilização de um grande dramaturgo não é suficiente para garantir a qualidade da encenação. A intervenção artística do diretor é fundamental para que assim aconteça. Brook prossegue nesse raciocínio:

É por isso que insisto nos perigos contidos num autor extraordinário como Shakespeare ou nas grandes obras da ópera. A qualidade cultural dessas peças pode gerar o melhor ou o pior. Quanto maior a obra, tanto maior é o tédio se a realização e a interpretação não forem do mesmo nível.

(...) Se observarmos atentamente, perceberemos o erro: apresentou-se uma grande obra, uma obra prima, mas sem o único ingrediente capaz de ligá-la a seu público: a irresistível presença da vida. (IDEM, p. 12)

A teoria de Bloom é exatamente a busca desse espaço em que o poeta efebo, neste caso o diretor teatral, luta para ser original e apresentar aquilo que o escritor não conseguiu fazer. Sua teoria defende a criatividade como filha do conflito entre as personalidades artísticas. A encenação forte só poderá surgir do embate

entre o escritor e o diretor teatral. Existem diretores textualistas que acreditam no poder puro do texto literário, mas que invariavelmente acabam por reprimir seus próprios pensamentos criativos.

O resultado deste choque entre artistas e entre artes deve recair positivamente em favor do teatro, não porque este seja hierarquicamente superior, mas porque é a sua execução que está em foco. Segundo Bloom, não se discute a origem dos poemas, pois estes não passam de relações entre textos que ocorrem no ato interpretativo (DEBOLLA, p. 35). Como afirma o próprio autor: “*No one fathers or mothers his or her poems, because poems are not ‘created’, but are interpreted into existence, and by necessity they are interpreted from other poems*”⁵⁴ (BLOOM, 2003, p. 244).

Sua poética não se preocupa em definir ou classificar, mas em estabelecer relações. Na medida em que um texto literário não é visto como um todo concreto e fechado, mas sim como um feixe de múltiplas interpretações, rompem-se muitas amarras epistemológicas. Se um texto é um conjunto de relações entre textos, quando este é transposto para uma encenação, o que se trabalha nada mais é do que uma nova relação, mas agora enquanto textualidade cênica. A situação do encenador enquanto leitor será construir a sua própria relação no que tange o texto matriz que vai encenar.

Um diretor nunca separa seu modo de pensar quando lê uma obra. Evidentemente que pode permitir-se o prazer da leitura e pode ainda tentar julgar uma obra sob padrões estritamente literários (se isto for possível), mas seu olhar será sempre voltado para a execução teatral. Desde o momento em que lê uma peça ou um romance, dificilmente não se perguntará como alguma passagem ficaria realizada por atores em um palco. Sua individualidade é convocada na leitura, somando a sua relação pessoal com as demais relações que formam o texto.

Essa relação nunca será pacífica, nenhum texto desnuda-se espontaneamente diante de seu leitor. Interpretação é um ato intrusivo, um ato de expropriação. O diretor de teatro deve confrontar-se com o texto para torná-lo um elemento secundário dentro da nova obra, estabelecendo a sua própria obra. Trata-se de uma apropriação e, portanto, sempre terá um caráter agressivo.

⁵⁴ “Ninguém é pai ou mãe de seus poemas, porque poemas não são criados, mas interpretados para a existência. E por necessidade, interpretados de outros poemas.” (tradução nossa)

Se o artista da cena for competente em seu ofício, ele não será unilateralmente influenciado pelo texto literário. Receberá a sua angústia e, conseqüentemente, será movido cegamente pela obra anterior. Deverá, acima de tudo, transformar esta “ansiedade literária” em “ansiedade cênica”. As provocações que a literatura causa no diretor devem ser transformadas em um novo tipo de provocação na cena. Tal ato deve ser capaz de fazer que o espectador, mesmo que por um metafórico instante, “esqueça-se” quem é o dono das palavras que os atores proferem. A encenação deve vir em primeiro lugar quando tratar-se de uma performance.

Segundo a visão bloomiana, não haveria poemas, mas apenas um poema reescrito ininterruptamente. Aplicando sua teoria nesta relação interdisciplinar teatro/literatura poder-se-ia afirmar que não existem artes diferentes, mas apenas uma arte constantemente criada e re-criada. A absorção de obras artísticas e sua transformação em outras seria um grande processo de influência. O que se passa através da literatura, neste caso, é a vontade de criar. O efeito da obra literária é causar um impacto tão grande no encenador que este queira livrar-se dela através de uma encenação.

Trata-se de uma luta por criatividade. O diretor deve executar a literatura, tanto no sentido de “praticá-la”, como no sentido de “matá-la”. Ele destrói o literário para apresentar o seu próprio produto: a cena. A única maneira de fazer isso é transformar a retórica do texto em uma retórica da cena. O diretor deve usar seu espetáculo como uma desleitura cênica.

2.5 Retórica da Encenação

Ler é ir além do que uma obra literária apresenta, utilizando-se da própria criatividade para tanto. O diretor teatral, portanto, desvia-se da obra anterior com a finalidade de constituir sua própria obra. No entanto, impõe-se a questão de como fazer? Como afastar-se de uma obra literária e criar sua própria encenação? Não existe um receituário ou um esquema universal que possa ser seguido. O processo artístico é individual e está sujeito a uma série de circunstâncias difíceis de serem categorizadas. Qualquer tentativa prescritiva de fazê-lo será uma farsa, pois não existe uma regra geral para a extensa variabilidade de fenômenos de criatividade.

Pode-se, entretanto, discutir, de modo geral, o ato desviante enquanto apropriação retórica.

A importância da retórica na linguagem figurada reside na sua fluidez de significações. O convencimento do outro só é possível porque não há uma concretude absoluta nos tropos, suas relações são transformativas. Funcionam como as situações culturais estudados pelo antropólogo Victor Turner⁵⁵. A partir dos registros de Arnold van Gennep, Turner voltou-se para os ritos de passagem e sua repercussão na vida social.

Os conceitos de estrutura e liminalidade são fundamentais para a compreensão do fenômeno (TURNER, 1974, p. 117). Esse gênero de ritual promove a transição de um estágio individual ou coletivo para outro, na medida em que servem para a mobilidade social de sistemas e instituições da comunidade. O antropólogo observou que na transposição entre os estágios, os sujeitos rituais são freqüentemente afastados da vida cotidiana e dispõem algum tempo em uma interestrutura, nomeada de situação liminal. Esse período é marcado por uma retirada do sujeito da estrutura social e o indivíduo não estaria nem na estrutura anterior, nem na seguinte em que poderá alcançar. O autor enfatiza oportunamente que a liminalidade é uma situação restrita às sociedades tribais e é vivenciada coletivamente como resultado de uma crise social. Em sociedades industriais, ele introduz o termo liminóide para referir-se aos efeitos semi-liminais das ações culturais. Esse fenômeno seria engendrado continuamente por iniciativas particulares ou grupais objetivando modificar a estrutura social.

O período liminal seria a desconstrução lúdica e recombinação de configurações (SCHECHNER, 2003, p. 139). Aqui, haveria um exagero ou distorção de características até então familiares ao sujeito, logo estas novas representações conduziram os adeptos dos rituais a refletirem sobre os valores básicos de suas sociedades. O terceiro momento seria o instante de simplificação das relações da estrutura social em que reinaria a absoluta igualdade entre as pessoas envolvidas.

Não se pode compreender o fenômeno literário como categoria puramente antropológica, mas também não se pode negar sua conexão. A alteração de sentido criada pelos tropos parece funcionar com um efeito semelhante à liminalidade. O estatuto reconhecido das palavras é alterado e transformado, alcançando uma nova

⁵⁵ Antropólogo Inglês (1920-1983)

representação, um novo estatuto. Aquilo que tinha um valor de uso conhecido encontra uma nova utilização. De alguma maneira, pode-se inferir que a linguagem figurativa depende de seu caráter liminóide para existir, pois só acontece quando há uma desconstrução do usual. Essa característica é o ponto fulcral para o literário.

A linguagem dos tropos, portanto, quebra com a noção linguística de uma linguagem objetiva, de que para cada objeto haveria uma palavra perfeita, capaz de representá-la em todos os seus aspectos. Os tropos operam desvios em qualquer estrutura, pois perturbam seus padrões cognitivos e sociais criando novas significações. Há uma alteração das funções das palavras: o que antes designava um objeto, pode passar a designar uma criatura viva. O que interessa é a capacidade de convencer ou persuadir o leitor com esses novos usos. Desvia-se daquilo que é conhecido. A retórica, no sentido aqui utilizado, é a arte de desviar-se com o intuito de convencer causando algum tipo de sensação.

Ao retratar o processo poético, Kenneth Burke (1969, p. 57-58) afirma que a capacidade de condução de uma obra artística deve-se à sua constituição em várias pequenas obras concatenadas interiormente, capazes de despertar certa emoção. Nesse sentido pode-se ligar a noção de retórica literária à retórica da cena.

Da mesma maneira que a literatura pode ser agrupada em pequenos momentos para a condução do leitor, também a encenação pode ser encarada como sucessão de determinados instantes, mas não serão de palavras escritas. O diretor teatral não utilizará apenas palavras para construir a sua versão de uma obra literária. Sua retórica é composta pelo modo como usa os atores, a iluminação, a cenografia, a trilha sonora e tantos recursos quanto achar necessário. Isso significa que seus tropos não são linguísticos, mas espaço-temporais.

Por exemplo, no famoso solilóquio de “Hamlet”, o diretor pode fazer com que o ator recite o texto diante de um espelho, ou diante de uma projeção de vídeo de si mesmo. Para construir um clima tenso presente em um romance, o diretor pode usar de uma iluminação escura aliada a uma música densa. Não há uma indicação direta entre o texto e a encenação, é preciso que o diretor faça uma substituição para causar o efeito que sentiu na leitura. Tudo depende de como ele interpreta a cena escrita e que sensação estética deseja provocar.

O diretor deve transformar o universo literário em cena através de “tropos cênicos”. Substituindo rubricas ou diálogos por imagens ou ações o encenador constrói seu próprio vocabulário transformando a escrita em movimento. O modo

como ele dirige os atores para que atuem sobre o texto é uma forma de interferência e transformação da literatura. Se ele entender que uma peça de Nelson Rodrigues, como “Viúva, porém honesta” precisa ser tratada com um estilo farsesco, deverá orientar seus atores para que possam fazer suas ações com velocidade e comicidade, diminuindo qualquer ímpeto de interpretações naturalistas. Para transformar poesias de Fernando Pessoa em um espetáculo ele poderia optar pelo alegórico, fazendo com que os atores criem “tableaux vivants” das poesias do escritor.

Definir o que é exatamente um tropo é difícil, principalmente neste contexto de tradução entre duas mídias diferentes. Qualquer alteração e transformação na estrutura da literatura para a encenação pode configurar-se como um tropo até mesmo na configuração da narrativa. Segundo Linei Hirsch (1988, p. 29) existiriam procedimentos básicos de transformação de uma linguagem em outra. A narrativa transposta para a cena estará sujeita a eliminações, corte de partes constantes no texto básico; condensações, síntese de elementos; ampliações, aumentar a importância de algum dos elementos do texto literário; fragmentações, partindo e redistribuindo trecho da obra literária, e associações, alteração da ordem dos elementos narrativos.

Para cada diretor e para cada situação haverá a necessidade de inovação e invenção. Não existe um método dogmático para ser seguido, capaz de explicar essa alteração e substituição de palavras por ações e movimento. A única maneira de fazê-lo é através do “erro”.

Muitos consideram que a divindade grega dos artistas é Dionísio, por toda a sua relação com os poderes obscuros e a liberação através dos excessos. No entanto, Bloom contrapõe outra figura divina capaz de governar as relações artísticas. Conta-se que o deus grego Hermes chega a um ponto de sua existência e envelhece tornando-se um gnomo careca chamado “Equívoco”. Hermes era o deus dos viajantes e dos ladrões, mas em idade avançada, enquanto Equívoco, institui o comércio (BLOOM, 1994, p. 115). Tanto o roubo como a troca são formas de transferência de alguma coisa.

Dentro da literatura inglesa Bloom usa o arquétipo do Satã do poema “Paraíso Perdido” de John Milton para explicitar o desvio em ação. Sua recusa em seguir o preceito divino e construir seu próprio caminho, seu próprio reino, torna o

personagem o protótipo perfeito do poeta moderno. Para ser um poeta ou artista deve-se ter algo de “satânico” em suas ações.

O poeta está preso em uma continuidade, mas deve lutar para tornar-se descontínuo. Da mesma maneira, deve proceder o diretor teatral. Para ser original e, portanto, influenciar ao invés de ser influenciado, o artista deve errar sobre a obra que o antecedeu. Deve realizar um “erro consciente” que possa afastá-lo de tudo aquilo que o formou ou ainda forma. Deve o artista em sua busca de ser dono de si mesmo desviar-se dos caminhos conhecidos e estabelecidos, deve cometer sua desleitura. Para isso deve utilizar sua imaginação para não ficar preso na primeira leitura de uma obra, mas ir além dela, procurar a liberdade imaginativa em seus espaços vazios.

Essas ideias encontram consonância dentro da teoria teatral contemporânea. Jean Marie Pradier⁵⁶ preocupou-se, na década de noventa do século passado, em construir uma ciência que permitisse trabalhar com as trocas culturais de forma complexa e ampla, principalmente no nível artístico. O foco de seu estudo são os fenômenos espetaculares tradicionais. Sua preocupação é apreender o fenômeno na complexidade de diversas dimensões simultaneamente, sem que uma tenha preponderância e exclusividade sobre as outras. Sua epistemologia precisa mais de pesquisadores preocupados em conviver com a incerteza do que teóricos armados de manuais de respostas.

Essa ética da pesquisa permite escapar das armadilhas do etnocentrismo e do evolucionismo antropológico. Propõe um novo olhar nas trocas culturais, na medida em que não estabelece um centro absoluto de seu pensamento. A partir desta disciplina abre-se espaço para uma comunicação micropolítica, no entender deleuzeano⁵⁷. A Etnocenologia não se preocupa apenas em separar as relações em pólos passivo e ativo, mas demonstra que existe o efeito de retorno, em que uma cultura influencia e é influenciada ao mesmo tempo. Da mesma maneira, não se preocupa com aquilo que se pode chamar de trocas culturais substanciais, mas com seus acidentes, seus mal-entendidos, e um mal-entendido é uma forma de erro.

⁵⁶ Professor aposentado de teatro da Paris 8 (1939). Seus estudos em psicologia, antropologia e teatro permitiram o desenvolvimento de um conhecimento transdisciplinar.

⁵⁷ A noção de micropolítica diz respeito às ações locais que se servem da territorialização totalitária para constituir-se como uma reterritorialização. O uso da língua oficial alemã por Kafka, marginalizado por ser judeu e tcheco, é um exemplo.

Existem relações que não obedecem a uma troca, uma absorção, ou mesmo uma tradução perfeita, mas por isso mesmo acabam gerando resultados extremamente diversos do esperado. É neste sentido que se pode afirmar que existe um tipo de mal-entendido que se deve elogiar, aquilo que Pradier chama de “malentendu fructueux”, o mal-entendido frutífero. Um exemplo aparece em seu livro “La Scène et la fabrique des corps” quando comenta a obra de Delsarte e seu legado:

Toutefois, l'appropriation tardive et détournée de Delsarte a favorisé l'irruption dun corps em mouvement. Malentendu fructueux? Les héritages de l'esprit ont toujours une dimension chimérique qui n'interdit pas aux héritiers d'y puiser de quoi inventer. (PRADIER, 1997, p. 160).⁵⁸

Neste pequeno fragmento, fica claro que a apreensão cultural pode desviar-se de sua origem e gerar algo novo e inesperado. Abre-se caminho para a invenção dentro de qualquer relação cultural. Mais tarde o mesmo autor comenta, no que tange o teatro, que “Les malentendus subsistent cependant à l'égard d'un théâtre dont les repères culturels ont disparu des esprits”⁵⁹ (IDEM, pg 229). A passagem de uma prática ou comportamento, ou mesmo uma ideia ou imagem pode ser separada de seu contexto e receber vida nova em outro ambiente. Um exemplo clássico nas artes cênicas se deu com Antonin Artaud. Ao presenciar o teatro de Bali pensou que seus praticantes realizavam uma dança que gerava signos a cada instante. Na verdade os bailarinos obedeciam uma gramática extremamente formal e rígida em que os signos estavam previamente estabelecidos. No entanto, as ideias de Artaud serviram para inspirar um novo tipo de teatro em todo o mundo (GROTOWSKI, 1987, p.72).

Pradier não visa defender uma noção absoluta de tradição, como se fosse um conjunto de princípios imutáveis, presentes dentro de uma comunidade. Implicitamente aceita a crítica de Foucault (1997) de que existe uma descontinuidade dentro de toda noção de tradição. As construções humanas que se transmitem servem apenas para fecundar o imaginário daquela geração que as recebe. Sua importância ocorre muito mais por apropriação do que por uma

⁵⁸ No entanto, a apropriação posterior e desviada de Delsarte promoveu o desenvolvimento de um corpo em movimento. Mal-entendido frutífero? As Heranças do espírito têm sempre uma dimensão fantasiosa que não impede os herdeiros de ter o que inventar. (tradução nossa)

⁵⁹ Mal-entendidos permanecem, no entanto, em relação a um teatro cujas referências culturais desapareceram dos espíritos. (tradução nossa)

recepção passiva. Assim, a noção de tradição permanece apenas como passagem, combinando o descontínuo com a repetição. Como explica o próprio etnocenólogo: “Le malentendu s’encombre alors d’un contresens”⁶⁰ (PRADIER, 1997, p. 229).

É neste sentido que se deve elogiar e incentivar a ocorrência do mal-entendido, não apenas para relações interculturais, mas também para as relações entre literatura e teatro. No momento em que se aceita uma forma de comunicação cultural indireta, ampla e desenraizada abre-se caminho para a emergência da criatividade. Os construtos culturais perdem a exigência de pertencer a um determinado contexto, não existe fixidez em seus objetos e práticas. Portanto, o diretor pode utilizar-se da literatura para sua própria produção.

A literatura passa a ser vista como estímulo ou, como no vocabulário do pensador norte-americano Emerson, provocação. Não se recomenda com isto um relativismo cultural, em que todas as peças construídas pelo ser humano têm o mesmo valor e, portanto, podem ser utilizadas de qualquer forma a qualquer tempo sem nenhuma restrição. O que interessa é escapar das prisões estéreis das convenções sociais e valorizar a imaginação. A qualidade humana de desviar-se permite a inovação, uma característica presente na linguagem poética. Uma das muitas características da poesia reside na capacidade de dizer algo indiretamente. Tolstoi poderia ter resumido toda a sua obra a alguns poucos preceitos cristãos, e Brecht poderia ter sido reduzido ao manifesto comunista, mas se assim acontecesse não haveria obra artística. A linguagem da arte consiste em produzir miríades de significações, tantas quantas existirem para recebê-las.

Bloom criou as razões revisionárias apenas como uma forma de orientação, segundo sua própria expressão um “mapa da desleitura”. Nunca se preocupou em escrever uma maneira certa de ler ou compreender a literatura. Perguntar-se “será que entendi este drama ou este poema” é afastar-se da visão bloomiana das relações entre textos e artistas.

A principal consequência desta teoria é que não há um programa para ser seguido e, portanto, não há um jeito certo de encenar uma peça ou adaptar um romance. O encontro do texto literário com o diretor é uma explosão de novos significados. O que interessa é a criatividade do diretor enquanto leitor e executante da literatura.

⁶⁰ O mal entendido onera-se, então, de uma contradição. (tradução nossa)

2.6 O Encenador Forte

Todo debate até aqui instaurado visou chegar a este termo, que não deixa de ser uma figura retórica: o “Encenador Forte”. Dentro da argumentação e do vocabulário até aqui levantado torna-se pertinente diferenciar um diretor teatral forte de outro fraco. Todo o artista forte é aquele que de alguma maneira rebela-se contra a literatura e utiliza-se da sua encenação para sobrepujá-la. Em contrapartida, o artista fraco acabará caracterizando-se por uma conduta textualista em seu espetáculo.

A força diz respeito a um aspecto cognitivo e imaginativo do indivíduo leitor. É a sua capacidade de encarar qualquer texto literário enquanto tropo, enquanto algo ambíguo que diz múltiplos significados ao mesmo tempo. Seu dever é trazê-lo para o palco transformando a ambiguidade da forma literária em forma cênica. Não deve estar preocupado em compreender os sentidos ocultos de uma obra, mas também criar os seus próprios sentidos a partir da leitura da mesma.

O funcionamento dessa inferência de sentidos que Bloom defende escora-se na sua ideia de gnosticismo. Na sua etimologia, gnose significa conhecimento em oposição à ignorância. Termo utilizado para designar a doutrina religiosa do cristianismo antigo. Basicamente apóia-se na noção de que as relações religiosas seriam relações de um conhecimento profundo do homem com a experiência divina (MARTIN, 2006, p. 15). Relacionando com os ensinamentos do filósofo Vico⁶¹, Bloom afirma o seguinte:

O que o gnóstico sabe, o que ele conhece, é sua própria subjetividade e nessa autoconsciência procura a liberdade, que chama de “salvação”, o que pragmaticamente parece ser a liberação da angústia de ser influenciado pelo Deus judaico, a Lei bíblica ou a natureza. Os gnósticos estão próximos, por temperamento, tanto dos primitivos mágicos de Vico quanto dos poetas pós-iluministas; sua luta com as palavras que os separavam de sua própria palavra foi essencialmente a mesma de qualquer criador tardio contra seu precursor. (BLOOM, 1994, p. 22)

O gnosticismo era uma religião de intelectuais que acreditava não na liberdade da alma, mas em uma liberdade do “eu”, naquilo que existe de divino na própria subjetividade. A gnose aqui levantada não é um conhecimento racional como são as ciências exatas, mas um conhecimento poético, algo que altera o conhecido

⁶¹ Giambattista Vico (1668 - 1744) filósofo e historiador italiano que defendia o poder criativo e poético nas religiões antigas.

e o conhecedor ao mesmo tempo, é uma relação mútua que se constitui em uma unidade aberta e dinâmica (BLOOM, 1983, p. 5).

O ato de rebelar-se e buscar espaço para sua própria imaginação é, portanto, um ato de conhecer. Indo além, pode-se inferir que o conhecimento literário transforma-se em auto-conhecimento, pois toda leitura de uma obra é uma construção e criação de si mesmo. Neste contexto o encenador deve escapar da influência do “Deus/Natureza literatura” criando a si mesmo na encenação. O diretor teatral conhece-se na leitura e na encenação enquanto vilipêndio da literariedade.

O amor pela literatura não encontra redenção, mas sempre violência simbólica. Toda leitura é um encontro com a esfinge mitológica que, ao invés de dizer “decifra-me ou te devoro”, diz “faça-me um enigma e me devore senão eu te devoro”. Amar a poesia é amar o poder de usurpação. A personalidade do encenador tenta engolir a personalidade do escritor da obra literária que deseja encenar. O escritor é um demiurgo, um criador de universos, que ao encontrar o encenador através de sua obra provoca-o a ser ele também um arquiteto de novos mundos. Neste campo fica clara a associação bloomiana dos tropos com os mecanismos de defesa de Freud.

A constituição da personalidade, dentro da teoria freudiana, é constituída dos três famosos sistemas: id, ego e superego. Apesar das peculiaridades dos três, sua interação é tão estreita que se torna difícil desemaranhar seus efeitos no comportamento humano. O organismo é um sistema complexo de absorção e consumo de vários tipos de energia, entre elas a psíquica. A personalidade desenvolve-se na maneira como a energia distribui-se entre os três sistemas e como estes a utilizam. (CAMPBELL, HALL e LINDZEY, 2000, p. 58).

Originalmente o Id utiliza-se da energia para a realização de seus próprios desejos, investindo-a em uma ação ou imagem. Essa energia é desviada para a formação do ego, pois ele é necessário para a diferenciação entre os conteúdos mentais e os objetos da realidade, segundo o princípio de identificação. Na formação do ego ocorre a absorção dos códigos disciplinares dos pais que formarão o superego.

Os mecanismos de defesa freudianos aparecem como medidas extremas para aliviar a tensão que surge quando o ambiente gera ansiedade, dificultando a satisfação do desejo. Tais procedimentos psicológicos caracterizam-se por seu processo inconsciente, mas principalmente porque distorcem, falsificam e negam a

realidade (IDEM, p. 63). Como já foi afirmado, não se busca relacionar literalmente essa estrutura na psique do artista, mas enquanto tropo da relação dos artistas com a arte. O que aqui interessa é demonstrar como a necessidade de desvio da psique é semelhante ao salto criativo empreendido pelo diretor de teatro.

O encenador deve utilizar-se da sua obra cênica como uma defesa contra a forma literária. Sua encenação fatalmente será um desvirtuamento e uma negação daquilo que foi lido. O teatro transforma-se numa válvula de escape do aspecto literal do texto. Para fugir da estrutura objetificante fornecida pela literatura, o diretor, enquanto sujeito desejante, deve encontrar modos de driblar seus obstáculos semióticos e cognitivos. A única maneira disso é um arremessar-se sobre a própria imaginação. Toda defesa tem algo de inesperado, não se sabe exatamente como poderá ocorrer, o que permite a sua originalidade.

A forma teatral pode ser uma repressão, sublimação ou projeção do que o texto escrito provoca no diretor/leitor. As formas artísticas não passam de “sintomas” dos desejos em conflito com o ambiente estruturante do artista. O diretor teatral deve penetrar numa instância criativa mais profunda do que a linguagem gramatical da literatura oferece e reinventar cenicamente aquilo que lhe foi oferecido.

Porém, o aguçamento da consciência desse leitor específico não pode ser uma gratuidade. É necessária uma resposta à altura daquilo que invadiu a vida e a mente do artista. Sua obra é uma maneira de defender-se das normas da literatura e uma manutenção de seu desejo cênico. O primeiro impulso de muitos diretores é respeitar cada sílaba escrita pelo autor. Outros diretores afirmam-se dizendo que o texto não passa de um pretexto para suas próprias intenções. Ambos os casos podem ser leituras fracas se não encararem o fato principal: a literatura é um passado incontornável que deve ser superado pela encenação, pela própria mídia que é o teatro. Esta é a única maneira para que seja uma forma original e viva.

Quando um diretor prepara a encenação de uma peça como *Antígona*, o que menos importa é se ele vai contextualizá-la numa encenação aproximada da tragédia ateniense clássica ou nas lutas feministas do século XVIII de Mary Wollstonecraft⁶². Afirmar que a segunda concepção é uma criação mais forte por atualizar um texto antigo, ou que a primeira ideia é mais interessante por respeitar uma certa história são ambas fracas, pois são ambas apenas temas. Todas as duas

⁶² Mary Wollstonecraft (1759-1797) filósofa que defendeu os direitos civis das mulheres

concepções não passariam de um sociologismo barato em que a tematização supera a execução da obra. O vocabulário do teatro compõe-se com as ações físicas e poéticas dos atores e como o espaço é transformado por eles. A força da desleitura só é realmente percebida na encenação.

O que realmente interessa perceber é o procedimento de como as peças serão encenadas e de que maneira aproximam-se e distanciam-se do texto literário, o quanto este é apropriado na cena. Qualquer crítico teatral competente sabe que uma peça deve ser julgada pelas atuações dos atores, o vínculo da cenografia e da iluminação com essa atuação e de que maneira o texto ganha relevância. Não existem valores absolutos para a arte, portanto não existe um jeito certo de realizar uma peça. Um diretor pode fazer uma peça de Beckett, como “Esperando Godot” passando-se num cemitério, ou num limbo ou no sul da França. Somente na sua execução é que se poderia questionar da sua força e sua capacidade de desvio. A performance da peça, ou transformação cênica de um texto literário determinará a força do desvio de uma peça.

A melhor metáfora conferida por Bloom para a relação do encenador enquanto um leitor forte encerra-se em Hamlet. Em seu livro “*Hamlet poema ilimitado*”, Bloom utiliza-se de uma nova categoria interpretativa para lidar com o príncipe da Dinamarca. Para além do fato de ser um estudante de filosofia, um nobre ou um agente vingador, existe uma função exercida pelo personagem que poucos se preocupam em analisar: Hamlet enquanto artista teatral (BLOOM, 2007, p. 23).

Utilizando-se explicitamente do teatro ele desmascara Cláudio, implicitamente quando se faz passar por louco. As aparições do fantasma são grandes golpes teatrais, Hamlet relaciona-se com todos os outros personagens sempre como se estivesse interpretando um papel e mesmo o esquema de Cláudio e Laertes para matar Hamlet talvez só funcione porque é uma grande encenação. A peça inicia com o drama dos soldados, desloca-se pela farsa do príncipe, passando pelo melodrama de Ofélia, provoca risos com a bufonaria dos coveiros, e encerra-se na tragédia de toda Dinamarca com a invasão de Fortimbrás. Tudo acontece em volta do personagem principal, mas este está sempre seguido por Horácio, a plateia para quem o teatro ocorre. O crítico literário afirma a posição elevada da peça, principalmente como arte teatral, de maneira muito clara:

Passados quatro séculos, Hamlet continua sendo o que há de mais avançado no mundo, em termos de teatro, a peça imitada, porém jamais superada por Ibsen, Tchekhov, Pirandello e Beckett. É impossível ir além de Hamlet, que demarca os limites da teatralidade, assim como o próprio Hamlet é a fronteira da consciência, ainda a ser transposta. (IDEM, p. 20)

O crítico abandonou brevemente o mundo da teoria literária para jogar com conceitos da teoria teatral. Teatralidade é um conceito complicado pela amplitude de significados que pode armazenar, mas seu uso aqui parece claramente designar aquilo que tem alguma relação com o teatro, os elementos que compõem a cena. “A teatralidade está presente em todas as peças shakespearianas, mas em nenhuma outra é tão agressiva quanto em Hamlet” (IDEM, p. 59). Prossegue sua análise constatando que o príncipe, apesar de usar versos medíocres (IDEM, p.36), é capaz de realizar um espetáculo que transcende as palavras e induz para alguma verdade (IDEM, p. 41). O que está em jogo é o poder cognitivo, estético e retórico de uma encenação e se ela é intensa o suficiente para libertar-se do texto literário do qual surgiu.

Bloom assevera expressamente que o diretor de uma peça como essa deve ser mais próximo de Hamlet do que de Shakespeare (IDEM, p. 113). A peça de Shakespeare é um libelo à liberdade, pouco relacionada com a esfera política, mas muito mais com a cognitiva-imagética. Uma liberdade que deve ser almejada por todo encenador teatral. Hamlet é um modelo contraditório, mas ainda assim o paradigma de todo encenador forte, de todo o artista que deseja construir sua própria obra livre de todas as amarras. Para ser digno da peça, romance ou poema que se deseja transpor para o palco, deve-se desviar e criar seu próprio caminho.

3. EXPERIMENTOS DE ENCENAÇÃO

“Tudo, em torno de Kafka, é equívoco.”

Otto Maria Carpeaux

A melhor maneira de demonstrar a qualidade prática da teoria da angústia da influência é realizando uma obra teatral baseada em uma forma literária. Somente com um estudo de caso específico será possível perceber as relações entre as duas artes e, principalmente, entre os dois artistas: o autor e o diretor. Na medida em que se identifica o precursor como escritor e o efebo como o artista teatral pode-se analisar a força da criação cênica.

A passagem de uma obra para outra é um ato de atravessar diferentes mídias pela singularidade material e simbólica que cada meio oferece. Exige-se uma desleitura neste fluxo, pois a gramática e estruturação de uma arte não pode acompanhar estritamente a outra. Os componentes que constituem a retórica de uma obra não poderão ser usados da mesma maneira. Alguns elementos serão abandonados, outros acrescentados, mas a maioria deverá ser transformada. A alteração dos formatos de expressão não pode ocorrer sem a criatividade do artista em operação.

Angústia da influência não se pretende como método estruturalista para ser encaixado em qualquer obra artística. Seu alvo consiste em avaliar as relações estéticas e cognitivas entre obras e entre autores, que, antes de tudo, são ligações de vontade de poder. O desejo de superação e apropriação é o verdadeiro objetivo de seu estudo. Apenas em um caso concreto pode-se vislumbrar esse tipo de relação. Na situação prática as individualidades dos artistas e suas leituras dos textos revelam-se verdadeiramente. Somente na observação cautelosa e próxima do relacionamento de um artista com a obra de um escritor pode-se demonstrar sua relação como “ansiosa” ou “angustiada”.

Para falar do encontro entre literatura e teatro é necessário testemunhá-lo. Por essa razão pretende-se realizar um experimento capaz de apresentar essa importante relação. O evento planejado nesta pesquisa exigiu a participação de três diretores teatrais aos quais foi fornecido um texto literário específico: “Os que passam por nós correndo” de Franz Kafka.

Esta pesquisa precisou da realização cênica de um texto literário que passou pelo filtro de três indivíduos com prática na arte teatral. A criatividade dos três

artistas, exigida para suas montagens, poderá expor a hipótese levantada e defendida até aqui: se é necessário um desvio criativo para a encenação de textos literários.

Evidentemente que isto não pode ser esgotado com uma amostragem de apenas três indivíduos, mas uma realização em larga escala desta pesquisa também seria infrutífera, porque não se enquadra dentro de uma epistemologia das ciências duras, mas pode, ainda assim, servir como uma possibilidade de reflexão. Apesar do aspecto circunstancial, pois é feita como uma descrição de algo vivo que é o teatro, ainda assim não há obstáculo capaz de invalidar esta pesquisa. Bastando que as encenações sejam distantes umas das outras será suficiente para deixar claro que o olhar individual de cada artista tem preponderância sobre a forma literária.

Para que tudo proceda de modo claro, apresentam-se descrições sobre o autor, sua obra e seu texto, o porquê de sua escolha, e até mesmo alguns comentários sobre os próprios diretores. Só então cabe apresentar uma descrição das encenações e posteriormente como se comportam enquanto desleitura cênica. Estas ponderações demonstrarão como ocorre o (des)encontro entre a literatura e o teatro.

3.1 O Autor

A autoria de uma obra é um fato fundamental para a angústia da influência. Em nenhum momento pensa-se em utilizar de uma biografia para acessar ou compreender plenamente uma obra literária, mas a figura criativa que engendrou a obra deve ser reconhecida como a verdadeira fonte da originalidade. É nesse sentido que se faz necessário conhecer um autor, não como um dogma a ser seguido, mas como o elemento “estranho” que provoca múltiplas leituras.

Franz Kafka, escritor tcheco de origem judaica, nasceu em 1883 e morreu em 1924 devido à tuberculose. Foi educado profundamente dentro da cultura alemã em uma família de classe média com cinco irmãos. Seus dois irmãos homens morreram jovens e suas irmãs foram vítimas dos campos de concentração dos nazistas.

Se hoje é um nome mundialmente conhecido e reconhecido, deve-se considerar que foi por muito tempo um ilustre desconhecido. Otto Maria Carpeaux narrou seu encontro com o autor em 1921. Quando perguntou a um amigo sobre a identidade do “rapaz magro de Praga” obteve a resposta: “Publicou uns contos que ninguém entende. Não tem importância” (1976, p. 174). Essa pequena narrativa

ilustra brilhantemente as características do artista: a incompreensibilidade e estranheza que sua estética ainda causa e o desprezo que recebeu, não apenas dos outros, mas de si para com sua obra. Teria pedido a seu amigo e testamenteiro Max Brod que queimasse todos os seus manuscritos. Este, felizmente não teve coragem para fazê-lo.

Muitos acreditam que era uma figura taciturna e depressiva, um homem pequeno e acuado por um mundo violento e desproporcional. Não há dúvida que sua literatura e suas cartas abrem espaço para este tipo de percepção, mas toda realidade é sempre mais complexa e todo indivíduo carrega uma plethora de características não apenas amplas, mas também contraditórias.

Poucos conhecem o fato de que era preocupado com a própria saúde, tendo praticado esportes, adepto do naturalismo curativo, teve um período da vida como vegetariano (BROD, 1954, p. 42). Kafka era realmente um homem magro, com menos de 60 quilos, mas estava longe de ser pequeno, com quase dois metros de altura.

Neste último quesito era muito semelhante ao seu pai, Hermann Kafka, empresário, considerado pelo filho uma figura forte e amedrontadora. A relação com o pai apareceu não apenas na ficção do escritor, com o conto “*O Veredito*”, mas também em uma correspondência pessoal que nunca foi entregue. Pediu à sua mãe que entregasse a Hermann a famosa “*Carta ao pai*”, mas aparentemente ela nunca teve coragem para fazê-lo. A relação de Kafka com seu pai era gravemente perturbada, queixando-se de ser profundamente afetado pelo exigente caráter autoritário deste.

Esses escritos são responsáveis pela difusão da personalidade de um Kafka acuado e melancólico. Diferente do que se pode ver nos relatos de Max Brod e Gustave Janouch onde aparece bem-humorado e rindo de sua própria obra (COSTA, 1983, p. 33). Na verdade foi um homem com algumas preocupações políticas, embora sem qualquer tipo de filiação partidária (IDEM, p. 52). A visão romântica de um homem atormentado talvez não seja completamente falsa, mas também está longe de ser toda a verdade.

Isso tudo só demonstra como a personalidade de Kafka é ela mesma multifacetada e complexa. Sob este prisma pode-se desvincular os lugares comuns a que são associadas as suas obras e seu estilo literário. Seu trabalho foi constantemente vítima de interpretações “absurdistas”, por tratarem de

acontecimentos fora da realidade cotidiana. Hoje, são muito poucos os críticos capazes de pensá-lo como um surrealista.

Um equívoco ingênuo, mas nada gratuito quando alguém se depara com uma obra como o “*Médico Rural*”. Neste conto o personagem de um médico narra, de modo errático, uma rápida viagem noturna a um paciente. O interessante da narrativa é que os eventos sucedem-se sem uma lógica aparente. Em um momento sente pela morte de seu cavalo, mas logo descobre que tem um empregado com dois cavalos no chiqueiro. Sua viagem de ida até o paciente se dá em segundos, enquanto sua viagem de volta parece travada no tempo. Não se pode negar um clima onírico na sequência das ações, mas enquadrar sua obra nessa categoria diminuiria o impacto de sua escrita.

Existe um ponto de vista mais sutil e profundo para realizar o estudo da obra do escritor. Sob a categoria de hiper-realidade de Ricardo Timm de Souza (2010, p. 109) não se pode entender Kafka como um autor surrealista que escreve sobre mundos fantásticos. Sua ironia é profunda e insuportável e para que assim permaneça deve ser entendido como um autor que está tratando da realidade no seu sentido mais cru. Sua obra trata de um projeto de assimilação intelectual absoluta que resultou fracassado, a modernidade.

Seus livros descrevem um desencontro da realidade, apresentam o homem sobre o fio da navalha, não podendo sustentar-se solidamente sobre nada. Alguns exemplos em seu trabalho literário ilustram isso através da falta de nexos perfeitos dentro da narrativa. Seus personagens, por exemplo, não morrem porque não estão vivos, são um conjunto de “semi-seres”, incompletos na sua adequação com o mundo. Os ajudantes presentes em obras como “*O Castelo*”, “*O Processo*” ou “*Blumfeld, o solteirão*”, são muito sintomáticos. Suas presenças ao redor do narrador ou do protagonista são quase perenes, mas sempre resultam inúteis em prestar qualquer ajuda. São figuras aparentemente indolentes e estúpidas, mas quando são instadas a trabalhar são terrivelmente espertas para fugir e enganar.

Acreditando que o mundo não pode ser representado perfeitamente, constrói sua hiper-realidade não como um espelho das superficialidades da vida, mas enquanto representação do conflito de um mundo pós-industrial onde os valores do passado perderam-se. Kafka traduziu de forma abissal a realidade comum de sua época: a precariedade de sentido do mundo. O grotesco e o absurdo de sua obra não estão no primeiro plano porque não são esteticismos vazios. Eles servem para

representar a situação do ser humano perdido em relações burocráticas sem significado.

No entanto, cabe agora perguntar como Kafka pode ser utilizado em uma montagem teatral. Principalmente por não ter deixado nenhuma obra dramaturgica poder-se-ia pensar que a encenação de seus textos seria mais complicada. Não se pode esquecer, por outro lado, que o escritor era um frequentador assíduo de teatro ídiche (GRAY, 2010, p. 303). Muito de sua estética deve ter sido influenciada pelas obras que assistiu no Café Savoy em 1911, embora não existam comentários diretos sobre o que viu.

Muito possivelmente o gesto que Benjamin (1995, p. 146) acha característico nos personagens do escritor tenha uma forte relação com as atuações do teatro ídiche (IDEM, p. 304). As peças preocupavam-se em retratar a realidade, mas de alguma maneira havia certo exagero, certa distorção na representação dos atores. O espaço cênico não era um espelho perfeito da realidade, mas um reflexo grotesco do mundo. Kafka usa de seres fragmentados em estórias fragmentadas para demonstrar a fragilidade e estupidez da humanidade.

No entanto, mais importante que relacionar Kafka com o teatro é entender que sua obra exige leitores criativos e, neste caso, encenadores criativos. Talvez isto possa explicar a força de sua literatura, o impacto que causou e ainda causa.

Por mais que Kafka tenha escrito romances, sua força opera nos contos curtos. Mesmo suas narrativas longas operam através de pequenas estruturas intercaladas. O efeito de sua obra se dá através do poder do fragmento. Pequenos textos capazes de subverter não apenas a ordem literária como um todo, mas também todas as consciências que entram em contato com ele. O mínimo na escrita é uma enorme potencialidade destrutiva. Seus contos rápidos e curtos são a fonte das mais amplas e profundas imersões. Por essa razão o conto aparece como o formato ideal para ser utilizado na pesquisa.

3.2 O Conto

Dentro da obra Kafkiana encontra-se a sua primeira e, com certeza, uma das mais interessantes publicações: "*Contemplação*". Neste pequeno livro brinda o leitor com dezoito pequenas narrativas. A obra foi escrita durante o período de 1908 e 1913. O próprio autor considerava esse trabalho menor, um tanto expressionista, mas nunca explicou claramente o que lhe aborrecia nele. Talvez a razão seja que

ainda não havia encontrado seu estilo “burocrático” de escrita. Existe certo sentimento etéreo nos contos que formam o livro, um clima quase religioso e bastante melancólico. Em obras posteriores utilizou-se da linguagem jurídica para construir as atmosferas opressivas e burlescas que ainda não estão absolutamente claras em seus primeiros contos.

Aparentemente parece tratar de descrições cotidianas ou reflexos de acontecimentos remotos. Em todos os contos opera-se um olhar observador, dando ênfase à figura do narrador, seja na primeira ou na terceira pessoa. A narração aparece sempre preocupada em buscar um estado de encontro entre sujeito e objeto, como se fosse possível retratar a singularidade que as coisas apresentam ao serem observadas.

Talvez por essa razão tenha nomeado a obra de “Betrachtung”, que poderia ser traduzido não apenas como contemplação, mas também como meditação ou consideração. O contemplador parece sempre mergulhar numa espécie de presente sem fim. Ignora o passado das coisas, a história que as tornou o que são agora, neste instante, da mesma forma como ignora também o futuro, não projetando, sem quaisquer expectativas, não consegue conceber planos para influir sobre a realidade. Contemplar, nesse sentido, é um modo de observação que exclui o desejo e a necessidade de agir sobre as coisas. A eventualidade e a efemeridade acompanham o leitor durante todos os pequenos textos.

Os contos já chegam a “naturalizar” o absurdo que será a marca registrada do escritor, embora ainda faltem características estilísticas que lhe serão próprias. De qualquer maneira, a escrita de Kafka já começa a confundir com os pequenos paradoxos da vida humana. O conto selecionado para esta pesquisa talvez seja um dos mais enigmáticos:

Quando se vai passear à noite por uma rua e um homem já visível de longe – pois a rua sobe à nossa frente e faz lua cheia – corre em nossa direção, nós não vamos agarrá-lo mesmo que seja fraco e esfarrapado, mesmo que alguém corra atrás dele gritando, mas vamos deixar que continue correndo.

Pois é noite e não podemos fazer nada se a rua se eleva à nossa frente na lua cheia e além disso talvez esses dois tenham organizado a perseguição para se divertir, talvez ambos persigam um terceiro, talvez o primeiro seja perseguido inocentemente, talvez o segundo queira matar e nós nos tornássemos cúmplices do crime, talvez os dois não saibam nada um do outro e cada um corra por conta própria para sua cama, talvez sejam sonâmbulos, talvez o primeiro esteja armado.

E finalmente – não temos o direito de estar cansados, não bebemos tanto vinho? Estamos contentes por não ver mais nem o segundo homem. (KAFKA, 1994, p. 35)

A opção por este conto, chamado *“Os que passam por nós correndo”*, está longe de ser gratuita. Um texto como esse não se preocupa em contar uma estória em todas as suas nuances. Fortemente elíptica, causa mais questionamentos do que certezas. Um texto dessa natureza exige leitores fortes, pois oferece muito pouco do ponto de vista da descrição. No entanto, é exatamente por isso que é tão fecundo. Existe espaço para a criatividade de quem lê. Dificilmente será fácil sua apreensão, mesmo hoje em que diferentes formas narrativas estão à disposição do público, o conto não facilita sua apreensão, ou melhor, sua apropriação. Aquele que deseja aproximar-se de Kafka deve preparar-se para o combate mortal que são seus textos literários.

O conto traz em si a impossibilidade de sua leitura e a necessidade de sua superação. Aquele fator tão importante para a ativação imagética do receptor/ produtor do texto. Se já é difícil interpretar o texto, tão ou mais será sua encenação. Somente encenadores fortes podem dispor-se a encarar uma tão complicada transposição. Para demonstrar a criatividade interpretativa este único texto foi entregue a três diferentes diretores de teatro.

3.3 Os Diretores

O debate até aqui instaurado tange a possibilidade e mesmo a exigência de criatividade do diretor de teatro no encontro com o aparato literário. A capacidade imaginativa de comunicar aos seus atores e seus técnicos suas interpretações do texto definirá a eficácia de sua arte. A fisicalização da literatura passa pelas coordenadas espaço-temporais projetadas para o palco. A maneira com que um diretor aborda o texto para a cena passa necessariamente pela forma como interage com seus atores e como comunica sua visão técnica.

Não existe uma maneira certa de dirigir um espetáculo, assim como não existe uma maneira certa de pintar ou compor. Evidentemente existe um mínimo de objetividade técnica que todo artista precisa conhecer para realizar seu trabalho. No entanto, cada diretor é em si mesmo “um método”, no sentido etimológico da palavra, um caminho. Existem diretores que fazem ensaios de mesa, lendo o texto com os atores e discutindo possíveis interpretações para as cenas. Outros podem preferir que os atores não leiam o texto e aos poucos vão trazendo elementos para a criação das cenas. Não há como mesurar qual a forma mais eficaz de abordagem,

pois é a maneira com que cada encenador individualmente conduz sua equipe que determinará a qualidade da produção.

De qualquer maneira, é importante constar como a relação entre ator e diretor é determinante no teatro. O elenco é o material primário de qualquer encenador, permitindo que ele possa fazer tanto uma representação realista de Tchekov quanto uma obra pós-moderna em que os atores são manipulados mecanicamente como marionetes. O que precisa ficar esclarecido é que sem os corpos vivos dos atores o diretor não pode realizar a sua peça. Como ensina Francis Hodge:

Acting and staging are the blood of an interpretation, and without finding their pulse and flow, the body – the playscript – cannot be resuscitated. (...) Directing is not simple manipulation of other people by someone with dominating ego; it is a mature awareness of how to work skillfully and patiently with others to bring out life-force of a breathing and pulsating story on the stage⁶³. (HODGE, 1971, p. 11)

A abordagem prossegue sendo a partir da pessoa do diretor, pois é ele quem compõe e organiza o espetáculo, o verdadeiro fio condutor da cena. O que se visa estudar é de que maneira ele compõe a cena, não apenas com luz e som, mas principalmente com seu elenco. Nesse sentido é que cabe indagar como os encenadores convidados prepararam seus respectivos elencos para a construção de suas peças.

Antes de continuar com o processo da pesquisa deve-se individualizar os artistas convidados para a confecção deste projeto. Seus nomes são Luís Fabiano Oliveira, Júlia Rodrigues e Leônidas Rubenich. Os três pertencem à mesma faixa etária, aproximadamente, e passaram pelo curso de teatro da UFRGS. São jovens diretores que despontam no cenário porto-alegrense, cada um com suas particularidades estéticas e com uma carreira já iniciada.

Luís Fabiano Oliveira, natural de Santo Antônio da Patrulha, ainda cursa a faculdade de teatro, embora já tenha criado certo número de peças. Realizou os seguintes espetáculos: *“O Cordeiro de Deus”*, baseado no livro *“O Evangelho segundo Jesus Cristo”* de José Saramago; *“Delicious Solitude”*, baseada numa colagem de textos de Tchekov, Goran Bregovic, Violeta Parra e Woody Allen; *“O*

⁶³ Atuação e encenação são o sangue de uma interpretação, e sem encontrar seu pulso e fluxo, o corpo - roteiro da peça - não pode ser ressuscitado. (...) Dirigir não é simples manipulação de outras pessoas por alguém com ego dominante, é uma consciência madura de como trabalhar com habilidade e paciência com os outros para tirar força vital de uma respirante e pulsante história no palco.

Belo Indiferente”, texto dramático de Jean Cocteau e “*Das cinzas às Cinzas*”, peça de Harold Pinter.

Leônidas Rübenich, natural de Teutônia, além de diretor, também é ator, músico e designer gráfico. Realizou todas as disciplinas práticas do curso de teatro da universidade. Entre seus espetáculos vale ressaltar “*A Mais Forte*” de August Strindberg; “*Fim de Partida*”, de Samuel Beckett e “*Marat/Sade*”, de Peter Weiss. Atualmente já prepara uma nova produção, a montagem de “*O Arquiteto e o Imperador da Assíria*”, de Fernando Arrabal.

Júlia Rodrigues, natural de Gramado, é diretora formada pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e fundadora do grupo de teatro “*Barraquatro*”. Realizou os espetáculos “*Projeto I: Desejo*” e “*Projeto Picasso II: O Sonho*”, ambos baseados em textos dramáticos de Pablo Picasso “*O Desejo pego pelo rabo*” e “*As quatro meninas*”, respectivamente. Realizou também o espetáculo “*Blues Beat*”, baseado em textos de Jack Kerouac e “*A Fina Flor*”, baseado em textos de Clarice Lispector e Marguerite Duras.

O que todos estes encenadores têm em comum é o apreço pela literatura, dentro e fora do palco. Como se pode ver, as carreiras dos três diferem enormemente pelas escolhas de encenações, mas ao mesmo tempo convergem já que estão sempre acompanhadas de textos de grandes escritores. Nenhum dos encenadores havia se defrontado anteriormente com a execução cênica de Kafka, embora conhecessem sua literatura. Os três foram convidados para integrar esta pesquisa expondo seus processos criativos para assim demonstrar o poder da visão de um encenador sobre qualquer texto literário.

3.4 Ensaios

Para analisar o processo criativo dos diretores é imprescindível adentrar seus ensaios. De modo semelhante à pintura e à escultura em que o artista plástico estuda possibilidades para sua criação, também o encenador precisa preparar o seu elenco para a construção de sua obra. Aqui aparece a dificuldade para montagem de um espetáculo teatral, que vai além de reunir pessoas, mais do que isso, se demanda tempo e estudo.

As ideias abstratas do diretor precisam ser postas em prática e para isso deve haver uma experimentação para saber se aquilo que ele pensa funciona em cena. Muitas ideias acabam sendo abandonadas e muitas outras acabam surgindo

na sala de ensaio. Às vezes, se leva mais tempo ensaiando do que o tempo que as apresentações ficam em cartaz. Para que uma peça possa ser repetida durante uma temporada, o elenco deve ter um domínio completo de sua execução, conhecer todos os movimentos, ações e falas. Somente com muito tempo de ensaio e repetição isso se torna possível.

Pode-se conhecer muito de um espetáculo pela forma como ele foi ensaiado. Alguns diretores não têm as cenas absolutamente prontas em suas cabeças e precisam desse momento para criar. Este é o período em que a comunicação do diretor com seus atores aparece, o tempo sem o qual não pode existir o produto do teatro. Os diretores realizaram cinco encontros com seus atores para a criação de suas cenas. Um exemplo de ensaio de cada um dos diretores foi registrado e segue abaixo em narração.

3.4.1 Ensaio de Leônidas Rübenich

Ensaio realizado no dia 17 de setembro de 2011 em uma sala da Companhia de Arte. O diretor leu o conto junto a seus dois atores. Conversaram um pouco e ele propôs duas figuras básicas: aquele que passa e aquele que observa. Através dessa ideia pensou em imagens efêmeras que acontecem e se vão.

O ensaio prático começa com um jogo utilizando as diagonais, em que cada ator sai de um canto, encontram-se no meio, batem as mãos e prosseguem seu trajeto. Depois trocam a ação de encontro, fazendo com que um salte sobre o outro. Aos poucos começam a fazer outro jogo no qual um espelha os movimentos do outro.

Observando silenciosamente as ações dos atores e fazendo anotações, o diretor deu liberdade para que transformassem suas ações. Os encontros nas diagonais continuam acontecendo, mas começam a aproveitar esse encontro para a realização de improvisações no espaço, assumindo diferentes personagens e realizando comportamentos variados, como atos de ameaça silenciosos. Esses pequenos jogos serviram como uma forma de aquecimento e preparação dos atores para a criação da cena.

O encenador pediu que recuperassem uma imagem que haviam construído anteriormente: dois atletas correndo em círculo, como se estivessem em uma prova de revezamento, onde um substitui o outro com a passagem de um bastão. Leônidas pedia para que deixassem claro quem é a figura que corre e quem é

aquele que observa, e que ficassem atentos para as modificações que o atleta corredor propunha para o atleta que observava. Havia uma ideia de construção de expectativa por parte do observador.

Posteriormente pede para que o observador também proponha modificações na relação entre os dois, como o modo de caminhar, o modo de receber o bastão e o modo de esperar a chegada daquele que corre. Pede, depois de algum tempo, que os atores construam uma imagem em que um passa pelo outro, como se atravessassem seus corpos simultaneamente.

Diante deste estímulo, começam a cruzar-se pelo espaço. O diretor pede que prossigam, mas cortando a sala de ensaio em diferentes sentidos. Começam a acrescentar ações cotidianas nos trajetos que realizam, como olhar o relógio como se estivesse atrasado para um compromisso.

De repente o diretor pede que percebam o bastão de corrida como um objeto de desejo, algo que suscita curiosidade. Uma luta sutil estabelece-se pela posse do objeto. O objeto que passaram a usar era uma garrafa de água e a usaram para molhar um ao outro na disputa. Logo em seguida, o diretor pediu para que tratassem o caminho como um labirinto estreito e o objeto como algo tóxico.

Depois de alguma experimentação, o diretor pediu, então, que parassem e retomassem as indicações iniciais: simplesmente caminhar pelo espaço, definir quem corre e quem observa a corrida, quem é observado talvez não o saiba. O diretor comenta que esta é uma indicação do conto de Kafka. Pede que imaginem a troca de bastão como uma troca de impressão, aproveitando o instante da passagem. Começam a improvisar outras imagens, como a troca de turno de serviço militar, um pedágio e até uma tourada. Ao diretor lhe agradou esta última imagem, então ordena que experimentem como se fossem dois touros passando um pelo outro.

Alterou-se novamente a proposta de improvisação, agora para pessoas que se encontram na rua, que ao passar uma pela outra não sabem se vão ser cumprimentadas ou agredidas. Por fim o diretor propõe que sejam dois desconhecidos que se passam em uma noite de lua cheia e ruas vazias. Esta última proposta muito mais próxima do texto de Kafka. Ao final do ensaio o diretor conversa com os atores afirmando que eles lhe deram muitas ideias de imagens e ações para serem usadas na obra final.

3.4.2 Ensaio de Luis Fabiano

O ensaio ocorreu no dia 27 de setembro na sala 502 da Usina do Gasômetro. O diretor dividiu seu ensaio em duas partes, ensaiando um dia com uma dupla de atrizes e em outro dia com outra dupla. Em seu primeiro ensaio já começa trabalhando com luz e música como forma de estímulo para seu elenco. Utiliza a técnica teatral de viewpoints⁶⁴ para coordenar as ações do elenco. Nessa técnica os atores caminham pelo espaço como se houvesse uma grade de linhas retas no chão.

Durante o exercício, Luís Fabiano indicava velocidades de caminhadas para usarem pelo espaço imaginado. Começou com a lenta e depois pediu para que passassem para as velocidades normal, rápida, muito lenta e muito rápida, intercalando e voltando várias vezes para a mesma. Designou que toda batida das palmas das suas mãos alteraria a velocidade das caminhadas.

Pediu que inserissem uma ação na caminhada, com início meio e fim. Uma das atrizes fez uma ação mais abstrata movimentando o braço, enquanto que a outra fez um ato mais concreto, de passar o batom na boca. O diretor prosseguiu alterando a velocidade e pedia que as atrizes fossem experimentando outras possibilidades de ação. Depois que experimentaram várias vezes suas ações, o diretor ordenou que a ação de uma deveria relacionar-se com a ação da outra sempre que se encontrassem nas caminhadas.

Todas as movimentações das atrizes foram observadas pelo diretor, mas este não as anota, preferindo mantê-las pela memória. De repente o encenador encerra temporariamente o trabalho e convoca o seu elenco pedindo que de todas as possibilidades de movimentação aventadas fossem escolhidas três. Coloca a música de George Gershwin, "*Rhapsody in Blue*" e retoma o ensaio. As atrizes repetiram as ações em diferentes trajetórias criando uma sequência. Enquanto realizavam as ações o diretor pediu para que a velocidade da caminhada fosse contrária à ação selecionada.

Na execução de suas sequências o diretor pediu para que estabelecessem pontos no espaço pelos quais sempre passassem. Depois disse para que acrescentassem quatro estados emocionais, um para cada canto da sala de ensaio. Sempre que passassem pelo ponto trocariam de emoção. Depois que elas

⁶⁴ Técnica desenvolvida pela diretora, teórica e pedagoga Anne Bogart (1951), a partir das ideias da coreógrafa Mary Ovelie. Tem a função de compor cenas através da improvisação do movimento.

experimentaram por algum tempo, o diretor as chamou para definir tudo mais claramente.

Retornaram ao exercício de caminhada e de diferentes velocidades. Desta vez, no entanto, colocou as atrizes em cantos opostos da sala, cruzando-se em tempos bem diversos. Ordenou para que retornassem aos quatro pontos escolhidos e que encarassem o público nesses locais.

Ao final conversou com as atrizes sobre suas ações e sobre a maquiagem que será usada. O diretor leu o texto e perguntou o que elas sentiram quando o escutaram, que sentimentos e ideias surgiram. Comentou por fim que pretende utilizar uma projeção de vídeo enquanto as atrizes realizam suas ações em cena. Em nenhum momento passou suas próprias opiniões diretamente para as atrizes. Apenas comentou sobre a beleza do texto.

3.4.3 Ensaio de Júlia Rodrigues

O ensaio aconteceu na própria casa de Júlia Rodrigues no dia 30 de setembro. A diretora já havia lido uma vez o texto para suas duas atrizes antes de seu primeiro ensaio. As atrizes iniciaram aquecendo-se e escutando a música de Phillip Glass. Perguntaram-lhe se poderiam ler o conto novamente antes de começar a improvisar, mas Júlia respondeu que pretendia abordar o texto de forma diferente durante o ensaio.

Inicialmente a encenadora interveio no aquecimento das atrizes pedindo que usassem a respiração e liberassem as articulações. Enquanto as atrizes seguiam as orientações exigidas, a diretora leu outro micro conto de Kafka, também presente no livro “Contemplação”, chamado “As Árvores”. Conduziu seus movimentos propondo estímulos e pedindo para que uma se relacionasse com a outra atriz. Pediu para que aos poucos fossem deixando suas respirações mais sonoras, para que a voz pudesse ser utilizada com mais naturalidade durante o ensaio.

Em certo momento, a diretora colocou uma cadeira comum entre as duas atrizes e trocou a música, utilizando canções de Caetano Veloso. Pediu então para que todas as lembranças físicas que sugerissem das movimentações não fossem refreadas. Uma poderia copiar algo da outra, se lhe agradasse algum movimento. Dizia: “Sejam boas ladras”. Então a diretora cantou a música que estava tocando estimulando as atrizes para cantarem também, enquanto se movem.

A diretora participava do ensaio ativamente, jogava com suas atrizes sem preocupar-se com nenhum distanciamento. Dizia: “Surpreendam-se”. Logo depois afastava-se deixando que as duas prosseguissem sozinhas. Pediu então que guardassem as imagens que estavam criando, como se fosse uma pequena “dança”. A diretora deslocava a cadeira pelo espaço pedindo para que as atrizes acompanhassem. Permitiu depois que elas mesmas deslocassem a cadeira para onde quisessem.

Trocou novamente a música retornando para Phillip Glass. Pediu então que utilizassem uma frase do conto: “Quando se vai passear a noite pela rua”. As atrizes repetem não apenas a frase, mas também suas palavras soltas obtendo novos significados.

Aos poucos a diretora deu novas frases e palavras do conto: “finalmente”, “talvez”, “um homem”. Depois conduziu as atrizes para a ação de enxergar um homem que corre. Estas passaram a “segredar” as frases uma para a outra. A diretora pedia que fossem guardando as imagens que produziam com seus movimentos e falas.

Pedia também que construíssem uma sequência entre as imagens, guardando os movimentos que levavam de uma para outra. Finalizando o trabalho a diretora leu o texto inteiro novamente enquanto elas ainda repetem suas ações. Pediu que relaxassem para poder sair daquele estado de jogo em que encontravam-se. Conversando com as atrizes pediu que relemberrassem fisicamente tudo o que haviam feito.

A diretora formalizou com as atrizes uma partitura de ações, diante de tudo o que elas improvisaram. Determinou em que momentos entre as ações elas utilizariam o texto falado. Prepararam também deslocamentos individuais para chegar na cadeira, mas desta vez com uma música de jazz ao fundo. Conversaram um pouco sobre o texto e da beleza que ele pode propiciar na cena.

3.5 Os Espetáculos

Muito do aconteceu nos ensaios reverberou nos três espetáculos dos diretores. Segue uma descrição daquilo que foi observado pelo pesquisador. Diante da possibilidade de que muito se perdesse nestas anotações segue, em anexo, ao final desta dissertação, a gravação em vídeo para que a análise possa ser feita com mais clareza.

3.5.1 Primeira Versão

O espetáculo de Luis Fabiano apela para uma estética formalista, em que as indicações do diretor governam a movimentação dos atores. A peça inicia com cinco atores em cena. Seu elenco é formado por Gabriela Chultz, Anderson Salles, Gabriela Tavares, Shayenne Soares e Morgana Baldissera.

Três das atrizes, Gabriela Tavares, Shayenne e Morgana, colocaram-se dispostas em três cantos da sala e o casal de atores Gabriela Chultz e Anderson no centro. As atrizes, às margens da sala estão vestidas com roupas largas, aparentemente sem nenhuma relação direta com o texto, duas estão usando vestidos e a outra um sobretudo. O casal de atores está vestido de preto, roupas maleáveis.

A música de Astor Piazzolla abre o espetáculo, todo elenco estático. Aos poucos, de modo bastante lento as três atrizes começam a realizar, cada uma, ações individuais. Morgana, que se apresenta na direita alta passa batom, Shayenne, que está na direita baixa, passa a mão no rosto tirando a maquiagem, enquanto Gabriela Tavares, localizada na esquerda alta, assopra bolinhas de sabão. Após dois minutos a atriz do centro começa a falar. Ela recita um breve texto em inglês de Orson Welles: "Almost all serious stories in the world are stories of failure with a death in it. But there is more lost paradise in them than defeat."

Ao final da leitura, as atrizes nas margens trocam de posições, a que estava na direita baixa, recua para a alta, a segunda desloca-se para a esquerda, enquanto que a última avança para frente. Fica claro o movimento ao redor do espaço de apresentação. Todas prosseguem executando suas ações repetitivas: passar batom, retirar maquiagem e brincar com bolinhas de sabão. No entanto, a velocidade de execução das ações altera-se.

Depois de dois minutos, a atriz Gabriela Chultz, no centro da cena, lê todo o conto de Kafka, amassa o papel e o joga fora. Ao terminar a leitura as atrizes nos cantos movimentam-se novamente, assumindo suas novas posições. Gabriela começa a se aproximar do ator com movimentos contínuos nos ombros. O ator vira seu rosto em direção a ela observando-a. Ela passa por trás dele, seus olhares não se perdem. Começa então um jogo entre eles, em que a atriz tenta atingir e atacar o ator que se esquiva e se devia dela.

O ator desloca-se de sua posição, mas é perseguido pela atriz que continua tentando defrontar-se com ele. Ela tenta uma rasteira, arremessa-se contra o ator prendendo-se nele. Ele desvencilha-se, voltando a sua posição original e ela arrasta-se no chão. Gabriela senta-se. Ele a encara de braços cruzados. Ela o ameaça novamente e chuta suas pernas. Levantando-se empurra-o, mas ele parece não se importar com os ataques, até que um chute finalmente o faz cair ao chão. A atriz sai correndo pela sala, apenas para ganhar impulso e derrubá-lo novamente, pelo menos três vezes.

Quando o ator está plenamente caído, ela o ergue novamente, puxando-o pela camiseta, perfazendo um pequeno círculo no centro da sala. De repente, ela tenta pará-lo com a mão, mas não consegue, ele prossegue avançando sobre ela. Inicia uma sequência de tapas em seu peito, mas o ator continua caminhando contra ela. Seu esforço para contê-lo parece inútil, a ponto de tentar derrubá-lo com o ombro.

Finalmente ela cai, então ele a olha complacente. Ela dá as costas a ele e começa a reler o texto “Os que passam por nós correndo”. Ao final da nova leitura, as três atrizes avançam novas posições sem deixar de realizar suas ações. A atriz do centro baixa a cabeça entre as pernas e o ator a encara com certa superioridade. As três atrizes retornam a suas posições originais, mas neste ponto seu estado psicofísico está modificado. A primeira está com a boca extremamente vermelha pelo batom, a segunda tem o rosto completamente manchado e a terceira produz bolhas de sabão menores. O ator olha em direção ao público. A cena termina.

3.5.2 Segunda Versão

O espetáculo de Leônidas Rubenich aposta em ações improvisadas pelos atores. É uma cena muda, composta apenas pela música e o elenco. Os atores Alexander Kleine e Herlon Holtz, vestidos de preto, posicionam-se ao fundo da sala, cada um em um lado, voltados para o público. O espetáculo inicia com uma música instrumental “Sunday Afternoon in the Park” de Van Halen. Cruzam-se e começam a aquecer-se, Herlon carrega um bastão de papelão.

Começam com uma corrida de revezamento ao redor do palco, na qual um passa pelo outro entregando esse bastão. Antes de cada entrega do objeto, representam a energia de excitação para pegar o bastão, e depois de entregue representam estar cansados. Uma ação que dura pelo menos uns dois a três

minutos, até que em uma das passagens, Herlon não entrega o bastão, e começa a agir como se procurasse algo. A música vai extinguindo-se aos poucos.

O ator Herlon começa a fazer um percurso contrário. Alexander prepara-se novamente para receber o bastão pelo outro lado e, novamente, no último instante, Herlon não o entrega voltando pelo caminho de onde veio.

Aos poucos o ritmo vai se alterando, tornando-se mais lento. Novamente Alexander espera pelo bastão que não recebe. Herlon volta pelo mesmo caminho, aumenta sua velocidade para que se encontrem no mesmo lugar. Encaram-se. Herlon entrega o bastão. Alexander não o agarra, apenas olha para o objeto e depois para o outro ator. A música retorna, mas desta vez é Partita em mi bemol maior, movimento rondo, de Franz Kommer.

Herlon mostra que o bastão pode ser usado como porrete batendo na própria palma da mão. Alexander o pega e começa a marchar, dando a volta pela sala. Herlon o observa, balança violentamente o braço, e começa a agir como se caminhasse, mas não sai do lugar. Quando encontram-se na mesma posição, Herlon faz um sinal de continência e Alexander age como um oficial do exército, entregando o bastão.

Herlon pega o objeto e o utiliza como um taco de golfe, enquanto Alexander o observa. A relação com o bastão altera-se aos poucos, parecendo-se com uma raquete de tênis. Herlon parece jogar com alguém invisível, até que rebate a bola a uma distância longínqua e ambos os atores ficam congelados, estáticos. Alexander toma o bastão e o usa como uma luneta para ver à distância da jogada.

Os dois iniciam uma ação de procurar até que encaram-se novamente. Alexander aproxima-se com a “luneta” observando Herlon. Este toma o objeto e o usa equilibrando-o no nariz e, de repente, passa a usá-lo como uma bengala e passa a agir como uma pessoa cega. Alexander observa e se aproxima de Herlon.

Este sente a aproximação e estaca como se sentisse algo estranho. Alexander pega o bastão como se fosse algo precioso, ou mesmo perigoso, enquanto Herlon corre, tresloucadamente pela sala, dando passos de capoeira. Em alguns momentos quase chegam a chocar-se, até que Alexander põe o bastão de pé no chão e Herlon para. Passa a observar o objeto enquanto que Alexander recua sem perder os olhos da situação.

Herlon, então, lança-se contra o bastão e o chuta como se fosse uma bola de futebol. Sem o bastão começam a passar um pelo outro, como se estivessem

cansados, curiosos. Herlon bate palmas . Os dois se colocam em lados opostos da sala e caminham um contra a direção do outro. Tentam passar, mas um impede o outro. Até que um oferece espaço para que o outro possa passar.

Colocam se em diagonal. Alex passa correndo e Herlon o observa, olhando de onde veio. De braços cruzados, os dois esperam, parados, como se estivessem em uma parada de ônibus ou algo semelhante.

Como se interrompessem a espera, ambos caminham um pouco e, de repente, começam a fazer uma mímica exagerada de digitar, como se estivessem em um escritório, bebendo café enquanto trabalham. Como se o expediente de trabalho acabasse, pegam suas coisas e saem do local. Caminham pela sala passando um pelo outro, ultrapassando-se e observando-se. Até que param em um local, fazendo a mímica de esperar um elevador. Entram, apertam o andar, saem, dirigem-se a seus apartamentos, mas sempre observando-se com certa preocupação. Um acena para o outro, entram em suas casas e voltam para a posição onde começaram a cena. Termina a peça.

3.5.3 Terceira Versão

A peça de Julia Rodrigues é muito mais curta, durando um pouco menos de quatro minutos. Utiliza o texto de forma bastante diferente das versões anteriores. Duas atrizes, Kayane Rodrigues e Daniela Dutra posicionam-se em frente ao público, mas em diagonal uma em relação a outra. A primeira atriz usa uma blusa preta e uma calça cinza, enquanto que a outra usa as cores trocadas nos mesmos tipos de roupa. Entre elas está uma cadeira.

Daniela começa a falar o texto de Kafka de modo narrativo, mas Kayane a interrompe com a palavra “quando”. Daniela vira seu rosto em direção de Kayane, as duas se olham, e Daniela diz: “talvez”. Kayane arrasta a cadeira um pouco mais para o fundo e Daniela avança para a frente olhando na diagonal esquerda. Ambas falam: “finalmente”.

Elas se encontram na cadeira, Daniela agacha-se e Kayane permanece atrás do objeto. Prosseguem repetindo as palavras: “quando”, “finalmente” e “talvez”. Fazem uma conversa íntima com essas palavras, com olhares e sorrisos. Deitam suas cabeças na cadeira e depois colocam os pés em cima do acento falando “finalmente”.

Daniela faz Kayane passar pelas pernas da cadeira. Kayane olha por trás do encosto e sobe falando com Daniela que volta a narrar o conto. As duas deitam-se sobre a cadeira cruzando-se. Repetidamente durante a narração de Daniela, Kayane fala “nós não vamos agarrá-lo”. Daniela senta na cadeira com Kayane atrás dela que continua a narração iniciada pela colega. Começam a balançar-se até que Daniela sai da cadeira e as duas encaram-se.

Kayane senta e é embalada por Daniela, que volta a narrar, até que as duas, de pé, olham para trás como se vissem os homens correndo. Elas caminham para o fundo da sala e Kayane volta-se para a cadeira. Daniela coloca-se à sua direita. Falam sorrindo para o público, terminando a narração do episódio. Daniela avança enquanto Kayane dá as costas para o público. Ambas se olham formando uma diagonal. Em suas posições, observam, novamente, os que passaram por elas correndo. Fim da cena.

4 O LIMIAR ENTRE LITERATURA E ENCENAÇÃO

“O artista sempre pinta a si mesmo”

Jean Cocteau

O imbricamento entre literário e teatral está aventado. Não apenas como uma hipótese abstrata, mas com uma encarnação material. Tudo que foi levantado até o momento visou este encontro que, na verdade, melhor pode ser descrito como um confronto.

A encenação deve ser encarada enquanto leitura ou o texto pode ser visto como performance? Nenhuma das duas expressões está errada, ambas podem ser válidas, porque as duas expressões tratam do mesmo fenômeno com palavras diferentes. A resposta oferecida neste trabalho é que a precedência de um sobre o outro reside apenas na figura que recebe e produz, no indivíduo singular que se apropria.

Neste caso três espetáculos foram feitos a partir de um texto não-dramático. Isso só foi possível pela capacidade imagética dos diretores de subverter e criar significados na cena. A experiência do texto escapa de qualquer regulamentação, mas não pode fugir da apreensão criativa. É neste momento que todas aquelas formas que são concebidas como limites tornam-se limiares, e a arte transborda de modo irrestrito.

Teatro não é literatura, e vice-versa, mas ambos comungam relações expressivas. Este jogo paradoxal entre semelhança e diferença é o que permite a criatividade. Pensar de modo oposto é aceitar os bloqueios da imaginação e acreditar que o pensamento ocorre através de categorias fechadas, blocos monolíticos que só podem existir como tautologias estáticas. Para cada ideia pensada haveria apenas uma palavra justa para representá-la.

Parte-se do princípio que não há um “em-si” na arte, não existe uma essência transcendente que ordena a realidade e o fazer artístico. Se houvesse um modelo ele seria compartilhado e conhecido, senão por todos, pelo menos por uma elite de estetas, o que ainda não encontrou qualquer comprovação.

Afirma-se apenas que existe uma relação, não necessariamente amistosa. Muito pelo contrário, seria um conflito de desejos, uma competição entre egos e vontades para ver quem convence melhor, quem aprofunda ou eleva um tema. Este ponto de vista permite encarar com liberdade as trocas e expropriações possíveis.

Para que algo permaneça tal como é, deve alterar-se tal como se apresenta. Aquilo que o texto propõe em palavra transforma-se em cena audiovisual viva e presente.

Os corpos vivos “escrevem” um espetáculo, da mesma maneira que a mão viva de um escritor “encenou” um texto. A única verdadeira precedência se dá na execução de uma obra, e toda prática abre espaço para a reinvenção. Neste sentido é que cabe afirmar que as encenações que foram apresentadas não são ilustrações passivas que semioticamente explicam visualmente o artefato literário. Não são formas estéticas preparadas para simplesmente clarificar um texto escrito, mas reconstruí-lo a imagem e semelhança do leitor, neste caso o diretor teatral.

Se houvesse um significado único na literatura, o que aconteceria quando se fornecesse um texto literário para vários diretores teatrais? Todos realizariam a mesma montagem, ou haveria montagens corretas e outras erradas. O que se pretendeu demonstrar aqui é que não existe correção ou justeza em uma encenação, mas sempre equívoco. As três cenas realizadas como corpus deste trabalho são muito diferentes entre si e muito distantes do texto-referência. Para que isso aconteça não pode existir um paradigma normativo, com regras demarcatórias e limitantes.

Os três diretores jamais se contentariam em realizar uma obra que fosse idêntica a algum outro modelo senão aquele que eles mesmos constroem. Se estivessem presos a uma fidelidade gramatical do texto estariam abdicando de sua própria visão criativa, daquilo que somente eles, em suas individualidades, podem prover ao elemento literário. Também não gostariam de ser comparados a nenhum outro espetáculo se não fosse com superioridade. O desejo de superação não apenas da coletividade, mas de si mesmo, de sua própria bagagem cultural é o seu fundamento. Só se pode desejar aquilo que não está presente, que não é (ainda) possuído.

Somente sobre esta ótica se pode falar em seus espetáculos como erros conscientes. Pode-se afirmar que todos os três diretores erraram sobre o texto porque criaram obras singulares nas quais o texto literário transformou-se em um elemento dentro de algo maior, ou foi um motivador para a criação. Transformaram os tropos literários em tropos cênicos.

Nenhum dos diretores preocupou-se em bem compreender o que Kafka escreveu, não buscaram um sentido outro que não pudessem eles mesmos criar a partir da própria leitura. O erro aqui evocado é o desvio. Toda ordem é secundária

diante da capacidade de “escapar” ou “saltar” que toda leitura exige para que aconteça.

O pequeno fragmento kafkiano é ele mesmo um desvio dentro do oceano literário. Uma forma que o autor tcheco encontrou para afirmar a própria personalidade na literatura desviando-se de tudo o que já havia lido. O Texto “falou aos ouvidos” dos encenadores: *“Devorem-me ou eu irei devorá-los”*. Um combate aconteceu desde a primeira leitura do texto, durante os ensaios, até sua apresentação final. Sem dúvida foi uma luta identitária, pois a personalidade artística de cada um resistiu para não se perder no abismo do puramente literário. Cabe ver como cada um desviou-se do aspecto literal da obra kafkiana.

4.1 Encenação de Luis Fabiano

A primeira versão do texto, oferecida por Luis Fabiano Oliveira, como já foi dito, não se preocupou em reconstruir a narrativa proposta pelo conto. Na verdade, o diretor opta por não representar a literatura, mas por apresentá-la. Sua obra não pretende ser um espelhamento das relações diretas do conto, mas uma transformação das palavras do mesmo. Sua opção estética é quase pós-dramática⁶⁵, pois não se preocupou com um cenário, personagens definidos ou quaisquer outras ilusões realistas. Para que isso fique claro basta atentar para a forma como o encenador traduziu o conto para a sua cena.

Inicialmente o conto oferece no máximo três personagens, alguém que contempla dois outros homens correndo, enquanto que nesta montagem aparecem cinco atores, quatro mulheres e um rapaz. Neste ponto o diretor afastou-se firmemente da proposta implícita no texto literário multiplicando o número de agentes. Não há desejo de representar possíveis personagens detentores de uma história e uma vida factível, não há tentativa em oferecer razões para que um homem observe dois outros correndo.

A intenção é de apresentar sensações cenicamente relacionadas com o que a literatura provocou no encenador. Para tanto, tornou-se indiferente a quantidade e o gênero do elenco, pois os atores não estão representando personagens, eles simplesmente atuam, realizando ações que não são dissociadas deles mesmos.

⁶⁵ O Conceito apresentado por Hans Thies Lehmann é muito amplo, podendo usar o termo para Beckett ou para Artaud, mas seu uso aqui diz respeito principalmente ao aspecto narrativo.

Além de não criar personagens, também traduz o conto sem a preocupação de contar sua estória. São justapostos dois universos em cena, as atrizes que se apresentam nas margens e o casal que se coloca no centro do espetáculo. Não há qualquer tipo de comunicação entre os dois grupos, tanto que os ensaios foram feitos de modo separado. O texto propõe duas situações/ações: observação e corrida. O narrador reflete constantemente, mas não oferece nenhuma interação direta entre si e os corredores. Isto abriu a possibilidade de interpretação para o diretor. Onde muitos poderiam interpretar a existência de personagens, o encenador interpretou dois núcleos de atuação.

A relação entre o observador e as pessoas observadas é o centro da narrativa, mas não há qualquer prioridade de um sobre o outro. Isso significa que não há qualquer unidade semântica no texto além da sua própria narração. Em nenhum momento há uma “moral da história” ou mesmo uma explicação para a observação dos corredores, senão as sensações que eles despertam. Da mesma maneira que não há uma preocupação em estabelecer uma síntese entre os dois grupos do elenco. Cada um cumpre com uma função formal e evidentemente estabelece-se uma composição com as ações concatenadas das três atrizes com o casal, mas nunca se perde a sensação de superposição que uma micro-cena tem sobre a outra.

A cena como um todo é uma tensão entre estas duas situações. As atrizes circulam o espaço com duas ações femininas, o uso do batom e a retirada de maquiagem, e uma infantil, soprar bolinhas de sabão. Suas ações são quase “mecanizadas”, pois não tem a intenção de criar qualquer tipo de ilusão da vida comum.

O casal, por outro lado, fica encarregado de apresentar o conto propriamente através de duas leituras intercaladas por uma disputa física, extremamente viva. A contraposição entre estas situações da cena, portanto, não pode ser vista como absoluta, já que as atrizes circulam na medida em que o casal central realiza uma ação determinada, a recitação ou leitura do texto.

Outro aspecto que pode ser visto na relação texto/cena é na sua estruturação. Subjaz ao conto certa repetição, a continuidade da corrida dos homens observados pelo narrador é composta pela descontinuidade de reflexões que o narrador realiza. As atrizes perfazem um giro em torno da sala, mas é algo incompleto, pois para os quatro cantos existem apenas três atuantes. Elas compõem

a imagem de mulheres jovens, usando roupas que não se encaixam em seus corpos repetindo ações que acabam deformando-as ou exaurindo-as. Fazem um percurso contínuo e circular, no momento em que retomam aos seus pontos de partida, mas estão alteradas, se comparadas com a forma que iniciaram suas cenas.

Deve ser ressaltado ainda o sentimento de impotência levantado pelo narrador, que só pode observar os corredores. A luta entre a atriz e o ator transmite essa sensação narrada. Configura-se como um tropo cênico central da encenação. Em vários momentos ela tenta agredir, consegue até mesmo derrubar o ator, mas a resposta física e emotiva deste é de quase desdém. Todo esforço parece resultar inútil.

No texto o pensamento parece esgotar todas as possibilidades de ação, na verdade o conto termina afirmando com satisfação resignada que “Estamos contentes por não ver mais nem o segundo homem”. A desistência de agir transforma-se em uma verdadeira incapacidade, uma vontade de não existir.

Na encenação a multiplicidade de pensamentos do narrador não são expressos verbalmente como no conto. Ao contrário, apresenta-se uma quantidade de atores realizando ações, imersos na atmosfera da música ágil do Tango de Astor Piazzolla. Apesar de serem numerosos não trocam palavras uns com os outros, apesar da música impor um ritmo frenético e delirante suas ações são frias e controladas. Uma cena com tantos elementos acaba servindo apenas como algo passageiro, da mesma maneira que o excesso de hipóteses levantadas pelo narrador acaba mostrando-se inútil com a saída do segundo homem.

Apenas uma atriz fala, mas não se pode dizer que ela se comunica, pois sua ação vocal não está ligada a nenhum tipo de diálogo. Ela apenas recita os textos, mas estes não são voltados para nenhum de seus colegas de cena, e sim para o público. A narração aparece como uma forma de solipsismo e de solidão, pois parece ser lançada para o vazio sem esperança de alguma reverberação.

O texto literário é utilizado como um elemento discursivo dentro da encenação. O deslocamento do texto para sua recitação explícita e repetida funciona quase como uma legenda para a montagem. O espetáculo ganha um ar de alegoria visual, onde texto e cena complementam-se para construir novos significados.

A peça inicia com a adição de um elemento que não vem diretamente de Franz Kafka: a citação da frase de Orson Welles, concedida em entrevista para Juan

Cobos sobre o filme *“Chimes at Midnight”*. A tradução do texto é mais ou menos o seguinte: “Quase todas as histórias sérias do mundo são sobre o fracasso, com uma morte nelas. No entanto, existem nelas mais paraíso perdido do que derrota”. *“Paraíso Perdido”*, o mesmo nome do poema de John Milton sobre a condenação de Satã expulso do inferno. Para Orson Welles este tema poético é o que centraliza a cultura ocidental, a capacidade de experimentar o sublime e depois perdê-lo. Não se trata, então, de uma simples falha, mas da busca por um sentido mais elevado.

O diretor teatral utilizou-se do cineasta que filmou *“O Processo”* para re-interpretar o micro-conto. Isso aponta que aquilo que foi mostrado tem uma pretensão de seriedade, ou melhor dizendo, um significado mais profundo do que as coisas efêmeras que aparentemente são expostas, tanto no conto como na encenação. Acrescentando outro texto, a cena ganha um significado diferente do que teria se fosse composta apenas por Kafka.

Não há dúvida que a apresentação é sobre uma perda, principalmente, porque a ação corporal da atriz traz o sentimento de desistência, de perda e de derrota. Seu espetáculo não se propôs a ser uma adaptação cênica de Kafka, mas um quadro de sensações, capaz de despertar a o que os contos de Kafka nos trazem de modo geral: a desesperança humana.

A crítica social contida no texto abre a possibilidade de pensar a efemeridade dos encontros humanos, mas se fosse encenada obedecendo estritamente o texto possivelmente não causasse a mesma reflexão. A solidão do narrador permite que ele possa inferir várias razões para que um ou dois indivíduos corram no meio da noite. A montagem de Luis Fabiano é extremamente aberta, mas a composição das atrizes e do casal de atores também permite refletir sobre a incapacidade de relacionamento entre os indivíduos. O sentimento na montagem, no entanto, não é idêntico ao do conto, pois passa pela personalidade do encenador.

Na verdade, todos estes elementos comparativos levantados comprovam que a encenação é uma desleitura cênica. O diretor em nenhum momento construiu sua obra pensando em ser fiel ao texto escrito, mas àquilo que leu. A obra encenada é uma tentativa de libertar-se da gramaticalidade do conto e instituir um sentido pessoal através de outros meios. O espetáculo é composto por desvios em todos os níveis e as metáforas literárias são transformadas em alegorias pelos atores.

Enquanto narrativa, não existe nada semelhante a uma narração de fatos como no conto, mas a contraposição entre ações e texto. A criatividade do

encenador o levou para uma área onde contar a estória verbalmente é substituída por comportamentos e situações. Através das imagens criadas pelos atores o artista da cena buscou apreender os significados textuais e apropriá-los à encenação.

As relações de conflito físico entre o casal de atores no centro e a passagem circular das atrizes nas margens da cena são imagens que dialogam fortemente com o conto, mas de maneira alguma deixam-se apreender por este. Não se pode inferir que essas situações sejam uma tradução perfeita das palavras de Kafka, mas também não se pode afirmar que não haja conexão alguma. Um conflito de significados estabeleceu-se com a encenação, já que o diretor percebeu que não poderia criar uma obra própria sem sua interferência artística pessoal.

Em nenhum momento do conto há qualquer narração de um conflito físico, apenas uma possibilidade de ameaça. Neste espaço “em branco” agiu a imaginação de Luís Fabiano, enxergando relações que não estavam explicitamente descritas, mas que ele conseguiu criar ao ler o conto. Da mesma maneira pode-se pensar na utilização da música, que não tem qualquer relação com Kafka.

O texto que descreve uma ação realista funcionou como influência para a criação de um espetáculo “anti-realista”. A individualidade do encenador pesou na criação da obra, principalmente pelo acréscimo da citação de Orson Welles, um diretor de cinema que transformou a literatura em seu próprio texto fílmico independente.

Uma luta que fica evidente quando se percebe que o texto do conto é lido e re-lido pela atriz. Uma tentativa de colocar a literatura em um plano inferior, mas de alguma forma sempre angustiante já que é repetido durante a performance. Isso não significa, necessariamente, uma vitória por parte do texto ou da encenação, mas uma luta necessária, da qual o diretor não pode escapar. Influência, como já se afirmou, não é unidirecional, mas é sempre uma relação tensionada, como se mostrou neste caso.

4.2 Encenação de Leônidas Rubenich

O espetáculo criado por Leônidas Rubenich envereda-se por uma linha cênica completamente diferente do trabalho descrito anteriormente. Como os ensaios demonstram, houve uma preocupação com a improvisação dos atores e o material produzido por eles gerou grande parte da cena. O processo de criação e

aproximação do texto foi diferente e isso determinou grande parte da estética, pois centralizou nas imagens humanas e em suas ações.

O conto trata de um encontro entre duas, talvez três pessoas em uma noite de lua cheia. A estória é construída por um narrador que levanta uma série de hipóteses para aquilo que está sendo assistido. A encenação realiza seu primeiro desvio ao tirar explicitamente de cena a figura do narrador. Deve-se dizer que a ausência é explícita, porque o palco é inundado de situações e ações em direção a um observador implícito: o público. Neste sentido o espetáculo propõe-se a ser ele mesmo uma contemplação narrada mentalmente por todos os espectadores.

O fato de ser um espetáculo mudo, cuja pouca ambientação é constituída por uma iluminação de luzes frias e por uma música rápida e contemporânea, torna-o extremamente relevante como uma forma de reinvenção. As palavras do escritor são reduzidas, ou talvez seja melhor dizer: transmutadas, em ações físicas. Não há qualquer preocupação em reproduzir a escritura, mas apropriar-se dela e gerar sua própria independência artística.

Sua opção não deixa de ser também um caminho blanchotiano⁶⁶ A extinção da palavra é simultaneamente uma irrupção de corpos vivos em movimento. A literatura é tratada como ponto de fuga, é “desfuncionalizada” para uma nova refuncionalização. A cena acaba tornando-se um eco do texto, mas que de alguma maneira quer ser uma voz própria.

A transformação da palavra em ação abre caminho para que a personalidade do encenador traga novos significados. Sua leitura em forma cênica quer libertar-se da palavra, não apenas escrita, mas também falada. A sequência de situações criadas pelos dois atores é seu único discurso, que de alguma maneira tenta esquecer o autor para assumir-se como veículo principal.

A peça é constituída por apenas dois atores que em nenhum momento dialogam verbalmente, mas que estão em constante troca de ações um com o outro. Começam a cena de modo neutro, sem nenhuma relação premeditada entre os dois. De repente começam uma corrida que mimeticamente lembra uma prova de revezamento. O texto fala de uma corrida, mas em nenhum momento diz quais são as razões que levam os corredores a promover sua ação. Tratar essa corrida como

⁶⁶ Maurice Blanchot (1907 - 2003): Escritor e crítico literário francês, estudioso do silêncio na literatura. Entre suas obras destacam-se *O livro por vir*, *O Espaço literário* e *a Conversa Infinita*

uma disputa circular, sem lugar de saída ou de chegada definidos, acrescenta um significado ao mesmo tempo em que traduz os três parágrafos do conto de Kafka.

O diretor utilizou de sua criatividade dando um sentido inicial à corrida, estabelecendo alguém que pratica a atividade e outro que a observa. Essa relação gerou muitas outras ações pela sua mera repetição. Dentro da sua continuidade abre-se espaço para eventos descontínuos: de uma simples corrida de revezamento, surgem ações cotidianas que, aparentemente, não teriam sentido quando confrontadas entre si ou com o texto de Kafka, mas obtêm sua coerência interna na própria representação.

A caminhada circular dos atores insere-se num sentido mais sinistro, em que suas ações ocorrem em detrimento de uma ordem exterior e suas vontades que pareciam livres podem agora aparecer como subjugadas. Há um enquadramento de significados, pois uma ação de corrida só tinha sentido em si mesma, em outras palavras, era completamente gratuita, mas ao acrescentar signos de poder e opressão, aquilo que parecia não fazer sentido torna-se um procedimento burocrático.

Uma das primeiras imagens que se estabelecem é uma relação de poder a partir de uma situação militar. O cumprimento e a marcha criam uma situação onde a caminhada se dá em decorrência de um ato de obediência e servidão. Um significado que não está explícito no texto, mas que tem a sua recorrência no percurso da obra kafkiana como um todo.

O primeiro elemento relevante surge exatamente quando a corrida circular é desobedecida e o ator não passa o bastão para seu colega. Uma disputa sutil estabelece-se entre os dois atores em que a manipulação do objeto torna-se central. Um jogo em que vão criando novos papéis e, portanto, novos significados para sua corrida.

A encenação está longe de conceder um significado fechado e simples. As imagens não terminam, pois os atores continuam reinventando e transformando os próprios movimentos em miríades de possibilidades. Em poucos segundos a relação de poder transforma-se em um jogo de golfe no qual o outro ator simplesmente observa com curiosidade.

A ideia de jogo está presente no texto de Kafka, mas não como um esporte organizado. A corrida pode ser uma brincadeira infantil dos dois homens, mas aqui ela desvia-se para uma forma de entretenimento. Um ator joga e outro o assiste. A

relação do narrador com a corrida é transposta através de um possível evento esportivo. Não se pode esquecer que a simples relação do ator em observar um jogo também é uma maneira de jogar, através de sua atenção, acreditando naquilo que está vendo, torna-se cúmplice da ação do outro.

A pantomima de esportes é repetida mais duas vezes com a simulação de jogos de tênis e de futebol. Importante notar que mesmo nesses momentos não se estabelece um jogo direto entre os atores, mas novamente permanece a ideia de que para haver um jogo deve haver um espectador. Da mesma maneira que para que haja uma narração é preciso que estabeleça-se um narrador e um narratário. O texto de Kafka ganha um outro sentido, colocando o observador como uma parte ativa do que está acontecendo. O ato de narrar elabora e constrói os homens correndo.

Logo depois, o espetáculo passa para um contraponto interessante, quando inicialmente os atores passam a espiar as coisas através de uma luneta e em pouquíssimo tempo um deles começa a agir como cego. Novamente são cenários que não constituem o texto de Kafka, mas que de alguma maneira o encenador inferiu como uma relação possível. A percepção é colocada em xeque, no conto de Kafka só se sabe que algo acontece pelo olhar do narrador, é o seu olhar que permite a existência do acontecimento, e, portanto, do conto.

Em um momento rápido da noite, um instante em que as coisas acontecem em um relance, dois homens passaram correndo e depois tudo volta à mesma estabilidade. Talvez nem tudo, já que o narrador sentiu um alívio depois da passagem, mas, o que importa, é que algo é visto com uma forte nitidez e logo depois desaparece da vista. No espetáculo, usa-se um instrumento que faz enxergar largas distâncias e, logo depois, representa-se a própria impossibilidade de enxergar. A encenação transporta novamente o olhar da narração para meios teatrais.

A contradição das ações prossegue no comportamento dos atores, quando um deles começa a agir com um extremo cuidado com o bastão enquanto que o segundo pratica ações pesadas e rápidas dentro da sala. Esse “tropo cênico” aponta para a estruturação do conto, que se constrói ao mesmo tempo entre o ritmo rápido de possíveis justificativas para a corrida e uma expectativa da necessidade de ter que fazer alguma coisa. O narrador pergunta-se o que deve fazer em uma situação que desconhece, vinculando uma intensa atividade imaginativa com uma espera

nervosa. A cena é composta por estas duas sensações simultaneamente, não como uma tradução literal do conto, mas como uma re-elaboração do mesmo.

Iniciam-se os momentos finais da encenação quando os atores passam a reproduzir cenas do cotidiano. Através de caminhadas, momentos de espera, digitação intermitente, os atores começam a passar a sensação da repetição da vida comum. Uma das ideias que se pode tomar da leitura do texto é a efemeridade de um encontro. O diretor transportou essa leitura para os instantes passageiros da vida, onde as pessoas nas cidades industrializadas passam, reconhecem-se, mas não travam nenhuma chance de intimidade.

Retrata-se a perda de um humanismo que parece ter se perdido, se alguma vez existiu. Uma ideia frequentemente presente na obra de Kafka, que via o direito e as relações de trabalho como forças que esmagam o senso de justiça individual. A caminhada final em que os atores parecem entrar no elevador, depois de um dia de trabalho voltando para suas casas, ilustra bem essa possível relação.

Merece ainda ser abordado um último aspecto do texto encenado em comparação com a obra literária. Durante a trajetória do espetáculo, foi adicionado um elemento que não consta diretamente no texto: o bastão. O conto narra apenas o evento de uma corrida que é observada, sem fazer referência a qualquer outra coisa, mas o diretor novamente achou um espaço para colocar algo que apenas a sua imaginação pode enxergar.

Evidentemente que o bastão não é usado apenas em sua forma concreta. O objeto acaba servindo como um elemento plástico e mutante, podendo servir não só de luneta, uma forma de observar, como também como taco de golfe ou bola de futebol, objetos de jogo, utensílios de disputa e controle. A imaginação é ativada pelo uso criativo que os atores fazem do objeto, da mesma maneira que a peça faz do conto.

O espetáculo, de modo geral, lembra alguns dos pensamentos de Walter Benjamin sobre Kafka, comparando-o com o teatro chinês: “Uma das funções mais significativas desse teatro é a dissolução do acontecimento no gesto.” (1995, p. 146). A passagem dos atores por várias situações, a transformação do objeto em múltiplas utilidades parece evocar algo dos “ajudantes” presentes nos textos da maturidade. Não a fixidez de formas, apenas um constante desvario de imagens e ações, entre as quais confrontam-se relações de poder na sociedade contemporânea.

A influência neste caso transformou o conto em uma peça dinâmica e viva, desviando-se da concretude do texto para impor a fluidez das imagens. A peça começa com uma corrida que permanece inacabada até o fim, enquanto que no conto ela simplesmente extingue-se na afirmação de alívio do narrador, que também desaparece no espetáculo. O diretor enxergou em Kafka coisas que só ele pode ver e realizou sua visão na prática.

4.3 Encenação de Julia Rodrigues

O espetáculo apresentado por Júlia Rodrigues apreendeu o texto por uma via pessoal utilizando o elemento literário de forma mais ativa. A textualidade escrita é interpretada em uma relação, ao mesmo tempo, dramática, épica e lírica na interpretação das atrizes.

Aqui já cabe demonstrar como sua opção de elenco afeta toda a obra cênica e como “deslê” a narrativa. Sua cena utiliza duas atrizes, reduzindo a importância do elemento masculino que o conto propõe gramaticalmente e ao mesmo tempo apropria-se do texto por um sentido original. As atrizes transformam-se em narradoras, tomando para si o ponto de vista do personagem-narrador que observa alguém correndo. Esse deslocamento de “voz narrativa” traz significados novos que poderiam passar despercebidos por leituras apressadas.

Inicialmente o conto refere sua narração a primeira pessoa do plural: nós. Diferente da terceira pessoa que pode receber claramente um gênero, o “nós” abriria espaço para que a narração fosse contada por um ponto de vista feminino, ou pelo menos de um feminino junto a um masculino, relativizando a voz narradora, tornando-a quase impessoal. Um recurso que permite convidar o leitor, quem quer que seja, a participar dos eventos que o texto conta.

Não se esquece, no entanto, que existe uma palavra que denuncia o aspecto feminino como improvável, ou pelo menos não poderia ser entendido como uma confidência entre duas mulheres. Um dos adjetivos utilizados no texto é voltado para o gênero masculino, tornando fundamental pensar que a narração é executada por pelo menos um homem: “não temos o direito de estar **cansados**” (Sem grifo no original).

Este elemento precisa ser discutido, porque é uma das chaves da transformação do texto em espetáculo. A diretora poderia ter deixado a narração impessoal fazendo com que as atrizes tornassem a plateia cúmplice do que

acontecia, ninguém estranharia se elas utilizassem a palavra no masculino, contudo, não foi assim que se procedeu. As atrizes transformaram a palavra no feminino: “não temos o direito de estar cansadas”.

A literatura de Kafka não se caracteriza pela exploração de personagens femininas. Na verdade, as mulheres que aparecem em seus livros caracterizam-se por relações que vão da lascívia desmesurada até quase sadomasoquismo, como a secretária Leni em “*O Processo*” e Clara em “*América*”. Por outro lado, também se pode citar um texto como “*A Metamorfose*”, em que a irmã de Gregor Samsa, Grete, não se insere no contexto anterior, mas ela acaba sendo tratada com uma bondade quase impotente em relação ao irmão. O que interessa afirmar é que o feminino não é um dos objetos privilegiados da prosa do autor. Seus protagonistas são geralmente homens ou animais, mas sempre se usa um ponto de vista masculino para apresentá-los. Não se deseja fazer uma crítica feminista sobre o autor tcheco, mas mostrar como a leitura da encenadora pode transformar o texto cenicamente, de uma forma que seria inesperada até mesmo para o próprio autor.

Talvez este seja o grande desvio que coordene as demais relações entre obra literária e cena, a feminilização do texto. A narração feita não por uma, mas por duas mulheres altera violentamente o seu significado. As mulheres tornam-se testemunhas de uma corrida, seus olhares funcionam em conjunto, conduzindo o espectador a imaginar o que acontece em um palco vazio. As duas vozes femininas transformam a efemeridade tematizada no conto em um evento absolutamente singular.

O texto literário é utilizado dentro da encenação, mesclando características narrativas e intersubjetivas. O conto é desmembrado em diversos fragmentos, e esse deslocamento cria novas instâncias de sentido. São ao mesmo tempo narradoras, mas usam o texto de forma dramática como falas entre si. Contam a história da corrida, mas em alguns momentos trocam não apenas a palavra, mas olhares confidentes, criando a sensação de que falam uma para a outra, além de falar com o público.

Mais interessante é que no conjunto do espetáculo nem o elemento narrativo, nem o elemento épico tem prevalência em sua identidade. A fragmentação do texto em duas vozes parece ferir o nexos lógico do conto, não o suficiente para que se perca sua estrutura, mas ainda assim faltando elementos de subordinação entre as frases. O texto flutuou nas bocas das atrizes, principalmente porque seus

corpos combinavam imagens quase abstratas, quase concretas. A sensação oferecida para a cena parece o derramamento interior de versos, tangenciando o sentimento obtido na leitura de um poema. O resultado desta alquimia não é uma desordem de linguagens, mas uma cena lírica.

Para Emil Staiger, som e imagem são, em sua origem, “enigmaticamente uma só coisa”(1993, p. 21); a ligação destes dois elementos não pode ser dissolvida na obtenção de um poema. De alguma maneira, a diretora transmutou o conto em uma encenação em que o texto ficou conectado no uso do espaço e do tempo pelas atrizes. Não se pode dizer que o espetáculo tenha o exato efeito da leitura de um poema preconizado por Staiger, mas sem dúvida que a cena apresenta-se mais como clima do que como uma tensão ou um conto narrado. Principalmente porque a diretora não apresentou nenhuma música senão o movimento dos corpos do seu elenco aliado a recitação entrecortada do texto.

Para isso o espetáculo também faz uso de um objeto: uma cadeira. Em nenhum momento a cadeira funciona como o bastão da cena de Leônidas Rubenich. Não há muitas transformações em seu uso, sua materialidade não é completamente alterada pela ação das atrizes, mas ainda assim, seu uso permite a composição visual já mencionada.

Uma das atrizes passa pelas pernas da cadeira ou ambas apóiam-se nela, sem com isso desenvolver nenhuma linha narrativa específica. Não se configura nenhum tipo de ilustração nesses movimentos, não ajudam a contar a estória daqueles que passam correndo. Os corpos do elenco aliados ao objeto compõem imagens independentes. Cria-se um poema cênico no qual a literatura é transformada em voz e a escrita se faz com a corporeidade das atrizes.

A relação de influência como apropriação torna-se evidente nesta pequena cena. Apostando em uma mescla de gêneros a encenadora compõe um espetáculo singular re-interpretando o conto de Kafka. A relação entre “texto literário” e “texto cênico”, sem dúvida ocorre por um grande desvio. A literatura transforma-se em um mapa provocativo e criativo para a encenação. Desobedece-se sua gramática, sua ordem narrativa, seus personagens e suas descrições embaralhando-os em uma ordenação diferente, mas própria.

A peça distorce o conto para que a visão da diretora possa prevalecer criando seu próprio espaço. As inversões e alterações marcam claramente a luta por prioridade textual, suas imagens são novos tropos que surgiram das figuras de

linguagem de Kafka. O clima de efemeridade acompanha a encenação, mostrando que o tema mantém-se, mas apenas como uma forma de exercício estético. No entanto existe algo de sentimental e até mesmo sexual nesta versão.

Nesta versão são duas mulheres, em alguns momentos, dialogando sobre homens que passam correndo. Impossível não pensar na possibilidade do desejo das mulheres que poderiam agarrar um desses homens que passam, mas preferem deixá-lo partir. O sentimento de inadequação que poderia ser encontrado em uma primeira leitura do conto tomou a dimensão do relacionamento homem e mulher. A observação das mulheres na cena pode representar uma espera de um acontecimento afetivo ou até uma auto-satisfação solitária.

O que interessa registrar é que existem significados, que dificilmente poderiam ser encontrados no conto se não houvesse a interpretação específica de Júlia Rodrigues. A diretora impôs sua significação pessoal naquilo que o texto não apresentava explicitamente. Ela estabeleceu em cena sua relação com aquilo que foi lido e marcou sua identidade através de Kafka.

4.4 Três Formas de “Desler”

Analisando os três espetáculos em conjunto com o texto-fonte, percebe-se que nenhum dos encenadores preocupou-se em obedecer estritamente o aspecto literário. A obra escrita não serviu como um roteiro, mas como inspiração, ou ainda, como influência para três criações autônomas. Os diretores tiveram que olhar para o conto em busca de elementos que pudessem ser encenados, que fossem característicos da arte do teatro. Em suas buscas trilharam caminhos bastante pessoais, pois os usos que fizeram do conto foram absolutamente diferentes entre si.

A individualidade de cada diretor foi preponderante para que cada espetáculo tivesse uma diferença, não apenas quanto às outras cenas, mas também com relação ao texto de Franz Kafka. Os diretores leram o conto “Os que passam por nós correndo” e realizaram suas próprias descrições imagéticas das palavras. Elementos que poderiam não fazer sentido para um leitor tomaram dimensões fundamentais nas cenas.

Enquanto o encenador Luis Fabiano mantém o conto “intacto”, na leitura direta de sua forma literária, Leônidas Rubenich assenta-se sobre as diversas possibilidades sígnicas que a leitura despertou nele. Júlia Rodrigues, por sua vez,

transformou o texto narrativo em diálogo e lirismo, alterando o gênero em que foi concebido. Um mesmo conto foi capaz de promover uma multiplicidade de visões, transportando seu sentido para sua relação com seus leitores-artistas.

Essas leituras não são completamente independentes do texto literário, mas também estão longe de estarem aprisionadas no conto. Os três diretores procuraram espaços livres para desenvolver suas ações criativas.

Luís Fabiano desloca o texto para a leitura material de uma folha de papel em cena, Leônidas apaga o conto transformando-o em ação pura e Júlia altera a voz narrativa masculina para feminina. Todas essas atividades são formas de “errar”, equívocos criativos que permitem que os encenadores apropriem-se da literatura para criar sua textualidade cênica. Nenhum dos três encenou um homem observando dois outros correndo, mas ao mesmo tempo todos fizeram algum tipo de referência ao conto em suas montagens.

Nas entrevistas realizadas depois das apresentações os três convergem para a ideia de independência da forma teatral. Luís Fabiano usou o termo minoração de Deleuze, e Júlia Rodrigues fala de essência apenas como tema e atmosfera. Mesmo Leônidas, que acha possível uma fidelidade, defende o uso dos meios especificadamente teatrais. O uso do teatro enquanto meio para re-criar a história de Kafka dependeu exclusivamente de suas sensibilidades.

Os diretores acharam significados pessoais, desviando-se de qualquer sentido literal possível e, em alguns momentos, tentando completar aquilo que foi lido, mas principalmente re-escrevendo cenicamente a textualidade literária. Kafka foi um precursor para os três diretores, que como efebos rebeldes tentaram livrar-se de sua dominação. A força da encenação configura-se no distanciamento e superação da leitura do encenador sobre o escrito.

Cada espetáculo foi uma interpretação do conto, e, portanto, colocou-se em atrito ao deslocar seu significado literário. Na primeira versão o tema da derrota e da futilidade da sociedade moderna aparece nas imagens de conflito e circularidade. Na segunda versão o conto transforma-se na exposição ininterrupta de imagens retratando a efemeridade da vida. Na última cena chega-se até mesmo a uma conotação sexual da espera na relação entre homem e mulher.

Um grande indício para a originalidade das cenas frente ao texto encontra-se na forma como cada um conduziu seu elenco nos ensaios. A maneira mais controlada de estruturar o elenco de Luís Fabiano contrasta com as formas mais

livres dos outros dois diretores. Mesmo estes abordaram os ensaios de modo bem distante, Leônidas usou uma imagem básica para improvisar, enquanto que Júlia foi aos poucos introduzindo o texto com estímulos sensoriais. Diante das ações inventadas durante os ensaios os encenadores compuseram suas obras. Uma dinamicidade que é típica da arte teatral.

O teatro não deveria ser visto como uma construção inanimada semelhante a pintura e mesmo a literatura. Sua construção, neste caso pelo menos, parte da figura do diretor, mas que precisa da vitalidade dos atores. Seu trabalho não dependeu de sua criatividade isolada, mas também da sua capacidade em estimular seu elenco para a criação de sua obra.

A conexão que se estabelece entre encenador e elenco determina fortemente a estética final do espetáculo. A visão dos diretores não se apagou com o apelo criativo de seus atores, mas desenvolveu-se com eles. O diretor transforma-se em um precursor para seus atores, que devem tentar superar aquilo que lhes pede diretamente.

Isso só demonstra que o significado da arte não pode estar encerrado dentro das palavras de um texto. Foi a luta entre prioridade de sentidos que permitiu que cada um dos encenadores construísse um espetáculo próprio, composto pelos conflitos artísticos com seus elencos. O conto possuía em si inúmeras possibilidades, mas apenas na sua interação com outros sujeitos pode ser construído em forma cênica.

O mérito para a criação de cenas tão diferentes instala-se na complexidade de relações que uma montagem cênica levanta. A multiplicidade de sentidos só tornou-se possível porque foi baseada na força imagética de Franz Kafka, mas também porque houve leituras criativas dos diretores, que contaram ainda com imaginação de seus respectivos elencos. A influência transforma-se nessa grande rede de estímulos, na qual o desvio criativo é exigido para que possa haver não apenas uma obra de arte, mas a poética em si mesma.

CONCLUSÃO

Este trabalho, em nenhum momento, pretendeu revolucionar possíveis estudos entre literatura e teatro, mas apenas retratar uma possível ponte entre as duas artes. Uma ligação que não se exaure nas simples ideias de uma adaptação ou encenação fiel ao texto.

Como afirmei no início, desejei elucidar uma dúvida e o fiz através de uma paixão, o desejo da combinação das artes cênicas com as artes literárias. Não creio que esse tipo de questionamento possa ser resolvido facilmente com um trabalho acadêmico, porque o fazer artístico é rebelde a toda racionalização teórica, obedecendo apenas suas próprias regras, as leis do seu próprio fazer.

O processo da arte é sempre complexo e toda reflexão que se faça sobre ele está condenada a não ser mais do que uma aproximação. Seu valor reside nas reflexões que causou no pesquisador e também nos leitores da pesquisa. Optei, sim, por uma orientação teórica, no entanto, também defendo que este não é o único caminho. A teoria da literatura pode servir como auxiliar na reflexão, mas de forma alguma encerro esta dissertação com respostas finais. Ela é apenas mais um ponto de vista instigante para o relacionamento entre duas artes.

Desejei aqui estabelecer um olhar no intervalo que separa literatura e teatro. Através do encenador como leitor, percebo a transformação do literário no teatro. Na verdade, da mesma maneira que não existe uma teoria absoluta, afirmo também a ideia de que não existe um limite claro, definido ou definitivo entre estas ou quaisquer outras artes. A intertextualidade mostrou-se uma ferramenta versátil não somente para a aproximação de objetos aparentemente distantes, mas também para demonstrar a riqueza de reflexões que se insere nos espaços de passagem.

A relação entre textos é mais importante do que os próprios textos em si mesmos. A conexão entre os objetos é o que confere contexto e significado a esses elementos, que muitas vezes os teóricos imaginam como únicos. Enxergar não somente a literatura como uma rede de intersecções, mas todas as artes em uma ampla rede de trocas, permitiu-me realizar uma reflexão que beneficia a pesquisa de múltiplos campos, tornando-a uma forma interdisciplinar. A relação entre literatura e teatro é mais importante do que as duas artes separadas. A grande consequência deste estudo revela que o teatro re-significa o literário e que este compõe uma das faces do evento teatral.

De todas as teorias intertextuais disponíveis houve uma opção, também significativa. Selecionei a teoria da poesia de Harold Bloom para demonstrar uma relação específica no processo criativo teatral: a ligação entre o encenador e o autor da escritura. O encenador, como leitor forte re-configura e dá vitalidade à literatura.

Minha escolha deu-se principalmente pela visão individualista da teoria de Bloom, que concentra-se nos sujeitos criadores. Embora o crítico nunca tenha escrito sobre o processo criativo de artistas, além dos escritores, não havia impedimento para aplicá-lo neste trabalho. Sua teoria prioriza mais os processos individuais do que aspectos sociais ou linguísticos. Sua ideia de uma “angústia da influência” precisa apenas do artista em uma situação de tardividade de significados e do impulso criativo de superar qualquer significação já dada. Sua aplicação torna-se possível principalmente considerando que o próprio Bloom usou o teatro como a metáfora principal para a interpretação de seu arque-texto favorito: “*Hamlet, príncipe da Dinamarca*”.

Sua teoria não é uma mera reflexão sobre a arte, mas uma forma de experimentar o fazer artístico. Para ele, a comunicação ocorre no desvio e não em uma linha direta de informação. Para que a desleitura possa ocorrer, é necessário um indivíduo criativo com força imaginativa.

Na verdade, meu trabalho foi uma desleitura da teoria explícita de Bloom ao relacioná-la com o fazer teatral. Minha criatividade entrou em conflito com suas ideias para produzir uma nova forma de enxergar uma antiga relação. Uma situação problemática descrita na visão de vários artistas teatrais sobre a utilização da literatura no palco e que ainda promove os mais acalorados debates.

Não foi à toa que escolhi o encenador teatral para relacionar a literatura e o teatro. Opção foi feita por um aspecto pessoal, na medida em que eu mesmo sou um diretor de teatro e quero entender meu próprio processo de criação. No entanto, também não foi completamente gratuito, já que o encenador é o artista que organiza a cena e lhe dá um significado global. Cabe a ele uma leitura aprofundada do texto e pensar a maneira pela qual será realizado no palco.

Isto significa que o diretor de teatro é, não apenas, um leitor de textos literários, mas também, um escritor da cena. Da mesma maneira que não se pode esperar que exista um único significado para uma obra literária, não se pode esperar que a encenação de um texto dramático ou a adaptação de uma obra não dramática

para o palco esteja presa a um roteiro rígido na prática. Sua visão deve sobrepujar os sentidos rígidos do texto para obter o próprio espaço significativo na encenação.

Bloom utiliza a figura da força imaginativa para medir a capacidade de criação de novos significados. Quebrando qualquer noção de estrutura fechada, ele não apresentou grande diferença entre a ideia de escritor forte ou de leitor forte. Sua única exigência era demonstrar que para receber um texto não bastaria nunca a ideia da leitura gramatical. Baseado nisso, propus a nova figura de “encenador forte”. Implicitamente, afirmo que o diretor de teatro não deve preocupar-se em entender um significado oculto dentro de uma obra literária, porém inventar seu sentido na sua criação cênica, a partir de tal escritura.

Se o diretor não tivesse certa independência na encenação dos textos, ele estaria condenado a ser um escravo da literatura. Isto implicaria afirmar também a submissão do teatro vivo frente ao escrito. Negaria o aspecto midiático da teatralidade, aquilo que a compõe como arte seria reduzido a um subproduto textual, em que o aspecto humano é um mero anexo.

Não existe essência a priori nas artes, senão a sua própria prática. A execução teatral depende de coisas que o literário pode dispensar, suas materialidades não são exatamente as mesmas. Isso significa que ambas são singularidades que não podem ser contidas uma na outra, entretanto de maneira alguma deixam de habitar um limiar estético e cognitivo mútuo. O principal argumento é que uma obra da literatura não é o suficiente para garantir uma boa encenação.

Literatura tem importância, não somente para leitores e escritores, mas também para os diretores teatrais, embora suas obras não tenham uma identidade perfeita com o que está escrito. Grandes encenadores como Peter Brook, Bob Wilson, Richard Foreman e Antunes Filho⁶⁷ seguidamente servem-se do literário na composição de suas obras cênicas. De forma alguma, no entanto, aceitariam pensar em si mesmos como meros servos dos escritores. Suas criações serão julgadas na sua espetacularidade, na qual o texto é um componente importante, mas jamais o único ou mesmo o principal.

⁶⁷ Diretores teatrais contemporâneos. Peter Brook (cf. nota 46). Robert Wilson (1941) é artista plástico e diretor teatral norte-americano, e realizou obras como “*The Life and Times of Joseph Stalin*” em 1974 e “*Einstein on the Beach*” em 1976. Richard Foreman (1937) é diretor teatral norte-americano, fundador do “*Ontological-Hysteric Theater*”. Antunes Filho (1929) é diretor brasileiro e realizou encenações de “*Macunaima*” em 1978 e “*A Hora e a Vez de Augusto Matraga*” em 1986.

Neste trabalho realizei um experimento prático que pudesse confirmar essa ideia. Entreguei o mini-conto de Franz Kafka “Os que passam por nos correndo” para três jovens diretores. Se a interpretação do encenador fosse relevante para a criação de um espetáculo, as três experiências deveriam ser muito distantes uma das outras. Não apenas as encenações seriam diferentes, como também o texto não poderia ficar idêntico à cena. Intimamente sabia que um mesmo texto, dificilmente poderia gerar dois espetáculos iguais; talvez similares, mas nunca idênticos.

Optei por um conto curto que prestava-se a múltiplas leituras. Um texto de um autor que exigiria uma interpretação forte para que pudesse ser encenado de forma original pelos diretores. O resultado, como já se demonstrou, foi como esperava. Os diretores não se preocuparam em seguir as indicações escritas, mas de permitir que estas provocassem suas imaginações pessoais.

Cada espetáculo foi um desvio do conto em que cada diretor impôs a sua leitura. Este resultado confirmou minha ideia de que não só não existe submissão ao literário, como também não se pode afirmar uma completa falta de relação entre as duas artes. A literatura tornou-se influência para a encenação teatral, uma provocação para a criação.

A “angústia da influência” trabalha como o “Método Leonardo Da Vinci” de Paul Valéry. A relação entre coisas diferentes é o olhar de quem vê, a coerência reside na reinvenção dos objetos, neste caso por parte do diretor sobre o texto. Os diretores interpretaram o conto e tornaram suas próprias percepções o centro da encenação. A teoria assume que, segundo a defesa da poesia de Shelley, o fazer literário é disseminado, sem um centro específico, porque deseja ser uma teoria da vida, ou melhor, entende a poesia como uma nova forma de vida. Neste trabalho ampliei o conceito para todo fazer poético, através da criação teatral.

Todos os três diretores, nas entrevistas realizadas após as apresentações, deixaram claro seu amor pelo texto literário, sem abrir mão de suas próprias leituras. Apesar de não usarem o vocabulário utilizado nesta dissertação, deixaram claro que o teatro é seu meio de expressão primordial e que a literatura pode gerar grandes obras no teatro.

O encenador re-inventa o texto para a cena e, mais interessante, é que o faz nos ensaios através de seus atores. Assim, a rede de influência não cessa nele, mas prossegue transmitindo-se na sua condução do elenco e na visualização de seu texto encenado. O teatro precisa da literatura, não porque lhe falte coerência interna

sem ela, mas em razão de que ela pode lhe servir de “combustível”. Da mesma maneira, a literatura precisa do teatro, não por lhe faltar uma prática viva, mas porque permite que alcance novos significados.

Acredito que o diretor teatral é “a” relação entre a literatura e o teatro. Talvez não seja a relação absoluta e com certeza não é a única, mas mesmo assim posso afirmar que ele é o ponto de intersecção de dois olhares, dois campos, dois mundos. O encenador é aquele que luta para apresentar uma visão própria e, ao fazê-lo, cria um momento, ao mesmo tempo, de limiar, no sentido de Benjamin, e de liminóide, no sentido de Turner, transformando a realidade à sua imagem e semelhança. Recebe o mistério da literatura e responde com o mistério do teatro.

A única conclusão que posso tirar diante do exposto é que não falei de outra coisa, senão de mim mesmo nesta pesquisa. Hegel dizia que não se alcança nada neste mundo sem o êxtase. Este trabalho foi um exercício do êxtase. Na literatura e no teatro, experimento o sentimento do sublime e sou arremessado ao céu infinito. Tudo o que escrevi é uma sinédoque da minha paixão pela arte. Não espero convencer ninguém de nenhuma verdade, apenas quis provocar almas e mentes com minhas palavras. Meu único intuito foi convidar os corações alheios a vibrar no mesmo ritmo do meu quando arrebatado por um texto, uma peça ou ambos.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London: Routledge, 2000.
- _____. **The salt companion to Harold Bloom**. Cambridge: Salt publishing, 2007
- ALMODOVAR, Pedro. **O mundo ficaria louco sem ficção**. Em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI107164-15220,00-O+MUNDO+FICARIA+LOUCO+SEM+FICCAO.html>. Visitado em 08/06/2011.
- ARISTOTELES. **Arte Retórica e arte poética**. São Paulo: Ediouro 2000
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo : Martins Fontes, 2002.
- _____. **S/Z**, Buenos Aires: siglo veinteuno editores, 2004
- _____. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo : Estação Liberdade, 2002
- BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. 3ª Ed. New York: Routledge, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problems of Dostoevsky's Poetics** University of Minnesota Press Minneapolis Eighth Printing 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e política – Obras escolhidas I** (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. **The Origin of German Tragic Drama**. London: Verso, 2003.
- BERWANGER, Maria Luiza. Littérature et altérité : **M'illumino d'immenso » de Giuseppe Ungaretti et la poésie brésilienne**. Em: http://www.msilva.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=109&Itemid=54 visitado em 12 de fevereiro de 2011.
- BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Rio de Janeiro : Imago, 1995.
- _____. **Map of misreading**. New York: Oxford University press, 2003.
- _____. **Agon - towards a theory of revisionism**. New York: Oxford University press, 1983
- _____. **Como e porque ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- _____. **Gênio :os 100 autores mais criativos da história da literatura**. Rio de Janeiro : Objetiva, 2002.

_____. **O Cânone Ocidental - os livros e a escola do tempo**. 2. ed. Rio de Janeiro : Objetiva, 1995.

_____. **Poesia e repressão : o revisionismo de Blake a Stevens**. Rio de Janeiro : Imago, 1994.

_____. **Abaixo as verdades sagradas : poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias**. São Paulo : Cia. das Letras, 1993.

_____. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

_____. **Cabala e crítica**. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

_____. **The dialectics of literary tradition**. In: Early postmodernism : foundational essays. Durham : Duke University Press, 1995.

_____. **Hamlet - poema ilimitado**. Rio de Janeiro: Editora objetiva, 2007

BOHM David. **On creativity**. London: Routledge, 1998.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. 2^ªv. São Paulo : Globo, c1999

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: origem e evolução**. São Paulo : Ars Poetica, 1992.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1999.

BRUNEL, Pierre (org.). **Compêndio de literatura comparada**. Lisboa : FCG, 2004.

BRUNEL, Pierre; PICHOIS, Claude; ROSSEAU, Andre M. **Que é literatura comparada**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **A crítica literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1988

BURKE, Kenneth. **A rethoric of motives**. Berkeley : Univ. of California Press, c1969.

_____. **Teoria da forma literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.

CAMPBELL, Jonh, HALL, Calvin e LINDZEY, Gardner. **Teorias da Personalidade**. Porto Alegre: Artmed editora, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. São Paulo : Ática, 2006

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro : estudo historico-critico, dos gregos à atualidade**. São Paulo : Fundação Editora UNESP, 1997.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. **Reflexo e Realidade**. Rio de Janeiro: Fontana, 1976

CLUVER, Klaus. **Inter textus / Inter artes / Inter media**. Em: Aletria - revista de estudos de literatura. Nº 14. Belo Horizonte : UFMG, 2006.

COSTA, Flávio Moreira da. **Franz Kafka**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária : uma introdução**. São Paulo : Beca, c1999

DE BOLLA, Peter. **Harold Bloom: Towards Historical Rhetorics**. New York: Routledge, 1988.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DE TORO, Fernando. **Semiotica del teatro: Del texto a la puesta en escena**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **The ideology of Aesthetic**. London: Wiley-Blackwell, 1991

ELIOT, TS. **A tradição e o talento individual**. Em: <http://memoriaeidentidade.wordpress.com/2009/12/08/tradicao-e-o-talento-individual/> Visitado em 07/01/2011

FELSKI, Rita. **Uses of Literature**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

FITE, David. **Harold Bloom: The rhetoric of romantic vision**. Boston: The University of Massachussets press, 1985

FLASZEN, Ludwik. **O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. 5ª. ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1997.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro : Imago, 1997.

_____. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro : Imago, 1976.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism FOUR ESSAYS With a Foreword by Harold Bloom** 15th ed. New York: Princeton University Press, 2000

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas técnicas para o trabalho científico com explicitação das normas da ABNT**. 14ª Porto Alegre: s.n., 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes : la littérature au second degree**. Paris: Seuil, 1982

GIUZIO, Ricardo J, **Historia y revisión de los teatros y los maestros del mundo**. Buenos Aires: Parábola Editorial, 2010.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson : trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GRAY, Richard T. **A Franz Kafka encyclopedia**. Em: http://books.google.com/books?id=4ZLW5gXc0X4C&printsec=frontcover&dq=A+Franz+Kafka+encyclopedia&hl=pt-BR&ei=jYyQTrWIDIHr0gGA85w9&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false. Visitado em 08/07/2011.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilizacao Brasileira, 1987

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**. São Paulo: Edusp, 1999.

HEGEL, G.W.F. **Aesthetics vol II**. London: Claredon press, 1975.

HIRSCH, Linei. **Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco**. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1988.

HOBBY, Blake. **Bloom's Literary Themes: Sin and Redemption**. New York: Chelsea House, 2010

_____. **Bloom's Literary Themes: Death and dying** New York: Chelsea House, 2009

HODGE, Francis. **Play Directing Analysis Communication and Style**. New Jersey: Prentice-Hall, 1971

HOLLANDER, John. **The anxiety of influence**. In: <http://www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/bloom-influence.html>. Visitado em 08 de julho de 2010

HUTCHEON, Linda. **Theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.

HUXLEY, Aldous. **A situação humana**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1982.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

JACCOBI, Ruggero. **A expressão dramática**. São Paulo: Ministério da educação e cultura Instituto nacional do livro. 1956.

JAUSS, Hans Robert. **Estética da recepção - colocações gerais**. Em: A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979

JENNY, Laurent. “**A estratégia da forma**”.In: *Poétique*. Coimbra: Almedina. nº 27, 1979

KAFKA, Franz. **Contemplação e o foguista**. 2. ed. São Paulo : Brasiliense, 1994.

KRISTEVA, Julia. **El lenguaje, ese desconocido Introducción a la lingüística**. Caracas : Editorial Fundamentos, 1988.

_____. **La révolution de la language poétique**. Paris: Éditions du seuil 1974.

_____. **Semiótica do romance**. Lisboa : Arcádia, 1977.

LAUSBERG, Heinrich. **Manual de retórica literária**. 5. ed. Lisboa : FCG, 2004.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie e Marie Miguet-Ollagnier. **L’intertextualité – Annales Littéraire de L’Université de Franche-Comté**. Paris 1998.

LONGINO. **Do sublime**. Em: A poética clássica. São Paulo : Cultrix, [1997].

MARTIN, Sean. **The gnostics - the first christian heretics**. Harpender: Pocket essentials, 2006.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 14. ed. São Paulo : Cultrix, 2005.

MEYERHOLD, Vselevod. **A propósito de “As Auroras”** in: CONRADO, Aldomar. O Teatro de Meyerhold. P. 125-126 Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1969.

MITROVITCH, Caroline. **O anjo e o corcunda: imagens da história em Walter Benjamin**. Em: <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/posteres/GT17-3619--Int.pdf> visitado em 20 de março de 2011

MELQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da Mimese: ensaio sobre a lírica**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

NESTROVSKI, Arthur - **Ironias da modernidade ensaios sobre literatura e música**. São Paulo: Editora Ática 1996.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas**. In. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NITRINI, Sandra Margarida. **Literatura comparada : história, teoria e crítica**. Sao Paulo: Ed. da USP, 1997.

OLIVEIRA, Luís Fabiano de. **O encenador teatral e a influência literária**. Porto Alegre. 17 de outubro de 2011. Entrevista concedida a Daniel Fraga de Castro

OSNES, Beth. **ACTING An International Encyclopedia**. London: ABC clío, 2001

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 13.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

PAVIANI, Jayme. **Interdisciplinaridade : conceito e distinções**. Porto Alegre: Pyr, 2005.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **MODELO PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS, TESES E DISSERTAÇÕES** segundo NBR 14742. Disponível em: <<http://webapp.pucrs.br/bcmodelos/LoginControl>>. Visitado em: 18 novembro de 2011.

PRADIER, Jean-Marie. **La Scène et La fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident**. Paris: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

RICHARDS, Jennifer. **Rhetoric**. New York: Routledge, 2008.

RICHARDS, Thomas. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas**. Barcelona: Alba, 2005.

RIPELLINO, Angelo Maria. **O truque e a alma**. São Paulo : Perspectiva, 1996

RODRIGUES, Julia. **O encenador teatral e a influência literária**. Porto Alegre. 17 de outubro de 2011. Entrevista concedida a Daniel Fraga de Castro

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro : Zahar, 1987.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro : Zahar, 1998

RUBENICH, Leônidas. **O encenador teatral e a influência literária**. Porto Alegre. 17 de outubro de 2011. Entrevista concedida a Daniel Fraga de Castro

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução a análise do teatro**. Sao Paulo : Martins Fontes, 1996

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Gramática do tempo**. 2ª edição. São Paulo: Cortez, 2008

SAID, Edward. **The poet as Oedipus**. Em: <http://www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/bloom-misreading.html> Visitado em 08 de julho de 2010

- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec 2008
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. São Paulo : Ática, 1989.
- SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. London: Routledge, 2003.
- SHEPHERD, Simon; WALLIS, Mick. **Drama Theatre Performance**. New York: Routledge, 2004
- SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: Lpm, 2009
- SCHWARTZ, Adriano. (Org.). **MEMÓRIAS DO PRESENTE: 100 ENTREVISTAS DO MAIS! -Conhecimento das Artes**. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2003.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 5. ed. Coimbra : Almedina, 1983.
- SOUZA, Ricardo Timm de. **Adorno & Kafka : paradoxos do singular**. Passo Fundo : IFIBE, 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 20. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- _____. **A construção do personagem**. 20. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004
- _____. **A criação de um papel**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1997.
- STEINER, George. **The death of tragedy**. London : Faber and Faber, 1961.
- TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petropolis : Vozes, 1974.
- VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci (1894)**. São Paulo : Ed. 34, 2006.
- _____. **Variedades**. São Paulo : Iluminuras, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo : Cosac Naify, 2010.
- WEISKEL, Thomas. **O sublime romântico : estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência**. Rio de Janeiro : Imago, 1994.
- ZATLIN Phyllis. **Theatrical Translation and Film Adaptation A Practitioner's View** Clevedon: MULTILINGUAL MATTERS LTD, 2005.

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM LUIS FABIANO DE OLIVEIRA

Como você percebe a relação entre literatura e teatro? O texto perde importância na encenação?

A literatura é uma das fontes que podem impulsionar um processo de criação teatral. O contato com uma obra literária pode ocasionar no encenador (indivíduo ou grupo) o desejo de transpô-la (suas significâncias e potências) para a linguagem da encenação teatral. Diferentemente da literatura, o teatro não fica restrito às palavras, sendo que o “texto” cênico pode ser escrito através da composição de imagens, relações entre atores, relações entre espectadores. O texto é um dos elementos da encenação, e, dependendo das escolhas do encenador, pode não ser o elemento principal.

Em sua opinião, existem adaptações fiéis de obras literárias para o palco? Qual o papel da criatividade na transformação da página para o palco?

Depende do entendimento que se dá ao conceito de fidelidade. Como dizia Heiner Müller sobre adaptar Brecht: “*Usar Brecht, sem criticá-lo, é traição*”. Talvez a adaptação mais fiel seja aquela que, mais do que preocupar-se em manter a estrutura narrativa ou as ideias principais da obra, sirva-se da leitura para decolar, sair do chão rumo às alturas. Sobre o conceito de criatividade recai o mesmo que sobre fidelidade, estando ambas sujeitas à subjetividade. Talvez aqui aplique-se, em sentido mais adequado, a ideia de *profanação*, ou *destruição* (ou *minoração*, se utilizarmos um conceito deleuziano). A ideia de fidelidade pode levar à uma sacralização, uma idealização da obra literária, que inevitavelmente levará a uma encenação “colocada de joelhos”. Um espírito de profanação deverá construir uma atmosfera “criativa”.

Qual a importância do texto literário para sua criação teatral? Como você se aproxima de um texto quando pretende levá-lo para a cena?

O texto literário é de fundamental importância para meu processo de criação teatral. A minha aproximação se dá através da leitura da obra e seu consequente entendimento. Geralmente quando pretendo levar um texto à cena inicio pela sua leitura.

O que você entende pela palavra influência?

Entendo como tudo aquilo que estou vivendo no momento: o que vejo, escuto, leio, toco, como. Se estou em processo de montagem de um espetáculo, os filmes que assisto e as imagens que vejo irão influenciar minhas ideias imagéticas; os livros que leio geralmente irão me colocar dúvidas sobre o que estou montando; os sons e os cheiros geralmente me remetem ao passado, e este me influencia muito em um processo de criação.

Como foi realizar a montagem do texto “Os que passam por nós correndo” (Interpretação do texto e concepção do espetáculo)?

Pelo pouco tempo, não abri espaço para algo que gosto de exercitar em um processo de criação cênica: as improvisações dos atores a partir de determinados estímulos, temas ou provocações. Li um material na internet sobre o conto, reli outros textos do autor que tinha lido há algum tempo e, especialmente, *Kafka – para uma Literatura Menor*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A partir disso, estabeleci ideias de espacialização, roteiro de ações, formas de ritmo. Os atores definiram suas ações, que seriam repetidas em velocidades variáveis e com afetações individuais.

A concepção da cena previa a filmagem de leituras, por parte de pessoas escolhidas ao acaso na rua, do conto. Após, elas deveriam dar sua interpretação do que haviam lido. Como isso não aconteceu, por problemas técnicos em relação à filmagem, foram incluídos dois atores, sendo que um deles lia o texto. Os atores, inicialmente, deveriam ter apenas ações físicas, sem texto verbal. Não tive intenção de transmitir a ideia central do conto, mas sim, o que este me despertou, preferi indagar e provocar a responder ou afirmar.

APÊNDICE B - ENTREVISTA DE LEÔNIDAS RUBENICH

Como você percebe a relação entre literatura e teatro? O texto perde importância na encenação?

A literatura, ainda que não possua a mesma estrutura de um texto dramático, tem o mesmo potencial de ser transposta para outra linguagem artística, no caso o teatro. Em alguns aspectos, até fornece mais informações, como a atmosfera da fábula, seu cenário, fisiologia das personagens, entre outros detalhes que apenas uma narrativa literária poderia fornecer; detalhes que em textos dramáticos ficam mais dúbios ou ocultos. Porém, quando se fala de teatro contemporâneo, é preciso deixar-se desafiar pelo texto narrativo tanto quanto o texto dramático é desafiador pela sua escassez de detalhes, e permitir releituras que contemplem a exploração da teatralidade, ou seja, usando de recursos de linguagem que são exclusivos do teatro.

O texto, quando respeitado, jamais perde sua importância. E respeitá-lo, entendo eu, não é segui-lo literal e cronologicamente, mas sim encontrar alternativas para se dizer a mesma coisa, preservando seu tema, seus acontecimentos, sua atmosfera, elegendo informações relevantes à linguagem do teatro. Se não se fizer algo novo, não há por que fazer.

Em sua opinião, existem adaptações fiéis de obras literárias para o palco? Qual o papel da criatividade na transformação da página para o palco?

Creio que fazer uma adaptação fiel seja mais desafiadora no palco do que em outras linguagens, por exemplo, o cinema, dadas algumas restrições físicas, especialmente no que diz respeito à cenografia e a representação de espaço, tempo e atmosfera numa forma mais simbólica e alegórica. Assim sendo, acho que uma adaptação fiel no teatro não é necessariamente difícil de ser alcançada, e sim, o desafio reside na forma de fazê-la, abrindo mão dos recursos mais óbvios e literais.

Qual a importância do texto literário para sua criação teatral? Como você se aproxima de um texto quando pretende levá-lo para a cena?

Penso que o texto pode ser abordado de várias formas, desde que respeitada a sua temática, as informações que são vitais para que a obra literária ainda seja reconhecida. A aproximação com o texto, no meu entendimento, se dá num misto de escolhas racionais (estudo do texto) e da coleta e seleção de material criado pelos atores durante os ensaios. Essas escolhas aos poucos vão determinando a linguagem da encenação, e novas escolhas de como seguirá o processo são feitas a partir daí. O texto sempre acaba sendo revisto e os exercícios e jogos para os atores vão ficando cada vez mais específicos.

O que você entende pela palavra influência?

Influência pode ser consciente ou inconsciente, mas em todo caso são basicamente nossas referências. No caso do teatro de grupo, onde todos têm o mesmo peso nas escolhas, a origem dessas referências tende ser mais indefinida, sobretudo nos ensaios práticos, quando tratamos do corpo e da voz do ator, e estamos atentos à tudo de novo que pode surgir, especialmente às imagens subjetivas. Tais imagens,

por vezes são tão interessantes quanto de difícil uso ou aplicação enquanto a concepção estética não estiver clara para todos, mas ainda assim dignas de nota para uma possível utilização. Particularmente, considero as referências imagéticas e pictóricas as mais interessantes, sempre buscando a imagem ideal para “emoldurar” o texto, como um comentário, um pano de fundo, um complemento metafórico do texto.

Como foi realizar a montagem do texto “Os que passam por nós correndo” (Interpretação do texto e concepção do espetáculo)?

Foi bastante desafiador, a começar pelo texto ser muito breve. Mas de uma única sentença, pode-se extrair uma temática, e isso é o ponto de partida principal, é onde se fazem os primeiros esboços de uma concepção. A partir daí, investimos num trabalho físico que pudesse resultar em várias imagens que contemplassem o tema “aquele que observa aquele que passa”. Alguns ensaios depois, analisando o trabalho dos atores, propus uma imagem bastante simples e lúdica: uma corrida olímpica de revezamento, com troca de bastões. Apesar de não haver relação direta com o tema, teve uma serventia plástica na forma de ocupar o espaço e no “revezamento” da qualidade de foco entre os atores. No texto, a autor propõe, a todo instante, inúmeras possibilidades na aproximação de duas pessoas, num ambiente e num momento obscuros, sempre usando as sentenças *ou talvez isso, ou talvez aquilo*, e em cada uma dessas possibilidades os dois atores poderiam ser o observador ou o observado. Por fim, optamos ainda por exhibir na encenação um misto do exercício laboratorial dos atores (a corrida de bastões) e a cena em si, como uma coisa leva a outra, já que se tratava, afinal, de um trabalho acadêmico.

APÊNDICE C - ENTREVISTA COM JULIA RODRIGUES

Como você percebe a relação entre literatura e teatro? O texto perde importância na encenação?

Tenho que falar da minha vivência como diretora. Nunca utilizei textos dramáticos tradicionais. A literatura é uma grande fonte de material para a composição de cenas. Como trabalho com temas, a literatura sempre enriquece o meu trabalho. Já trabalhei com o monólogo de Molly Bloom, ou seja, a partir da literatura. Usei isso em outros dois trabalhos que se seguiram (*Projeto Sonho*, *Topografia – a cena da despedida*). Neste último, de um mesmo texto foram criados espetáculos diferentes. Simplesmente porque tratava da despedida. Traz uma complexidade maior do que certos textos dramáticos. Antes o texto foi o centro, mas ele é tão importante quanto a ação, a luz, a música. É um dos elementos que compõe a dramaturgia do espetáculo. Perde importância considerando o que teve historicamente

Em sua opinião, existem adaptações fiéis de obras literárias para o palco? Qual o papel da criatividade na transformação da página para o palco?

A maior fidelidade com um texto é com sua essência. A questão que o texto propõe, um tema, uma atmosfera. Por exemplo: como ser fiel a Romeu e Julieta? A forma não importa tanto, talvez colocando os personagens em uma corda bamba você seja mais fiel ao autor do que colocando-os em um balcão. A criatividade é tudo. É principal elemento, grande desafio, sair de algo chapado que é a folha de papel, que fisicamente tem uma dimensão para algo que tem três. É uma tradução e uma recriação. É preciso ser criativo para recriar em outra linguagem. Dar volume para aquilo que se lê. Criativo para transpor a linguagem, não como se fosse para inventar a roda.

Qual a importância do texto literário para sua criação teatral? Como você se aproxima de um texto quando pretende levá-lo para a cena?

É um caminho contrário. Tenho coisas que quero falar e uso um texto que acho que tem relação. Normalmente o texto vem o encontro de algo que quero expressar, eu uso o texto. No desejo queria experimentar uma linguagem, um processo, mas me possibilitava coisas que eu desejava. Eu dou o texto para os atores, mas é a prática no ensaio que o define. Só saberei como será quando começa a prática, nada premeditado, começar a improvisar e o texto passa a ser integrado. O que acontece de real leva ao texto. Os atores re-significam o texto nas suas ações.

O que você entende pela palavra influência?

É um dos aspectos da criação. Porque a criação nunca é a partir do nada, apenas reorganiza, recombina e isso se dá pelas relações de influência.

Como foi realizar a montagem do texto “Os que passam por nós correndo” (Interpretação do texto e concepção do espetáculo)?

A riqueza de possibilidades do texto, possibilidades de leitura para uma mesma ação. Então a partir daí as meninas propuseram várias possibilidades de relação

entre elas e o objeto. Foi um trabalho bem simples, nessa essência. Usar as possibilidades que se criaram nas improvisações e relacionar com as propostas do texto. Nesse caso já possuía um trabalho com as atrizes, posso ir direto ao ponto com elas. Nosso Processo de criação de linguagem já carrega informações. Usamos coisas que já trabalhávamos anteriormente. Usei outro conto do autor, as árvores, no processo de ensaio. Ele nos influenciou, tanto a mim quanto às atrizes, na ideia de algo que parece, mas não é, serviu como uma inspiração, uma introdução que já ajuda a chegar na linguagem do autor. Uma aproximação para o trabalho com Kafka.

APÊNDICE D - DVD