

Luciana Maia Borges

**ALICE ATRAVÉS DO ARMAZÉM:
tradução intersemiótica, paródia e antropofagia no teatro
contemporâneo**

Juiz de Fora
2011

Luciana Maia Borges

**ALICE ATRAVÉS DO ARMAZÉM:
tradução intersemiótica, paródia e antropofagia no teatro contemporâneo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Clara Castellões de Oliveira

Juiz de Fora
2011

Luciana Maia Borges

**ALICE ATRAVÉS DO ARMAZÉM:
tradução intersemiótica, paródia e antropofagia no teatro contemporâneo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 19/10/2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Clara Castellões de Oliveira (orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Eneida Maria de Souza (membro externo)
Universidade Federal de Minas Gerais
Universidade Federal de São João Del Rei

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria (membro interno)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (suplente externo)

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires (suplente interno)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Esta dissertação foi realizada com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, através do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF.

AGRADECIMENTOS:

À minha orientadora, Maria Clara Castellões de Oliveira, pela atenção dispendida nesse projeto, pelas conversas, ideias e olhar minucioso, imensamente valiosos para que o trabalho resultasse da presente forma.

Ao professor Alexandre Graça Faria, por suas contribuições na qualificação, extremamente significativas para muitos dos direcionamentos tomados nesta pesquisa, e por aceitar participar da banca de avaliação.

À professora Eneida Maria de Souza, por, além de ter aceitado participar da banca de avaliação, contribuir através de seus livros para a produção de meus pensamentos.

Aos professores e colegas do Mestrado em Estudos Literários, pelas ideias, leituras e experiências compartilhadas, vivências ímpares para este processo de formação.

A meus pais, por contribuírem sempre com os novos caminhos que percorro.

Ao André, por ter traçado este trajeto comigo, com afeto, ideias, paciência, amor.

Aos amigos que compartilham comigo conversas, práticas e produções no teatro, performance, dança, literatura, arte e vida.

A todos os pensadores dos quais me apropriei neste trabalho, singulares em suas reflexões, abertos para as transformações.

Ao Armazém, pelas intensas experiências e sensações provocadas.

RESUMO

A presente dissertação traça um paralelo entre a encenação *Alice através do espelho*, realizada pelo Armazém Companhia de Teatro e apresentada primeiramente em 1999, e estudos que concernem à relação guardada entre texto e teatro, bem como a questões sobre apropriação e recriação no contexto contemporâneo. Dessa maneira, ela reúne momentos significativos em que foi discutida a função do texto no teatro, para, a partir de então, refletir a forma como o grupo Armazém se apropriou das histórias de Lewis Carroll, entre outros textos, para materializar sua própria *Alice*. Para o estudo sobre o texto no teatro, foram tomadas como referências principais obras de Jean-Jacques Roubine, César Oliva e Francisco Torres Monreal, Hans-Thies Lehmann e Renato Cohen. Com o objetivo de tratar questões relativas à apropriação e recriação, foram abordados principalmente três conceitos: o de tradução intersemiótica, como trabalhado por Julio Plaza, a partir de autores como Roman Jakobson e Walter Benjamin; o de paródia, tratado por Linda Hutcheon; e o de antropofagia, ampliado a partir de Oswald de Andrade por Roberto Corrêa dos Santos, aliado a outros intelectuais como Pierre Lévy, Jacques Derrida e Gilles Deleuze.

PALAVRAS-CHAVE: *Alice através do espelho*; Armazém Cia. de Teatro; Tradução intersemiótica; Paródia; Antropofagia.

ABSTRACT

The present thesis draws a parallel between the staging of *Alice através do espelho* (*Alice through the looking glass*, translated literally), performed by the Armazém Companhia de Teatro (Armazém Theatre Company) for the first time in 1999, and studies concerning the relationship between text and theatre, as well as concepts related to appropriation and recreation in the contemporary context. Therefore, gathers significant moments when the role of the text in theatre was questioned in order to, thereafter, reflect upon the way this theatre company has undertaken an appropriation of the stories of Lewis Carroll, among other texts, with the purpose of materializing its own *Alice*. In order to study the role of the text in the theatre, the main references taken were the works of Jean-Jacques Roubine, César Oliva and Francisco Torres Monreal, Hans-Thies Lehmann, and Renato Cohen. To address issues related to appropriation and recreation, three main concepts have been tackled: intersemiotic translation, as approached by Julio Plaza, after the thoughts of authors such as Roman Jakobson and Walter Benjamin; parody, as it is seen by Linda Hutcheon; and anthropophagy, expanded from Oswald de Andrade's concept by intellectuals such as Roberto Corrêa dos Santos, Pierre Lévy, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze.

KEY-WORDS: *Alice através do espelho*; Armazém Cia. de Teatro; intersemiotic translation; parody; anthropophagy.

SUMÁRIO

PRIMEIRO ATO	10
ENSAIO 1 – A CENA ATRAVÉS DO ESPELHO	20
1.1 – Os textos de Lewis Carroll em <i>Alice</i>	25
1.2 – A literatura em cena: a visão dos críticos	27
1.3 – A palavra escrita e a cena: momentos de textos e teatros até o início do século XX	31
1.4 – O textocentrismo em crise	40
1.5 – A palavra e a cena: o século XX	46
1.6 – A palavra escrita e a cena no Brasil	53
1.7 – O processo pós-dramático	60
ENSAIO 2 – ALICINAÇÕES: APROPRIAÇÃO E RECRIAÇÃO NO	
TEATRO CONTEMPORÂNEO	73
2.1 – Tradução intersemiótica: estética do plágio	77
2.2 – Diferenças na paródia pós-moderna	90
2.3 – Picamalácia: antropofagia ou regurgitofagia	100
2.4 – Os signos de <i>Alice através do espelho</i> : apropriações intermediadas	109
2.4.1 A tradução da palavra escrita: a intermediação de tom e gestos	111
2.4.2 – Paródia e música	115
2.4.3 – A tradição devorada: a iluminação, o cenário, o movimento cênico do ator e os ruídos	119
2.5 – Armalice: antes de concluir, mas já concluindo	124
ANTES DE FECHAR A CORTINA	128
REFERÊNCIAS	135
ANEXOS	140

O PAÍS DAS MARAVILHAS

Não se entra no país das maravilhas
pois ele fica do lado de fora,
não do lado de dentro. Se há saídas
que dão nele, estão certamente à orla
iridescente do meu pensamento,
jamais no centro vago do meu eu.
E se me entrego às imagens do espelho
ou da água, tendo no fundo o céu,
não pensem que me apaixonei por mim.
Não: bom é ver-se no espaço diáfano
do mundo, coisa entre coisas que há
no lume do espelho, fora de si:
peixe entre peixes, pássaro entre pássaros,
um dia passo inteiro para lá.

ANTONIO CICERO

PRIMEIRO ATO



Figura 1: *Alice através do espelho*. Fonte: MORAES; MENDONÇA; LOSNAK, 2008, p. 138.

Esta dissertação, intitulada *Alice através do Armazém*: tradução intersemiótica, paródia e antropofagia no teatro contemporâneo, pretende refletir sobre a relação entre a encenação de *Alice* pelo Armazém Companhia de Teatro e o lugar do texto no teatro, bem como entre esse espetáculo e a questão da recriação e apropriação na contemporaneidade.

Tal pesquisa surgiu de meu interesse em aliar estudos desenvolvidos durante o Mestrado em Letras: Estudos Literários, na Universidade Federal de Juiz de Fora, mais especificamente aqueles sobre o teatro contemporâneo e o campo da produção cultural na pós-modernidade, à minha vivência no teatro, que se relaciona com pesquisas sobre as escritas do corpo. Nesse sentido, ao articular a minha trajetória acadêmica com questões de ordem prática, pretendo contribuir para chamar atenção para a importância da pesquisa transdisciplinar, aproximando pensamentos acerca da literatura, teatro, arte e cultura.

Uma parte significativa das produções teatrais na contemporaneidade não tem um único texto dramático como princípio motor para a criação cênica, fazendo uso de textos variados, literários ou não, de um único ou de vários autores, que, por motivos diversos, definidos por diretores, atores e também dramaturgos, às vezes ao longo dos ensaios da peça, guardam relação entre si. Tal mudança se intensificou na década de 1960, quando grupos de vanguarda passaram a dar lugar para mais de uma voz autoral no contexto da encenação, abrindo a cena à polifonia e à articulação do texto com movimento corporal (dança e elementos circenses, entre outros).

O Armazém Companhia de Teatro, possuindo características desse teatro contemporâneo, criou sua *Alice através do espelho* a partir da apropriação de vários textos. A principal dessas apropriações foi a das histórias de Alice, relatadas ficcionalmente pelo escritor inglês Lewis Carroll (1832-1898) em *Alice in wonderland*

(*Alice no país das maravilhas*, em tradução literal) e *Through the looking glass* (*Alice através do espelho*, em tradução literal). Além de tais obras, o autor também foi deglutido por meio de outros escritos seus, como cartas que foram publicadas no livro *Cartas a suas amiguinhas* (1997). Outros autores cujas vozes se fizeram presentes em *Alice através do espelho* foram as de Paulo Mendes Campos e Lucrécio, além de músicas de Chico Buarque, Os Mutantes, *Beatles*, *Metallica*, *Thin Lizzy*, *Radiohead*, *Liz Phair* com *Material Issue* – cantando a música de abertura de um programa infantil americano da década de 1960 – *Fifth Dimension* – com a canção composta para o musical *Hair* –, e a trilha sonora do filme *1492: A conquista do paraíso*, composta por Vangelis.

A referida companhia de teatro foi criada em 1987, na cidade de Londrina, por um grupo de adolescentes que tinha o objetivo de fazer do teatro um projeto de vida. Paulo de Moraes, então ator do grupo Delta, dirigido por José Antonio Teodoro, era estudante de jornalismo e começava suas primeiras experiências na direção. Ministrando oficinas de teatro para alunos do Colégio Delta, decidiu montar com eles uma peça. Começava assim o Armazém, cujo nome na época ainda não estava estabelecido. O Armazém, como mencionado no livro *Espirais: Armazém Companhia de Teatro 1987-2007* (2008), se constituiu como “[...] um grupo que tinha desde seu início uma grande aspiração: reencontrar o poder simbólico que o teatro teve em outros tempos” (MORAES, MENDONÇA, LOSNAK, 2008, p. 11). Para conseguir isso, o grupo sempre lançou mão de diversas estratégias, como a busca por textos e fontes de referência sobre o assunto que lhe interessava no momento, a exploração vocal e corporal, a escrita dramaturgica por Mendonça, em relação estreita com as pesquisas realizadas por diretor e elenco, a investigação de novas possibilidades de criação, e a exploração do espaço e técnicas cenográficas e interpretativas.

O grupo, desde o início, pretendia “construir um mundo particular que tirasse o espectador de uma posição passiva e o levasse ao jogo” (MORAES, MENDONÇA, LOSNAK, 2008, p. 11). Dessa forma, ao longo dos anos, a companhia foi construindo seu método de trabalho e uma linguagem próprios, presentes em seus trabalhos entre os quais se incluem *A ratoeira é o gato* (1993), *A tempestade* (1994), *Édipo* (1995), *Out cry* (1997), *Esperando Godot* (1998), *Da arte de subir em telhados* (2001), *Pessoas invisíveis* (2002), *A caminho de casa* (2004), *Toda nudez será castigada* (2005), *Mãe coragem e seus filhos* (2007) e, o mais recente deles, *Antes da coisa toda começar* (2011).

A encenação da peça *Alice através do espelho* será analisada através da gravação feita em DVD pela Raça Filmes, realizada durante os meses de janeiro e fevereiro de 2004. Esse espetáculo se deu no Espaço Armazém, dentro da Fundação Progresso, no Rio de Janeiro, no qual o grupo mantém a sua sede. *Alice* foi uma montagem significativa para o grupo, já que demarcou a mudança de cidade de todos os membros de Londrina para o Rio de Janeiro e conquistou o objetivo que seus componentes tinham de tirar o público de seu lugar passivo, pois era necessário que ele acompanhasse fisicamente Alice durante todas as experiências pelas quais a personagem passava. Segundo Moraes, *Alice através do espelho* “era uma pesquisa com o espaço a partir da obra delirante do Carroll que o grupo achava fundamental mostrar” (p. 60). *Alice* estreou em 30 de março de 1999 e rapidamente atingiu grande sucesso de público e crítica, permanecendo um ano e meio ininterruptamente em cartaz. O dramaturgo Maurício Arruda Mendonça teceu o seguinte comentário sobre a peça:

O êxito de *Alice Através do Espelho* em dramatizar a ludicidade do universo de Lewis Carroll se deve à radicalização das reflexões que o diretor Paulo de Moraes vinha desenvolvendo há mais de uma década em seus espetáculos, especialmente a respeito da utilização dos espaços não-convencionais e da disposição do público. De fato, a companhia já havia optado pelo espaço não-convencional em Londrina. Descartando o palco italiano, a área de atuação se expandia, possibilitando deslocamentos ousados dos

atores, bem como a experimentação de elementos cênicos dinâmicos. Além disso, essa área de atuação confrontava com a platéia muito próxima [...], o que permitia uma interação bastante íntima com as pessoas (MENDONÇA, 2008, p. 142).

Sobre o caráter do espetáculo de íntima interação com o público, ele ainda acrescentou: “Estamos no mesmo barco de Alice, seguindo um trajeto que é um enigma sobre as noções de eu e outro, de mesmo e diferente, uma charada teatral, um drama de movimento, uma peça-máquina construída para provocar sensações de medo e prazer, estranhamento e fascínio” (p. 143). A encenação, dessa forma, se materializou através de uma junção entre forma e conteúdo, como reconheceu Mendonça.

A peça ganhou os prêmios Cultura Inglesa (RIO/1999) de Melhor Espetáculo, Melhor Direção (Paulo de Moraes) e Melhor Cenografia (Paulo de Moraes e Gerson Amaral); Cem Melhores Espetáculos (1997-2005) pela revista *Bravo*, e Melhores Espetáculos do Ano pelo *Jornal do Brasil*. Além desses, foi indicada ao Prêmio Cultura Inglesa (RIO/1999) de Melhor Atriz (Flávia Fafiães e Patrícia Selonk) e Melhor Figurino (João Marcelino) e ao Prêmio Shell (RIO/1999) de Melhor Direção (Paulo de Moraes) e Melhor Música (Paulo de Moraes).

Para os propósitos deste trabalho, divido a presente dissertação em dois capítulos, os quais chamo de ensaios, valendo-me da polissemia dessa palavra, que pode apontar simultaneamente para a reflexão acerca das questões a que me propus discutir e para os momentos de construção de um trabalho cênico e treinamento dos atores antes da apresentação de um espetáculo.

No primeiro ensaio, colocarei a relação guardada pelo teatro com o texto escrito no contexto contemporâneo e em momentos significativos da história do teatro. A história aqui, porém, não possuirá *H maiúsculo*; não será uma busca pela verdade inscrita no passado. Ele recuperará, outrossim, fragmentos de leituras de alguns momentos do teatro, pretendendo contextualizar o presente trabalho, mas tratando a

história como produção, da maneira como Benjamin propôs uma historicidade – superposições de acontecimentos – em oposição a um historicismo – onde residiria a ideia de uma História Universal (BENJAMIN citado por PLAZA, 2001, p. 41). Abrirei espaço, aqui, para uma possível historicidade em fragmentos, fechando as portas para a crença nas totalizações. Nele trabalharei principalmente com os estudos elaborados por Jean-Jacques Roubine, em *A linguagem da encenação teatral 1880-1980* (1982), César Oliva e Francisco Torres Monreal, em *Historia básica del arte escénico* (2008), Hans-Thies Lehmann, em *Teatro pós-dramático* (2007) e Renato Cohen, em *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção* (2006). A fim de penetrar o universo labiríntico de Alice, focarei a relação entre o teatro e a palavra escrita, tecendo recortes sobre o papel desta na encenação desde os primórdios até a cena atual. Tal pesquisa permitirá compreender o processo de apropriação de textos diversos por parte do Armazém na construção de *Alice através do espelho*.

No segundo ensaio, pensarei sobre a questão da recriação e apropriação na contemporaneidade. Nesse momento, a encenação de *Alice* será entrelaçada a três conceitos principais: o de tradução intersemiótica, como trabalhado por Julio Plaza, em *Tradução intersemiótica* (2001), o de paródia, abordado por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1989), e o de antropofagia, a partir do conceito primeiramente apresentado por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” (1928). Este último será ampliado a partir de Roberto Corrêa dos Santos, em “O político e o psicológico, estágios da cultura” (1995), que o propôs em um terceiro estágio da cultura. A antropofagia também será aproximada da noção de regurgitofagia, a partir de Michel Melamed, no livro e na peça teatral *Regurgitofagia* (2009). Em seguida, analisarei a cena de *Alice*, voltando-me para os elementos sógnicos teatrais nela presentes, utilizando a sistematização feita por Tadeusz Kowzan, no texto “Os signos no teatro – Introdução

à semiologia da arte do espetáculo” (1988), publicado originalmente como “Le signe au théâtre: introduction à la sémiologie de l'art du spectacle” (1968).

O motivo de a análise de *Alice* ser intermediada pelos estudos sobre tradução intersemiótica, paródia e antropofagia justifica-se por considerar tais conceitos relevantes para refletir como a contemporaneidade se relaciona com o legado do passado de forma crítica e inventiva. Faz-se importante ressaltar que os conceitos de que aqui me apropriarei não serão, muitas vezes, utilizados com os mesmos propósitos pelos quais foram inicialmente empregados por aqueles que os construíram, como no caso da antropofagia, conforme explicitarei anteriormente. A fim de justificar tal procedimento, me valerei do livro de Pierre Lévy, *O que é o virtual?* (1996), publicado originalmente como *Qu'est-ce que le virtuel?* (1995), no qual ele abordou os deslocamentos traçados pelos textos, migrando para outros espaços e tempos de enunciação e, portanto, abrindo-se para diferentes leituras. Linda Hutcheon me será útil também nesse sentido. Interessada na coexistência dos múltiplos paradoxos do mundo pós-moderno, essa autora afirmou, em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* [*A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* (1987)], que “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Vivemos, portanto, aceitando e desafiando a todo tempo nossos próprios conceitos e é dessa forma que reavaliemos nossa própria história, porém não como um retorno nostálgico, mas de maneira crítica e relacional:

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da ‘presença do passado’. Esse foi o título dado à Bienal de Veneza de 1980, que assinalou o reconhecimento institucional do pós-modernismo na arquitetura. A análise do arquiteto italiano Paolo Portoghesi (1983) sobre as 20 fachadas da ‘Strada Novissima’ – cuja novidade propriamente dita estava, de forma paradoxal, em sua paródia histórica – mostra como a arquitetura tem repensado o rompimento purista do modernismo com a história. Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade (HUTCHEON, 1991, p. 20).

A *Alice* do Armazém escreveu uma nova história por cima dos livros escritos por Carroll, como um palimpsesto, travando um diálogo com o autor e com outras escritas através da apropriação e recriação de um alicinante País das Maravilhas. O neologismo alicinante, por mim criado, remete à *Alice* de Carroll e também a alucinações que germinaram a partir das leituras dos diversos textos que se entrecruzaram na montagem da peça. Não é sem razões que o público de *Alice* toma um chá supostamente alucinógeno antes de adentrar a peça. Na primeira cena, o Chapeleiro Maluco deu início à peça dizendo: “Pessoas inteligentes sabem que não há diferença entre o real e o irreal” e informou ao público que a mesma se tratava de um “produto da imaginação”. Paulo de Moraes afirmou que “a montagem foi concebida como um sonho dentro da cabeça de Lewis Carroll” (MORAES, 2008, p. 65) e Patrícia Selonk, atriz da companhia, disse que “em *Alice*, a imaginação e realidade são uma coisa só” (SELONK citada por MORAES, 2008, p. 66).

Irei buscar, dessa forma, incorporar a lógica aliciana¹ a meu corpo, uma lógica na qual as possibilidades são muitas, às vezes crescendo, outras diminuindo dentro do meu próprio trabalho, da mesma maneira como Alice cresce, fica maior, porém também, justamente por isso, já se tornando menor do que agora – não ao mesmo tempo, mas ao mesmo tempo se tornando um e outro, maior agora e menor antes: “Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2009, p. 1). Com essas palavras de Deleuze, termino este primeiro ato, um gesto de iniciação para o começo dos ensaios que proponho a seguir: ensaios de

¹ Talvez essa lógica que denomino *aliciana* possa ser definida da maneira como Tweedledee – personagem de *Alice através do espelho* – fala para Alice: “É uma contradição. Se assim fosse poderia sê-lo; se o fosse, então seria; mas como assim não é, então não será. É lógico” (extraído do DVD *Alice através do Espelho*, do Armazém Cia. de Teatro, 2004).

leituras, pensamentos e ideias – carregando os sentidos múltiplos – que se preparam para entrar em cena.

ENSAIO 1

A CENA ATRAVÉS DO ESPELHO

Mas o que sobra? Sobra tudo, mas sob uma nova luz, com novos sons, novos gestos.

GILLES DELEUZE, 2010, p. 42.

A peça teatral *Alice através do espelho* foi encenada pelo Armazém Companhia de Teatro a partir da imbricação de vários textos. Os livros de Lewis Carroll escritos sobre a personagem Alice foram a força-motriz para sua composição. Outros textos que também serviram de referência foram cartas escritas pelo próprio Carroll, a crônica *Para Maria da Graça*, de Paulo Mendes Campos, e o livro de Lucrécio, *De Rerum Natura*, Livro II. Além disso, compuseram a peça músicas de Chico Buarque, *Os Mutantes*, *Beatles*, *Metallica*, *Thin Lizzy*, *Radiohead*, *Liz Phair* com *Material Issue* – em música de abertura de um programa infantil americano da década de 1960 – *Fifth Dimension* – com a canção composta para o musical *Hair* –, e a trilha sonora do filme *1492: A conquista do paraíso*, composta por Vangelis. A *Alice* do Armazém ganhou vida através desta junção de textos; porém, ao longo da história do teatro, nem sempre a relação entre os elementos da cena e do texto se mostrou colaborativa: muitas vezes pareceram estar em conflito, quando não se divorciaram por completo, reivindicando sua completa independência. Entretanto, ainda assim, eles voltaram a se aproximar inúmeras vezes. Essa *Alice* carioca é sinal, dentre muitas outras encenações contemporâneas, de que a correlação entre texto e cena dá provas de perenidade.

Interessarei-me, neste capítulo, em fazer um recorte específico sobre a relação particular entre espetáculo e o texto dramático. Nesse sentido, abordarei temas tais como as alterações das relações entre a cena teatral e o texto escrito em diversos momentos da história do teatro ocidental, partindo dos registros das tragédias gregas e chegando até a cena contemporânea, múltipla e diversa em suas possibilidades. Essa questão mostrou-se, em certos momentos, aparentemente ponto pacífico entre as partes; já em outros, como disse, era perceptível uma situação conflituosa entre a escrita no papel e a escrita no corpo.

Começarei debruçando-me sobre aqueles que foram ponto de partida para este estudo – *Alice*, Armazém e Lewis Carroll, entrelaçando-os entre si e à reflexão teórica. Farei uso de algumas críticas de jornal sobre o espetáculo do Armazém, *Alice através do espelho*, e também sobre a questão da apropriação da literatura pelo teatro, de publicação recente, as quais acredito serem importantes para que se possa compreender a questão da cena contemporânea no país. Pontuarei alguns momentos importantes da história do teatro para refletir sobre a relação entre a palavra escrita e a cena. Focarei, inicialmente, em primeiros registros de manifestações teatrais, dando continuidade até as que ocorreram no século XIX. Seguirei, então, para o momento no teatro ocidental em que a primazia do texto escrito para a cena começou a ser severamente questionada, momento em que ocorreu uma crise do textocentrismo. A seguir, o teatro do século XX, principalmente aquele realizado por grupos vanguardistas, será meu principal ponto de atenção. Situarei, também, como se deu a relação entre a palavra escrita e a cena dentro do contexto do teatro brasileiro. Finalmente, mapearei uma vertente do teatro contemporâneo, a qual é denominada por teatro pós-dramático, pois funciona através de uma lógica diversa daquela que tem o drama como a base fundamental para a existência da encenação.

O conceito de teatro pós-dramático foi cunhado por Hans-Thies Lehmann e explanado em seu livro *Teatro pós-dramático* (2007) – publicado com o título original de *Postdramatisches Theater*, em 1999. Como afirmei, tal teatro não dependeria mais do drama para sua criação, apesar de ainda sofrer suas influências. Para Lehmann, esse teatro começou a se concretizar a partir dos anos 1970, e um de seus grandes exemplos são as encenações criadas por Robert Wilson, permeadas por sonoridades, abrupções, tecnologia, *performance*, idiossincrasias. Wilson, encenador norte-americano, conhecido por espetáculos como *Life and Times of Joseph Stalin* (1973) e *Einstein on*

the Beach (1975) – em tradução literal, respectivamente, *Vida e Tempos de Joseph Stalin e Einstein na Praia* –, sobrepunha e justapositionava elementos de maneira a dar relevância a cada um deles e a todos ao mesmo tempo. A fim de investigar a formação da cena pós-dramática e o seu entrelaçamento com o teatro contemporâneo, farei uso do trabalho de Renato Cohen, *Work in progress na cena contemporânea* (2006), no qual ele trata dessa cena atual, permeada por pulsações, devires e simultaneidades.

Para o estudo deste primeiro ensaio, será importante o livro de Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène – 1880-1980* (1980), traduzido por *A linguagem da encenação teatral* (1982). Nele, o autor tece um extenso estudo sobre a evolução do *status* do texto escrito frente ao espetáculo, fazendo uma reflexão acerca das mudanças pelas quais o universo teatral passou, desde fins do século XIX até a segunda metade do XX. Dessa maneira, Roubine abordou momentos em que o texto foi considerado sinônimo e finalidade da criação teatral, bem como de movimentos, principalmente contemporâneos, que o relegaram ao papel de inspirador e catalisador da linguagem cênica – quando não chegaram ao caso até de negarem a necessidade da sua existência.

Outro trabalho utilizado será *Historia basica del arte escénico* (2008) – *Historia básica das artes cênicas*, em tradução literal –, de Cesar Oliva e Francisco Torres Monreal, no qual os autores fazem uma revisão dos principais momentos e correntes pelas quais o teatro passou através dos tempos.

Para estudar a maneira como o Brasil encarou a relação entre o texto previamente escrito e a cena, serão retiradas informações sobre a história do teatro no Brasil a partir do número especial da revista *Bravo!*, intitulado *Para entender teatro brasileiro* (2010), bem como considerações sobre a cena contemporânea no país encontradas no livro *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença*

diferida (2009), de José da Costa. Alguns dados foram também recolhidos da obra *Qorpo-Santo: Teatro completo* (2001), com apresentação de Eudynir Fraga.

Chegarei à cena atual ainda com o objetivo de investigar o lugar do texto no processo da encenação teatral. Talvez a questão hoje partisse da discussão sobre a autonomia que é guardada pelo diretor ou encenador na construção de sua cena, quando é feita a decisão de se utilizar um texto previamente escrito. Situar *Alice* nessa multiplicidade do hoje parece tarefa não muito fácil. Como ela, perdida entre caminhos e labirintos, também o “aqui” frequentemente aparenta ser labiríntico e muitas vezes precisamos encontrar um fio de Ariadne para podermos buscar uma linha de fuga. Essa Alice, no entanto, encontrou muitas saídas, perdendo-se no meio das multidões possíveis, e nessa cena contemporânea, que por vezes pode parecer caótica, encontrou sua organização, sua organicidade. Alice – livro, teatro, personagem e pessoa – é cheia de camadas sobrepostas, nela costuradas, e, como o teatro pós-dramático, não pode ser apenas uma – uma Alice, um texto, um livro, um teatro, um sentido. São todos muitos e, neste capítulo, um ensaio para Alice entrar em cena, puxo um de seus muitos fios – o seu fio de escrita da cena.

1.1 – Os textos de Lewis Carroll em *Alice*

Lewis Carroll é, na verdade, o pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, que nasceu na pequena cidade de Daresbury, na Inglaterra, em 1832. Mais velho entre sete irmãos, Carroll, que criava, para a diversão deles, vários jogos e passatempos, formou-se com louvor na Universidade de Oxford e tornou-se professor de matemática nessa mesma universidade. O pseudônimo foi-lhe sugerido pelo seu editor, e utilizado pela primeira vez para publicar poemas e contos na revista *The Train*. Gago, tímido e retraído em meio aos adultos, se sentia mais à vontade entre as crianças. Amigo de um

dos decanos de Oxford, o Reverendo Henry Liddell, entretinha suas três filhas – Ina, Alice e Edith – contando histórias que inventava na hora. Em um passeio de barco com as três pequenas, em 4 de julho de 1862, Carroll criou uma história fantástica em que Alice, a sua preferida, era a protagonista. No fim daquele ano, a história se transformou em um único livro, dado de presente de Natal a Alice, intitulado *Alice's Adventures Under Ground* (*As aventuras de Alice debaixo da terra*, em tradução literal). Em 1865, o livro foi publicado com uma versão ampliada, com o título de *Alice in Wonderland* (*Alice no país das maravilhas*),² porém recolhido pelo autor e pelo ilustrador – o artista John Tenniel – por considerarem a edição mal impressa. No ano seguinte, a Oxford Press fez nova tiragem. Em 1868, Carroll escreveu *Through the Looking Glass* (*Através do espelho*),³ também ilustrado por Tenniel.

Explorando a sonoridade das palavras, além de trocadilhos e “palavras-valise” (palavras formadas através da junção de outras), as histórias de *Alice* exerceram grande influência sobre toda uma nova geração de escritores, tanto da literatura infantil quanto adulta. Nicolau Sevchenko, tradutor da edição de *Alice no país das maravilhas* lançada pela Cosac Naify, em 2009, afirmou que:

Incorporando a espontaneidade, a vivacidade lúdica e a extraordinária habilidade dos petizes em parodiar o mundo dos adultos, ela [*Alice*] desafiaria as convenções da cultura oficial, plantando as sementes da revolução estética que fundaria a arte moderna. [...] *Alice no País das Maravilhas* [...] foi escrito como um antídoto contra o embotamento da imaginação, o travo da inteligência e a contenção da graça. [...] Os adultos devem ler esse livro como uma dádiva, que lhes permite recuperar algo do inconformismo dos subalternos e da percepção travessa dos pequenos (SEVCENKO, 2009, p. 153).

A montagem de *Alice através do espelho* pelo Armazém Cia. de Teatro, apresentada na Fundação Progresso, é uma vivência plena de um mundo espontâneo,

² Vide, em anexo, lista das traduções e adaptações que foram encontradas dessa obra em português publicadas no Brasil.

³ Vide, em anexo, lista das traduções e adaptações que foram encontradas dessa obra em português publicadas no Brasil.

situações lúdicas e paródias inteligentes, dentro de uma pesquisa estética criativa e repleta de imaginação. Dentro desse cenário, os textos de Carroll ganharam vida. Eles estão nas palavras pronunciadas pelos personagens, mas vão além: estão no figurino, nos gestos, na iluminação e em todo o espaço. E é importante notar que, para que isso acontecesse, a participação conjunta no trabalho do Armazém se fez fundamental.

1.2 – A literatura em cena: a visão dos críticos

A encenação de um texto literário que não foi escrito com essa finalidade pode se mostrar polêmica no contexto da crítica teatral, pois há os que acreditam ser essa tarefa não satisfatória o suficiente para que se faça jus à obra do autor. Acredito que muitos podem assim o pensar por enxergarem que a função do teatro nesses casos seria apenas o de transpor o signo literário para o signo teatral, devendo este manter para com aquele relações de fidelidade narrativa. O teatro contemporâneo, muitas vezes, já não procura estabelecer tais critérios ao encenar um espetáculo baseado em uma obra literária, como é o caso do Armazém.

A crítica do poeta Carlito Azevedo publicada na revista *Bravo!*, em janeiro de 2000, e que foi reproduzida no DVD da encenação de *Alice através do espelho* (2004), revela a impressão que lhe causou a peça:

Alice Através do Espelho possui uma alegria e uma vitalidade que há muito estavam ausentes da cena teatral contemporânea. Diretor e atores apresentam uma leitura do clássico de Lewis Carroll que está mais próxima da de um John Lennon, poeta confessadamente influenciado pelo autor de *Alice* do que das açucaradas versões que teimam em apaziguar a radicalidade da experiência e dos questionamentos da linguagem presentes no livro (AZEVEDO citado por MORAES, 2004, s/p.).

Outro fragmento pertinente para se visualizar o impacto que o espetáculo causou aos críticos de teatro é aquele redigido por Marcelo dos Santos Matos, escrito para a matéria publicada em “Olhar – Jornal do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio

Preto”, intitulada “Uma gota de insanidade na xícara da razão”, no dia 21 de julho de 2005:

Confesso! Ontem tomei um chá alucinógeno e este texto foi escrito sob seu efeito. Aliás, todas as sessenta e cinco testemunhas do “espetáculo” – como o Armazém Companhia de Teatro prefere referir-se a sua peça *Alice Através do Espelho* – também experimentaram o sintomático chá. Vi marmanjos brincando como crianças após escorregarem dentro do espelho de “Alice!ecilA” como que engolidos por um furação, fiquei grande como um gigante e pequeno como um inseto, entrei num mundo onde larvas não são futuras borboletas e flores falam, cantam... Desculpem-me! O efeito do chá é poderoso. Pelo menos para nossa imaginação. A generosidade da direção de Paulo de Moraes é descomunal com a platéia. Afinal, proporciona para o público um mergulho no mundo dos sonhos e das sensações oníricas. Nos tornamos testemunhas vivas das experiências de Alice. Assim, podemos sair de nosso estado de latência e nos permitir estarmos disponíveis às sensações.

Mas esse espelho não reflete somente as angústias de um Lewis Carroll, pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), autor de “Alice no País das Maravilhas”, mas ilumina o véu translúcido que cobre nossos íntimos segredos. Nossas perversidades são estimuladas ao máximo ao entrarmos em contato com torturas paradoxalmente delicadas, com a submissão de uma rainha que corta cabeças e com personagens sugestivas como uma lebre sensual, um chapeleiro louco “nonsense”, um gato maluco que ri e uma Alice sapeca e libidinosa, que faria qualquer padre ou matemático perder a razão.

[...] Tudo foi um sonho, uma viagem dentro de um Armazém. Mas, quando acordar, tenho certeza que me olharei diferente diante do espelho (MATOS, 2005, s/p).

O Armazém conferiu sua própria concepção estética e teatral à obra de Carroll, tornando-se mais um trabalho que não corresponde à crença por parte de críticos que insistem na impossibilidade de se transformar literatura em teatro de maneira satisfatória, como é o caso de Luciano Trigo. Esse crítico publicou no jornal *O Globo* uma matéria intitulada “Um sertão de dólares”, a respeito da adaptação que o grupo Ponto de Partida, de Barbacena, realizou a partir da obra de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*. Em suas palavras, “o teatro tem-se transformado numa atividade a reboque da literatura. [...] Na melhor das hipóteses, a adaptação vira uma ilustração do romance – ou então se distancia dele de tal forma que dá a impressão de só pretender, do original, tomar de empréstimo a fama” (TRIGO citado por FERNANDES, 2009, p. 75). Não será difícil verificar que o espetáculo apresentado pelo Armazém não se encaixa em qualquer das duas hipóteses levantadas pelo crítico.

Por outro lado, Alberto Guzik, em matéria publicada no *Jornal da Tarde*, apresenta uma concepção diferente sobre a possível relação entre literatura e teatro. No artigo sobre a montagem de *Alice* realizada pelo Armazém, ele disse que:

Paulo de Moraes e a trupe da Armazém Companhia de Teatro decidiram tentar o impossível. Resolveram proporcionar ao espectador de teatro as mesmas sensações e emoções por que passa a pequena Alice, personagem de Lewis Carroll, quando ela mergulha em uma toca de coelho, cai num buraco interminável e, lá em baixo, encontra um país fabuloso. Espantoso é que a Armazém conseguiu exatamente o que pretendia. [...] Criaram um roteiro inteligente, sofisticado, divertido e perturbador, que mistura passagens dos livros infantis do autor com suas cartas e diários. [...] A encenação recorre a um cenário genial, composto por cortinas que se abrem e fecham, formando salas, jardins, florestas e verdadeiros labirintos. O público acompanha tudo embevecido e aturdido. Para Paulo de Moraes, a viagem de Alice na infância para a adolescência é, na verdade, um mergulho no sentido das coisas, do mundo, da vida (GUZIK, 2004, s/p.).

A conhecida crítica teatral Bárbara Heliadora parece ter opiniões divergentes quanto ao aproveitamento da literatura pelo teatro. Na matéria “Mais uma tentativa de adaptação malsucedida”, ao tecer considerações sobre a encenação de *Do artista quando jovem* de d’Aquele Companhia de Teatro publicada, em *O Globo*, no dia 25 de março de 2010, Heliadora trata sobre essa questão da literatura quando transportada aos palcos:

Os problemas de “Do artista quando jovem” começam no próprio objetivo básico d’Aquele Companhia de Teatro que se proclama como o de “propor novas interlocuções entre teatro e literatura”, que, como no espetáculo em cartaz na Arena do Espaço Sesc, esbarra no quase insuperável problema que é a transposição de uma obra de uma forma de arte para outra.

A proposta de transformar ficção narrativa em drama aparece com surpreendente frequência em palcos cariocas, com baixa média de sucesso, e se configura particularmente dolorosa ao buscar sua história em James Joyce. [...] O estranho resultado é um trabalho obviamente feito com imenso cuidado e dedicação que resulta em engano total, sem ser teatro e sem conseguir sugerir Joyce.

[...]

A direção de Marco André Nunes não consegue fazer as atuações superarem o abismo entre a literatura e a dramaturgia, e a maior parte fica insatisfatória, exatamente por não conseguir dar vida dramática às intenções do autor [...].

É óbvia a seriedade do trabalho d’Aquele Companhia, mas, se qualquer best-seller bem comercial já é escrito para ser adaptado para o cinema, o grupo derrota a si mesmo com a simples intenção da ingrata tarefa a que se propõe, a de trazer literatura de alta qualidade, e portanto bem realizada dentro de suas próprias características, para o teatro, cujas exigências são outras. Insistir em tal tarefa é cortejar o fracasso (HELIODORA, 2010, p. 2).

Heliadora parece condenar ao fracasso aqueles que insistem na tarefa de travar o diálogo entre literatura e teatro. No entanto, quando publicou sua crítica sobre a *Alice através do espelho* do Armazém, em “A imaginação de Carroll transposta com criatividade”, reconheceu o sucesso da companhia ao trabalhar com a literatura no teatro:

Com *Alice Através do Espelho*, o Armazém Companhia de Teatro de Londrina confirma sua característica de inquietação em busca de experiências novas e se sai bastante bem do grande desafio que é tentar botar em cena a alucinada imaginação de Lewis Carroll. [...] O texto de Maurício Arruda Mendonça (a partir de Carroll) não cobre todas as aventuras de Alice, mas consegue transmitir bem a idéia da descoberta, bem como da aceitação do inesperado revelador, num universo rico de alegria e humor. Paulo de Moraes, responsável por direção, concepção do espaço cênico, iluminação e trilha sonora, pôde, por isso mesmo, estabelecer uma unidade do todo, que Paulo de Moraes, João Marcelino e Gelson Amaral seguem em cenografia (particularmente feliz na primeira cena), figurinos e adereços.

O elenco do Armazém Companhia de Teatro trabalha junto há vários anos, e por isso mesmo tem uma linguagem comum já definida. [...] o chapeleiro de Patrícia Selonk é esperto e divertido (mesmo que escape por vezes às intenções de Carroll). A idéia de incluir Carroll em sua verdadeira personalidade de Dodgson é bem resolvida com Sérgio Medeiros. [...] O espetáculo é das melhores coisas vistas neste primeiro semestre (HELIODORA, 1999, s/p.).

Se, para Heliadora, transpor literatura para teatro parece um exercício ingrato, isso não lhe incomodou no caso do Armazém; ao contrário, ela teceu elogios à montagem, afirmando ser uma das melhores coisas a que assistiu naquele período. Ainda assim, ressaltou que o espetáculo não cobre todas as aventuras de Alice e que a personagem do Chapeleiro escapa às intenções de Carroll, o que mostra que Heliadora procura encontrar na cena alguma fidelidade à narrativa literária e às supostas intenções do autor dos livros. Apesar de tais critérios não se constituírem como base para este estudo da cena e do texto, é necessário notar que eles estão presentes na avaliação de alguns críticos de teatro. Tal relação entre uma e outro, de fato, nem sempre é harmoniosa, já tendo havido na história do teatro ocidental questionamentos sobre a quem caberia, afinal de contas, a responsabilidade pela encenação – se ao diretor ou ao

autor que inspirou a cena (ROUBINE, 1982, p. 39) –, como tratarei nos subcapítulos a seguir.

1.3 – A palavra escrita e a cena: momentos de textos e teatros até o início do século XX

O surgimento do teatro se deu em um tempo muito distante, no qual não existia o diálogo verbal. Essa origem assentava-se, segundo César Oliva e Francisco Torres Monreal, no livro *Historia basica del arte escénico* (2008) – em tradução literal, *História básica das artes cênicas* –, na necessidade do homem de se comunicar um com o outro e também de estabelecer contato com forças superiores da natureza. No entanto, esses autores mostraram que foram as palavras escritas e faladas o componente principal da constituição do teatro ao longo de sua trajetória no ocidente, o que gerou um desvio de seus primeiros elementos, quando estava ligado a encontros ritualísticos por meio de movimentos e sons executados por pessoas pertencentes a tribos agrícolas e caçadoras. É interessante observar que o teatro oriental tem também como base principal, desde suas origens, esses mesmos elementos.

A relação do teatro com a palavra escrita surgiu muito depois dos primeiros sinais de teatralidade em sociedades primitivas. Esses sinais podem ser encontrados em pinturas rupestres, as quais comprovam a existência de uma ficção dramática por homens que se disfarçavam de animais. Além do mais, a dança aliada ao canto era uma prática usada em tais cerimônias, nas quais toda a coletividade participava do ritual. Oliva e Monreal ressaltaram que o teatro, como o conhecemos, viria a tomar forma somente na Grécia. É de lá que vem o termo *theatron*, derivado do verbo *theáomai*, que significa “ver”, “contemplar” (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 12-13).

Segundo Aristóteles, a tragédia nasceu do ditirambo, o qual se tratava de um coro cantado por cerca de cinquenta homens ou crianças, de fundo mais lírico que dramático, cujo conteúdo consistia no convite aos deuses para que descessem à terra e presenciassem os cantos. Platão denominou o ditirambo como o nascimento de Dionísio. Nas festas dionisiacas, que aconteciam três vezes ao ano, na região de Ática – algumas vezes mais especificamente em Atenas – ou em outras regiões rurais, ocorriam concursos dramáticos onde eram apresentadas as obras dos autores inscritos, além dos ditirambos, nos quais o coro implorava ansiosamente a chegada de Dionísio, deus da fecundidade animal e agrária (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 25-26). Nesses concursos, foi regulamentada, pelo governo ateniense, a inscrição de três tragédias por candidato, com temas mitológicos que retratassem as relações entre homens e deuses, além de um drama satírico, no qual a dança e o canto deveriam mesclar-se com a poesia. No primeiro volume de sua *Poética*, obra escrita provavelmente entre os anos 334 e 330 a.C., Aristóteles formulou as regras básicas para a arte teatral, quais sejam, as de que a peça deveria respeitar as unidades de tempo – a trama deveria desenvolver-se no transcorrer de um dia –, de lugar – devendo haver apenas um cenário – e de ação – o enredo deveria contar apenas uma história.⁴ As regras postuladas por Aristóteles na *Poética* constituíram-se como normas intransponíveis na formulação da tragédia e, tão logo as manifestações teatrais gregas passaram a se constituir como linguagem autônoma – e não mais apenas como formas de expressão ritualística de adoração aos deuses –, a necessidade de um texto escrito previamente por autores – os quais foram se consagrando com o passar dos tempos – se deu como norma e base para a execução do teatro na Grécia. Sófocles, Eurípides e Ésquilo são alguns dos autores do teatro grego

⁴ Informações extraídas do texto: “Origem do teatro grego e as dionisiacas”, de Ricardo Sérgio. Retirado do site: <<http://recantodasletras.uol.com.br/teorialiteraria/190350>>, acessado em 04 abr. 2011.

que comprovam que suas obras dramáticas se constituíram como referências clássicas na história do teatro ocidental.

Com a expansão do Império Romano – e o conseqüente contato com a cultura grega –, os romanos assimilaram a forma da tragédia e passaram a também encená-las em seus domínios. Entretanto, Tito Livio, historiador de Roma do século I a.C., reportou que, antes mesmo de tal contato, em 364 a.C., os romanos conheciam os *ludi circenses* (jogos circenses). Nessa época, eles presenciaram os *ludi*, ou atores, vindos da Etrúria, que dançavam ao som de flautas, sem um texto cantado e sem imitarem a ação de uma obra. Para o historiador, a partir de tal contato, aquela prática passou a formar parte dos costumes da vida cultural romana. Posteriormente ao contato com o teatro grego, derivou-se uma mistura de ambos os estilos e as apresentações romanas conteriam uma peça escrita de teatro, com o argumento de uma história narrativa. O público romano exigia que essas apresentações explorassem ao máximo suas capacidades visuais, plásticas e de entretenimento. Estariam lá sempre presentes, portanto, o gesto, a mímica, a dança e o canto. Foi a partir daí que progressivamente surgiu a pantomima (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 51-54).

Já na Idade Média, segundo Oliva e Monreal, a quebra com o teatro que se praticava até então seria radical. Com a força da Igreja Católica, não poderia ser mais aceita uma prática pagã, na qual eram invocados falsos deuses. O teatro, a princípio, foi confinado à marginalidade, quando não desapareceu por completo. Aos poucos, porém, as cerimônias litúrgicas cristãs foram ganhando caráter teatral, absorvendo algumas de suas regras e estéticas. Alguns poetas como Mallarmé e dramaturgos como Jean Genet chegaram a afirmar, inclusive, que o drama da missa católica constitui-se como o maior espetáculo teatral do ocidente (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 72). Emergindo, assim, do culto religioso, o teatro medieval iria dele se dissociar a partir do século X,

introduzindo paulatinamente elementos não religiosos e, algumas vezes, cômicos. De início, os dramas litúrgicos eram escritos somente em latim, assim como eram professadas as missas. Ao passo que as encenações saíram dos domínios da Igreja e passaram, muitas das vezes, a serem consideradas profanas, as peças dramáticas seriam escritas e encenadas na língua falada na região – com exceção da Alemanha, onde o latim permaneceu sendo a língua do teatro até o século XVIII –, o que corroborou para que as apresentações ganhassem forte apoio e apreciação do povo (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 71-76).

Oliva e Monreal apontaram ser possível pensar em uma chegada das teorias renascentistas na arte teatral por volta do final do século XV. Através do contato com textos de Aristóteles, os novos erudistas humanistas, buscando o ideal clássico grego, lutaram contra as livres experimentações que sustentavam o teatro medieval, apesar de nem sempre terem conseguido que suas formulações fossem aceitas. Foi nesse período que se iniciou uma reflexão mais aprofundada sobre a maneira como um texto dramático deveria se relacionar com a encenação, no que se refere a questões técnicas que envolveriam tanto a escrita quanto a cena. Nesse contexto, surgiu, então, a figura do escritor dramático, que era também o encenador de sua obra, o qual mostrava preocupações ao nível tanto do discurso que era refletido no texto, quanto ao da pintura que seria utilizada no cenário. Este último elemento ganhou, inclusive, relevantes sofisticções, com a inserção da profundidade e da possibilidade de cenários cambiantes. A partir desse momento, o teatro como um todo sofreu grandes modificações. Os espaços foram repensados e ganharam lugares mais apropriados para a encenação e, pela primeira vez, se falou em atores tais quais como o concebemos. Estes encabeçavam as companhias, percorrendo a Europa com seus repertórios. Daí em diante, alguns intérpretes começaram a criar *tipos* específicos, segundo suas próprias

aptidões físicas e psicológicas (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 101-109). Dentro de tal contexto, nasceu a *commedia dell'arte*. Pautado no uso de máscaras e da pantomima, o desenvolvimento desse gênero teatral teve início na Itália do século XVI, a partir do desejo de se quebrar com os modelos clássicos estabelecidos pela filosofia humanista, além de direcionar o espetáculo para o gosto popular, mais inclinado aos perfis cômicos que aos trágicos. A comédia, assim, foi se apoiando cada vez mais nos movimentos dos atores e na improvisação. O ator adquiriu total liberdade tanto para criar sua própria forma de interpretação, como para moldar os textos das obras dentro de sua própria linguagem. A literatura passou, nesse sentido, a dar o seu lugar à improvisação cênica e, ao invés da existência de textos dramáticos com direções bem específicas, tinham-se roteiros ou esquemas de ações básicos com os quais improvisariam os atores. A elaboração desse roteiro variava em sua complexidade, podendo ser bem simples em seus direcionamentos, como conter diálogos mais precisos e acabados (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 113-118).

O teatro elisabetano também fez uso, porém de formas diversas, de personagens tipificados. Além disso, tornou-se comum nesse contexto a escrita do drama histórico. Recorrendo a episódios históricos da Inglaterra, tais textos dramáticos buscavam no passado britânico as raízes para a construção de sua identidade, refletindo as dúvidas por que passavam as mentes inglesas, em meio a conflitos e revoluções, além de também servirem como meio eficaz de instrução e propaganda. Assim, durante o século XVI, a escrita de peças dramáticas que se prestavam ao serviço da ideologia dominante foi prática comum no país. Nesse cenário emergiu um dos maiores – para alguns, o maior – dramaturgos da modernidade: William Shakespeare (1564-1616). Com o grande investimento na produção teatral, o reinado elisabetano produziu o maior número de dramaturgos de qualidade que a Inglaterra jamais havia conhecido em sua

história. Influenciados pelo contato com a cultura latina, muitos se dedicaram às mais diversas funções ligadas ao teatro: desempenhavam, a um só tempo, os cargos de dramaturgos, atores, diretores e, algumas vezes, como foi o caso de Shakespeare, possuindo, inclusive, funções mais burocráticas, como as de administradores e empresários do estabelecimento onde se apresentavam os espetáculos (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 129-141).

A partir de então, solidificou-se cada vez mais a dependência entre a encenação teatral e a escrita dramática, a qual, no século XVIII, transitou entre a tragédia e a comédia tradicional. O teatro, nesse período, abarcou a estética realista, enquanto que também as técnicas de atuação seguiram um direcionamento ao estudo naturalista de interpretação. Tal tendência ao realismo exigia solidez na escrita dos textos, de forma que eles pudessem ser seguidos com rigor pelo diretor da cena. Este, aliás, conquistou nessa época a função autêntica de diretor do espetáculo, trabalhando e integrando os materiais cênicos, ao invés de ocupar o cargo de simples organizador de espetáculos. Com formas que ao longo do tempo acabaram ficando estanques, no entanto, o teatro europeu começou aos poucos a ser considerado por muitos como decadente e foi por volta do século XIX que vozes dissidentes desse tipo de produção teatral começaram a ser ouvidas (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 221-222).

O período romântico, porém, não iria escapar das tendências realistas e da ânsia pela veracidade no teatro; já o teatro simbolista, entretanto, surgiu como uma forte reação ao teatro naturalista, mostrando cansaço frente a essa corrente que mostrou apreço aos detalhismos realistas. Apesar de seu início no século XIX, o movimento simbolista ainda mostrou fôlego até a segunda metade do século XX. Com a busca por ideias profundas, que chegassem a imagens capazes de expressar o homem em sua totalidade, a peça dramática simbolista seguiu dois direcionamentos distintos: um, que

procurava o aniquilamento dos meios expressivos, ainda que forçasse a sua forma de sintaxe bem como suas relações semânticas, e outro, que buscava a prolixidade na obra dramática com símbolos e linguagens. Mallarmé (1842-1898) foi um exemplo dos autores que optaram pela primeira via, oferecendo apenas pequenos esboços dramáticos em suas peças. A segunda via, no entanto, foi a mais seguida pelos escritores do teatro simbolista. Buscando mais os relatos míticos do que históricos e com uma forte ligação com a procura pela transcendência, o simbolismo no teatro foi, como um todo, um teatro poético, sem limitar-se necessariamente à escrita em verso. Para seus autores, apenas a escritura poética poderia ser o veículo adequado para explorar a arte e seus símbolos, e somente dessa forma a *palavra* poderia ser conjugada com outras artes cênicas. Assim, o simbolismo procurou explorar a integração entre as diversas formas do espetáculo: a conjugação entre música e palavra, recitações e coros; a dança com outros modos de movimentos cênicos; o emprego múltiplo da iluminação, explorando a sua dimensão psicológica e mágica, onírica e misteriosa. De forma geral, como nas peças de Claudel (1868-1965), os personagens, as palavras, as imagens se associavam, multiplicando as suas possibilidades combinatórias. Por último, o movimento simbolista pretendeu transformar – ou redescobrir – o acontecimento teatral como ritual, encontro sagrado e cerimonial, o que influenciou o pensamento de muitos teóricos e/ou praticantes do teatro posteriormente, como Antonin Artaud (1896-1948), o grupo *The Living Theatre* (Teatro Vivo, em tradução literal – grupo estadunidense, fundado em 1947, conhecido por suas apresentações em lugares não convencionais e por incitar constantemente a intervenção do público em suas peças), Jerzy Grotowski (1933-1999), Tadeusz Kantor (1915-1999) e Jean Genet (1910-1986) (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 269-272).

Apesar da força que o teatro simbolista obteve, e de suas fortes críticas aos métodos realistas e naturalistas de pensar o teatro, foi de fato o realismo – e depois o consequente naturalismo – que marcou o nascimento do teatro moderno. Estendendo-se por mais de um século, o realismo se consolidou como uma forte tendência do teatro ocidental desde o século XIX, sendo que alguns autores dramáticos ainda utilizam suas técnicas hoje. No entanto, vale ressaltar que, desde a segunda metade desse século, os estilos, tanto na escrita quanto na construção cênica, muitas vezes se imbricavam, influenciando um ao outro em uma relação de coexistência múltipla. Foi o caso do naturalismo e do simbolismo, que acabariam por influenciar a maioria das tendências dramáticas do século XX (p. 287-289).

A primeira grande contestação ao realismo se deu de fato nas últimas décadas do século XIX, através do trabalho do francês Alfred Jarry (1873-1907). Proclamando a destruição da norma operante no teatro, inclusive do texto dramático, Jarry escreveu aos 16 anos o texto que seria conhecido como *Ubu rei* (algumas traduções designam a peça como *O rei Ubu*), o qual é tido por muitos como o marco do início do surrealismo e de outros projetos vanguardistas, tal como o teatro do absurdo. Jarry fez um escárnio do teatro grego, seus textos e seus personagens. Alguns diriam até que ele escarneou o próprio teatro, pelo menos tal qual era concebido:

Para Oliver Walzer, *Ubu rei*, como depois será feito no teatro dadá, produz-se por uma vontade de ruptura, de querer surpreender e provocar, de lançar a linguagem teatral pelas aventuras menos controladas e fazer saltar em pedaços os castelos do sonho, do maravilhoso e do humor. *Ubu rei* representa, nessa perspectiva, algo novo, um começo absoluto. É a primeira brecha aberta na concepção do teatro tradicional em nome do absurdo, do irrisório e do irracional (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 312).⁵

⁵ A tradução para o português desse trecho – bem como de outros do mesmo livro – foi feita por mim a partir do original em espanhol, que se encontra reproduzido a seguir: “Para Oliver Walzer, en *Ubu rey*, como luego en el teatro dadá, se produce una voluntad de ruptura, de querer sorprender y provocar, de lanzar el lenguaje teatral por las aventuras menos controladas y hacer saltar en pedazos los castillos del sueño, de lo maravilloso y del humor. *Ubu rey* representa, desde esta perspectiva, algo nuevo, un comienzo absoluto. Es la primera brecha abierta en la concepción del teatro tradicional en nombre de lo absurdo, de lo irrisorio e irracional”.

A redescoberta da teatralidade seria conferida essencialmente ao espetáculo simbolista, com a negação veemente ao ilusionismo no teatro, camuflando os instrumentos de produção da teatralidade e tornando sua magia mais eficaz – e a montagem de *Ubu rei* na França, por Lugné-Poe (1896), seguiu uma direção diametralmente oposta a tal ilusionismo. Jarry propôs a Lugné-Poe que este levasse às últimas consequências a teoria sugestionista da corrente simbolista, rompendo com a tradição figurativa, isto é, que usasse a palavra escrita, não-figurativa, com o mesmo poder de evocação que uma tela pintada. Assim, recorreram às tabuletas indicadoras do teatro elisabetano, revelando ao espectador o instrumento – um cartaz – pelo qual ele é impulsionado ao devaneio. Jarry mostrou que mesmo quando se tenta negar o que sempre foi dado como elementos essenciais do teatro – a figuração, a verossimilhança, a coerência –, ainda assim algo permanece – a teatralidade.

Foi, portanto, com ideias transformadoras e com uma incessante proliferação de movimentos e tendências revolucionários – no campo das artes em geral – que o teatro ocidental entraria no século XX. Surgiu, portanto, e com muita rapidez, uma grande variedade de estilos, transitando entre resultados desde naturalistas até o “niilismo exagerado de um absurdo perspicaz” (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 339). Durante a primeira metade do século, modificaram-se estilos, foram buscadas novas possibilidades de dispositivos cênicos, questionaram-se ao extremo os restos de um aristotelismo arraigado, foram exploradas ao máximo as possibilidades das novas técnicas de iluminação. Enfim, o que ainda permanecia estanque durante séculos no teatro se transformou de maneira repentina, e não só em uma direção, mas em muitas. Foram várias as pessoas, entre encenadores e dramaturgos, que atuaram nesse âmbito de efervescência, contribuindo de maneira profícua para as mudanças que o teatro continuaria sofrendo ao longo do século. Podem ser citados como exemplos Vsevolod

Meyerhold (1874-1942), Bertold Brecht (1898-1956), Luigi Pirandello (1867-1936), Samuel Beckett (1906-1989) e Antonin Artaud (1896-1948). E foi nesse cenário que se inseriu também a maior discussão que já se tinha levantado sobre o papel do texto dramático na encenação teatral.

1.4 – O textocentrismo em crise

No século XVII, houve uma tentativa, por parte de um partido intelectual francês, de se regulamentar uma hierarquia de gêneros, com a valorização das formas teatrais que se pautassem em um texto escrito, o que, segundo Roubine (1982), mostra um claro esforço de se resguardar ao autor do texto um lugar superior na criação teatral:

Não é por acaso se, já no século XVII, um partido *intelectual* tende a impor uma hierarquia dos gêneros, a separá-los uns dos outros através de uma rígida regulamentação e de decretos que os valorizam ou desvalorizam. E não é por acaso que a maior valorização beneficia aquelas formas teatrais que repousam sobre um domínio exclusivo do texto (tragédia, alta comédia etc.); e que, pelo contrário, a desvalorização atinge todas as formas que atribuem ao espetáculo uma parte mais ou menos importante (comédia-balé, farsa, ópera com máquinas etc.). E isso contrariando o gosto do público, de todas as categorias sociais (ROUBINE, 1982, p. 43).

Para o autor, portanto, a discussão em torno do lugar e da função do texto dentro da realização cênica não é tão recente como se poderia imaginar. Para além das considerações estéticas, ela representa um problema ideológico, pois, no final das contas, trataria-se de saber em que mãos estaria o poder artístico – nas do autor dramático ou nas do encenador. Teria sido a partir desse período que se teria iniciado uma tradição de sacralização do texto escrito, intocável, que marcaria o teatro ocidental. Dessa forma, até o século XIX, o público esperava ver e ouvir uma *peça*, ou seja, um texto sendo encenado no palco. Nessa concepção, caberia ao cenógrafo a missão subalterna de apenas materializar o espaço exigido pelo texto; ao ator encarnar o personagem com uma dicção que fizesse jus às falas indicadas na dramaturgia, e ao

diretor dar vida ao universo vislumbrado pelo autor. Estavam, pois, todos a serviço do texto e do autor, o que acabou culminando em uma extrema especialização e hierarquização das profissões teatrais – o autor, obviamente, estando no topo dessa hierarquia. Roubine assinala as consequências dessa tradição: “Uma tal divisão estanque, conforme observaram muitos dos grandes teóricos modernos, não é certamente propícia ao desenvolvimento de uma arte homogênea, pois cada um acaba por entricheirar-se na sua competência pessoal. E, cada um confundindo rotina e tradição, tampouco resultam favorecidas a inventividade e a renovação do espetáculo. Para impor-se enquanto vontade criadora, a encenação moderna precisará lutar contra todos esses obstáculos” (ROUBINE, 1982, p. 44).

Mesmo quando esse não era o caso, quando surgiram, antes do século XX, manifestações teatrais que fugiam dessa maneira de produção do espetáculo, elas foram fortemente rechaçadas, por terem optado por não se inclinarem diante do predomínio do texto. Foi o que ocorreu com a *commedia dell'arte* ao longo dos séculos XVII e XVIII, a qual, como mencionei, criava seus textos a partir de um repertório e das possibilidades cênicas dos atores da companhia, mesclando à dramaturgia a utilização acrobática do corpo e a representação com máscaras, cantos e danças. Devido a isso, por mais que obtivesse sucesso com o público, a *commedia dell'arte* foi alvo de grande repressão, tendo, inclusive, sofrido medidas do poder público para limitar a sua audiência (ROUBINE, 1982, p. 44-45).

No entanto, com todas as mudanças que o teatro no final do século XIX e início do século XX vinha assistindo, seria inevitável a necessidade de uma nova relação com o texto dramático. André Antoine (1858-1943), considerado o primeiro encenador no sentido moderno atribuído à palavra, por ter sido o primeiro a conferir a sua assinatura a um espetáculo – da mesma maneira como os pintores assinavam seus quadros –,

anunciou: “[...] o direito do encenador a sustentar um discurso diferente daquele da celebração da obra-prima. A direção não é mais [...] a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos [...]; mas é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador” (ROUBINE, 1982, p. 39).

Segundo Roubine, Antoine foi provavelmente o responsável pelo uso da iluminação como recurso determinante do teatro; além disso, clamava pela existência do objeto real na cena, cuja presença trazia à mente a corporalidade do mundo, e que acabou por suscitar uma das mais importantes questões para o teatro moderno – a teatralidade. A questão da teatralidade provocou naqueles que a advogavam a vontade de negar um teatro com formas já estanques, aprisionado em convenções há muito estabelecidas e não debatidas. Para muitos, o teatro já havia se tornado um lugar de entretenimento para mentes cansadas e é contra isso que esses pensadores do teatro do começo do século XX iriam radicalmente lutar. Como disse o francês Antonin Artaud (1896-1948): “Uma das razões da atmosfera asfixiante, na qual vivemos sem escapatória possível e sem remédio [...], é o respeito pelo que é escrito, formulado ou pintado e que tomou forma, como se toda expressão já não estivesse exaurida e não tivesse chegado ao ponto em que é preciso que as coisas arrebentem para se começar tudo de novo” (ARTAUD, 2006, p. 83). Começar tudo de novo – provavelmente essa era uma vontade presente em montagens do início do século XX. Dar início, pois, a uma nova relação com o texto escrito se fez primordial.

A partir dessa perspectiva, Roubine demonstrou que nesse período muitos viram a oportunidade para o descobrimento de outras formas de fazer uso do texto dramático na encenação, podendo ser ele tanto finalidade da cena quanto via para experimentações

mais extremas. Os caminhos podiam ser muitos, como quando o texto servia de ponto de partida para a criação da obra cênica, ou quando ele se constituia como mais um integrante para a realização da cena; muitas vezes, a cena não precisava de texto e, muitas vezes, o texto não precisava da cena. As pesquisas de Constantin Stanislavski (1863-1938), cujo método em seu trabalho com os atores ficou conhecido por sua abordagem psicológica-realista, continuariam e completariam as de Antoine. Para Stanislavski, o ator deveria refletir os sentimentos que em uma dada situação poderia experimentar seu personagem e, para tanto, deveria buscar os impulsos vitais que animam tal personagem (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 304). Estabelecendo uma parceria com o dramaturgo Anton Tchecov (1860-1904), Stanislavski acreditava que os textos deveriam ser os mais adequados à realidade dos atores, para que eles pudessem reconhecer os estímulos que lhes chegassem a partir das circunstâncias da ação (p. 304). Roubine mostrou uma indicação da mudança dessa relação entre encenador e texto no início do século XX através de um episódio ocorrido entre Stanislavski e Tchecov, quando este queixou-se que Stanislavski deturpava, através da encenação, a sua obra. Entretanto, Stanislavski não se defendeu como um encenador com direitos dentro da sua criação, mas proclamando uma fidelidade às indicações cênicas de Tchecov, o que denota que, apesar de se colocar a serviço do texto, o diretor, mesmo sem afirmá-lo, já havia se colocado como um criador. Assim como Antoine, Stanislavski exigia de seus atores a difícil conquista de uma verdade singular contra uma verdade geral; o diretor tornava evidente na representação a personalidade particular de cada ator, o que aboliria um método de direção dogmática para atores, dentro de uma visão de que haveria uma interpretação perfeita para o personagem criado pelo autor. Para Stanislavski, existiam modos possíveis de interpretações na medida em que existiam maneiras possíveis de se

estar no mundo e experienciá-lo; era uma luta por uma autenticidade e contra qualquer estereótipo, luta que iria marcar o combate de muitos dos encenadores do século XX.

Assim como Antoine, ainda de acordo com Roubine, Meyerhold (1874-1942) também escancarou as portas da teatralidade na cena. Discípulo de Stanislavski, mas quebrando com o naturalismo da cena, Meyerhold assumia todas as convenções do palco como eram, ou seja, como meras convenções, incitando o ator a nunca identificar-se completamente com seu personagem, não apagando a presença real do espectador em sua consciência. Dessa maneira, também o público não deixaria de perceber o teatro como tal, os cenários como objetos do teatro, o ator como um indivíduo atuando. Meyerhold advogava um “teatro exclusivamente teatral”, desviando-se para um tipo de espetáculo próximo de formas não-dramáticas do teatro. Remetendo às artes plásticas, à pintura, à música, à dança, ele procurou fixar as leis fundamentais da teatralidade. Dedicou um intenso interesse às tradições estranhas ao *textocentrismo* ocidental, tais como as do balé, do circo, da *commedia della'arte*, do nô ou da ópera chinesa” (ROUBINE, 1982, p. 55-56).⁶ A concepção teatral desse diretor seria determinante para as indagações a respeito da relação estabelecida entre espectador e espetáculo. Meyerhold pretendeu tirar o público da posição de *voyeur* para assumir o posto de “quarto criador” do espetáculo –, o que certamente foi determinante para que Bertold Brecht (1898-1956) viesse a derrubar a quarta parede do teatro – parede invisível que separa no palco a encenação do espectador, como se este não existisse.

A contribuição de Brecht é muito associada à sua exortação para que se atingisse um lugar de desapassivamento do público. Walter Benjamin escreveu o artigo intitulado “Was ist das epische theater?”, em 1931, traduzido como “O que é o teatro épico?”

⁶ O nô é “uma das primeiras manifestações teatrais do Japão, do século XIII, sob a forma de dramas líricos apresentados durante as funções religiosas nos festivais xintoístas”. Informação extraída do Dicionário Michaelis, no site: <<http://michaelis.uol.com.br>>, acessado em 18 jun. 2011.

(1985), no qual se dedicou ao teatro realizado por Brecht. Oito anos depois, redigiu uma segunda versão com conteúdo praticamente idêntico ao primeiro, no entanto com uma forma mais fragmentada e dividida, próxima de seu estilo exposto em “A origem do drama barroco alemão” (1984) [“*Der ursprung des deutschen trauerspiels*” (1925)], “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994) [“*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*” (1936)] e “Sobre o conceito da história” (1994) [“*Über den Begriff der Geschichte*” (1939)]. O texto recebeu o mesmo título do anterior. Neles, o autor faz uma crítica aos espetáculos de teatro tradicionais que estavam sendo apresentados na Alemanha em seu tempo, ou seja, na primeira metade do século XX, afirmando que eles só faziam “alimentar uma maquinaria já caduca” (BENJAMIN, 1985, p. 202). Para ele, o dramaturgo Bertold Brecht assumiu uma posição inversa com relação a esse teatro, ao procurar retirar do público a ilusão de que o teatro se baseava em representações reais, de forma a guardar o devido distanciamento do palco e, assim, estar capacitado a tomar uma posição crítica. Tal atitude, no entender de Benjamin, seria aproximar o ator da tarefa do filósofo, como recomendava Brecht:

Em nenhum momento (o ator) deve entregar-se a uma completa metamorfose. [...] Ele deve contentar-se em mostrar sua personagem, ou, mais exatamente, não contentar-se em vivê-la; o que não implica que permaneça frio enquanto interpreta personagens apaixonadas. Apenas, seus próprios sentimentos nunca deverão confundir-se automaticamente com os de sua personagem, de forma que o público, por seu turno, não os adote automaticamente. O público deve desfrutar nesse ponto a mais completa liberdade (BRECHT citado por MAGALDI, 1986, p. 31).

Benjamin corroborou a afirmação de Brecht, ao comentar sobre a necessidade de reflexão do ator sobre o seu papel:

O ator tem de mostrar alguma coisa e ele tem de se mostrar. Ele naturalmente mostra a coisa ao se mostrar e ele se mostra ao mostrar a coisa. Embora isso coincida, não deve, contudo, coincidir de modo tal que desapareça a diferença entre essas duas atividades. Em outras palavras: o ator deve reservar-se a possibilidade de, num dado momento, saltar com arte fora do seu papel. Ele não deve deixar que lhe seja retirada a possibilidade de, num dado momento, fazer o papel de quem reflete (sobre o seu papel) (BENJAMIN, 1985, p. 217).

Constituir o teatro como um espaço de reflexão era um objetivo importante para Benjamin, motivo pelo qual ele se identificava com o teatro de Brecht.

1.5 – A palavra e a cena: o século XX

Como mencionado, o início do século XX assistiu a um proliferamento de posições divergentes ao predomínio do texto, e a questão se tornou cada vez mais múltipla em seus posicionamentos, havendo uns – como Artaud – que aboliram o lugar de destaque que era conferido ao texto na cena, enquanto outros que juravam obediência eterna a ele, como Jacques Copeau (1879-1949). Dessa maneira, o teatro ocidental foi alterando as relações mantidas com o texto dramático no decorrer do século XX, sendo que tais transformações tornaram-se mais intensas a partir da segunda metade do século, como explicam Oliva e Monreal:

Artaud não conseguiu, no tempo em que viveu, romper com o texto dramático. Até ele – e até o momento das vanguardas de que tratamos – o processo teatral vinha sendo da seguinte maneira:

- a) No princípio estavam o dramaturgo e seu texto. Um texto intocável. Não aceitá-lo em sua integridade, deformar a sua história, variar suas intenções, era qualificado como mutilação, falta de coerência ou censura.
- b) O diretor julgava as possibilidades de encenação do texto e se transformava em seu servidor. Os mais radicais neste terreno sentenciavam: se um diretor não aceita o texto, que busque outro ou que escreva ele próprio o seu; mas que deixe tranquilos os autores e suas obras.
- c) Uma vez aceito o texto, o diretor imporá sua interpretação do mesmo aos atores e aos demais participantes do espetáculo.

Na década de 1960, o reinado do diretor procurou se modificar através da cooperação entre os autores ou da criação coletiva do espetáculo. O texto, que se constitui parte das reflexões desses grupos, já não parecerá mais intocável. À velha concepção, se ofereciam novas alternativas:

1. A mais radical consistia na rejeição do texto de autor. A parte falada podia reduzir-se a umas poucas folhas de papel. Está claro que em tais casos se dá maior destaque ao espetáculo e às suas manifestações audiovisuais, em particular à linguagem do corpo.
2. A partir de umas ideias e do trabalho dos membros do grupo, não só dos atores, podia-se criar um texto-base. Outras vezes, convidava-se um dramaturgo que iria assistir aos ensaios, integrar-se na dinâmica do coletivo e, finalmente, redigir o texto definitivo sobre o qual o grupo iria trabalhar.
3. A variante mais moderada [...] consistia na adaptação de uma obra dramática ou narrativa por parte de um dramaturgo. No princípio se propunha a atualização do primeiro texto, com o intuito de pôr à parte o que nele houvesse de ultrapassado e

colocar em relevo uma ideologia concreta. É uma técnica bem conhecida por Brecht e Artaud, entre outros (OLIVA, MONREAL, 2008, p. 399-400).⁷

As possibilidades foram se alargando, tanto que até o próprio textocentrismo pôde cambiar e ganhar novas formas de se relacionar com a cena, como afirmou Roubine: “O próprio *textocentrismo* evolui, adapta-se aos gostos, às técnicas, às concepções possíveis da noção do *sentido* e da relação que um texto mantém com um público contemporâneo de sua criação, ou com outras gerações...” (ROUBINE, 1982, p. 45). À medida que a discussão se tornou mais explícita, a ideia de que um texto de teatro veicularia um único sentido, detido pelo dramaturgo, e que caberia ao encenador e aos intérpretes a tarefa de apenas transmitir esse sentido ao público, foi dividindo seu espaço com outros pensamentos, e a cena foi incorporando, a partir de meados do século XX, a noção da polissemia. A concepção de que o sentido de um texto não é uno está vinculada a percepções que emergiram também no contexto da teoria da literatura.

Na cena contemporânea, há uma complexa teia de elementos, repleta de signos, da qual o texto pode ser um dos integrantes, mas que não necessariamente será determinante para o espetáculo final. Nesse aspecto, a contribuição de Artaud foi

⁷ Tradução do original em espanhol: “Artaud no logro en su día romper con el texto dramático. Hasta él, y hasta las vanguardias que nos ocupan, el proceso teatral venía siendo el siguiente: a) En el principio estaban el dramaturgo y su texto. Un texto intocable. No aceptarlo en su integridad, deformar su historia, variar sus intenciones, era calificado de mutilación, falta de coherencia o censura. b) El director juzgaba las posibilidades de escenificación del texto y se convertía en su servidor. Los más radicales en este terreno sentenciarán: si un director no acepta el texto, que busque otro o escriba él el suyo; pero que deje tranquilos a los autores y a sus obras. c) Una vez aceptado el texto, el director impondrá su interpretación del mismo a los actores y demás participantes del espectáculo. En los años sesenta, el reinado del director se intentó cambiar por la cooperación con los autores o la creación colectiva del espectáculo. El texto, que centra parte de las reflexiones de estos grupos, ya no parecerá intocable. A la vieja concepción se ofrecían nuevas alternativas: 1. La más radical consistía en el rechazo del texto del autor. La parte hablada podía reducirse a unas cuartillas. Está claro que en tales casos se da mayor relieve al espectáculo y sus manifestaciones audio-visuales, en particular al lenguaje del cuerpo. 2. A partir de unas ideas y del trabajo de los miembros del grupo, no sólo de los actores, se podía crear un texto base. Otras veces, se invitaba a un dramaturgo a que asistiera a los ensayos, a que se integrara en la dinámica del colectivo y, finalmente, a que redactara el texto definitivo sobre el que trabajar. 3. La variante más moderada [...] consistía en la adaptación de una obra dramática o narrativa por parte de un dramaturgo. En principio se proponía la actualización del texto primero, a fin de ahorrar cuanto en él hubiera envejecido, y poner de relieve una ideología concreta. Es una técnica que conocían bien Brecht y Artaud, entre otros”.

fundamental, já que, em *O teatro e seu duplo* (2006), traduzido do original *Le théâtre et son double* (1938), ele atacou abertamente a concepção monossêmica de teatro, afirmando que o texto teatral possuía uma riqueza polissêmica que poderia ser ampliada através da relação existente entre texto e encenador. Para ele, o texto pode ser um trampolim para se atingir uma materialidade energética, mas esse teatro – da crueldade, da morte – não poderia nunca estar nele confinado ou limitado. Daí a sua admiração pelo teatro oriental, que não se pauta na palavra falada:

A revelação do Teatro de Bali foi nos fornecer do teatro uma idéia física e não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo o que pode acontecer numa cena, independentemente, do texto escrito, ao passo que o teatro tal como o concebemos no Ocidente está ligado ao texto e por ele limitado. Para nós, a Palavra é tudo no teatro e fora dela não há saída; o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem, e, se admitirmos uma diferença entre o texto falado em cena e o texto lido pelos olhos, se encerramos o teatro nos limites daquilo que aparece entre as réplicas, não conseguimos separar o teatro da idéia do texto realizado (ARTAUD, 2006, p. 75).

O autor, portanto, acreditava que o teatro havia se mantido subserviente ao texto durante tempo longo demais, principalmente no ocidente, e que, portanto, deveria dialogar mais com outras formas artísticas, como a música, a pintura e a dança. Não se trataria, no entanto, de abolir o texto do teatro, mas de dar espaço a essas diferentes expressões da arte, para que ele finalmente saísse do domínio da representação de diálogos tão-somente, comum no teatro tradicional. Além disso, Artaud talvez tenha sido um dos primeiros a reclamar uma possível mudança da ordem da criação do texto escrito perante a cena, defendendo que a cronologia clássica de primeiro se escrever a peça e depois encená-la muitas vezes mostrava-se uma convenção ocidental já desgastada.

Tal preocupação pode ser percebida na cena contemporânea, conseguindo-se observá-la em muito da prática e da teoria desenvolvidas na área, seguindo tal corrente de pensamento, muitas vezes como continuidade das ideias do próprio Artaud. No prefácio de seu livro *Linguagem e vida* (2006) [*Oeuvres complètes* (1970)], Sílvia

Fernandes e J. Guinsburg afirmaram haver nos textos de Artaud “o impulso de insurreição contra a cultura ocidental e a tentativa, incansavelmente repetida, de retorno às origens sagradas da vida e do teatro” (FERNANDES; GUINSBURG, 2006, p. 12). Artaud advogava para o teatro a ação como um acontecimento único, “tão imprevisível quanto qualquer ato e cujo valor é medido pelo grau de veracidade – e não por verossimilhança” (p. 15). Dessa maneira, os autores mostram como o encenador deveria se relacionar com o texto no teatro, segundo a visão de Artaud:

Para conseguir reproduzir no palco esse ato irrepitível o encenador precisa rejeitar a *mise en scène* tradicional para explorar os deslocamentos interiores presentes na dramaturgia a ser encenada. Estes, em confronto com sua visão particular, serão rebatidos como duplos, gerando uma nova realidade. Graças a esse mecanismo especular, o “vaivém das almas” que movimenta a dramaturgia de um Ésquilo, Shakespeare ou Racine servirá ao encenador como instrumento de viagem prospectiva para dentro de si mesmo. Dirigir teatro, afirma Artaud, é saber dedicar-se ilimitadamente a um texto, até conseguir extrair dele imagens nuas, naturais, excessivas e inaugurais, estas sim capazes de estabelecer com o espectador uma ponte corporal, espécie de relação física necessária à sua efetiva participação na ação cênica (p. 15).

Fernandes e Guinsburg ainda apontaram para o fato de que tais ideias são semelhantes às reivindicadas pelo teatro de Jerzy Grotowski, diretor de teatro polonês e figura central no teatro experimental ou de vanguarda do século XX. Grotowski foi um grande defensor de um teatro santo ou ritualístico e esteve ligado com o movimento *Live Art*,⁸ que procurava uma aproximação direta da arte com a vida. De fato, tal corrente se aproxima muito das reflexões de Artaud, considerado por Guinsburg e Fernandes um dos precursores desse movimento, já que o escritor defendia que o teatro era capaz de renovar o sentido da vida (ARTAUD, 2006, p. 8). Além disso, no livro *Mensagens revolucionárias seguidas de uma viagem alfabética ao México e à revolução na companhia de Artaud, actor e poeta surrealista* (1975) [*Messages*

⁸ Em tradução literal, *Arte ao vivo*: “*Live Art* constitui-se essencialmente de obras artísticas temporárias que cobrem diversas áreas e discursos, envolvendo, de alguma maneira, corpo, espaço e tempo. Falar de *Live Art* é falar de uma pletera de formas de tratar as questões da condição de estar vivo e da sua expressão corpórea, algumas das quais ainda nem existem”. Disponível em: <<http://live-art.blogspot.com>>, acessado em 12 abr. 2011.

révolutionnaires (1936)], bem como em outras de suas obras, ele evidenciou incansavelmente a ligação do teatro com o sagrado, afirmando que o teatro “chama para si o poder dos Deuses” (ARTAUD, 1975, p. 39) e, dessa forma, teria o poder de “ajudar a sarar a vida” (p. 34) e restabelecer no homem os mitos que em nós estão adormecidos (p. 75).

Essas crenças estão diretamente ligadas à opinião previamente colocada de que, para Artaud, não seria possível organizar um projeto de encenação somente a partir do texto. Como afirmam Fernandes e Guinsburg, “se a qualidade distintiva da linguagem teatral é a *mise en scène*, ela não pode estar contida em palavras. Um deslocamento, gesto ou movimento contribuem mais efetivamente para esclarecê-la que uma série de discursos” (FERNANDES; GUINSBURG, 2006, p. 15). Dessa maneira, torna-se de importância fundamental para Artaud “evitar que o teatro seja um auxiliar decorativo do texto ou impedir que a encenação apareça como uma segunda versão da dramaturgia” (ARTAUD, 2006, p. 21). Ele discorreu, assim, sobre o assunto:

Gaston Baty tem uma teoria do teatro. O texto, para ele, [...] é apenas um dos muitos elementos da cena, e até a luz desempenha o seu papel no conjunto [...]. Se no teatro o texto não é tudo, se também a luz é uma linguagem, isso significa que o teatro mantém a noção de uma outra linguagem que utiliza texto, luz, gestos, movimento, ruído. É o verbo, a palavra secreta que nenhuma linguagem sabe traduzir. É, de certo modo, a língua que se perdeu após a queda de Babel. Essa linguagem, essa língua perdida, essa espécie de loucura antiga, essa vertiginosa utopia, foi em França objecto de pesquisa através do teatro, e muitos julgaram tê-la redescoberto (ARTAUD, 1975, p. 52).

Fernandes e Guinsburg concluem, portanto, que “Artaud não propõe a supressão da palavra no teatro, mas planeja subordiná-la à cena, modificando sua função [...]. Trata-se de transformar a palavra em imagem, atribuindo-lhe a importância que tem nos sonhos” (ARTAUD, 2006, p. 21). Para Artaud, era indispensável que o teatro se mostrasse como uma arte autônoma, ao invés de se colocar como uma extensão da literatura. E desse lugar crítico que ele talvez tirasse mais proveito de outras expressões

artísticas, pois a partir dessa concepção o teatro muitas vezes conseguiu adquirir independência e seu entrecruzamento com outros ramos artísticos ganhou diversificação, devido ao fato de ter sido abalada a crença no textocentrismo. Da mesma maneira, é comum hoje que a cena se aproprie da literatura, da música, das artes plásticas, do cinema. Através do diálogo – do encontro, como disse Jerzy Grotowski (ROUBINE, 1982, p. 60) – e não da subserviência –, tudo pode ganhar mais vida.

Quando Artaud formulou seus conceitos, na década de 1930, suas ideias ainda pareciam extremamente revolucionárias para serem acatadas por muitos de seus contemporâneos. No entanto, trinta anos mais tarde, elas se tornariam referência para muitos grupos que surgiram com a vontade de fazer emergir aquele teatro sagrado e pulsante tão reivindicado por Artaud, o que acabou por ser determinante para que a cena passasse por uma transformação formal sem precedentes. *The Living Theatre*, o *Open Theatre* (*O Teatro Vivo* e *Teatro Aberto*, em traduções literais) e o teatro pobre de Grotowski são alguns exemplos desses grupos que procuraram radicalizar a experiência do fazer teatral na metade do século XX. Uma das propostas por eles defendidas durante esse período foi a negação do espetáculo mimético herdado do naturalismo, no qual o espectador se reduzia à pura passividade intelectual – cuja única opção no caso era absorver o que lhe era mostrado. Nesse sentido, buscou-se um outro tipo de relação com o espectador, tornando-o engajado, estimulando sua imaginação. Tal opção pressupunha uma nova opção estética, onde “a sugestão substitui a afirmação, a alusão ocupa o lugar da descrição, a elipse o da redundância...” (ROUBINE, 1982, p. 37). Como afirmou

Roubine:

Esse desejo de engajar o espectador na realização dramática, até mesmo de comprometê-lo com ela, passou a nortear permanentemente as pesquisas do teatro moderno: as de Artaud entre as duas guerras, mas também as que dominaram a década de 1960, com as realizações do Living Theatre [...], do Teatro Laboratório de Wrocław (Grotowski), de Luca Ronconi e de Ariane Mnouchkine, por mais diferentes que sejam, aliás, as bases teóricas que orientam cada um desses empreendimentos” (p. 38).

Tais experiências culminaram nos chamados *happenings* teatrais, os quais propunham uma nova relação com o espaço, com o público e com o teatro como acontecimento.

Oliva e Monreal afirmam que o *happening*:

[...] exigia um novo comportamento por parte do público, para acompanhar uma cena apenas parcialmente, deslocando-se pelos sucessivos espaços, imerso entre os artistas e elementos que compunham o espetáculo. Nos anos que se seguem, particularmente até 1963, se incrementa a incitação ao público para que participasse no espetáculo: indicavam-lhe para que se deslocasse, que fizesse esta ou aquela ação, varresse o chão, lesse um diário, etc.

Resumindo: o *happening* tenta romper com os espaços teatrais – introduzindo qualquer espaço – que separavam o público dos atores e, por isso mesmo, busca acabar com o público-espectador para convertê-lo em público-participante do espetáculo. Não é necessário dizer que isto rompeu com a tradição sucessiva do relato e com a psicologia (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 402)⁹.

Com as experiências de Grotowski, o autor certamente perdeu o lugar de destaque. Não que ele deixasse de ser criador, mas, junto com ele, o ator e a coletividade, com quem ele se relacionava, participavam da elaboração do texto. Para o diretor, não seria mais necessário que um texto servisse de pretexto para a constituição de uma encenação; ou seja, ele poderia ser construído através de uma participação colaborativa dos envolvidos, considerando-se todos os autores coletivos do texto. Como comentam Oliva e Monreal sobre as grandes alterações sofridas pelo teatro ao longo do século XX: cumpriu-se o desejo artaudiano de diversificação dos velhos significantes teatrais (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 401).

⁹ Texto original: “El happening exigía un nuevo comportamiento por parte del público, para seguir un espectáculo, sólo en parte, desplazándose por los sucesivos espacios, inmerso entre los artistas y elementos que componían el espectáculo. En los años que siguen, particularmente hasta 1963, se incrementa la incitación al público para que participe en el espectáculo: se le indica que se desplace, que haga este o aquel acto, barrer el suelo, leer el diario, etc. Resumiendo: el happening intenta romper con los espacios teatrales – introduciendo cualquier espacio – que separaban al público de los actores y, por ello mismo, intenta acabar con el público-espectador para convertirlo en público-partícipe del espectáculo. Ni que decir tiene que éste rompe con la sucesión solidaria del relato y con la psicología” (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 402).

1.6 - A palavra escrita e a cena no Brasil

Em 1564 ocorreu a montagem da primeira peça dramaturgica no Brasil, *O auto de Santiago*, do português Afonso Álvares. Desde então, as mudanças nas relações texto-cena e autor-diretor foram acontecendo com a marca da subserviência às mudanças que se faziam presentes no cenário europeu. Somente em 1780 foi encenada uma peça escrita por um brasileiro, *Amor mal correspondido*, de Luís Alves Pinto. Apesar de a chegada da família real em 1808 ter significado um grande desenvolvimento do teatro no país, ainda assim grande parte dos textos aqui representados era de origem europeia, quando não eram os próprios europeus convidados a se apresentarem na colônia. Está claro que existem ressalvas. No campo da dramaturgia do século XIX, Martins Pena, Gonçalves de Magalhães e José de Alencar foram alguns dos destaques. Houve o caso de outros que ficaram completamente relegados ao esquecimento, como Qorpo-Santo, dramaturgo que hoje tem sido reconhecido por suas ideias na área dramaturgica. Qorpo-Santo escreveu a *Ensiqlopédia qorposantense*, composta por 17 peças e por uma proposta de revisão ortográfica. Nascido em 1829, atormentado pela loucura, ele foi um “gaúcho que ultrapassou por completo as acanhadas medidas provincianas”, revolucionando “na temática, na linguagem, na crítica social implacável, nos achados de carpintaria”, e tendo sido “o criador do ‘teatro do absurdo’, [...] muito antes de um Jarry e de um Vian, precedendo Ionesco na ousadia das soluções” (CESAR citado por FRAGA, 2001, p. 7). Mesmo assim, acusado na justiça de alienação, lutou pela preservação de seus direitos até a morte, em 1883, perdendo todas as batalhas e nunca tendo visto suas peças serem encenadas. Demoraria quase um século para que seus escritos saíssem do papel para chegar aos palcos.

Já no universo da encenação, ainda no século XIX, João Caetano foi considerado o primeiro ator profissional, sendo muitas vezes ele quem escrevia, dirigia e atuava em suas encenações. Em 1838, advogando a profissionalização da atividade teatral e reivindicando peças escritas e interpretadas por brasileiros – em um país que mal acabara de se tornar independente –, ele atuou na primeira peça escrita por um autor nacional com uma temática ligada ao país, mas com fortes influências do romantismo europeu, *Antônio José ou o poeta e a inquisição*, de Gonçalves de Magalhães.

No Brasil, no entanto, mais do que na Europa, o drama romântico se destacou por sua vertente literária, sendo muitas peças publicadas, mas pouco encenadas. O teatro brasileiro do século XIX iria transcorrer ainda imitando subservientemente as estéticas europeias e, sobretudo, falando com sotaque lusitano. Com a dificuldade de formar um público sólido, o teatro sofria dificuldades de se tornar uma prática autônoma e sustentável, não obtendo o mesmo sucesso que o ramo literário dramático. A escola realista obteve mais sucesso quanto à angariação de um público mais assíduo ao teatro, com suas cópias da vida burguesa francesa e situações mundanas mais apelativas ao público (ALVES JR., 2010, p. 20, 27-28).

O grande responsável pelo aumento significativo do público no país foi o teatro de revista, no início do século XX, quando, pela primeira vez, o texto não ocupou o lugar primordial da encenação, passando a servir como apoio para o improvisado. Nele, o autor detentor da obra-prima cedeu seu lugar aos grandes astros, alvos de admiração e frenesi por parte do público. Nesse ambiente, quando a Europa se encontrava em ebulição com as montagens de Pirandello, Brecht e Meyerhold, as vanguardas brasileiras não conseguiram notoriedade frente ao estrondoso sucesso do teatro de revista.

Durante a década de 1930, o escritor Oswald de Andrade (1890-1954) escreveu três peças – *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* (1937) e *O rei da vela* (1937) –, o que acabou por ser “uma revolução silenciosa no teatro brasileiro”, como afirmou Dirceu Alves Jr. (ALVES JR., 2010, p. 32), já que as peças tornaram-se livros, mas tiveram de esperar décadas para serem encenadas. Um dos expoentes do movimento modernista, Oswald foi o autor dos “Manifesto Pau-Brasil” (1924) e “Manifesto Antropófago” (1928). Escrevendo romances, poesias e ensaios, foi um dos poucos autores do movimento a investir na dramaturgia. Sua contribuição na última área viria a ser reconhecida com maior destaque quando o Oficina, grupo de José Celso Martinez Corrêa, fez a montagem de *O rei da vela*, somente em 1967.

O período entreguerras, porém, se mostrou prolífero para o teatro brasileiro, já que, frente aos riscos de cruzar o Atlântico, as tradicionais companhias europeias suspenderam suas turnês à América do Sul. Tal cenário acabou por contribuir para o surgimento de companhias profissionais, provocando profundas mudanças em relação à maneira com que se encarava a prática teatral no país. Ainda que muitos autores estrangeiros fossem encenados, abria-se espaço para a escrita nacional, surgindo nesse período as obras de Lúcio Cardoso e de Nelson Rodrigues. Mas talvez a mudança mais profícua tenha sido a ascensão da figura do encenador no Brasil, quando, após um período de atrofiação de modelos estanques e sem qualquer experimentação, os atores retornaram dos holofotes do teatro de revista ao trabalho de palco. Começou nesse momento a modernidade no teatro brasileiro, marcada pelo ano de 1943, quando foi encenado *Vestido de noiva* pelo grupo Os Comediantes, com a reunião do cenógrafo Tomás Santa Rosa, do encenador e iluminador polonês Zbigniew Ziembinski e do autor Nelson Rodrigues.

A profissionalização dos intérpretes na área foi se fortificando, sendo o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) o maior exemplo de uma profissionalização do teatro no país, com Cacilda Becker como a primeira profissional contratada pela empresa. Ainda assim, no centro de seu projeto estava a importação de artistas e encenadores europeus. Segundo informações extraídas da monografia “*TBC: O lugar da tradução na evolução do teatro no Brasil*” (2008), de Aline Rodrigues, o TBC foi formado através da consolidação de diversos grupos brasileiros amadores no fim da década de 1930 e início de 1940, como o Grupo de Teatro Experimental (GTE), dirigido por Alfredo Mesquita; o Grupo Universitário de Teatro (GUT), dirigido por Décio de Almeida Prado, e o Teatro de Estudante, dirigido por Paschoal Carlos Magno. Muitos desses grupos se apresentaram no espaço do TBC em sua fase inicial. No entanto, o grande responsável por sua fundação foi o industrial italiano Franco Zampari que, em 1948, deu início à construção do local do teatro do TBC, improvisando 365 lugares em uma garagem na Rua Major Diogo, no bairro do Bexiga, em São Paulo. Em outubro do mesmo ano, a sala seria inaugurada com duas estreias: uma peça brasileira – *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida – e outra francesa – *La Voix Humaine* (A voz humana), de Jean Cocteau. Tais escolhas indicavam as futuras diretrizes do grupo: peças consideradas esteticamente superiores, mescladas com outras, de cunho mais comercial, e com sucesso no exterior, além de algumas obras nacionais (RODRIGUES, 2008, p. 36-39).

Durante a década de 1950, grupos de vanguarda comprometidos com a ambição da criação artística foram surgindo em todo o território nacional, em uma época que o público já estava amadurecido para encarar um teatro sério e inovador. Tais mudanças prepararam para a cena que viria a surgir nas duas décadas seguintes: a era da contracultura, em que o teatro de militância, a favor de uma dramaturgia que retratasse

as questões de seu próprio país e abandonasse os clássicos estrangeiros, dominou os palcos do Brasil. O Teatro de Arena, formado em 1953, foi o que mais contribuiu para a disseminação da dramaturgia nacional dos anos 1960. Com a intenção de aproximar os atores do público, construiu um espaço físico com formato circular, de maneira a não distanciar a plateia do palco. Com uma nova concepção de encenação e com a determinante contribuição de Augusto Boal, o Teatro de Arena foi responsável por diversas inovações, como a desvinculação do personagem do ator e com os atores interpretando todos os personagens. O teatro a partir daí saiu definitivamente do lugar de simples entretenimento para se transformar em ferramenta política de contestação. Nesse âmbito, o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa – exímio deglutidor das tradições do teatro para criar uma cena brasileira completamente inovadora – é certamente a grande referência até hoje para a prática de um teatro de revolução. Também o Grupo Opinião, nascido em 1964, se configurou como uma forte tomada de posição contra o golpe militar ocorrido no mesmo ano. Além disso, até 1969, o grupo manteve um centro de pesquisa e debate sobre dramaturgia brasileira. Em uma época de censura, quando os artistas tinham de achar formas para driblar os censores, *Roda viva*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa e escrita por Chico Buarque, foi duramente repreendida. A primeira participação de Chico no teatro foi em 1966, quando assinou a trilha sonora de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, interpretada por um grupo de universitários da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Influenciado pelos palcos, que fervilhavam ante os acontecimentos pós-64, o músico chocou aqueles que o tinham como moço bem comportado, ao assinar a peça dirigida por Zé Celso em 1968. O diretor do Oficina, que havia acabado de apresentar a ousada encenação de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade – peça encenada pela primeira vez após 31 anos em que foi publicada – transformou *Roda Viva* em um verdadeiro

manifesto para o emergente teatro de agressão. A montagem sofreu violentas represálias, sendo o Teatro Ruth Escobar, no qual estava sendo encenada, em São Paulo, invadido e depredado por membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e os atores espancados com cassetetes e socos-ingleses. A peça, revolucionária em muitos de seus momentos – como a quebra do espaço convencional do teatro e o banho de sangue que alguns da plateia levariam após os atores despedaçarem com as mãos um pedaço de fígado cru –, teve também problemas em Porto Alegre. Lá, a encenação foi apresentada apenas em seu dia de estreia, pois, no dia seguinte, dois atores foram sequestrados e depois largados em um matagal distante. *Roda viva* não seria mais apresentada. Ainda assim, a encenação significou um marco premonitório para o teatro e as manifestações contraculturais que viriam a seguir e também foi ponto determinante para Chico Buarque ter sido classificado como *persona non grata* para a censura do país. A peça seguinte do compositor, *Calabar*, de 1973, que contava com a produção de Fernando Torres e Fernanda Montenegro, não teve um destino mais feliz e foi censurada dias antes de sua estreia. Em 1975, foi apresentada *Gota d'água*, uma releitura de *Medeia*, escrita juntamente com Paulo Pontes, que foi transferida para um conjunto habitacional suburbano do Brasil. A próxima produção de Chico seria outra releitura, desta vez da *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht, transportando o seu cenário para a Lapa carioca durante o Estado Novo. A partir daí, o compositor foi responsável por diversas trilhas sonoras de peças teatrais. Em *Alice através do espelho*, inclusive, o Armazém Cia. de Teatro prestou sua homenagem ao compositor, na cena em que o Chapeleiro Maluco canta um trecho de sua música *Jorge Maravilha*, de 1974.

A década de 1970 ficou marcada pela luta contra a censura, porém a dramaturgia enfraqueceu-se nesse combate; mesmo que alguns grupos tenham ganhado projeção,

como o Teatro de Ornitórrinco e Asdrúbal Trouxe o Trombone, a perseguição era intensa e pessoas como Zé Celso e Augusto Boal foram presas, torturadas ou exiladas.

Foi após essa época conturbada, principalmente a partir do fim do regime militar na década de 1980, que o teatro brasileiro conseguiu ir ganhando maturidade para adentrar a cena contemporânea e, com ela, refletir sobre as questões que estavam sendo discutidas no cenário mundial. Aos poucos, os palcos foram adquirindo uma diversidade cada vez maior e os diretores alçando o lugar de encenadores, no qual o texto escrito e seu autor, como aconteceu na Europa, bem como nos Estados Unidos, passaram a ser mais um elemento componente da cena, perdendo seu *status* de lugar primordial do teatro. Como diz Gabriela Mellão, na matéria “Nosso mundo reunido”, da *Bravo!* (2010), “nesse processo de amadurecimento, os diretores tornaram-se senhores da cena. Relegaram a figura do autor a segundo plano e se apoderaram de obras já existentes como coautores, montando adaptações em encenações personalizadas e de grande impacto visual” (p. 86). Um dos muitos destaques dessa nova safra de encenadores foi Antunes Filho, que, através da criação coletiva, apresentou, em 1978, *Macunaíma*, que obteve tanto sucesso que o grupo adotou o nome da encenação. Zé Celso também explorou a investigação coletiva após seu retorno do exílio, apresentando sempre espetáculos com novas experimentações, como a encenação na íntegra de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, entre 2002 e 2006, dividido em cinco espetáculos, cada um tendo em média cinco horas de duração.

Na cena contemporânea brasileira também destacam-se grupos com características inovadoras, como a Companhia de Ópera Seca, dirigida inicialmente por Gerald Thomas e atualmente por Caetano Vilela; a Companhia dos Atores, dirigida por Enrique Diaz, e o Teatro de Vertigem, dirigido por Antônio Araújo. Este se destaca por investir na apresentação de encenações em espaços não convencionais, como igrejas e

hospitais. É importante ressaltar que, no Brasil, assim como na Europa, o dramaturgo e a criação individual não perderam seu lugar no teatro; o que aqui assistimos revela-se como uma situação similar em relação àquela que vemos na cena contemporânea ocidental: o texto existe e se mostra importante, mas não sacrifica a encenação em prol da sua palavra.

1.7 – O processo pós-dramático

Com as mudanças sofridas pelo teatro no ocidente no decorrer do século XX, é provável que o teatro contemporâneo, ou uma parte dele, esteja cada vez mais se afastando da ideia de representação como mimesis, no sentido aristotélico, em virtude de reflexões que subjagam a representação a um problema de imitação demonstrativa, a qual procuraria mostrar um mundo fictício, porém verossímil, ao passo que se afastaria de nossas próprias experiências de vida. Esse abandono permitiu muitas vezes o enriquecimento da cena, uma vez que, quando o autor ou diretor teatrais não mais precisam mostrar um comprometimento com um mundo plausível e coerente, há uma ampliação das possibilidades formais e estéticas. Tal característica também foi assimilada pelo teatro no Brasil: “Liberto da função de reproduzir o mundo, o teatro brasileiro passou a investigar diferentes linguagens, diversificou sua estética e buscou materializar no palco as infinitas possibilidades da interioridade e da imaginação humanas” (MELLÃO, 2010, p. 86).

A pergunta que se coloca frequentemente costuma ser de que maneira representar ou re-representar aquilo que se dá sempre como o mesmo. Por que *representar* algo que se encontra apenas em um universo figurativo, quando há a possibilidade de se *apresentar* a própria vida pulsante? Certamente, Artaud foi um que se propôs a fazer questionamentos semelhantes, para, a partir daí, sugerir um teatro

diverso, que, “varrendo todas as nossas representações, nos insufla o magnetismo ardoroso das imagens”, provocando “esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira” (ARTAUD citado por SANTOS, 2000, p. 283). Por isso, e trilhando o caminho iniciado por Artaud, Hans-Thies Lehmann, em *Teatro pós-dramático* (2007) – publicado com o título original de *Postdramatisches theater*, em 1999 – subjugou a representação em favor da presença na cena, defendendo que o teatro pós-dramático, ou, como chamou Lyotard, o teatro enérgico, “estaria para além da representação – o que por certo não significa simplesmente desprovido de representação, mas não dominado por sua lógica” (LEHMANN, 2007, p. 58).

A presença cênica, que pressupõe a existência de sensações verdadeiras por parte do ator, o qual não tenta se apagar em benefício do personagem, é um fator de trabalho importante para o Armazém. Para apresentar, por exemplo, a peça *A ratoeira é o gato* (1993), os atores Patrícia Selonk, Marcos Martins e Narlo Rodrigues, integrantes da companhia desde o início, tiveram que se preparar exaustivamente, fazendo de seus corpos “um turbilhão de sentidos” (MORAES, 2008, p. 123). Dessa maneira, o “espectador tinha a nítida percepção de que não estava diante de atores ‘fingindo’ estar na pele de determinado personagem; estava, na verdade, diante de atores revelando as emoções aprisionadas no interior da imagem dos personagens” (MORAES, 2008, p. 123).

Para Roubine, a presença do ator está relacionada com a violência que uma encarnação exerce sobre ele. Diante disso, seria impossível para o público suportar o seu lugar passivo de espectador: “Se eu tiver diante de mim um fenômeno que não me dá mais a sensação de um simulacro, de uma hábil imitação do desespero, mas sim a de um desespero real gritado por um ser humano real, a minha imobilidade e a minha passividade tornar-se-ão de um só golpe insuportáveis e inevitáveis: fascinado, fico

olhando sem intervir, e sem poder libertar-me do meu fascínio” (ROUBINE, 1982, p. 29). O problema, para ele, residiria então menos entre a escolha de uma apresentação de um objeto real e sua imitação do que na verdade transparecer a violência de sua teatralidade, sua presença cênica. No ato, é aquela picada concreta que nenhum de nós consegue suportar.

O Armazém Cia. de Teatro deu início à sua montagem de *Alice através do espelho* oferecendo chá ao público em campos de morango – “*let me take you down 'cause I'm going to strawberry fields... Nothing is real*”.¹⁰ O chapeleiro maluco proferiu uma sonora gargalhada e apresentou ali o primeiro produto da imaginação, ainda que advirta que pessoas muito esclarecidas condenem como loucura os mais ingênuos produtos da imaginação. Surgiram um duende e uma fada a observarem Alice dormindo: “Olha! Ela está se expirando...”. Um diálogo repleto de palavras-valise para deixar Carroll satisfeito – tão satisfeito que ele entrou na cena e, olhando para Alice, convidou-a a ver coisas misteriosas. Quando a menina lhe pergunta como é do outro lado do espelho, o escritor exclama: “Alucinante, Alice! Do outro lado do espelho é um lugar absurdo. Um imenso teatro, onde tudo parece estranho e imprevisto!”.

É esse o teatro que foi feito pelo Armazém – um mundo estranho e imprevisto, absurdo e alucinante, no qual a realidade parece estar constantemente sendo desafiada e onde parece não haver diferença entre o real e o irreal; onde Dodgson e Carroll se encontram em um julgamento e o País das Maravilhas às vezes parece estar dentro dos morros cariocas. Tornar o real irreal, e vice-versa, parece ser um dos feitos do Armazém através de Carroll. O grupo faz aquilo que Lehmann diz a respeito de Robert Wilson:¹¹

¹⁰ Música de abertura do espetáculo *Alice através do espelho, Strawberry fields forever*, de *The Beatles*. Em tradução literal: “*Deixe-me te levar porque eu estou indo aos campos de morango... Nada é real*”.

¹¹ Já mencionado anteriormente como o criador de espetáculos como *Life and Times of Joseph Stalin* e *Einstein on the Beach*, na década de 1970; conhecido por suas encenações permeadas por sonoridades, abrupções, tecnologia, *performance* e idiossincrasias.

torna “a realidade impossível por meio do teatro” (LEHMANN, 2007, p. 2). Essa seria uma das características ressaltadas por Lehmann quando este descreveu o teatro pós-dramático, ou seja, o teatro que segue a lógica de um segmento do teatro contemporâneo de não necessitar mais se pautar em uma narrativa dramatúrgica coerente e pré-existente para se concretizar. Estaríamos, segundo ele, em um momento de convivência com novas formas de relacionar o teatro com o texto, abrindo o campo das possibilidades de atuação de ambos:

Um modo profundamente diferente de usar os signos teatrais justifica com plena razão que se descreva um setor considerável do novo teatro como “pós-dramático”. Ao mesmo tempo, o novo *texto* teatral, que sempre reflete sua condição de estrutura lingüística, é um texto teatral “não mais dramático”. Na medida em que alude ao gênero literário do drama, o título “Teatro pós-dramático” sinaliza a permanente inter-relação de teatro e texto, ainda que o discurso do *teatro* esteja no centro desta investigação, de modo que aqui o texto será considerado apenas como elemento, camada e ‘material’ da configuração cênica, e não como o regente dessa configuração. Não se trata de modo algum de um juízo de valor *a priori*. Textos importantes continuam a ser escritos, e a expressão “texto teatral”, com frequência empregada de maneira desdenhosa, longe de significar algo meramente ultrapassado, haverá de se mostrar no decorrer da investigação como uma variedade genuína e autêntica do teatro pós-dramático. Não obstante, dada a situação inteiramente insatisfatória da concepção teórica dos discursos *cênicos* surgidos recentemente, em comparação com a análise dos *dramas*, parece apropriado avaliar a dimensão do texto exclusivamente à luz da realidade teatral (p. 19).

O teatro pós-dramático seria reconhecido por seu caráter cada vez mais fragmentado e não-subserviente ao texto da encenação. Como o Armazém o faz, ao inverter as histórias de *Alice*, fragmentar os livros, inserir outros, criar diálogos e personagens, eliminar, inventar um novo texto. Para Lehmann, o teatro contemporâneo com tais características surgiu com produções que se opuseram à tendência instaurada desde as origens do teatro ocidental, na Grécia, qual, seja, a de o teatro estar subjugado à existência prévia de um texto dramático:

Mesmo quando a música e a dança eram inseridas ou predominavam, o “texto” continuava a ser determinante, no sentido de uma *totalidade* cognitiva e narrativa mais apreensível. Apesar da caracterização cada vez mais intensa dos personagens dramáticos por meio de um repertório não-verbal de gestos corporais, movimento e mímica que traduziam as expressões da alma, nos séculos XVIII e XIX a figura humana continuava a ser definida essencialmente por seu discurso. O texto, por sua vez, permanecia centrado em sua função como texto para interpretação de papéis (LEHMANN, 2007, p. 25-26).

Apesar de o teatro ter passado por uma grande transformação após as ideias de Brecht, Lehmann ainda via o autor como um dramaturgo e diretor dramático, que funcionava dentro dos limites do drama, pois suas peças baseavam-se em textos com fábulas e a cena que construía servia de suporte a um mundo ficcional e mimético. A contribuição de Brecht, no entanto, para o autor, estava mais ligada à sua exortação para que se conseguisse atingir um lugar de desapassivamento do público. Apesar de o teatro contemporâneo se encontrar em outro momento – Lehmann usa, inclusive, o termo *teatro pós-brechtiano* (LEHMANN, 2007, p. 51) – ele compartilha com Benjamin algumas das preocupações que o filósofo alemão colocou no artigo já citado “O que é o teatro épico?” (1985), como quando o último apontou para o problema de o teatro haver perdido sua proximidade com a vida, baseando-se excessivamente na teoria e afastando-se cada vez mais da existência humana. Para que o teatro conseguisse elaborar um novo palco, a criação da peça precisaria ter todas as liberdades frente à criação literária. Para Sérgio de Carvalho, responsável pela apresentação da edição brasileira do livro *Teatro pós-dramático*,

Lehmann polemiza em pelo menos três frentes: com a crítica jornalística convencional, despreparada para analisar um teatro que não mais se baseia numa cosmovisão ficcional nem no conflito psicológico de personagens identificáveis; com a crítica acadêmica pós-modernista, acostumada a descrições paisagísticas dos fenômenos cênicos [...]; e com a tradição mais ‘conteudística’ do teatro épico ou político europeu, que ainda tem dificuldades em dar crédito a experimentos que não veiculem uma temática social reconhecível (p. 7-8).

Com este raciocínio, Lehmann articulou suas ideias sobre o teatro pós-dramático com o “projeto não-mimético de Artaud, contrário a todo ‘logocentrismo’ e a qualquer ‘lógica da reduplicação’” (LEHMANN, 2007, p. 11). No entanto, é válido ressaltar que, ao defender a ideia de que o teatro contemporâneo não se ligaria mais diretamente à noção de “drama”, Lehmann não aboliu inteiramente sua validade no cenário teatral, mas

procurou reavaliar, como já o fizera uma vez Artaud, o lugar conferido ao texto na cena pós-moderna. Assim, Lehmann ainda supôs a presença e continuidade das velhas estéticas no teatro pós-dramático; no entanto, a nova prática teatral se formaria em divergência com formas tradicionais estabelecidas que operam ainda no nível do drama:

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro “normal”: como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia [sic] [...]. Pode-se então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança “em irrupção”. Também o prefixo “pós” no termo “pós-moderno”, no qual é mais do que uma mera senha, indica que uma cultura ou prática artística saiu do horizonte do moderno, antes obviamente válido, mas ainda tem algum tipo de relação com ele: de negação, contestação, libertação ou talvez apenas de divergência, com o reconhecimento lúdico de que algo é possível para além desse horizonte. Assim, pode-se justamente falar de um teatro pós-brechtiano que, em vez de não ter nada em comum com Brecht, tem consciência de que é marcado pelas reivindicações e questões sedimentadas na obra de Brecht mas não pode mais aceitar as respostas dadas por Brecht (p. 33-34).

Seguramente, a característica do teatro épico que, para Lehmann, não mais poderia estar presente no pós-dramático, seria sua relação com o texto escrito, que ainda obedece à cronologia na relação do teatro clássico: primeiro o texto, depois a encenação, como já criticava Artaud. Lehmann observou no fim do século XX uma relação direta entre o teatro que se pratica e os pensamentos artaudianos, ou seja, a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de “textocentrismo” (LEHMANN, 2007, p. 7): “Se existem modelos para uma nova politicidade da cena européia do fim do século XX, são os que reinventam o projeto não-mimético de Artaud, contrário a todo ‘logocentrismo’ e a qualquer ‘lógica da reduplicação’” (p. 11). Esse novo teatro, para Lehmann, se daria face a uma visão da força que ele possui na vida, a partir do momento em que abandonaria um lugar de entretenimento ou lazer para a sociedade. Como diz o autor, “o teatro não é apenas o lugar dos *corpos* submetidos à

lei da gravidade, mas também o *contexto real* em que ocorre um entrecruzamento único de vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada” (p. 18). No teatro, o ato estético e o ato de recepção ocorrem como uma ação real em um mesmo tempo e lugar: “Teatro significa um *tempo de vida em comum* que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele *espaço* em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente. A emissão e a recepção dos signos e sinais *ocorrem ao mesmo tempo*. A representação teatral faz surgir a partir do comportamento no palco e na platéia um *texto em comum*, mesmo que não haja discurso falado” (p. 18). No teatro, a obra torna-se matéria no momento preciso em que se encontram aqueles que criam e os que a recebem, fazendo com que o processo faça parte também do público. Dessa maneira, o teatro se torna uma forma muito mais potente do que às vezes é vista. É justamente esse aspecto que Lehmann reivindica para o teatro pós-dramático, aquele que estaria mais preocupado com tais características de seu poder transformador – em um sentido não só político como também poético do termo – do que com uma função mimética de representação de papéis e ordenamento de “fábulas”. No teatro pós-dramático, ganha-se a autonomia da linguagem, ou seja, o teatro não mais precisa ser fidedigno a uma linguagem correspondente ao “real”, nem precisa mimetizar o mundo tal qual vivemos. Agora ele passa a ganhar o seu próprio universo.

Para Lehmann, as características rejeitadas, que até então fizeram parte do teatro como aparentemente essenciais, estão ligadas ao conceito do drama, ou seja, à narração de uma história coesa que contenha em si uma totalidade, ao teatro como um espelho da realidade, à representação de personagens verossímeis. Tais características correspondem diretamente à tradição do teatro ocidental, a começar pelas tragédias gregas, já abordadas por Aristóteles em sua *Poética*. Renato Cohen, em *Work in*

progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção (2006), explicita as mudanças que isso acarretou:

O novo paradigma contemporâneo estabelece, na cena e na teatralização, a passagem de modelos de unidade afeitos à lógica aristotélica de ações dramáticas e às atualizações do século XIX propostas por Richard Wagner (na totalização pela *Gesamtdunstwerk*), Gordon Craig e Stanislavski (propondo unificação na presença do ator) ao modelo de justaposição, característico da modernidade e acelerado pelas novas tecnologias do contemporâneo, em que operacionaliza-se o fragmento, a emissão múltipla, o texto ideográfico em procedimentos de *collage*, montagem e mediação (COHEN, 2006, (p. XXV).

Na *Alice através do espelho* do Armazém, há uma narrativa, personagens e obras literárias que lhe servem de pano de fundo. No entanto, a criação de um texto a partir dos livros e cartas de Carroll, entre outras referências, não é feita de maneira subserviente, quanto menos a forma como a montagem foi realizada. Escritor, diretor, atores, cenógrafo, figurinista e todos os envolvidos abraçam o projeto e participam da criação, da maneira como Artaud desejou para o teatro.

Muito comum hoje é tratar os espetáculos construídos em conjunto como um *work in progress*. Para Lehmann, esse termo não seria suficiente para a orientação cênica na contemporaneidade. No Brasil, entretanto, Cohen elaborou o já citado *Work in progress na cena contemporânea* (2006), pensando em sua pesquisa que “nasce de um enfrentamento com questões da nomeada ‘cena contemporânea’: a cena das vertigens, das simultaneidades, dos paradoxos próprios do *Zeitgeist* contemporâneo” (p. XXIII). Assim, para ele, a obra “busca matizar essa ‘cena das simultaneidades’ em seu conjunto de manifestações, espetáculos, acontecimentos: a cena da disjunção, ‘dos corpos sem vozes, das vozes sem corpo’, a cena da mediação – da montagem, a grande cena mental – em que imaginário e real estão plenamente confundidos” (p. XXIII-XXIV). Tal maneira de se descrever a cena contemporânea se traduz em uma forma próxima à que Lehmann enxerga a mesma. O *work in progress* configura-se como uma das muitas

características possíveis desse tipo de concepção pós-dramática da cena contemporânea, a qual convive simultaneamente com as multiplicidades criativas, os paradoxos atravessados e as possibilidades esgarçadas. Ambos os autores concordam, inclusive, com o momento em que se tem início esse novo teatro, dando crédito ao mesmo encenador por sua inauguração:

Essa nova cena, da pulsação, do devir, das intensidades, das narrativas simultâneas, tem seu momento inaugural na obra de Robert Wilson (*Life and Times of Joseph Stalin*, 1973; *Einstein on the Beach*, 1975), cujas óperas permeadas por sonoridades, abrupções, tecnologia, *performance*, idiossincrasia já sobrepunham o onirismo, a visão multifacetada, a ultracognitividade. Materializando a proposição da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) wagneriana, Robert Wilson equipara paisagens visuais, textualidades, *performers*, luminescências, numa cena de intensidades em que os vários procedimentos criativos trafegam sem as hierarquias clássicas texto-ator-narrativa (COHEN, 2006, p. XXIV).

Para Cohen, essa cena é caracterizada por polifonia e polissemia, que se apoiam na rede, no hipertexto, nos fluxos e na plurissignagem. Assim, a narrativa passa a ser organizada pelos acontecimentos, *performances*, imagens, textualidades, ao invés da lógica aristotélica de ações, fábulas e construções psicológicas de personagens (COHEN, 2006, p. XXIV). Nessa forma de criação, imbricam-se criador-criatura-obra – como em *Alice através do espelho* se imbricam Carroll-Armazém-Alice –, dando, portanto, tessitura às fraturas pós-modernas, estabelecendo um “*continuum* nas discontinuidades, permeando intensamente as ambigüidades arte/vida. Nessa ordem, legitima-se o fragmento, o assimétrico, o informe, rasgo da epifania” (COHEN, 2006, p. XXIV). E aqui, talvez, Cohen cite o grande protagonista contemporâneo: o fragmento.

Jean Baudrillard, no livro *De um fragmento ao outro* (2003) [*D'un fragment l'autre* (2001)], diz ser necessário reencontrar o mundo no estado de fragmento (p. 34): “Contra os conjuntos, contra o imaginário integrista, convém passar, do ponto de vista estratégico, para o lado do fragmento, devolvendo-lhe sua singularidade” (p. 40). Buscar o fragmento, para Baudrillard, é a grande necessidade. Creio que é exatamente

nesse lugar que um segmento da cena atual se encontra, tentando escapar da totalidade aristotélica, buscando as referencialidades múltiplas, para nelas encontrar sua singularidade. Como o Armazém, que para construir sua *Alice* foi buscar outras referências, os personagens de Carroll já não mais falam somente suas palavras, mas agora são palavras de muitos, de multidões. Relação direta com essa parcela da cena contemporânea a que me refiro, a qual, segundo a concepção de Cohen, “assinala a contemplação do múltiplo, da pluralidade em contraparte ao logismo linear aristotélico-cartesiano, a redução da solução psicológica. Incorpora-se o enlevo, a multiarte, as soluções da *collage*, o texto hierogrâmico de Antonin Artaud em busca do teatro vivo” (COHEN, 2006, p. XXVI). Em tal cena contemporânea, abre-se para a construção rizomática e o texto torna-se hipertexto, abusando das citações, colagens; um palimpsesto onde se operam as polifonias das vozes, do autor, do diretor, do encenador e dos *performers* (p. XXVI). Nesse contexto, a organização narrativa abandona a sua organização histórico-temporal, diacrônica, alçando agora a geografia, a sincronia da cena (p. XXVII), muda os cenários, provoca o deslocamento de pessoas e o tempo não passa; nessa cena são sempre cinco horas da tarde, hora de tomar chá.

José da Costa, no livro *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida* (2009), faz leitura semelhante sobre as tendências do teatro contemporâneo desde que ele começou a se distanciar de seu formato mimético clássico: “Os textos e espetáculos tendem a estruturas marcadamente fragmentárias, com conteúdos temáticos múltiplos ou incertos, significações instáveis ou ambíguas, bem como personagens episódicos e pouco definidos em termos individuais, figurando em enredos esboçados, frequentemente, de modo muito tênue” (p. 27). O autor denomina, assim, de teatro narrativo-performático aquele pautado por criações cênico-dramatúrgicas conjugadas, que, muitas vezes, são obras feitas a partir de narrativas de

outros autores. Em seu livro, Costa reitera que a narrativa trabalhada no teatro contemporâneo é uma narrativa “não orgânica”, nas palavras de Gilles Deleuze, ou ainda, é uma estrutura da negatividade, como a nomeia Wolfgang Iser, para poder operar segundo uma lógica descontínua e sem uma cronologia estável:

A narrativa não orgânica ou falsificante [...] é, segundo Deleuze [*A imagem-tempo*], aquela que desdefine persistentemente a fronteira entre o imaginário e o real, negando-se a apresentar o espaço e o tempo segundo elos de conexão responsáveis pela unificação lógica das partes e pela sucessão cronológica estável dos segmentos temporais [...]. Aquilo que Wolfgang Iser, no último capítulo de seu livro *O ato da leitura*, chama, a partir dos romances de Samuel Beckett e de outros autores, de estrutura ou dinâmica de negatividade, prática narrativa que se organiza por cancelamentos sucessivos da validade das informações anteriormente apresentadas [...], pode também ser mobilizado no esforço de descrição da operação narrativa e dos modos de produção de sentido no teatro contemporâneo (COSTA, 2009, p. 31).

Dessa maneira, Costa opta por chamar a cena contemporânea de narrativo-performática para definir um teatro que opera segundo uma lógica e obedecendo a sentidos bem diversos daquele que se costumava propagar. Em um mundo cujos sentidos são cada vez mais flutuantes e os fluxos se desterritorializam cada vez mais, torna-se difícil permanecer enraizado na lógica que busca integrar o todo e unificar as diferenças. Procurar outras possibilidades e abraçar o incerto foi de vital importância para que o teatro passasse por todas as suas importantes transformações, definidas por Costa da seguinte forma:

Podemos, enfim, falar de um teatro narrativo-performático [...], para nos referirmos à cena temporalmente multidirecionada (sempre incerta e dividida entre segmentos temporais díspares ou unidades espaciais contraditórias), cena que vejo como característica de boa parte da produção teatral contemporânea. Nesse tipo de teatralidade, a narrativa é cenicamente performatizada como agenciamento de um nomadismo permanente da significação (sentido em deriva), ou como pensamento *diaspórico*, para lembrar Homi Bhabha [...]. Ao lado da significação estável, da referência unificadora de espaços e ordenadora de tempos, da concepção clássica de conhecimento fundada na dicotomia de sujeito e objeto, acabam por ruir também os modos de compreensão da presença cênica associados às concepções substancialistas da corporeidade do ator e do teatro como acontecimento (COSTA, 2009, p. 32).

Em tal contexto, o próprio ato de ler adquire outras significâncias e possibilidades, como elucida Angela Materno, no prefácio do livro de Costa: “O autor fala, por

exemplo, em ‘corporalização da escrita e da leitura’, quando o ato de ler é cenicamente associado a uma atividade corporal intensa, ou mesmo violenta [...]. Neste caso, o livro e o ato de ler constituem não apenas o ponto de partida deste espetáculo [...], mas estão também ‘na raiz da própria experiência criativa do grupo’” (p. 17).

Em um momento no qual mudam as concepções relativas à corporeidade do ator e ao teatro como acontecimento, seria consequência a também mudança da relação que este passou a travar com o público, buscando a experimentação de formas mais diretas de estabelecimento de contato e interação – e, a partir da década de 1960, os *happenings* tiveram papel fundamental para essa nova relação a ser travada com os espectadores. Também nesse aspecto, *Alice através do espelho* estabelece diálogos com a cena atual. Diferente do modelo de palco italiano, em que o espaço dos atores e da plateia são bem definidos, o público de *Alice* entra em um galpão no qual acompanha a personagem por suas aventuras; toma um chá supostamente alucinógeno antes de entrar na peça; escorrega por um túnel escuro; é abraçado e incomodado por um monte de malucos presos em uma camisa-de-força; revistado; acusado de roubar uma calcinha vermelha; obrigado a pular em uma cadeira, a imitar um ornitorrinco, a gritar o mais alto possível; é vendado enquanto os atores sussurram,¹² fazem barulhos, ligam furadeiras, arrastam penas, batem objetos, jogam água e sopram bolhas em seus ouvidos; enfim, é uma experiência sensorial intensa, em que a passividade já não mais é possível. Além disso, como é comum ao teatro contemporâneo, a companhia aponta certas vezes para um trabalho auto-referente, já que a peça induz o espectador a lembrar-se de que ele se encontra dentro de uma encenação teatral e não em uma representação mimética da realidade. Exemplo disso é quando o Chapeleiro, após pedir a todos que façam uma

¹² O espectador escuta, ao pé do ouvido, o poema de Carroll “Galafoice”, tradução feita por Mendonça de “Jabberwocky”, o qual possui grande sonoridade, além de trocadilhos e “palavras-valise”: “*Era luzfuz, as gosmelosas touvas, roliçavam e volpiam nos morrelvos: estavam melodais as rouxilouvas, e os momidongos davam bilrros*” (MENDONÇA, 2008, p. 146).

roda e dêem as mãos, diz: “Bem, como vocês devem ter percebido, estava faltando um personagem no *espetáculo* – o Coelho Branco” [grifo meu]. Um outro exemplo é o de quando uma pessoa do público é acusada de roubar uma peça da cena, sendo obrigada a entrar nela, e o mesmo personagem do exemplo anterior, que agora já não se faz mais personagem, mas é a atriz Patrícia Selonk, elogia o participante: “Arrasou! Superlegal! Supernatural, até acreditei em você!”. Esses exemplos são configurações da cena contemporânea, já que os limites e barreiras entre o que é real/fictício, representação/apresentação, ator/personagem mostram-se cada vez mais distendidos. Além disso, ainda é dito no documentário da peça: “O espectador é em todo momento um personagem”, ocorrendo uma inversão dos papéis clássicos do teatro, o que também acontece nas várias vezes em que os personagens se sentam junto com o público para assistir o que está se passando na cena. Provavelmente, não haveria como o Armazém ter criado um espetáculo que chega a esse ponto de comunhão entre quem faz e quem assiste se não fossem as reivindicações realizadas a partir do final do século XIX e durante o século XX – propostas por nomes como Jarry, Brecht e Artaud – de se buscar novas possibilidades para o espaço e novas atitudes com relação ao público.

ENSAIO 2:
ALICINAÇÕES:
APROPRIAÇÃO E RECRIAÇÃO NO TEATRO
CONTEMPORÂNEO

Nenhum pensamento é universal, nada existe além
de exceções...

JEAN BAUDRILLARD, 2003, p. 36.

Direcionarei-me, neste segundo capítulo, para leituras da encenação de *Alice através do espelho*, realizada pelo Armazém Companhia de Teatro, a partir de interconexões com conceitos e ideias advindos de pensadores e teóricos das críticas cultural e literária que refletiram sobre questões relacionadas à apropriação e à recriação. Ao pensar sobre como o Armazém se apropriou das histórias de Carroll, bem como de outros textos e referências, para dar forma ao seu espetáculo, valho-me, para tanto, de três conceitos básicos: o de tradução intersemiótica, o de paródia e o de antropofagia. O termo *Alicinações*, que faz parte do título deste capítulo, é um neologismo, criado por mim com a finalidade de identificar os pensamentos aqui delineados, os quais se constituem como frutos provocados pelos alucinantes universos de Alice, que não seguem, necessariamente, uma lógica racional e linear; serão, por vezes, alucinantes devorações reflexivas que se digerem através das produções de palavras que depositarei neste texto.

Para dar conta do primeiro conceito, utilizo o livro de Julio Plaza, *Tradução intersemiótica* (2001). O autor trabalha o conceito de tradução intersemiótica tal qual o definiu Roman Jakobson, no ensaio publicado originalmente como “On linguistic aspects of translation” (1959) e traduzido por “Aspectos linguísticos da tradução” (1969), como a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 65). Na tradução intersemiótica, a palavra escrita pode ser também palavra falada, e o texto do papel pode se transformar em luz, cor, vestes, rostos, gestos. A encenação de *Alice através do espelho* fez diversas traduções intersemióticas a partir das histórias de Lewis Carroll, além de também usar como referência cartas do autor e outros textos diversos. A definição desse conceito traduz-se na encenação de *Alice* como um movimento de livro que decide ir ao teatro e, ao mesmo tempo, de um teatro que foi ler um livro.

Ao trabalhar com a paródia, faço uso principalmente do pensamento desenvolvido por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1989), publicado com o título original de *A theory of parody* (1985), e em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), editado originalmente como *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* (1987). Nesses livros, a autora discutiu o quanto o conceito de paródia está atrelado às práticas artísticas da pós-modernidade, aproximando-o mais de uma prática intertextual do que de uma imitação ridicularizante, como até então a paródia era vista. Para Hutcheon, a paródia está mais ligada à forma como estabelecemos, na contemporaneidade, nossa relação com o legado histórico do passado, acessando-o e reavaliando-o criticamente, porém não o negando.

Na reflexão sobre a antropofagia, apropriarei-me das ideias de Oswald de Andrade, principalmente as encontradas no “Manifesto antropófago” (1928), publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia* (1928-1929). No entanto, percorrerei outros caminhos para além de seus pensamentos, fazendo uso dos três estágios da cultura em que Roberto Corrêa dos Santos situou a antropofagia, no texto “O político e o psicológico, estágios da cultura” (1995). A antropofagia no terceiro estágio da cultura, segundo Santos, se daria como uma forma de exteriorizar o que já se encontra no exterior, ao invés de se caracterizar por um movimento de ingestão, de fora para dentro. Nesse sentido, o tratamento de *Alice* neste trabalho passará por outras questões que não só a tentativa de achar formas para a conquista de uma independência cultural nacional, como o queria Oswald, mas por uma deglutição e apropriação no universo contemporâneo – inserido em questões diversas daquelas do modernismo – que podem envolver também a regurgitofagia, um processo de, ao mesmo tempo, ingerir e expelir os excessos, como defendeu Michel Melamed, em *Regurgitofagia* (2009).

A encenação de *Alice através do espelho* problematiza as relações entre forma e conteúdo, aquilo que poderia estar dentro e fora de seu ser, mas que acabam se imbricando de tal maneira que a delimitação de um torna-se impossível ao se misturar com o outro. Partindo dessa reflexão, aproximarei-me da questão do subjétil, levantada por Antonin Artaud e, mais tarde, recuperada por Jacques Derrida, em *Enlouquecer o subjétil* (1998), tradução do original *Forcener le subjectile* (1986), já que, nessa relação entre sujeito e objeto de estudo, ambos acabam se mesclando, formando um projétil que lança para além de si os sentidos múltiplos que envolvem o espetáculo de *Alice*. Armazém e *Alice* se transformaram, aqui, em *Armalice*, um agenciamento de guerra, transformado em potência através do atravessamento de questões contemporâneas, as quais envolvem também a apropriação e a recriação no teatro contemporâneo.

2.1 – Tradução intersemiótica: estética do plágio

Roman Jakobson, em “Aspectos linguísticos da tradução”, publicado no livro *Linguística e comunicação* (1969), definiu o termo tradução intersemiótica como “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 65). Jakobson também disse que a tradução intersemiótica pode, da mesma forma, ser definida como a interpretação “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1969, p. 72). Para o autor, além da tradução intersemiótica, existiriam mais dois tipos de tradução: a tradução interlingual, que seria aquela que se dá entre línguas distintas – a que geralmente denominamos de tradução – e a intralingual, a que ocorre dentro de uma mesma língua – como ocorre nos dicionários monolíngues, por exemplo. Esses dois tipos de tradução, ao contrário da intersemiótica, envolvem apenas signos linguísticos.

Julio Plaza, em seu livro *Tradução intersemiótica* (2001), encarou a tradução intersemiótica “como forma de arte e como prática artística na medula da nossa contemporaneidade” (PLAZA, 2001, p. XII), pois, como lembrou esse autor, repetindo Octavio Paz, “o artista é o tradutor universal” (PAZ citado por PLAZA, 2001, p. 1). Entretanto, Plaza extrapolou a afirmação de Paz para focar a tradução como a prática artística que ele via como a mais caracteristicamente contemporânea, além de acreditar que “o próprio pensamento é intersemiótico” (PLAZA, 2001, p. 21). Assim, para o autor, a tradução intersemiótica provocaria a criação de novas realidades e sentidos, atualizando constantemente o universo atual em que transitamos:

[...] numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. Ou, conforme nos diz Décio Pignatari: “A sintaxe deve derivar de, ou estar relacionada com a própria forma dos signos”. Nessa medida, a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades, visto que “na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos já pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo” (PLAZA, 2001, p. 30).

Entretanto, a invenção de novas formas-conteúdo se daria por meio da recuperação presente da história de uma maneira fragmentária e descontínua. Plaza afirmou que durante o processo da criação inscrevem-se os procedimentos da história como um palimpsesto, estando embutidas no processo criativo as relações entre os três tempos, passado-presente-futuro, modificando, portanto, suas relações de dominância entre si. Como esclareceu o autor: “Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura de um leitor” (PLAZA, 2001, p. 8). Seguindo essa visão, a tradução passaria a ser, portanto, uma forma privilegiada de

recuperar a história, estabelecendo a trama passado-presente-futuro. Tal olhar se torna pertinente, aqui, por trazer à tona a tradução como uma possibilidade de acessar a história, atualizando seu sentido, considerando-a como uma “forma plástica, permeável e viva” (p. 9). É uma reconfiguração da história, na qual não caberia mais um pensamento de busca de fidelidade a uma obra que já ficou inscrita no passado. Para Plaza, “a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos” (p. 1).

A partir do cenário descrito por Plaza, é possível perceber de que maneira o autor acreditava que a tradução intersemiótica se daria como prática artística na contemporaneidade. O que colocaria a tradução intersemiótica como aquela que ocupa lugar de destaque – uma espécie de mestre-salas e porta-bandeira de um carnaval contemporâneo – sedimenta-se em uma característica mútua entre esse tipo de tradução e o tempo em que nos situamos: ambos têm como pressuposto o não-fechamento em si próprio – a recusa de qualquer tipo de hermetismo – e o estímulo ao rizoma – à abertura em redes não-lineares que incentivam a multiplicação das leituras.

Plaza, ao analisar o filme *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, uma tradução intersemiótica, comparou o seu diretor a outros nomes dos tempos modernos: “Para Eisenstein [...], uma obra de arte viva era aquela que permitia uma interpretação do espectador, ao engajá-lo no curso de um processo de criação em aberto. Para Marcel Duchamp, uma obra se completa com o público. E, para Bakhtin, o ‘inacabamento de princípio’ e a ‘abertura dialógica’ são sinônimos. [...] É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado” (PLAZA, 2001, p. 2). A tradução intersemiótica pressupõe, pois, a leitura ativa, a arte como criação ampla e aberta, uma

obra inacabada em constante abertura dialógica. Da mesma maneira, pode-se olhar para a arte da contemporaneidade, que, como a tradução intersemiótica, possui uma importante característica – o estímulo ao afrouxamento das fronteiras disciplinares ou mesmo à sua dissolução.

Nesse contexto, como observou Plaza, “a tradução para nós se apresenta como ‘a forma mais atenta de ler’ a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente. Segundo [Northrop] Frye, ‘não há idéias mortas em literatura, há apenas leitores cansados’” (PLAZA, 2001, p. 2). A produção mais recente se dá como uma leitura crítica e ativa do passado e de sua arte, nosso legado como um baú de ideias de onde podemos produzir infinitamente em direção ao futuro.

Walter Benjamin, em “Teses de filosofia da história” (1973) [“Über den Begriff der Geschichte” (1940)], apontou para a necessidade de se conceber a história como superposição de acontecimentos e não como um *continuum* dos mesmos, que caracteriza o que ele chamou de historicismo. Para ele, o “historicismo culmina justamente na História Universal” (BENJAMIN citado por PLAZA, 2001, p. 4). A historicidade tomaria o lugar, portanto, da historiografia. Esse lugar e essa visão da história são, para Plaza, justamente o espaço em que se posiciona a arte, reinventando a história no momento presente. Mencionando autores como Haroldo de Campos e Benjamin, Plaza proclamou que:

Essa forma de captura da história, tal como apareceu a Haroldo de Campos em relação à literatura, é justo aquela que nos aparece como adequada [...] ao próprio objeto de arte: a história vista como “constelação” na qual cada presente ilumina os outros num relacionamento dialético e descentralizador à maneira de uma rede eletrônica em contraposição à montagem linear da historiografia. [...] Para Benjamin, “articular o passado não significa conhecê-lo ‘como verdadeiramente foi’. Significa apoderar-se de uma recordação tal como esta relampeja num instante de perigo”. Isto é, a captura da história como re-invenção da mesma face a um projeto do presente (PLAZA, 2001, p. 4).

A estratégia a que recorro nesta dissertação, para também fugir a uma historiografia reducionista, que resgata os fatos e as verdades, tem semelhança com o modo com que a própria tradução intersemiótica trabalha a maneira com que insere a história em seu organismo: são ambas formas de recuperação fragmentárias, que não buscam o conjunto ou o contínuo. Benjamin, no texto “A tarefa-renúncia do tradutor” (2008), originalmente publicado como “Die aufgabe des übersetzers” (1923), usa a imagem de um vaso quebrado para recuperar a história como construção. Recorremos à história da maneira como juntamos os fragmentos de um vaso que se partiu. Pode-se até tentar colar cada pedaço no seu lugar para se chegar a sua forma original, no entanto, as marcas de sua ruptura se evidenciam de modo a nos lembrar a sua manipulação e consequente alteração. Em *Alice através do espelho*, o Armazém reúne diversos fragmentos, pedaços dos livros de Carroll, trechos de cartas que escreveu, partes de seus diários, citações de obras variadas. Através desse recorte e colagem, transformam a peça em um vaso repleto da vida real e fictícia de Carroll e das criações vindas do próprio grupo. O próprio dramaturgo Maurício Arruda Mendonça disse que “em Alice, as cenas são fragmentárias, não têm qualquer relação de causa e efeito em sua aparente progressão” (MENDONÇA, 2008, p. 161). Ele também afirmou que o texto de Benjamin em questão já serviu de inspiração para o grupo na construção de uma de suas peças – *Da arte de subir em telhados* (2001): “Benjamin dizia que narrar era como colar os cacos de um vaso quebrado. Seus fragmentos podem ser novamente juntados. Mas formarão um outro vaso diferente, uma outra história, o processo de salvar do esquecimento as experiências de vida que contamos era uma idéia de vital importância nessa dramaturgia. Por isso, ela foi cerzida com retalhos de lembranças de todos os atores e atrizes da companhia” (p. 158).

Eneida Maria de Souza, em seu livro *Tempo de pós-crítica: ensaios* (2007), chamou atenção para a importância da metáfora do vaso quebrado para a compreensão da maneira como criamos a partir do passado, modificando-nos a nós próprios, o que justificaria, em parte, a resistência em relatar nossas próprias experiências no trabalho escrito: “Reler o texto do passado consiste na atualização, pela escrita, de uma prática que movimenta o que se acredita estável, fragmentando-se a unidade imaginária que se constrói de si. Esse desconforto justifica a resistência do sujeito em relatar experiências, que, no lugar de recompô-lo, o recortam, como na restauração de um vaso quebrado: a marca dos remendos dos cacos permanece, reforçando a fragmentação” (SOUZA, 2007, p. 24). Retomando Benjamin, ela percebeu que “os fragmentos são fragmentos, restando sempre a marca dos cacos e dos remendos” (p. 25). A autora lembrou uma história relacionada, um conto de Pirandello, no filme *Kaos*, dos irmãos Taviani. Ela narrou a cena em que um restaurador de cerâmica é solicitado a reparar um grande vaso quebrado. Após haver terminado o trabalho, ele se deparou preso no próprio interior do vaso, revelando que seu processo de restauração foi pautado pela ilusão de que conseguiria suprir a falta e não deixar qualquer remendo visível, o que propiciou a autora a concluir que: “Recuperar é, portanto, perder-se no outro e abandonar a imagem ilusória de uma intocável subjetividade. O buraco que confina o restaurador chama a atenção para si próprio e seu estatuto de lugar vazio, razão de ser do vaso. Ao processar a colagem narcísica dos fragmentos na busca do todo sem rasuras, o restaurador torna-se escravo de seu gesto onipotente. A única maneira de sair do buraco é quebrar o vaso, libertar-se do vazio que o prende, *desfazendo* o trabalho realizado” (SOUZA, 2007, p. 26).

Com essa concepção de história, uma história que se concretiza mais em uma geografia de planos do que como sucessão de fatos, o processo tradutório pode se dar como projeto dentro dessa constelação de possibilidades, “entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizador, na medida em que, ao se instaurar, necessariamente produz re-configurações monadológicas da história” (PLAZA, 2001, p. 4-5).

Para Benjamin, ver a história como possibilidade seria aquele vão entre o que poderia ter sido, mas não o foi, relação direta estabelecida entre noções de passado, presente e futuro que se entrelaçam e não podem mais se dissociar. A visão benjaminiana é uma estratégia poética e política, a qual procura recuperar a história não como consumo, mas da maneira como o faz a arte, isto é, como produção. A operação tradutora que radicaliza a sincronia da história, de forma crítica e consciente, traz à tona a noção de que cada obra, “longe de ser uma consequência teleonômica de uma linha evolutiva, é, ao contrário, instauradora da história, projetando-se na história como diferença” (PLAZA, 2001, p. 5).

A questão do tradutor como instaurador da diferença, ao invés daquele que busca equivalentes, foi tratada por Benjamin no texto mencionado sobre a tarefa-renúncia do tradutor. Nele, a partir de sua experiência como tradutor de poesia, o autor disse que o único motivo aparente para se dizer “a mesma coisa” repetidas vezes seria no caso de uma tradução que existisse tão-somente para leitores que não compreendessem a língua do original. No entanto, Benjamin posteriormente iria mostrar que, mesmo que tal faça parte do projeto do tradutor, essa tarefa é impossível. Assim como uma teoria da imitação, não seria possível existir uma tradução que ambicionasse alcançar alguma semelhança com o original, “pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o

original se modifica” (BENJAMIN, 2008, p. 73). É como a história criada por Jorge Luis Borges sobre Pierre Menard, quando este decide se tornar e viver tal qual Miguel de Cervantes para reescrever *Dom Quixote* (1998) [*Dom Quijote de la Mancha* (1605/1615)]: “Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao Quixote pareceu-lhe menos árduo – por conseguinte menos interessante – que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote mediante as experiências de Pierre Menard” (BORGES, 2001, p. 58). A criação do passado no presente se mostrou a Menard, no final das contas, tarefa mais árdua do que a tentativa de tentar acessar o passado da mesma maneira como supostamente teria de fato ocorrido.

Benjamin defendeu que, devido ao fato de as línguas permanecerem em constante movimento de transformação, o tradutor precisaria renunciar a uma tarefa de representar um significado latente do original para que sua obra ganhe vida. A tradução toca o original da forma como uma tangente toca uma circunferência. Ela encosta fugazmente em um ponto infinitamente pequeno do sentido do original para perseguir sua própria via no interior da liberdade. Para Benjamin, “liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação – essa é tarefa do tradutor” (BENJAMIN, 2008, p. 79). A visão de Benjamin relaciona-se com aquela que Plaza, em um momento posterior, iria defender, ambos buscando a tradução como forma de recriação a partir de um ponto tocado no passado.

Essa reflexão me atrai, principalmente por também apontar para transições que envolvem não só tempos, mas também distâncias. Uma Alice dos trópicos é diferente daquela dos climas temperados – não melhor, nem pior, mas certamente diferente. Alice armada de calor e contemporaneidade é uma Alice que o Armazém criou – outra Alice, mais Alice, esta de hoje, mais aquela de ontem, mais aquela que está continuamente se transformando aos olhos de quem a vê. A Alice de Lewis Carroll problematiza uma

menina se transformando em mulher, que constantemente não se reconhece – “Afinal de contas quem sou eu?” (CARROLL, 2002, p. 21) –, em fases de mudanças, o que nunca cessaria de acontecer. Alice continuou/continua/continuará crescendo, a ponto de exclamar: “Adeus pés!” (CARROLL, 2002, p. 19).

Abrindo as comportas entre passado-presente-futuro, o Armazém se apropriou das metamorfoses de Alice, deslocando a personagem de seu contexto original para que ela ficasse pertinho do público, longe também do palco, mas dissolvida entre as pessoas, o cenário, o espaço. Entre todos, ela não é só livro ou teatro. Ela está entre signos – intersemiótica – e entre-lugares: uma gringa abraçando um caboclo, um mico ou um jeca-tatu, para lembrar Tom Zé, na música “Esteticar (Estética do plágio)”, do disco *Com defeito de fabricação* (1998).¹³ E, ainda, cumprimentando *milord*, passa a dançar um baião e entra na estética do arrastão. Alice se empolgou no Rio de Janeiro e, cheia da ginga, resolveu lascar um beijo na boca do gato-que-ri. O povo todo se excitou, mas ela ficou assustada quando foi ameaçada com uma arma na cara por um malandro que estava tentando contar uma história. E se isso parece um pouco sem pé nem cabeça – advirto que às vezes Lewis Carroll decide tomar conta do trabalho, aquele “escritor meio esquisito, um pouco inclinado a escrever histórias sem pé nem cabeça” (CARROLL, 1997, p. 25).

Paulo de Moraes, diretor do espetáculo, disse, no documentário de *Alice através do espelho*, que eles queriam que a história fosse um sonho da cabeça de Carroll. Desse modo, trabalharam o formato da peça e sua narrativa como algo que mistura um mundo

¹³ Letra da música “Esteticar (Estética do Plágio)” de Tom Zé, Vicente Barreto e Carlos Rennó: “Pense que eu sou um caboclo tolo boboca / Um tipo de mico cabeça-oca / Raquítico típico jeca-tatu / Um mero número zero um zé à esquerda / Pateta patético lesma lerda / Autômato pato panaca jacu. / Penso dispenso a mula da sua ótica / Ora vá me lamber tradução inter-semiótica. / Se segura *milord* aí que o mulato baião / (tá se *blacktaiando*) / *Smoka-se* todo na estética do arrastão. / *Ca esteti ca estetu* / *Ca esteti ca estetu* / *Ca esteti ca estetu* / *Ca estética do plágio-iê*. / Pensa que eu sou um andróide candango doido / Algum mamulengo molenga mongo / Mero mameluco da cuca lelé / Trapo de tripa da tribo dos pele-e-osso / Fiapo de carne farrapo grosso / Da trupe da reles e rala ralé”.

onírico com questões verdadeiras do autor, que foi acusado de pedofilia devido às estreitas relações travadas com crianças do sexo feminino. A loucura, ao tratar de ambas as (ir)realidades, foi ativamente explorada. O Gato-que-ri diz logo no início: “Todos aqui são loucos!”, e, como falou o dramaturgo responsável pelo espetáculo, a partir desse momento na peça, “um debate se instaura, já que o conceito de loucura é uma das questões mais importantes de *Alice Através do Espelho*” (MENDONÇA, 2008, p. 150). O público, assim, adentra quartos de manicômios e se depara com personagens em camisas-de-força, pois a loucura é debatida a todo o tempo, até que, no final, o próprio Carroll sai de cena carregado em uma cama de hospício. É, portanto, através dessas provocações que “o espetáculo começa a nos arrancar das camisas-de-força da lógica” (MENDONÇA, 2008, p. 150).

Martin Gardner, estudioso da obra de Lewis Carroll, se refere à cena do julgamento de Alice, aludindo à obra Kafka: “Mais de um crítico comentou as semelhanças entre *O processo* de Kafka e o julgamento do Valete de Copas; entre *O castelo* de Kafka e um jogo de xadrez em que peças vivas ignoram o plano do jogo e não têm como saber se estão se movendo por vontade própria ou sendo empurradas por dedos invisíveis” (GARDNER – CARROLL, 2002, p. xiv). Lembrando a referência feita por Mendonça, é como o personagem Gato-que-ri dizendo: “são loucos julgando loucos” (MENDONÇA, 2008, p. 154), são loucos que sentenciam antes de dar o veredito. A isso Mendonça chama de um tribunal enxadrístico no qual impera o regime da crueldade, citando o que Deleuze falou sobre a crueldade de Artaud: “escrita de sangue e de vida que se opõe à escrita do livro, como a justiça ao juízo, e acarreta uma verdadeira inversão de signo” (DELEUZE citado por MENDONÇA, 2008, p. 155). Essa inversão é sempre buscada na peça de Alice, que, como diz Moraes, não é um “espetáculo”, mas um “espelhotáculo” (MORAES, 2008, p. 65).

Para adentrar nesse espelhotáculo, busco, por vezes, encontrar uma outra lógica, diferente da lógica binária, a lógica que busca sempre a raiz. Esta cede seu lugar a uma segunda, multiplicadora, que foge da unidade e busca o rizoma, “por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas. Conjuguar os fluxos desterritorializados” (DELEUZE, 1995, p. 20). Essa lógica se insere nos planos desterritorializados, não busca sentidos estagnados ou sintetizantes. Tal pensamento me recorda a patafísica, termo proposto por Alfred Jarry, em *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* (1911) – em tradução literal, *Gestos e opiniões do Doutor Faustroll*. Como elucidou Calvin Tomkins, em *Duchamp: uma biografia* (2004) – *Duchamp: a biography* (1998) –, no seu livro, Jarry:

[...] descreve as façanhas e os ensinamentos de um antifilósofo que nasceu com 63 anos, viaja pelo mundo numa peneira e é o inventor da “patafísica”, uma ciência nova que trata das “leis que governam as exceções e explicam o universo suplementar a este”. As chamadas leis da ciência, de acordo com Faustroll-Jarry, são simplesmente exceções que ocorrem mais frequentemente do que outras. O universo suplementar de Faustroll é a nossa consciência, o mundo do cotidiano virado de cabeça para baixo, um lugar onde a alucinação é a norma e onde tudo pode ser o oposto de si mesmo (TOMKINS, 2004, p. 85).

A patafísica é a “ciência das soluções imaginárias” (p. 69), como cita Michael Archer, em *Arte contemporânea: uma história concisa* (2001) [*Art since 1960* (1997)]. Definitivamente, o universo de Carroll seria melhor definido como patafísico, uma vez ser muito mais propenso a se ligar às exceções das coisas e às suas soluções imaginárias, casos que não obedecem a uma lógica que funcione através de um dispositivo metafísico. Para adentrar o País das Maravilhas, seria mesmo de grande ajuda caminhar com o livro de Jarry a tiracolo, afinal, lá tudo parece realmente uma exceção, algo que não se passa com a frequência de outros acontecimentos, como se

pensar em marimbondos de peruca (CARROLL, 2002, p. 283) ou em enviar um presente pelo correio para os próprios pés, seguido com as direções:

Exmo. Sr. Pé direito da Alice,
Tapete junto à lareira
Perto do guarda-fogo,
(Com o amor da Alice) (CARROLL, 2002, p. 19).

Não é só o País das Maravilhas que parece haver alguma relação com a patafísica, mas também seu criador, Carroll, pessoa incomum que adorava inventar jogos de lógica e mandar nas cartas às suas pequenas amigas 10.000.000 beijos, ou 4i, ou dois milionésimos de um beijo. Carroll experimentava seu mundo de maneira peculiar e era vital para ele sua forma de inventá-lo, inverter a lógica, criar novos sentidos para as coisas.

A personalidade e as histórias de Carroll certamente mostraram possibilidades de relações singulares com o mundo e é também nessa medida que a tradução intersemiótica se revela importante para este trabalho, já que propicia uma relação entre os signos dentro desse tipo de pensamento, o qual se posiciona como instaurador da diferença. Entrelaçando passado-presente-futuro, sem conferir linearidade a esses tempos, a tradução intersemiótica não promove uma lógica teleonômica, mas se produz através de saltos, abrindo-se para a possibilidade de outras configurações lógicas. Não somos apenas nós, sujeitos, que pensamos. Os signos também pensam. E cada mensagem vai engolindo canibalisticamente as anteriores (PLAZA, 2001, p. 13). Nesse sentido, a tradução intersemiótica explode qualquer tentativa de se resgatar fidedignamente uma obra que já se instaurou em um contexto passado. A tradução aqui se faz através da criação e recriação: “Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura

da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 2001, p. 14). Daí não ser possível negar a presença dos fragmentos e cacos no processo de criação – sejam eles quais forem. Talvez, portanto, assumir o caráter fragmentário dentro de nossa forma de recuperar e criar o próprio mundo seja uma maneira de reconciliar-se com a ideia de que a prática artística não se faz por um processo criativo genuíno do artista, através de sua mente brilhante, pressuposição ainda arraigada em uma filosofia humanista liberal, mas por meios de acessos a contínuos fluxos de criação, que estão disponíveis em diversos planos. A criação se dá pela constante transformação. Tom Zé ainda disse, no texto “A estética do plágio” (1999), o qual se encontra na ficha técnica do citado disco *Com defeito de fabricação*: “Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a **Era do Plagicombinador**, processando-se uma entropia acelerada”.¹⁴ Somos, muitas vezes, plagicombinadores no mundo, criando e transformando continuamente. Importante também ressaltar que tal processo não se dá através de uma linha evolutiva do saber: não estamos procurando chegar a algum lugar. Concordo com Baudrillard, que diz, em *De um fragmento ao outro* (2003), “não se trata de um percurso evolutivo; não creio que, algum dia, esse tenha sido o caso em relação à cultura em geral, cada momento tem uma singularidade incomparável... Não existe acúmulo, portanto não existe verdadeira evolução, nem nenhuma finalidade global...” (BAUDRILLARD, 2003, p. 19). No entanto, o que elaboramos agora decerto é algo que poderá traçar um novo dispositivo de reflexão em outro platô, aos saltos, como afirma Souza:

Conclui-se que o saber não se faz por acúmulo mas por saltos, seguindo o compasso de uma temporalidade intermitente e serial [...]. Para Roberto Corrêa dos Santos, “o saber não se faz por acúmulo, nem por sofreguidão. E seu tempo não é sempre igual. O tempo de aparecimento de um saber não coincide com o tempo de sua elaboração. O tempo da

¹⁴ Retirado do site: <<http://www.tomze.com.br/pdefeito.htm#Estética>>, acessado em 08 ago. 2010.

elaboração (al)química do saber, realizada por uma pessoa, ou por uma cultura, este tempo que torna o saber uma ação, este só se dá enquanto posterioridade” (SANTOS, 1989:26) (SOUZA, 2007, p. 27).

A meu ver, tal reflexão está intimamente ligada à criação que o Armazém fez a partir das Alices de Carroll. Uma captura do passado no momento presente e que se abre no futuro para múltiplas interpretações. Abrimo-nos para um outro mundo, no qual tudo é mais possível – para um mundo de maravilhas. E, por isso, pela abertura cada vez maior de possibilidade, percorro outros lugares que não só o da tradução intersemiótica. Junto com o Armazém e com *Alice*, aproximo-me a seguir dos mecanismos da paródia e da antropofagia.

2.2 – Diferenças na paródia pós-moderna

Na montagem do Armazém, foram mescladas músicas brasileiras e estrangeiras, as quais foram postas no meio de um País das Maravilhas. Diálogos foram extraídos dos livros de Carroll e misturados com falas da própria companhia e também com outras fontes. Em uma passagem, por exemplo, de *Alice no país das maravilhas*, há o seguinte trecho do Chapeleiro explicando o porquê de ter se desentendido com o tempo:

Nós tivemos um desentendimento no ano passado, bem na época em que ela ficou louca, sabe? (E apontou a Lebre Alopurada com a colher de chá.) Foi no grande concerto oferecido pela Rainha de Copas, em que eu deveria cantar:

Você, você, morceguinho
O que faz fora do ninho? (CARROLL, 2009, p. 84).¹⁵

Já na encenação do Armazém, o chapeleiro disse:

¹⁵ As citações de *Alice no País das Maravilhas*, feitas neste subcapítulo, foram retiradas da tradução realizada por Nicolau Sevcenko, publicada pela Cosac Naify (2009). Segue a reprodução do trecho original, extraído de *Alice's adventures in Wonderland* (2008): ““We quarrelled last March – just before HE went mad, you know – (pointing with his tea spoon at the March Hare,) – it was at the great concert given by the Queen of Hearts, and I had to sing
“Twinkle, twinkle, little bat!
How I wonder what you're at!” (CARROLL, 2008, p. 39).

Eu e o tempo tivemos uma briga... uma briga no ano passado. Foi no grande concerto dado pela Rainha e eu tinha de cantar:

*Você não gosta de mim
Mas sua filha gosta*

Mudando a canção original do livro de Carroll, o grupo nos remete, dessa forma, a uma apropriação paródica de seus textos, quando cita a música *Jorge Maravilha*, de Chico Buarque.

A passagem do julgamento no livro *Alice no país das maravilhas* e a forma como o Armazém a utiliza para ironizar a suspeita ligação de Carroll com meninas são, de maneira semelhante, muito significativas para se compreender a maneira como o grupo se apropriou das histórias de Alice. O fragmento em questão encontra-se assim traduzido por Nicolau Sevcenko:

[...] o Coelho Branco leu, gritando o mais alto que podia com a sua vozinha estridente, o nome de ALICE!
- Presente! – gritou Alice [...].
- O que você sabe sobre esse caso do roubo das tortas? – perguntou o Rei para Alice.
- Nada – respondeu Alice.
- *Absolutamente nada?*
- Absolutamente nada – confirmou Alice.
[...]
- Por favor, Majestade! Há ainda outros depoimentos a serem colhidos – declarou o Coelho Branco, saltando depressa. – Este documento acaba de ser encontrado.
- O que há nele? – perguntou a Rainha.
- Eu ainda não abri – respondeu o Coelho Branco –, mas parece ser uma carta, escrita pelo prisioneiro para... para alguém.
[...]
- Para quem está endereçada? – perguntou um dos jurados.
- Ela não tem endereço algum – respondeu o Coelho Branco. – Na verdade, não há nada escrito do *lado de fora*. – Abriu a carta enquanto falava e acrescentou: – Afinal de contas, não se trata de uma carta: é um conjunto de versos.
- Estão escritos com a caligrafia do prisioneiro? – perguntou outro jurado.
- Não, não estão – respondeu o Coelho Branco. – E isso é a coisa mais esquisita nesse caso todo. [...]
- Ele deve ter imitado a letra de outra pessoa – observou o Rei. [...]
- Por favor, Majestade – interrompeu o Valete –, eu não escrevi esses versos e ninguém pode provar que eu tenha escrito, pois não há nenhum nome assinado no final.
- Se você não assinou – disse o Rei –, isso só torna as coisas piores. Você *devia* ter alguma má intenção, ou então teria assinado seu nome como fazem as pessoas honestas.
[...]
- Isso *prova* que ele é culpado – afirmou a Rainha.
- Isso não prova coisa nenhuma! – respondeu Alice. – Ora, vocês nem sabem ainda o que dizem os versos!

- Leia-os então! – ordenou o Rei (CARROLL, 2009, p. 134-140).¹⁶

A cena do julgamento foi realizada pelo Armazém através da inversão do personagem que interpreta o réu da história, deixando de ser o Valete e passando agora a ser o próprio Carroll:

CORO: Alice! Alice!
 ALICE: Presente!
 REI: Você conhece o réu?
 CARROLL: Alice! O que ela está fazendo aqui?
 RAINHA: Ela é só mais uma vítima.
 ALICE: O que está acontecendo aqui, doutor?
 CARROLL: Todos aqui estão loucos.
 RAINHA: O que você tem a dizer a respeito deste crime hediondo?
 ALICE: Nada.
 REI: Absolutamente nada?
 ALICE: Eu já disse nada!
 CARROLL: Vocês estão passando dos limites!
 RAINHA: Você quer que a gente pare? É só você me dizer o que faz para as meninashas!
 CARROLL: Jogos, quebra-cabeças, passatempos...
 REI: Não é nada disso que ela está perguntando, imbecil!

¹⁶ Trecho original: “Alice watched the White Rabbit as he fumbled over the list, feeling very curious to see what the next witness would be like, ‘for they haven’t got much evidence YET,’ she said to herself. Imagine her surprise, when the White Rabbit read out, at the top of his shrill little voice, the name ‘Alice!’ ‘Here!’ cried Alice [...]
 ‘What do you know about this business?’ the King said to Alice.
 ‘Nothing,’ said Alice.
 ‘Nothing WHATEVER?’ persisted the King.
 ‘Nothing whatever,’ said Alice.
 [...]
 ‘There’s more evidence to come yet, please your Majesty,’ said the White Rabbit, jumping up in a great hurry; ‘this paper has just been picked up.’
 ‘What’s in it?’ said the Queen.
 ‘I haven’t opened it yet,’ said the White Rabbit, ‘but it seems to be a letter, written by the prisoner to--to somebody.’
 [...]
 ‘Who is it directed to?’ said one of the jurymen.
 ‘It isn’t directed at all,’ said the White Rabbit; ‘in fact, there’s nothing written on the OUTSIDE.’ He unfolded the paper as he spoke, and added ‘It isn’t a letter, after all: it’s a set of verses.’
 ‘Are they in the prisoner’s handwriting?’ asked another of the jurymen.
 ‘No, they’re not,’ said the White Rabbit, ‘and that’s the queerest thing about it.’ (The jury all looked puzzled.)
 ‘He must have imitated somebody else’s hand,’ said the King. (The jury all brightened up again.)
 ‘Please your Majesty,’ said the Knave, ‘I didn’t write it, and they can’t prove I did: there’s no name signed at the end.’
 ‘If you didn’t sign it,’ said the King, ‘that only makes the matter worse. You MUST have meant some mischief, or else you’d have signed your name like an honest man.’
 [...]
 ‘That PROVES his guilt,’ said the Queen.
 ‘It proves nothing of the sort!’ said Alice. ‘Why, you don’t even know what they’re about!’
 ‘Read them,’ said the King.” (CARROLL, 2008, p. 71-72).

RAINHA: Mas será que eu vou ter que perguntar mais de mil vezes? Escuta bem surdinho: o que é que você faz com as menininhas?
 CARROLL: Eu apenas divirto minhas amiguinhas!
 RAINHA: Ah, por que você não poupa nosso tempo e diz a verdade?
 GATO: Majestade! Majestade! Encontrei algumas provas!
 RAINHA: Está escrito com a letra do prisioneiro?
 GATO: Parece a letra dele, mas quem assina é um tal de Lewis Carroll!
 REI: Ele deve ter imitado a letra de uma outra pessoa!
 CARROLL: Meu nome é Dodgson!
 RAINHA: Isso apenas piora a sua situação! É! Com certeza você deveria estar com más intenções, senão teria assinado seu nome verdadeiro como qualquer pessoa honesta! E isso prova a sua culpa!
 ALICE: Isso não prova porcaria nenhuma! Vocês sequer leram o que estava escrito...
 REI: “Adoro crianças, exceto os meninos”. Há! Que exótico!
 RAINHA: “Malvada!” Malvada... “Se eu pudesse ao menos voar até aí munido de uma vara de dez metros de comprimento e dez centímetros de largura, como eu açoitaria esses seus dedinhos perversos!” Há! Mas é um sádico!
 [...]
 REI: “As semanas e os meses vão passando e eu fico a cada dia mais magro, mais triste, mais velho, sem que me chegue qualquer resposta sua. Meus amigos já começaram a insinuar coisas sobre mim que eu me recuso a contar”.
 RAINHA: Essa sua inocência cheira a crime, Dodgson!
 CARROLL: Vocês sempre me interpretaram mal.
 ALICE: É, isso foi escrito pra criança que eu fui um dia, nada mais!
 REI: Que os jurados deliberem o veredito!
 RAINHA: Nada disso! Primeiro a sentença, o veredito depois!
 ALICE: Que absurdo! Onde já se viu sentença antes do veredito?!

A paródia da qual trato não se refere àquela “imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares” (HUTCHEON, 1989, p. 16), mas àquela abordada por Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1989) [*A theory of parody* (1985)]. Nesse livro, Hutcheon mencionou o seguinte comentário, tecido por Dwight Macdonald: “Somos exploradores que olhamos para o passado e a paródia é a expressão central do nosso tempo” (MACDONALD citado por HUTCHEON, 1989, p. 11). Assim, para a autora, “a paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico” (p. 13). Ou seja, através desse recurso refletimos sobre nossa própria situação de estarmos no mundo, porém sempre dialogando com o que nos foi deixado por outros anteriormente e com o que está sendo produzido hoje; é justamente na constante relação com outros tempos e espaços que se torna possível entender melhor a nós próprios. A paródia, comumente designada como parasitária e derivativa a partir de uma herança romântica da ideia de

gênio criativo, individualidade e originalidade vital, foi definida por Hutcheon como repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (p. 17). Foi esse o perfil que a paródia, segundo Hutcheon, percorreu a arte do século XX.

Angela Materno, no prefácio do livro de José da Costa – *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presenças diferidas* (2009) –, intitulado “O palco, o livro e os gestos da escrita”, apontou para o caráter paródico das produções brasileiras contemporâneas, lembrando a conotação que é dada à paródia por Giorgio Agamben, em *Profanações* (2007) [*Profanazioni* (2005)]:

O caráter paródico de várias das encenações brasileiras contemporâneas, assinalado por Da Costa, é também um índice não só de seu forte teor intertextual, mas também da operação disjuntiva nelas presente, operação pertinente à própria noção de paródia. Derivada da rapsódia (recitação dos poemas homéricos), a paródia – conforme sua definição mais conhecida – constituiu-se como um canto paralelo (ao lado de) e invertido que transpunha o tom sério e elevado dos cantos parodiados para um tom jocoso e *degradado*. Há, entretanto, segundo Giorgio Agamben, uma acepção mais antiga de paródia, vinculada à esfera musical, e que o mundo clássico conhecia. Ela indicava, segundo o autor, a separação entre o canto [...] e a palavra [...]. Se na música grega a melodia deveria corresponder ao ritmo das palavras, quando “na recitação dos poemas homéricos, tal nexos acaba desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para tem oden*, contra o canto (ou ao lado do canto)”. O efeito desta disjunção entre música e palavra era, muitas vezes, cômico. O mais importante aí, porém, como destaca Agamben, é que a paródia designa a ruptura de um elo “natural”, entre música e linguagem, canto e palavra. Neste sentido, o paródico aponta para um ‘afrouxamento’ de ‘vínculos tradicionais’ (MATERNO, 2009, p. 18-19).

O comentário de Materno revela-se peculiar por mostrar uma visão da paródia, a partir de Agamben, a qual segue uma leitura similar a que foi realizada por Hutcheon, vista como intertextualidade e não como um gênero imitativo e parasitário, ou seja, a coloca como um dos mecanismos criativos utilizados na pós-modernidade, tornando possível aproximar as criações cênicas realizadas no contexto nacional de tal noção.

Em *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), editado originalmente como *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* (1987), Hutcheon disse que o pós-moderno repete com diferença, contesta reavaliando e

assimila ironizando. Isso ocorre de forma crítica: “O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira um tanto simplista, damos o rótulo de ‘humanista liberal’): desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o estético e o político” (p. 15). Hutcheon explicou extensivamente sobre o que seria o pós-moderno e quais são os muitos de seus paradoxos, como, por exemplo, o interesse que ele tem pela arte do passado – que se reflete na relação paródica com as obras já existentes e, ao mesmo tempo, em uma autorreflexividade do presente latente – ou o apego pela questão estética da arte, mas sem esquecer de sua função política.

Um elemento que a teoria constantemente sublinha é a revisão que o pós-modernismo empreende acerca do hermetismo estético da arte modernista. Para Hutcheon “a habitual separação entre arte e vida (ou imaginação e ordem humanas versus caos e desordem) já não é válida” (HUTCHEON, 1991, p. 24). A seu ver,

[...] o reducionismo dogmático do modernismo, sua incapacidade de lidar com a ambigüidade e a ironia, e sua negação sobre a validade do passado foram questões analisadas com seriedade e julgadas como deficientes. O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente. A curiosidade histórica e social aparentemente inesgotável e uma postura provisória e paradoxal (um pouco irônica, embora com envolvimento) substituem a postura profética e prescritiva dos grandes mestres do modernismo (HUTCHEON, 1991, p. 52).

Assim, a conceituação de paródia que me interessa, repito, é a que enxerga a mesma como uma “paradoxal estratégia de repetição, como fonte de liberdade” (HUTCHEON, 1989, p. 21) e como “apropriação textual” (HUTCHEON, 1989, p. 22), seguindo a lógica pós-moderna que embalou o método de trabalho do Armazém. Uma paradoxal apropriação – paradoxos que desafiam a lógica da razão –, como Alice que segura a laranja com a mão direita, mas, quando olha a menina que está no espelho, não sabe explicar como ela segura a laranja com a mão esquerda.

Hutcheon apontou para a curiosa relação entre o valor que é concedido à paródia e às noções de indivíduo, sujeito e autor conferidas pela sociedade a um dado tempo:

Michel Foucault (1977, 115) defendeu que todo o conceito de artista ou autor como instigador original de sentido é apenas um momento privilegiado de individualização na história da arte. Desse ponto de vista, é provável que a rejeição romântica das formas paródicas como parasitárias reflectisse uma ética capitalista emergente que fez da literatura uma mercadoria que podia ser possuída por um indivíduo. O último século viu a ascensão das leis dos direitos de autor, e com elas, claro, vieram os processos de difamação contra os parodistas. Talvez isto queira dizer que o facto de hoje em dia se verificar uma viragem para a paródia reflecta aquilo que os teóricos europeus vêem como uma crise em toda a noção do sujeito como fonte coerente e constante de significação. O facto de a paródia se virar abertamente para outras formas de arte contesta implicitamente a singularidade romântica e obriga, consequentemente, a uma reavaliação do processo de produção textual (p. 15-16).

A relação da paródia com a quebra de uma noção de sujeito individualizado e instigador original do sentido busca negar a ideia de que o artista procura dentro de si algo essencialmente novo de onde extrai suas obras. A paródia é, assim, um meio de se enxergar a maneira como se constituem nossas relações no mundo contemporâneo, no qual as fronteiras entre o que estaria no campo da arte ou da vida começam a ficar cada vez mais instáveis e fluidas. A obra que não mais difere entre arte e vida seria como a do Armazém, que já não mais separa a *Alice* de Carroll, ou os atores do público. Todos se encontram em um mesmo lugar, ao mesmo tempo. Arte e vida atravessam o espelho e chegam a um mesmo universo de imaginação, caos e (des)ordem. Dentro de tanta mistura, torna-se difícil fazer distinção entre gêneros, mais uma característica pós-moderna, que procura continuamente transgredir os limites aceitos previamente, seja os de determinados campos artísticos, de gêneros ou da arte propriamente dita (HUTCHEON, 1991, p. 26).

Na arte pós-moderna, o teatro ganha novas relações a serem estabelecidas com a literatura, relações mais complexas, que vão para além do texto dramático quando transportado para o palco. Muitas vezes não há nem drama, nem palco. Creio que para ir ao encontro dessas relações, seria necessário ir além do diálogo entre teatro e texto,

alcançar também as conversas entre literatura e vídeo, artes plásticas e poesia, ou vídeo e música, por exemplo. Nesse aspecto, vale a pena mencionar o poema “Vai e Vem” (1959), de José Lino Grunewald, que se transforma em um projeto sonoro-sinestésico de Bernard Leitner – “Vaivém” (1977); ou o Poemobiles “Luz Mente Muda Cor...” (1974), de Augusto de Campos e Julio Plaza – este, por si só, já uma junção fronteiriça das artes, pois, ao fundir a poesia e o objeto plástico em uma só coisa, o projeto une a um tempo literatura e artes plásticas – e se torna videotexto (obra de mesmo nome, realizada por Plaza, em 1986); ou, ainda, o *Requiém*, de Mozart, que se metamorfoseia em teatro-dança na peça *Dies Irae*, com a companhia espanhola Marta Carrasco. Essas obras exploram a interdisciplinaridade e o diálogo entre as fronteiras artísticas; são intersemióticas por natureza, e também paródicas.

Maria do Carmo de Freitas Veneroso e Maria Angélica Melendi acreditavam que “a abordagem do diálogo entre as artes na contemporaneidade [...] passa, na maior parte das vezes, pela análise e a compreensão da convivência de várias mídias dentro de uma mesma obra. As obras contemporâneas não correspondem aos gêneros que se estabeleceram no século XVIII, quando foi definido o campo das belas-artes” (VENEROSO; MELENDI, 2009, p. 9). Dessa maneira, os *Diálogos entre linguagens* – nome do livro organizado pelas autoras – se estabelecem não de forma organizada e dividida, mas através da interpenetração de uma linguagem na outra, transformando cada área em um espaço desterritorializado, sem fronteiras definidas. Essa é talvez a maior característica que se pode observar no campo da arte agora, e há os que defendem que essa não é apenas uma característica, mas a própria essência da arte contemporânea.

Fernando Piancó, por exemplo, curador que assina a apresentação do livro *O teatro em diálogo com outras linguagens* (2010), afirmou que “a queda de fronteiras entre teatro, dança, performance e artes visuais, entre outras, não é uma tendência, mas

um aspecto essencial do teatro contemporâneo”.¹⁷ Por isso, provavelmente não foi a literatura que se deslocou para o teatro, no caso da peça *Alice através do espelho* do Armazém, nem vice-versa; o que ocorreu foi que um e outro se contaminaram a ponto de ambos se transformarem, saindo de um movimento unilateral (caso de quando a peça dramática ou o romance literário vira uma montagem teatral) para galgarem então o multilateral. Pode-se notar que este momento ultrapassou inclusive um caminho bidirecional, no qual somente se afetariam livro e teatro. O que se pode encontrar hoje são movimentos de múltiplas direções, em constantes descontinuidades, explodindo-se em potencialidades que irão atingir a arte e a vida. Não há coisa qualquer ou pessoa alguma separada ou individuada; portanto, não é possível separar um elemento de todo o resto. Parece que essa foi uma importante pergunta que a arte pós-moderna se fez e a resposta acabou por resultar em uma multiplicidade de produções que não mais se voltaram apenas às próprias questões específicas de seu meio, mas àquelas que também perceberam estar sendo compartilhadas com outras pessoas e produções – outras, inclusive, que poderiam não estar dividindo um mesmo tempo ou espaço. Claro está que a diferença é sempre marcada, pois somos afetados de modos diferentes e nos aceitamos diferentes. O Armazém fez do mesmo um outro; repetição com diferença, ou vice-versa.

Para Gilles Deleuze, no livro *Diferença e repetição* (1988) [*Différence et répétition* (1968)], aquilo que se repete sempre carrega consigo também a diferença. Sendo assim, o autor disse que, geralmente, “a repetição é representada como uma semelhança perfeita ou uma igualdade extrema” (p. 426). Entretanto, “toda vez que reencontramos uma variante, uma diferença, um disfarce, um deslocamento, diremos que se trata de repetição” (p. 428). Deleuze fez uma crítica à visão platônica da

¹⁷ Retirado do *site*:

⟨http://www.saudelazer.com/index.php?option=com_content&task=view&id=10098&Itemid=49⟩, acessado em 28 ago. 2010.

representação, com o intuito de desvencilhar a diferença de um conceito negativo tal qual a encaramos – para Deleuze, “a diferença é injustamente assimilada a um não-ser negativo” (p. 423). Para isso, seria necessário que a representação cedesse o seu lugar à repetição: “o jogo da diferença e da repetição substitui o jogo do Mesmo e da representação” (p. 446). De fato, o Mesmo também é descartado nessa relação, pois não é como a repetição que reforça positivamente a diferença, mas, ao contrário, como a representação, a apaga. A repetição é similar à noção de semelhança para a autora Wanda de Paula Tofani, em seu texto “Representação e apresentação: uma mútua subsunção” (2009), “que não contempla o mesmo, mas que se infecta de alteridade, conformando, aliás, novos elos de semelhança. Há, portanto, um dilaceramento da semelhança da ordem natural e da representação figurativa” (TOFANI, 2009, p. 23).

Percorrendo tais pensamentos, percebo que o pós-moderno se inclinaria a prevalecer noções como as de repetição e diferença, da maneira como preferiu Deleuze, em detrimento de ideias como a de representação e a de Mesmo. Hutcheon recuperou as palavras de Lionel Gossman sobre o assunto: “A história moderna e a literatura moderna [em ambos os casos, eu diria *pós-moderna*] rejeitaram o ideal de representação que por tanto tempo as dominou. Atualmente as duas encaram seu trabalho como exploração, testagem, criação de novos significados, e não como exposição de significados que, em certo sentido, já ‘existiam’ mas não eram percebidos imediatamente (1978, 38-39)” (GOSSMAN citado por HUTCHEON, 1991, p. 34). Hutcheon afirmou que o pós-modernismo “realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea. [...] A diferença – ou melhor, no plural, as diferenças – pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias” (HUTCHEON, 1991, p. 22). Assim, a relação do pós-moderno com o passado ou com a história seria estabelecida através da diferença e não pela negação: “A história não passa pela negação e pela negação da

negação, mas pela decisão dos problemas e pela afirmação das diferenças” (DELEUZE, 1988, p. 424). Alice já tinha consciência disso quando perguntou para a Lagarta: “Quem sabe a sua maneira de sentir talvez seja diferente?” Assim, Veneroso e Melendi defenderam que “através da quebra das barreiras entre as disciplinas será possível alcançar um patamar compatível com as práticas artísticas atuais, que [...] já não se constituem em gêneros ou categorias disciplinares isoladas, mas em diálogos, apropriações e aproximações entre linguagens” (VENEROSO; MELENDI, 2009, p. 10). A *Alice* do Armazém dá provas disso.

2.3 – Picamalácia: antropofagia ou regurgitofagia

Este capítulo se faz como uma picamalácia, que se define na área médica como “a ingestão de substâncias não alimentares ou combinações atípicas de alimentos”.¹⁸ *Alice* migrou da Inglaterra vitoriana para ocupar o espaço da Fundação Progresso em 1999. Deixando o frio e as boas maneiras europeias, decidiu ir para a Lapa carioca experimentar o espaço do Armazém. E lá *Alice* se transformou. Lá *Alice* já não poderia ser a mesma. Seu País das Maravilhas e o mundo que encontrou através do espelho não iriam mais ser iguais. *Alice* não só viajou no tempo e atravessou o oceano como também precisou sair do papel. Queria saber como ficaria se saísse do preto e do branco e ganhasse um outro texto, tridimensional, povoado de cores, pessoas, figurinos e cenários. Essa nova *Alice* se transformou porque foi devorada. Deglutida, ela não ficou nas entranhas de quem a comeu. Pelo contrário, através de tal processo, explodiu em novas potencialidades e ficou maior. *Alice* ficou tão grande que teve medo de não conseguir calçar os sapatos nos próprios pés. Esse foi o processo antropofágico por que passou *Alice*. No entanto, essa *Alice* não conheceu Oswald de Andrade. Ela também não

¹⁸ Disponível no *site*:

<<http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/>>, acessado em 12 abr. 2011.

conheceu o movimento modernista, tampouco o índio primitivo. Para encontrar *Alice*, a antropofagia modernista se transformou, transitando por outros estágios da cultura em que se situava quando foi germinada. Tal deslocamento, a meu ver, não teria incomodado o antropófago, já que ele próprio era propenso a abrir-se continuamente para o novo (TELES, 1995, p. 3).

O processo antropofágico que me interessa discutir neste trabalho não está exatamente ligado ao programa vanguardista de Oswald – autor do “Manifesto antropófago”, publicado em 1928 –, o qual procurava uma autonomia de nosso lugar periférico frente ao pensamento eurocentrista. Como colocou Carlos Sepúlveda, uma releitura da antropofagia oswaldiana para um momento pós-moderno se faz necessária, de forma que se torne possível repensar em um conceito antropofágico dentro de um contexto diverso daquele no qual foi primeiramente programada: “Oswald de Andrade precisa de uma releitura, não mais no quadro de uma ruptura com o passado, contribuição mais do que revista; necessita, neste nosso contexto, de uma reavaliação em nome da pós-modernidade – seja isto o que for – porque conseguiu, em sua obra, dramatizar o novo saber cotidiano, onde o lugar do outro é decidido na relação e não há nada previsto” (SEPÚLVEDA, 1995, p. 14).

Ao defender o canibalismo em contraposição à cultura da subserviência à metrópole, o movimento antropófago procurava englobar “tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual” (NUNES, 1978, p. xxv), como afirmou Benedito Nunes, no livro *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias* (1978). Oswald dizia: “Ver com olhos livres” (p. 9), no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” ([1924] 1978). É precisamente com esse olhar oswaldiano que me volto para a antropofagia neste estudo, “[...] evitando todo o sentido oficial e comemorativo, buscando o leitor ativo, que chegue a O. Andrade com prazer, sendo capaz de enxergar

com olhos livres”, em uma “construção sempre aberta” (BUENO, 1995, p. 64). Para o pensador, seria através da antropofagia que poderíamos voltar às nossas verdadeiras raízes, ao índio primitivo que se despiria das vestes europeias impingidas pelo movimento romântico. A antropofagia modernista é vista como uma postura política e reivindicadora, posicionamento importante para Oswald, de forma que o movimento gerasse a desejada transformação catalisadora do pensamento nacional:

É um vocábulo catalizador [sic] [...] que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, [...] de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces [...]. São essas faces: o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador (NUNES, 1978, p. xxv).

Era, portanto, de vital importância esse resgate do índio com visão diferente do movimento que precedeu o modernismo ou do olhar europeu sobre o selvagem que devorou o Bispo Sardinha. Para tanto, o ensaio “Dos canibais” de Montaigne, publicado primeiramente em 1580, nos *Ensaio*s, com o título original *Des cannibales*, foi referência crucial:

[...] não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra. E é natural, porque só podemos julgar da verdade e da razão de ser das coisas pelo exemplo e pela ideia dos usos e costumes do país em que vivemos. Neste a religião é sempre a melhor, a administração excelente, e tudo o mais perfeito. A essa gente chamamos selvagens como denominamos selvagens os frutos que a natureza produz sem intervenção do homem. No entanto aos outros, àqueles que alteramos por processos de cultura e cujo desenvolvimento natural modificamos, é que deveríamos aplicar o epíteto. As qualidades e propriedades dos primeiros são vivas, vigorosas, autênticas, úteis e naturais; não fazemos senão abastardá-las nos outros a fim de melhor as adaptar a nosso gosto corrompido (MONTAIGNE, 1972, p. 105).

Daí a necessidade, segundo Oswald, da revolução caraíba, através da qual poderíamos chegar ao Matriarcado de Pindorama. Para isso, o homem antropofágico se converteria

no bárbaro tecnizado, ávido de progresso, de forma a criar um novo estado de natureza (NUNES, 1978, p. xxxiv).

Conceitos, entretanto, não são estáveis, cristalizados; e, adquirindo novas linhas de fuga, ganham mais potência. As linhas de fuga são “uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 75-76). Pierre Lévy, em *O que é o virtual?* (1996), publicado originalmente como *Qu'est-ce que le virtuel?* (1995), teceu defesa semelhante a respeito do texto, qualquer que seja ele. O teórico afirmou que o texto está constantemente se atualizando através de múltiplas versões, traduções, edições, exemplares e cópias. Segundo ele, “face à configuração de estímulos, de coerções e de tensões que o texto propõe, a leitura resolve de maneira inventiva e sempre singular o problema do sentido. A inteligência do leitor levanta por cima das páginas vazias uma paisagem semântica móvel e acidentada” (LÉVY, 1996, p. 35). Para o autor, ao lermos, o texto é “esburacado, riscado, semeado de brancos” (p. 35). Através desses acidentes que percorrem o trajeto da leitura, inicia-se também um processo de “negligenciar, [...] desler ou desligar o texto” (p. 35), pois: “Ao mesmo tempo que o rasgamos pela leitura ou pela escuta, *amarrotamos* o texto. Dobramo-lo sobre si mesmo. Relacionamos uma à outra as passagens que se correspondem. Os membros esparsos, expostos, dispersos na superfície das páginas ou na linearidade do discurso, costuramos-los juntos” (p. 35-36). Dobrando, amarrotando e costurando o texto, criamos novos sentidos a ele. Abrimos o campo para novas possibilidades, tecemos diálogos com outros textos, permitindo que eles estejam em um constante movimento de atualização:

As passagens do texto mantêm entre si virtualmente uma correspondência, quase que uma atividade epistolar, que atualizamos de um jeito ou de outro, seguindo ou não as instruções do autor. Carteiros do texto, viajamos de uma margem à outra do espaço do

sentido valendo-nos de um sistema de endereçamento e de indicações que o autor, o editor, o tipógrafo balisaram [sic]. Mas podemos desobedecer às instruções, tomar caminhos transversais, produzir dobras interditas, estabelecer redes secretas, clandestinas, fazer emergir outras geografias semânticas (LÉVY, 1996, p. 36).

Dessa forma, “o espaço do sentido não preexiste à leitura. É ao percorrê-lo, ao cartografá-lo que o fabricamos, que o atualizamos” (p. 36). A construção da aura semântica do texto envolve também relações de afetos, desejos, sonhos que ultrapassam o objeto, mas estão intrinsecamente ligadas a questões da subjetividade, bem como de sua construção de mundo, que, por sua vez, também se encontra em processo de atualização: “Virtualizante, a escrita dessincroniza e deslocaliza. Ela fez surgir um dispositivo de comunicação no qual as mensagens muito frequentemente estão separadas no tempo e no espaço de sua fonte de emissão, e portanto são recebidas fora de contexto” (p. 38). Em outros contextos, viajando por diferentes leitores e leituras, o texto abandona seu lugar de origem para alcançar novos rumos e espaços de enunciação.

Nesse sentido, o “Manifesto antropófago” vem percorrendo vários caminhos desde que Oswald de Andrade o entregou ao mundo. Roberto Corrêa dos Santos, em “O político e o psicólogo, estágios da cultura” (1995), discerniu, através da obra de Oswald e de um artigo da autoria de Silviano Santiago sobre o antropófago – “Oswald de Andrade ou: o elogio da tolerância racial” (1990) –, três estágios distintos da cultura brasileira. O primeiro seria aquele no qual se acreditava que, na visão romântica, era necessário exteriorizar o interior, “que se expressa em termos temáticos por trazer à tona nossa essência primitiva: ser, no e para o exterior, nativo. Ou ainda, deixar, ou melhor dizendo, recusar o exterior com que até então nos reconhecíamos (o exterior estrangeiro), para sermos basicamente homens interiores. O movimento segue uma e só uma direção: de dentro para fora. Sobre o fora, o dentro” (SANTOS, 1995, p. 99). O segundo viria com o modernismo, reconhecendo que “não somos uma cultura formada

pelo dentro, por um fundo de qualquer espécie, que não temos nenhuma essência particular, que em verdade não é suficientemente forte o interior com que até então quisemos enfrentar o exterior” (p. 99). Nesse momento, com a antropofagia, o movimento passou a ser o inverso: interiorizar o exterior – o estrangeiro, as produções europeias, a atualização, a modernidade. Além desses, o processo de interiorização também incluiria as culturas negra e indígena. Dessa maneira, a nacionalidade brasileira poderia tornar-se forte e autêntica. Assim, o projeto modernista não acreditava haver um interior preexistente, uma essência já latente em nossa brasilidade. Para tratar do terceiro estágio, Santos recorreu às *Considerações extemporâneas*, de Nietzsche: “Nietzsche denunciará, a golpes de martelo, serem a fraqueza e a doença de um homem ou de uma nação derivadas da dilacerante oposição entre interior e exterior, entre conteúdo e forma, entre intimidade e convenção, do contraste, enfim, ‘entre o seu íntimo a que nada de exterior corresponde e o seu exterior a que nada de interior corresponde’. Tal ruptura ‘entre o interior e o exterior torna o homem mais bárbaro, mais bárbaro do que deveria ser’, dirá Nietzsche” (SANTOS, 1995, p. 101).

Segundo o autor, para que o projeto modernista se completasse, seria necessário, portanto, não fazer mais distinção entre interior e exterior, conteúdo e forma: “Amar a forma é o que nos falta. E isso, o amor à forma, significaria exteriorizar o próprio exterior e assim ativar na cultura a expressão de sua força afirmativa. Exteriorizar o exterior, dar forma, corresponderia a abolir o contraste dentro e fora, através do uso e da disposição renovada dos materiais todos e diversos de que dispomos” (p. 101). Para ele, “esse é o estágio político de uma cultura. Por sinal, estágio estético” (p. 101). Santos ainda retomou Nietzsche:

Nietzsche [sic] falando das necessidades do *esquecimento* para a vida, alertará para o perigo da intoxicação do sentido histórico. O lembrar permanentemente será como se estar em eterna vigília, e o sono é fundamental para revigorar as forças. Muitas vezes é necessário esquecer o passado para que não nos tornemos “os coveiros do presente”.

Necessário também não sucumbirmos por excesso de devir, para que não nos imobilizemos. O que define o grau desse esquecimento é “a medida exata da *força plástica* de um homem”. Entre nós, Oswald de Andrade parece ter sido o primeiro a absorver e a atualizar a reflexão nietzscheana. Sua cinematografia literal – sua escrita – revela-nos essa “faculdade de crescer por si mesmo, de transformar e assimilar o passado e o heterogêneo, de cicatrizar as feridas, de reparar as perdas, de reconstituir as formas destruídas”, tal a definição de Nietzsche para o valor da *força plástica* (p. 103).

É a partir dessa perspectiva que pretendo articular a antropofagia com *Alice através do espelho*, espelhotáculo que exterioriza o próprio exterior. Félix Guattari, em *Caosmose: um novo paradigma estético* (1992) [*Chaosmose* (1992)], disse que falar de boca cheia é falta de educação, podemos ou falar ou comer; nunca os dois ao mesmo tempo. Mas, segundo ele, “a oralidade fica exatamente no cruzamento. Ela fala de boca cheia. É cheia de dentro e cheia de fora”, é a “dança do caos e da complexidade” (p. 113). Ou seja, não podemos separar o que entra e o que sai, pois tudo faz parte de um mesmo mundo; um mundo que aspira à força plástica de Nietzsche. Isso nos levaria ao que Guattari define como “subjetividade do fora, subjetividade de amplidão que, longe de temer a finitude, a experiência de vida, de dor, de desejo e de morte, acolhe-as como uma pimenta essencial à cozinha vital” (p. 114). A antropofagia nesse novo estágio da cultura devora, mas devora em um movimento de fora para fora.

Michel Melamed, em seu livro e peça teatral intitulados *Regurgitofagia* (2009), disse que, “diferentemente dos ávidos antropófagos – já deglutimos coisas demais” (p. 19-21), e questionou se hoje, depois da antropofagia modernista de Oswald: “Continuamos a ‘deglutir vanguardas’ ou tem-nos sido empurrada goela abaixo toda a sorte de informações? Conceitos? Produtos? Em suma, o que fazer com a possibilidade de assimilação, o estado de aceleração, a síndrome do excesso de informação (dataholics), os milhões de estímulos visuais, auditivos, diários, que crescem em ritmo diametralmente oposto à reflexão? **Regurgitofagia**: ‘vomitar’ os excessos a fim de avaliarmos o que de fato queremos deglutir” (p. 67-73). Melamed aponta as acepções

implícitas em seu neologismo “Regurgitofagia”: “Regurgitar: expelir, fazer sair (o que em uma cavidade está em excesso, principalmente do estômago). Fagia: comer”.¹⁹ Dessa maneira, o mecanismo envolve tanto uma ingestão quanto um movimento de expulsão; falar de boca cheia, como diria Guattari. O que me interessa é pensar em tais refluxos – como a antropofagia – como processos de exteriorizações do exterior; formas de dar forma à forma. Regurgitofagia ou, talvez até mesmo, uma antropofagia regurgitofágica poderiam ser termos para este momento que extrapola a própria antropofagia oswaldiana, situado no terceiro estágio da cultura de Roberto Corrêa dos Santos – uma subjetividade do fora.

Pensando na antropofagia nesse último estágio, reflito de que maneira *Alice* foi deglutida – e também expelida – pelo Armazém. Haroldo de Campos, em um momento anterior, escreveu o texto “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1992), publicado pela primeira vez em 1967, no qual sugeria a possibilidade de se considerar a antropofagia como uma necessidade de:

[...] pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes européias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvalorização”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal que era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais... (p. 234-235).

A “devoração crítica do legado cultural universal” se daria através da “transculturação”, ou seja, através do encontro entre culturas. É necessário lembrar, no entanto, que esse encontro é calcado não na busca de uma identidade em comum, mas

¹⁹ Retirado do *site*: <<http://www.michelmelamed.com.br/br/regurgitofagia/release>>, acessado em 16 ago. 2010.

pela diferença, através da diferença, que promove rupturas – “a ruptura, em lugar do traçado linear” (p. 237). Abandona-se, assim, a noção de um “nacionalismo ontológico”, substituindo-a por um “nacionalismo diferencial”:

Acho que a um nacionalismo ontológico, calcado no modelo organicista-biológico da evolução de uma planta (modelo que inspira, sub-repticiamente, toda historiografia literária empenhada na individuação de um ‘classicismo nacional’, momento de optimização de um processo de floração gradativa, alimentado na ‘pretensão objetivista’ e na ‘teleologia imanente’ do historicismo do século XIX), pode-se opor (ou, no mínimo, em benefício do arejamento do domínio, contrapor no sentido musical do termo) um nacionalismo modal, diferencial. [...] Machado de Assis, por exemplo. O grande e inclassificável Machado, deglutido de Laurence Sterne e de incontáveis outros (é dele a metáfora da cabeça como um “bicho ruminante”, onde, como lembra Augusto Meyer num atilado estudo de fontes, “todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas”). Pois bem, Machado [...] é nacional por não ser nacional... (p. 235-237).

Ser nacional por não ser nacional, ou seja, ser nacional deixando-se contaminar por uma pluralidade de vozes vindas de lugares próximos e distantes. Waltercio Caldas, artista plástico brasileiro, em entrevista concedida a Felipe Scovino, no livro *Arquivo contemporâneo* (2009), afirmou: “Nunca me preocupei em fazer arte brasileira porque, afinal, arte brasileira é o que os artistas brasileiros fazem” (p. 98). Produzimos arte brasileira por aqui estarmos, inseridos em uma cultura que obedece à sua própria lógica, mas infinitamente atravessada por outras, preocupados ou não em transparecer algo que seja peculiarmente próprio da nossa identidade cultural. Afinal, estamos não só dentro de uma nação, mas de um universo; ou melhor, como disse Caetano Veloso, em *O mundo não é chato* (2005), ao citar o francês Edgar Morin, estamos em um “pluriverso polimorfo” (p. 72).

Em meio a tais pluralidades, *Alice através do espelho* marca sua diferença em relação às obras de Carroll, deglutindo as formas que lhe afetam, transformando-as em algo singular e, no entanto, marcando a sua reverência pelo que foi “devorado”, assim como o fizeram os canibais; assim como também o fazem os “canibais contentes” do

grupo Armazém, como o próprio Paulo de Moraes definiu os membros da companhia em seu começo:

No início de tudo, [...] éramos um bando de ‘canibais contentes’, devorando com imensa alegria e curiosidade todas as informações que eram postas à mesa. Absolutamente influenciados pela obra de Oswald de Andrade, queríamos criar um universo teatral particular a partir de um cruzamento de referências que ia das HQs a Shakespeare, dos filmes de Kurosawa à literatura de Guimarães Rosa, do teatro de Beckett à poesia de Fernando Pessoa. A ideia era “misturar tudo num caldeirão e ver no que ia dar (MORAES, 2008, p. 11).

2.4 – Os signos de *Alice através do espelho*: apropriações intermediadas

O Armazém se apropriou dos textos de Carroll e de outros autores para criar sua própria *Alice*. Assimilando palavras, submeteu-as a uma transformação alquímica. Se lembrarmos, no entanto, que tal processo se faz como um procedimento de fora para fora, seria interessante olhar, então, para os signos formais do espetáculo *Alice através do espelho*; não para vermos o que é de Carroll ou o que é do Armazém, pois nesse estágio já não haverá distinção entre um e outro. O que pode ser feito, porém, é olhar para o quimo, a massa resultante desse processo intersemiótico, paródico e antropofágico/regurgitofágico. Para tanto, valho-me agora da sistematização dos elementos sógnicos teatrais feitas por Tadeusz Kowzan, no texto “Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo” (1988), publicado originalmente como “Le signe au théâtre: introduction à la sémiologie de l'art du spectacle” (1968). Tal obra, construída em continuidade aos estudos feitos no âmbito do estruturalismo de Praga, foi seminal para o estabelecimento de uma tipologia dos signos teatrais. O autor propôs treze sistemas de signos como componentes básicos do teatro: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído. Será a partir deles que me balisarei para uma análise das apropriações realizadas na encenação de *Alice*

através do espelho. Tentarei estabelecer uma divisão com o propósito de tornar mais evidentes processos de apropriação dentro desse trabalho específico do Armazém – a saber, a transposição das palavras escritas nos textos e cartas de referência em signos diversos, o aproveitamento paródico de canções nacionais e estrangeiras e as diversas formas de tradições teatrais deglutidas e regurgitadas no espetáculo.

2.4.1 – A tradução da palavra escrita: a intermediação de tom e gestos

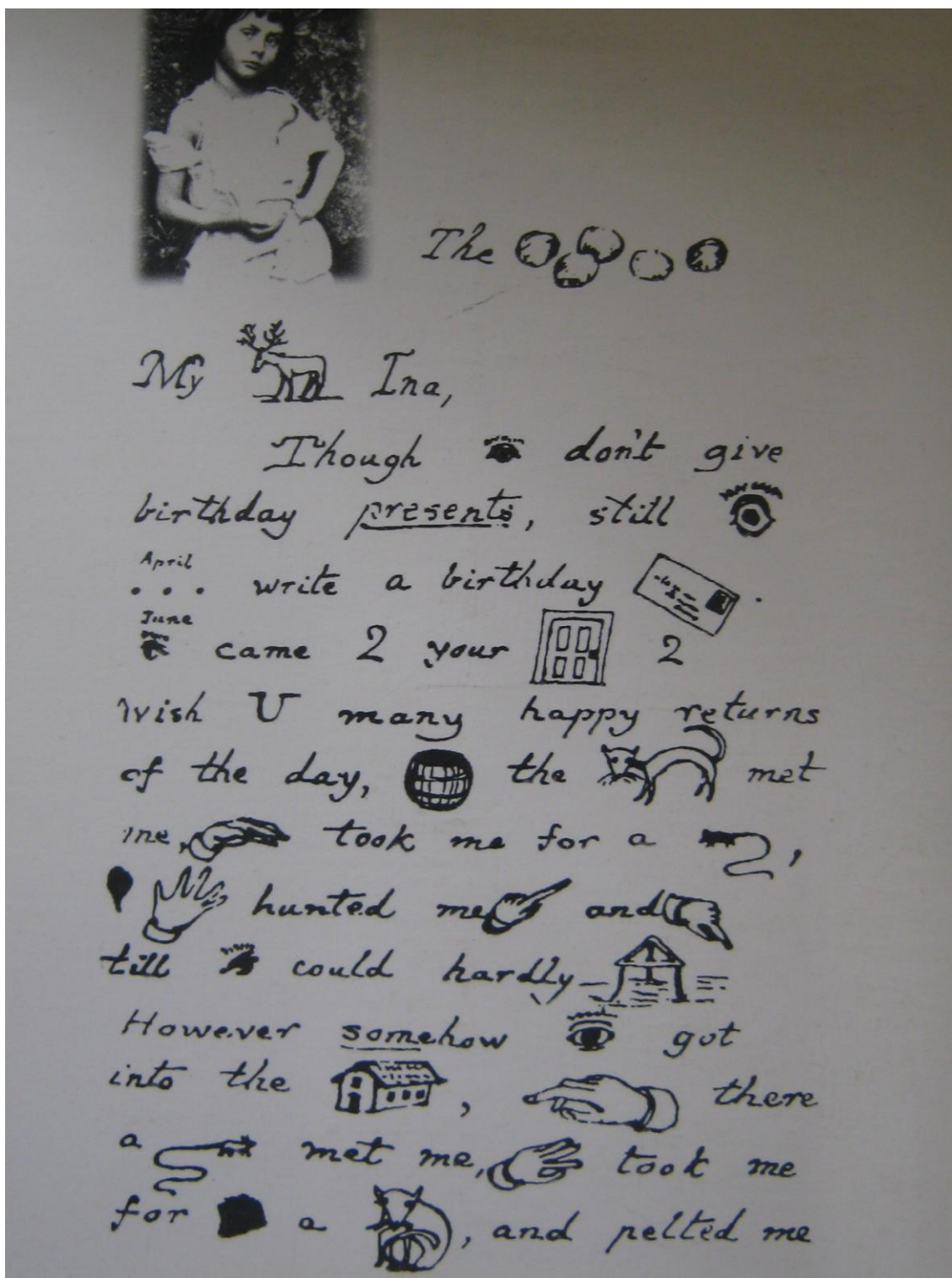


Figura 2: Contra-capa do livro *Cartas às suas amiguinhas*, de Lewis Carroll (fac-símile). Fonte: CARROLL, 1979, s/p.

Para Kowzan, o papel da palavra “com relação aos signos de outros sistemas, varia segundo os gêneros dramáticos, os modos literários ou teatrais, os estilos da *mise en scène*” (KOWZAN, 1988, p.103). No caso de *Alice*, as palavras de Carroll se fundiram a muitas outras e viraram outras falas, músicas, poesias, imbricadas ao meio dos outros signos. A construção de *Alice* por Maurício Arruda Mendonça inseriu outros textos aos produzidos por Carroll. Do texto *Para Maria da Graça*, escrito por Paulo Mendes Campos e lido pelo elenco durante a criação do projeto, foi incorporada a seguinte máxima: “Este livro é doido Maria. Isto é: o sentido dele está em ti. Escuta: se não descobrires um sentido na loucura acabarás louca. Aprende, pois, logo de saída para a grande vida, a ler este livro como um simples manual do sentido evidente de todas as coisas, inclusive as loucas”.²⁰ Assim, o sentido da loucura foi um dos elementos amplamente abordado pelo grupo, que construiu, inclusive, um manicômio na cena. Por conta de tais reflexões, nesta pesquisa, procuro não trabalhar com leituras que possam fechar os sentidos de meus pensamentos, o que não significa que isso também possa ocasionalmente ocorrer. No entanto, concordo com Plaza, quando este disse: “A limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos” (PLAZA, 2001, p. 11). Busco, assim, a multiplicidade dos sentidos; ou os muitos sentidos que podem habitar dentro de cada um, como aconselhou Paulo Mendes Campos à Maria da Graça, ao presenteá-la com *Alice no país das maravilhas* em seu aniversário de 15 anos. Seria como Deleuze comentou, em *Lógica do sentido* (2009), publicado originalmente com o título *Logique du sens* (1969), sobre a questão do sentido, o qual guarda muitas relações com o *nonsense*:

[...] o sentido é uma entidade não existente, ele tem mesmo com o não-senso relações muito particulares. O lugar privilegiado de Lewis Carroll provém do fato de que ele faz a primeira grande conta, a primeira grande encenação dos paradoxos do sentido,

²⁰ Retirado do site: <<http://sonhosundergrounds.blogspot.com/2010/03/carta-para-maria-da-graca.html>>, acessado em 06 dez. 2010.

recolhendo-os, ora renovando-os, ora inventado-os, ora preparando-os. [...] o conjunto das constelações-problema com os lances de dados correspondentes, as histórias e os lugares, um lugar complexo, uma ‘história embrulhada’ – este livro é um ensaio de romance lógico (DELEUZE, 2009, s/p).

Se, como disse o Gato-que-ri, “todos aqui são loucos”, a loucura referida em Carroll e também debatida por Campos não poderia se instaurar somente através das palavras. O tom dado pelos personagens foi um elemento forte para escancarar a voz da loucura na cena. Kowzan disse o seguinte sobre a relação guardada entre a palavra e o tom:

A palavra não é somente signo linguístico. O modo como é pronunciada dá-lhe um valor semiológico suplementar. [...] A dicção do ator pode fazer ressaltar uma palavra, seja ela aparentemente neutra e indiferente, os efeitos mais sutis e despercebidos. [...] Isto que chamamos aqui de tom (cujo instrumento é a dicção do ator) compreende elementos tais como entonação, ritmo, rapidez, intensidade. É sobretudo a entonação que, utilizando-se da altura dos sons e seu timbre, cria, por todos os tipos de modulações, os mais variados signos (KOWZAN, 1988, p. 105).

O autor ainda ressaltou que tais variações na entonação podem ter um valor puramente estético ou, também, constituir signos. No caso do Armazém, Paulo de Moraes, diretor da companhia, deu uma ideia de como tais alterações de tonalidade na voz do ator, aliadas a seu trabalho corporal, são significantes para o grupo:

[...] a questão determinante para a companhia sempre foi a arte do ator. Buscávamos para o ator uma dinâmica de corpo, voz e pensamento que pudesse dar conta das questões que nos afetavam. E a encenação caminhava no mesmo sentido, já que é o corpo total do ator que a determinava. Tudo isso ligado por algo que chamamos de “fragmentação” (uma palavra que sempre acompanhou nosso trabalho). E a definição mais clara que a gente encontrou para isso foi essa: a fragmentação, para nós, ganha sentido por ser o movimento do mundo ordenado segundo uma lógica interna. Essa lógica interna é a nossa voz. É aqui que a gente se sente, realmente, representado. Essa talvez seja a grande protagonista do mundo representacional da companhia (MORAES, 2008, p. 12).

Patrícia Selonk falou sobre sua experiência pessoal no trabalho de pesquisa, realizado pelo grupo, feito especificamente para a busca do personagem em cada ator, chamado de “pulsção da personagem”. Através de tal processo de experimentação, os atores acabaram por descobrir outras formas possíveis de modular a voz para aquele

personagem específico, novas maneiras de usar o corpo, trejeitos diferentes que não aqueles já conhecidos pelo profissional:

Antes e depois de trabalhar a “pulsção do personagem” é infinitamente diferente para mim. Antes eu acho que agiria muito como eu mesma, depois acho que encontro outras possibilidades de gestos, de timbre de voz, de pensamento. É uma possibilidade de dar uma sacudida em mim mesma: “Espera aí, pára de agir como você! A sua personagem é muda. O que é que ela faz? Ela mexe muito o rosto? E se eu criar sinais? É preciso que a platéia entenda?” Tudo isso eu fico pensando. Então, é necessário um momento de solidão do ator, ele trabalhando sozinho, tentando se comunicar só consigo mesmo, tentando desvendar primeiro para ele quem é e como age esse personagem. As emoções que surgem daí, para mim, são o momento inicial da personagem (SELONK citada por MORAES, 2008, p. 108).

A loucura, presente na obra de Carroll e evidenciada pelo texto de Paulo Mendes Campos, torna-se evidente também através dos gestos. Kowzan definiu o gesto da seguinte maneira: “Diferenciando o gesto de outros sistemas cinéticos, nós o consideramos como movimento de atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça, do corpo inteiro, visando criar ou comunicar signos” (KOWZAN, 1988, p. 106). Aproveitando-se de diferentes linhas de forças, o Armazém se fundiu em uma imbricação de sujeito e objeto, conseguindo atravessar os planos das linguagens para atingir o campo das sensações. Dessa maneira, o grupo concretizou a sua tradução intersemiótica – partindo dos textos, transformando-os em palavras, tons, gestos e sensações. A proposta do grupo foi a de que, no universo de *Alice*, todos estivessem loucos, assim, não só os personagens tiveram liberdade para explorarem a gestualidade (vide Figura 3), não se restringindo a uma estética realista, como também o público foi levado a se entregar a uma alucinante maneira de vivenciar a encenação. Toda a cena tornou-se um convite ao estímulo dos sentidos. Através desses estímulos, os gestos se tornaram uma consequência do corpo, que a partir desse momento se aliou à loucura.



Figura 3: A gestualidade de uma pessoa do público. Fonte: DVD *Alice através do espelho* (2004).

2.4.2 – Paródia e música



Figura 4: As flores cantam. Fonte: DVD *Alice através do espelho* (2004).

Kowzan afirmou que a música, quando acrescentada ao espetáculo, tem o poder de “sublinhar, de ampliar, de desenvolver, às vezes de desmentir os signos dos outros sistemas, ou de substituí-los” (KOWZAN, 1988, p. 114). Em *Alice*, todas as possibilidades citadas por Kowzan estiveram presentes na encenação. Músicas dos *Beatles*, *Metallica*, *Thin Lizzy*, *Radiohead*, *Mutantes*, *Liz Phair* com *Material Issue* – cantando a música de abertura de um programa infantil americano da década de 1960 – *Fifth Dimension* – com a canção composta para o musical *Hair* – e a trilha sonora do filme *1492: A conquista do paraíso*, composta por Vangelis, povoaram o mundo onírico de Carroll. Com a música de abertura, *Strawberry fields forever* (1967),²¹ dos Beatles, sublinhou-se uma questão que estaria presente durante toda a cena: o que pode ser considerado real?

O filme *1492: A conquista do paraíso* (1992) narrou a primeira viagem de Cristóvão Colombo para as Américas. Nele, Colombo descobria um novo mundo, assim como Alice, ao atravessar o espelho, que se deparou com uma nova realidade, um País das Maravilhas, povoado de loucos. Foi nesse momento preciso de descoberta e exploração da personagem que a música de Vangelis foi colocada em cena, sugerindo a emocionante viagem com a qual Alice estava prestes a se deparar.

Já a apropriação de *Fitter happier* (1997) – em tradução literal: “mais em forma mais feliz” – de *Radiohead*, o locutor da música citava uma série de instruções do que precisaria ser feito para alcançar a felicidade (como não beber muito, fazer exercícios regulares na academia três vezes por semana e comer bem). A música em si critica uma visão que considera paranoica da contemporaneidade – a de quantas infinitas coisas seria necessário se realizar para se alcançar a autorealização. Inseri-la, na encenação,

²¹ Letra composta por John Lennon e Paul McCartney, a qual apresenta o seguinte início: “*Let me take you down/Cause I'm going to/Strawberry Fields/Nothing is real*”. O trecho pode ser traduzido literalmente como: “Deixe-me te levar/porque eu estou indo aos/Campos de Morango/Nada é real”.

justamente no momento em que as pessoas estão adentrando o sanatório, evidencia o contraste e a ironia das instruções dadas pela voz e a situação física e mental daqueles que habitam aquele cenário.

Em outro momento, no qual Alice se encontrou com as flores, estas, para sua surpresa, falavam e cantavam. A música dublada pelas flores era, curiosamente, *Aquarius*, tema do musical *Hair* (1979). O filme abordou um forte momento do movimento *hippie*, quando jovens se reuniram para contestar a guerra do Vietnã (1959-1975), propondo novas formas de inserção e atuação no mundo, com lemas como paz e liberdade, e que incluíam experimentações, como a ingestão de ácidos lisérgicos – os quais promoviam alucinações e o afloramento das sensações. A escolha por tal canção certamente não é aleatória, já que *Alice* propõe provocar em seus espectadores uma exploração sensorial intensa, sugerindo inclusive que as cenas poderiam fazer parte de alucinações. O chá oferecido ao público antes do início do espetáculo já prepara a plateia para esse novo labirinto de experiências, onde flores de cores berrantes podem, inclusive, falar e cantar (vide Figura 4).

Como já foi mencionado anteriormente, os personagens também inseriram em suas falas trechos de músicas, como quando o Chapeleiro Maluco citou um fragmento da letra *Jorge Maravilha*, de Chico Buarque – “Você não gosta de mim/Mas sua filha gosta” –, ao invés de cantar o verso que se encontrava originalmente na história de Carroll: “Você, você, morceguinho/O que faz fora do ninho?” (CARROLL, 2009, p. 84). Tal escolha de inversão se mostra interessante, em função da participação ativa que Chico teve na história do teatro nacional. *Jorge Maravilha* foi composta em 1974, época em que o compositor vivia às voltas para driblar a censura de suas músicas. Arrumou na época uma estratégia eficaz: inventou um heterônimo – Juninho da Adelaide – com o qual assinou algumas músicas que conseguiram passar pela censura,

inclusive essa em questão. Em outra cena, quando a Rainha percebeu que uma casa havia sido roubada do tabuleiro de xadrez, ela exclamou: “Já morei na jogada! Sabotagem!”. A frase se tornou um pretexto para a personagem se unir a Alice e, juntas, cantarem, gesticulando, o refrão da conhecida música dos Mutantes, *Top top* (1971): “Sabotagem! Eu quero que você se... top top top uh!”.

Perceber a utilização de algumas músicas datadas das décadas de 1960 e 1970 pelo Armazém pode-se constituir uma evidência de uma apropriação paródica de *Alice* de um momento histórico que foi propenso à abertura e ao questionamento sobre a possibilidade de outras realidades de mundo. Além disso, usar parodicamente tais canções, tocadas como trilha do espetáculo ou diluídas nas falas dos personagens, fornece pistas para o público dos pensamentos e sensações propostos pelo grupo, ao revisitar de forma crítica músicas muitas vezes já conhecidas pela plateia, porém em um outro contexto.

2.4.3 – A tradição devorada: a iluminação, o cenário, o movimento cênico do ator e os ruídos



Figura 5: Pessoa da plateia escorregando pelo túnel após atravessar o espelho. Fonte: DVD *Alice através do espelho* (2004).

No processo de criação do espelhotáculo, o Armazém valeu-se de deglutições de tradições de universos teatrais que passaram por contextos como desde o da *Commedia Dell'Arte*, do século XVI, a de outros, mais recentes, do século XX, como a busca por uma estética não-realista, a derrubada da quarta parede, a incitação a uma participação mais ativa do público e a quebra dos espaços convencionais da encenação.

A apropriação de técnicas de desenvolvimento cênico que vêm desde a *Commedia Dell'Arte* pode ser perceptível através da forma de movimentação dos atores. No entanto, é importante frisar que, apesar disso, o trabalho do Armazém não tem por objetivo seguir os preceitos estéticos e o treinamento propalados por esse movimento. De maneira expansiva e às vezes acrobática, remetendo a uma pesquisa corporal intensa, os personagens de *Alice* deslocavam-se intensamente pelos amplos espaços cênicos. Como abordado no primeiro capítulo, a partir da *Commedia Dell'Arte*

conferiu-se visibilidade ao trabalho corporal do ator, estando ele, nesse contexto, em um lugar de maior relevância na construção da cena do que a escrita prévia de um texto. A expressividade corporal foi importante para que o Armazém conseguisse estabelecer uma estética desviante dos padrões realistas na cena. Aliada à iluminação, ela colaborou para instaurar o universo alicinante do Armazém. Para Kowzan, a iluminação, “explorada principalmente para valorizar os outros meios de expressão, pode ter, não obstante, um papel semiológico autônomo” (KOWZAN, 1988, p. 112). No caso de *Alice*, a luz tem um papel fundamental para implementar o clima proposto para cada cena: os jogos de luzes têm muitas vezes efeito impactante ao serem colocados contra a figura dos atores, provocando imagens que fogem à estética realista no teatro. Tal opção é, inclusive, uma característica das montagens do Armazém, como foi salientado no livro sobre a trajetória do grupo, *Espirais: Armazém Companhia de Teatro 1987-2007* (2008): “[a] linguagem da companhia [sedimenta-se] através das montagens não realistas, que deixam claro ao espectador que aquilo que está sendo mostrado é teatro, é jogo, algo para refletir a respeito e não para anestesiar-se com emoções prontas” (MORAES, 2008, p. 111-112).

Através de uma análise de outro elemento – o cenário –, pode-se chegar ao tema da desconstrução da quarta parede. Kowzan disse que: “A tarefa principal do cenário, sistema de signo que se pode também denominar de dispositivo cênico, decoração ou cenografia, é a de representar o lugar: lugar geográfico [...], lugar social [...], ou os dois ao mesmo tempo” (KOWZAN, 1988, p. 111). Como os cenários de *Alice* pertencem a uma outra realidade, eles se abrem para dispositivos dos mais diversos. Nesse espetáculo, inclusive, uma peça do cenário pode ser roubada e provocar grande confusão – caso quando some uma casa do tabuleiro de xadrez. Felizmente, o Chapeleiro Maluco assumiu a culpa e o cenário não foi mais danificado. Discutir a

questão do cenário dentro do próprio espetáculo constitui uma forma de a cena contemporânea dialogar com o público e lembrar-lhe que, ao mesmo tempo em que está propondo uma experiência dentro de uma outra realidade, ainda resiste à representação, e é possível brincar o tempo todo com ela, saindo e entrando da esfera representativa. É um teatro que deglutiu Brecht, que escancarou para o público que havia uma quarta parede separando plateia e palco – e que ela poderia ser derrubada.

Dentro da Fundação Progresso, em *Alice*, não havia palco e o deslocamento não era feito apenas por parte dos atores. Kowzan explicou que o movimento cênico do ator é um sistema de signo cinestésico que compreende “lugares sucessivos ocupados em relação aos outros atores, aos acessórios, aos elementos do cenário, aos espectadores; diferentes maneiras de se deslocar (andar lento, precipitado, vacilante, majestoso, deslocamento a pé, sobre um carro, uma carruagem, sobre uma padiola); entradas e saídas, movimentos coletivos” (KOWZAN, 1988, p. 107). Neste espetáculo, seria fundamental olhar para o último item salientado por Kowzan – os movimentos coletivos – , já que não é só o ator quem se desloca, mas também a plateia e até o próprio espaço cênico. Tais deslocamentos são feitos de formas variadas, nas quais todos estão envolvidos; vemos público e personagens andando, correndo, rastejando, escorregando, voando e pulando. Essa intensa locomoção do público é importante para que ele se sinta envolvido e ativo na peça. A partir do momento em que ele não está seguro em seu assento, há a sensação de que tudo pode acontecer no universo de Alice. Seu deslocamento no ambiente transforma a cena e forma novas configurações para um espetáculo em que todos precisam estar mobilizados para que ele aconteça. Além disso, há também a sensação de se estar mergulhando em um outro mundo, a plateia não finge cair em um buraco ao atravessar o espelho – ela realmente cai, escorregando em um

túnel sem volta (vide Figura 5), se disponibilizando física e mentalmente para o que está prestes a acontecer.

Tais configurações na cena se aliam a um tipo de teatro vanguardista, que começou a se delinear em meados do século XX, como explanado no capítulo anterior, quando se começou uma reivindicação de que o teatro deveria suscitar experiências reais no público, despertando sensações e inquietações, ao contrário de se preocupar tão somente com a questão da representação. Esse foi o caso do grupo estadunidense *The Living Theater*, que, entre as décadas de 50 e 70, ficou conhecido por apresentações nas quais o público era incitado a ocupar o espaço de encenação. Também no Teatro de Arena, formado em 1953, percebe-se a intenção de aproximar os atores do público, construindo um espaço físico com formato circular, de maneira a não distanciar a plateia do palco. Tais ideias foram apropriadas por uma parcela do pensamento cenográfico contemporâneo, o qual procura propor uma relação – em diferentes níveis – com a plateia e romper com o espaço de encenação convencional.

Em *Alice através do espelho*, é preciso ter cuidado para não se perder em um imenso labirinto; por isso a lagarta já aconselha a protagonista a ficar atenta e verificar se está passando pelo lado direito ou esquerdo do cogumelo, mesmo que ele seja redondo. Começamos em uma cama, atravessamos um espelho, onde escorregamos até chegar em um poço, no qual o teto sobe e desce – ou seria Alice que diminui e cresce? Há um manicômio, uma mesa de chá, o escritório de Dogdson, o mundo surreal de Galafoice, um jardim e um gigantesco tabuleiro de xadrez. São espaços cênicos amplos e variados, os quais já não delimitam o lugar do ator ou do espectador. Estão todos juntos, imersos no País das Maravilhas, igualmente suscetíveis a um campo aberto de experiências.

Dessa maneira, deglutindo formas que vêm de tradições e lugares diversos, o Armazém exteriorizou uma estética própria, com o claro objetivo de provocar o público de inúmeras formas. Por vezes, tal provocação acontece de maneira direta, intervindo de forma háptica no espectador, tocando-o, provocando incômodos, sensações corporais, ruídos.

Os ruídos sempre estão presentes em uma peça. Kowzan os define como os efeitos sonoros do espetáculo que não pertencem nem à palavra nem à música (KOWZAN, 1988, p. 114). Ruídos muitas vezes incomodam, como o som, por exemplo, de um sino, de água escorrendo, ou assovios, grãos caindo, lata amassada, metal rangendo, tacos batendo, uma furadeira ligada, castanholas, pano batendo no chão, pé batendo no chão, tesoura abrindo e fechando, pandeiro tocando, barulho de chuva. São os ruídos de uma Alice que saiu de uma organização calma dos climas temperados para conhecer o caos pertencente aos trópicos. Esse procedimento de intervir de forma muito próxima no espectador, aguçando o seus sentidos em um ambiente de experimentação é semelhante ao proposto pelo Oficina, na década de 1960.

Os signos aqui mencionados passaram pelo processo antropofágico para que se transformassem em uma forma estética característica do trabalho do Armazém. Da mesma maneira, eles também continuarão sendo assimilados e deglutidos por grupos e movimentos que ainda estão por vir. Os signos de *Alice* não estão prontos e mudam continuamente. Eles se constroem sempre, com e sem a nossa ajuda, e, muitas vezes, simplesmente parecem não fazer sentido algum; como o mundo frequentemente também parece não fazer sentido. Ele é enigmático. E se pensamos que a linguagem existe para podermos decifrá-lo, é quando nos enganamos. A linguagem aí está para tornar o mundo mais enigmático ainda.

2.5 – Armalice: antes de concluir, mas já concluindo

A apropriação de algo que é exterior a si envolve um reposicionamento e uma recolocação dos lugares e relações tanto do sujeito quanto do objeto. Como falei, *Alice* teve que cruzar o Atlântico para chegar ao Armazém. Mas não foi só ela que teve que fazer a viagem. Também o grupo, que já tinha saído de Londrina para chegar ao Rio de Janeiro, teve de fazer mais uma jornada ao encontro de *Alice*. Deslocamento de ambos, talvez eles tenham se encontrado no meio, em um entre-lugar. Lugar nem só de *Alice* e nem só de Armazém, mas um que tornou os dois tão híbridos, tão mesclados, formando uma massa informe, na qual não se reconhece nem um e nem outro.

Georges Bataille desenvolveu a noção de “informe”, a qual coloca “em jogo a noção de semelhança, pela reivindicação de semelhanças transgressivas ou dessemelhanças; semelhanças, em suma, cruéis, dilacerantes e dilaceradas, que propiciavam uma heurística do desastre, onde o corpo torna-se um organismo consagrado à desfiguração, ao suplício e à animalidade” (TOFANI, 2009, p. 19). Através das semelhanças dessemelhantes, o organismo desfigurado perde sua forma, torna-se informe, mas também não mais passível de ser separado; como o corpo sem órgãos de Artaud, que se destitui da separação cartesiana de seu organismo para buscar a unidade de si, “unidade de concentração do disperso e não de funcionalidade das partes corporais, um corpo metafísico e não empírico, fisiológico, no sentido da *physis*” (FELÍCIO, 1996, p. 13). Desejando o informe, misturam-se sujeito e objeto, Armazém e *Alice*. Desejando o informe, Armazém e *Alice* tornam-se corpo sem órgãos, unidos para além das fronteiras formais e estruturais.

Seria em direção a esse corpo que almejam chegar os livros, quaisquer que sejam eles, como apontam Gilles Deleuze e Felix Guattari, em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995) [*Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie* (1980)]:

Um livro não tem objeto nem sujeito [...]. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. [...] Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. [...] Um livro [...] é uma multiplicidade [...], uma espécie de organismo, [...] mas ele não é menos direcionado para *um corpo sem órgãos*, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade. Qual é o corpo sem órgãos de um livro? Há vários, segundo a natureza das linhas consideradas, segundo seu teor ou sua densidade própria [...]. Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. [...] Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. [...] Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada para funcionar (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11-12).

Um livro não tem objeto nem sujeito, faz-se necessário, então, ressaltar as multiplicidades, as desterritorializações, as linhas de fuga às quais o livro se submete. Daí ele estar direcionado a um corpo sem órgãos, que, a partir de agora, não poderá mais ser dilacerado pelas amarras aprisionadoras das significações. Abandonando o organismo positivista, o corpo sem órgãos encontrou suas zonas de intensidades e, assim, conteúdo e forma também se fundiram, extrapolando-se um ao outro e abandonando seus próprios conceitos, pois “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito”, assim como não há diferença entre aquilo que estudo agora neste trabalho e a maneira como o coloco neste papel. Faço aqui a minha própria antropofagia, exteriorizando o que já está em meu exterior, plagiando o estético, fazendo a minha própria paródia. Maurício Arruda Mendonça, responsável pela dramaturgia de *Alice através do espelho*, disse que, com essa peça, Paulo de Moraes, diretor da companhia, “conseguiu uma junção orgânica entre forma e conteúdo” (MENDONÇA, 2008, p. 143). Tal junção aqui, porém não mais orgânica, seria essa antropofagia em um terceiro estágio da cultura. Fazemos parte de um movimento

potencial, que agencia diversas máquinas: máquina do livro, máquina do teatro, máquina do Armazém, máquina de *Alice*. Conectados e violentados um pelo outro, metamorfoseamos e somos agora um e ao mesmo tempo vários: “Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11). O *eu*, assim, já não é mais um outro, como disse Rimbaud, o eu agora é vários, multidões em constantes processos de afetações e agenciamentos.

Sendo muitos e informes, não é mais possível, pois, definir quem é sujeito e objeto das relações. Com *Alice* e Armazém não é diferente. Nesse encontro, como disse, não há lugar nem só de um ou de outro. Nem só de sujeito e nem só de objeto; lugar de subjétil, na acepção que Jacques Derrida conferiu ao termo, em *Enlouquecer o subjétil* (1998) [*Forcener le subjectile* (1986)], apresentado a ele pelos escritos de Artaud. Segundo Derrida, “subjétil, a palavra ou a coisa, pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não é nem um nem o outro” (p. 23). Renato Ferracini, em “O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço-tempo elementar” (2010), explicitou os sentidos dados por Derrida para o que seria o subjétil: “Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não nem um nem outro, mas ocupa o espaço “entre”. Outra questão é que essa palavra subjétil pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e [...] também se auto atinge” (p. 1). Ocupando um espaço “entre”, sujeito e objeto não mais se separam em interior e exterior, mas se encontram em um mesmo lugar, se afetando mutuamente.

Silviano Santiago fala sobre o “entre-lugar” em texto que nos remete à antropofagia de Oswald, “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978), no qual mostra a necessidade de assimilação do estrangeiro para não se permanecer em silêncio:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza. Estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador (SANTIAGO, 1978, p. 18-19).

Seria, portanto, nesse entre-lugar que o discurso latino-americano poderia sair de uma posição de passividade, para alcançar sua resistência e diferença. Assumir esse lugar “entre” seria para nós, inclusive, mais fácil por termos desde muito tempo convivido com o confronto entre culturas e influências diversas – a sociedade dos mestiços, como diz Santiago, “cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone”; aqui, “o elemento híbrido reina” (p. 18). Nesse pano de fundo, sabemos bem fazer uso das pluralidades e temos grandes chances de encontrar novas singularidades dentro desses encontros. Não proponho aqui, entretanto, um “falar contra, escrever contra” (p. 18-19), como o faz Santiago, mas, neste momento, falar e escrever *com*. Dentro das relações nascem as diferenças. Nas relações entre *Alice* e o Armazém nasceu um novo universo de sonhos, fantasias, desejos, afetos e imaginações. Como o subjétil de Derrida, agora não há mais Armazém e *Alice*; eu poderia tentar assim também um neologismo, *Armalice* talvez. Nessa fusão, *Armalice* se tornou arma, projétil, lançando-se para fora, atingindo Armazém, *Alice* e a nós; juntos, viramos multidões.

ANTES DE FECHAR A CORTINA



Figura 6: Lewis Carroll. Fonte: <<http://jaberwockydnalrednow.blogspot.com/2010/04/lewis-carroll.html>>, acessado em: 04 jul. 2011.

Nesta dissertação, apropriei-me da encenação realizada pelo Armazém Companhia de Teatro, *Alice através do espelho*, a fim de refletir a respeito de possíveis relações estabelecidas entre o texto e o teatro no contexto contemporâneo, além de refletir sobre questões relacionadas à apropriação e à recriação dentro desse período citado. Ela ressaltou o quanto tem sido crucial para a estética pós-moderna evidenciar a diferença, assim o fazendo através da reavaliação crítica do passado, concretizada no estabelecimento de um diálogo com produções anteriores da arte e da cultura. Tal relação com o passado estabelece um encontro que provoca reposicionamentos. Tanto *Alice* quanto o Armazém tiveram de se deslocar para compor uma Alice – um subjétil, uma Armalice – marcada pelo passado e pelo presente, uma massa que passou por processos intersemióticos, paródicos e antropofágicos.

Assim sendo, o Armazém Companhia de Teatro, quando encenou a sua *Alice*, não resgatou aquela mesma Alice de Lewis Carroll, dentro dos mesmos moldes britânicos e vitorianos em que nasceu. O grupo mostrou uma Alice criança e adulta; uma Alice do País das Maravilhas e do Rio de Janeiro, que gosta do Gato, mas não deixa de achá-lo estranho. Ela é real e ao mesmo tempo sonho, um produto de nossa imaginação, criação de Carroll e amiguinha de Charles Dodgson, que atravessou o espelho, mas chegou a um hospício, onde não se sabe se lá vivem criaturas normais ou loucas.

O Armazém Companhia de Teatro utilizou-se dos textos de Carroll e de outros autores do passado para recriar no presente uma outra história, rejeitando, para tanto, as noções de fidelidade e respeito aos autores ou às obras em que se inspiraram, no sentido romântico ao qual se referiu Linda Hutcheon (1989; 1991). No entanto, esse grupo teatral manteve uma reverência a essas obras, buscando ampliá-las e com elas dialogar,

estabelecendo uma forma de autorreflexividade, sem deixar de marcar sua diferença e autonomia em relação a elas.

A paródia, tal como concebida por Hutcheon, mostrou-se um conceito útil à análise das apropriações realizada pelo Armazém na construção de Alice. Essa forma inventiva de abordar o passado permite a atualização de sentidos e a criação de novas estéticas. Utilizar a paródia como forma de criação é explicitar a apropriação de outras práticas artísticas, sem o receio do julgamento da originalidade da obra. Quanto a isso, as artes visuais souberam se aproveitar largamente do gênero literário, transcontextualizando-o para cumprir suas próprias necessidades, provocando um tráfego interartístico. Nesse ponto, a paródia também se relacionaria com os outros conceitos aqui estudados – o de tradução intersemiótica e o de antropofagia. Em comum, os três mecanismos apontam para o fato de que as produções artísticas se constroem a partir da apropriação da tradição, apropriação essa que se tornou uma forma de encontro consigo mesmo.

A tradução intersemiótica foi evidenciada, neste estudo, como uma forma fragmentária e descontínua de recuperação da história, aproximando-se assim do conceito de paródia aqui privilegiado. Abandonando, portanto, a noção de história como um resgate linear dos acontecimentos, a tradução intersemiótica foi vista como uma revisitação criativa do que já se encontra inscrito no mundo, conduzindo à percepção da construção da história como um palimpsesto.

Através da transformação dos signos – antes palavra e depois também sons, imagens, cheiros e texturas –, a constante inventividade de Carroll não estagnou consigo mesma, tendo alçado lugares e tempos diferentes dos daquele peculiar escritor. A relação da paródia com a quebra da noção de um sujeito individualizado e instigador original do sentido é uma forma semelhante com que a antropofagia, tal como

mencionada por Corrêa dos Santos (1991), busca a apropriação do outro para a criação. Através desse autor, recuperei a antropofagia como um mecanismo não mais apenas de deglutição, mas também como uma forma de exteriorizar aquilo que já se encontraria no próprio exterior, rejeitando uma ideia de separação entre o que se encontra dentro, no interior, e aquilo que está fora, no exterior. Por esse motivo, distanciei-me do programa vanguardista de Oswald de Andrade (1978) para me aproximar de pensamentos produzidos na contemporaneidade, como foi o conceito de regurgitofagia, proposto por Michel Melamed (2009), e o de subjétil, da maneira como o desenvolveu Jacques Derrida (1998).

O estudo da criação de *Alice através do espelho* pelo Armazém, a partir de textos escritos por Carroll, dentre outros, pôde se concretizar através de um recorte histórico sobre como se deu a apropriação de textos no teatro em episódios específicos da história. Tal relação entre teatro e texto se mostrou dinâmica e heterogênea em diferentes situações, como quando, no século XIX, afirmou-se que o espetáculo só deveria existir se se prestasse um respeito servil à obra do autor dramático, ou quando, no século XVI, a *commedia dell'arte* baseava suas apresentações em ensaios improvisados e personagens fixos, sem necessidade de um texto previamente escrito para a concretização da cena.

Foi possível verificar que algumas vezes o debate instaurado sobre a importância do texto no teatro esteve relacionado ao lugar de destaque que era conferido ao autor dramático ou ao encenador do espetáculo. Da forma como pude perceber, as duas questões – o lugar do texto e a autonomia do diretor – caminham, atualmente, paralelas uma a outra, e, provavelmente, uma influencia a outra, seja no campo do teatro pós-dramático ou no do teatro no qual a escrita dramaturgica é o principal elemento para a sua criação. O que se percebe, no momento atual, é uma coexistência de tais elementos,

com múltiplas possibilidades de configurações na relação entre ambos. Nesse ponto, na cena contemporânea, há lugar para opções diversas, tanto para a elaboração de um trabalho que não faça uso da palavra escrita para se constituir, como para o uso de um texto dramático para a criação cênica. Entre esses dois lugares, há uma gama de possibilidades. O texto hoje pode ser escrito durante um processo de criação por uma companhia ou por um dramaturgo que acompanha um grupo; pode ser escrito para uma encenação específica, ou tomado por um diretor para lhe dar uma nova leitura. Afinal, mesmo quando se afirma não se pautar em um texto escrito para as encenações, ainda assim, há um texto sendo apresentado, mesmo que ele se prive de uma narrativa. E sempre haverá os textos de autor, independentes da encenação, que podem se realizar somente na leitura, bastando-se a si mesmos. Já as criações coletivas não pretendem utilizar o texto senão como instrumento do espetáculo, e isso ocorre justamente por ele não ser mais um organismo autônomo, fechado sobre si mesmo.

Um exemplo interessante de novas configurações que se estabeleceram entre teatro e texto deu-se por volta da década de 1970, quando a criação dramaturgicamente coletiva passou a caracterizar as buscas mais inovadoras entre as companhias, muitas se pautando no método da improvisação para a criação do texto teatral e frequentemente o diretor sendo mais um guia para os atores do que um encenador que determinava a maneira como criavam os intérpretes. Na cena contemporânea, é válido lembrar trabalhos nomeados como *work in progress*, nos quais há a abertura ao texto múltiplo e a infinitas modificações; o texto pode ser um ou vários, os sentidos muitos e não dependentes de uma dramaturgia para existir. O texto perdeu sem dúvida seu aspecto sagrado ou intocável. No entanto, ele alçou outros caminhos, ganhou outras vidas e diversas possibilidades. Esse foi o caso da *Alice* do Armazém, que construiu sua

dramaturgia a partir de textos literários e outras referências, além de ter dado ênfase ao processo de elaboração da cena com as pesquisas corporais, vocais e espaciais.

No caso de *Alice através do espelho*, do Armazém, o texto foi escrito por cima dos textos de Carroll, como em um palimpsesto, e a partir de outras escritas, como a crônica de Paulo Mendes Campos, que deu uma significativa pista para o trabalho com a obra do inventor do País das Maravilhas, ao trazer a afirmação de que o seu sentido estaria naquele que o lesse. A cena de *Alice* se apropriou desse mote para a construção de seu próprio universo cênico, materializando intersemiótica, paródica e antropofagicamente um alicinante universo de múltiplos sentidos. Usei o termo “alicinante” – bem como “alicinações” – para caracterizar essa cena, que se abre para a possibilidade de múltiplos sentidos, mesmo que eles possam fugir a uma lógica racional ou linear.

É com a ideia da abertura para uma cena contemporânea recheada de paradoxos e leituras possíveis, da mesma maneira como Carroll traçou o fio para um universo em caminhos de baralhos enxadrísticos, que fecho a cortina da presente escrita, uma dissertação costurada de apropriações e recriações de textos, cerzidos em ensaios para minha própria entrada em cena.

REFERÊNCIAS

- ALVES JR., Dirceu. A descoberta do público. *Bravo! Para entender o teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. Abril, 2010. p. 26-33.
- ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Introd. Benedito Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1978.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Introd. Benedito Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1978. p. 11-19.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia pau-brasil. In: ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Introd. Benedito Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1978. p. 3-10.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug; Walter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARTAUD, Antonin. *Mensagens revolucionárias seguidas de uma viagem alfabética ao México e à revolução na companhia de Artaud, actor e poeta surrealista*. Lisboa: & etc, 1975.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk, 2003. (Entrevista concedida a François L'Yvonnet).
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? (1ª versão: um estudo sobre Brecht). In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Coleção grandes cientistas sociais: Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Ática, 1985. p. 202-212.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 66-81.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Ed. Globo, 2001.
- BRAVO!. Para entender o teatro brasileiro. São Paulo: Ed. Abril, 2010.
- BUENO, André. A felicidade guerreira – Oswald de Andrade e as utopias. In: TELES, Gilberto Mendonça et. al. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995. p. 63-69.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland*. Salt Lake City: The Millennium Fulcrum Edition 3.0/Project Gutenberg, 2008.
- CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada. Introdução e notas: Martin Gardner*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CARROLL, Lewis. *Cartas às suas amiguinhas*. Trad. Newton Paulo Teixeira dos Santos. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

- CICERO, Antonio. *A cidade e os livros*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COSTA, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et alii. São Paulo: ed.34, 1996.
- DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: UNESP, 1998.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996.
- FERNANDES, Fernanda Pires Alvarenga. *Ponto de Partida, um país em cena*. Análise das relações entre o musical e o discurso de identidade no teatro brasileiro. 2009. 123p. Dissertação (Mestrado em Letras: Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.
- FRAGA, Eudinyr. Um corpo que se queria santo. In: QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2001. p. 7-24.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GUZIK, Alberto. Montagem inteligente cativa a platéia. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12 jan. 2011. s/p.
- HELIODORA, Bárbara. A imaginação de Carroll transposta com criatividade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1999. s/p.
- HELIODORA, Bárbara. Mais uma tentativa de adaptação malsucedida. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mar. 2010. Segundo Caderno. p. 2.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. Trad. Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- MATERNI, Angela. O palco, o livro e os gestos da escrita. In: COSTA, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 11-26.
- MATOS, Marcelo dos Santos. Uma gota de insanidade na xícara da razão. In: *Olhar – Jornal do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto*, São José do Rio Preto, 21 jul. 2005. s/p.
- MELAMED, Michel. *Regurgitofagia*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.
- MELLÃO, Gabriela. Nosso mundo reunido. *Bravo!* Para entender o teatro brasileiro. São Paulo: Ed. Abril, 2010. p. 84-89.
- MONTAIGNE. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MORAES, Paulo de; MENDONÇA, Maurício Arruda; LOSNAK, Marcos (Orgs.). *Espirais – Armazém Companhia de Teatro 1987-2007*. Rio de Janeiro: Kan Editora, 2008.
- MORAES, Paulo de (Coord.). *Alice através do espelho*. Rio de Janeiro: Raça Filmes, 2004. DVD.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1978. p. xii-líiii.
- OLIVA, César; MONREAL, Francisco Torres. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2001.
- RODRIGUES, Aline. *TBC: O lugar da tradução na evolução do teatro no Brasil*. 2008. 77p. Monografia (Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês) – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Trad. e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo:

Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 11-28.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O político e o psicológico, estágios da cultura. In: TELES, Gilberto Mendonça et. al. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995. p. 99-106.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. O corpo no teatro. *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v. 7 (Teatro e crítica teatral), 2000. p. 279-285.

SCOVINO, Felipe (Org.). *Arquivo Contemporâneo*, v. 1. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SEPÚLVEDA, Carlos. Oswald de Andrade e o paradigma perdido. In: TELES, Gilberto Mendonça et. al. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995. p. 9-15.

SEVCENKO, Nicolau. O país das maravilhas e o reino das marmotas. In: CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 151-154.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça... [et al.]. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995.

TOFANI, Wanda de Paula. Representação e apresentação: uma mútua subsunção. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angélica (orgs.). *Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas*. Belo Horizonte: C / Arte; Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de pós-graduação em Artes, 2009. p. 17-25.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angélica (orgs.). *Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas*. Belo Horizonte: C / Arte; Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de pós-graduação em Artes, 2009.

ZÉ, Tom. *Com defeito de fabricação*. Nova Iorque/São Paulo: Luaka Bop/WEA, 1998. CD.

ANEXO 1:

Ficha técnica de *Alice através do espelho* pelo Armazém Companhia de Teatro


Armazém Companhia de Teatro
Alice
através do espelho
obra de Lewis Carroll. Texto de Moraes

ALICE ATRAVÉS DO ESPELHO

ELENCO 2007	ELENCO ORIGINAL 1999	A PARTIR DA OBRA DE LEWIS CARROLL
Liliana Castro	Carolina Kasting	DRAMATURGIA Maurício Arruda Mendonça
Patrícia Selonk	Patrícia Selonk	DIREÇÃO Paulo de Moraes
Sérgio Medeiros	Sérgio Medeiros	CONCEPÇÃO DE ESPAÇO CÊNICO Paulo de Moraes
Simone Mazzer	Simone Mazzer	CENOGRAFIA Paulo de Moraes e Gelson Amaral
Marcelo Guerra	Maurício Grecco	FIGURINOS João Marcelino
Simone Vianna	Simone Vianna	ILUMINAÇÃO E TRILHA SONORA Paulo de Moraes
Thales Coutinho	Felipe Grinnan	PROJETO GRÁFICO Maurício Grecco
Ricardo Martins	Ricardo Grings	PRODUÇÃO Armazém Companhia de Teatro
Flávia Menezes	Flávia Menezes	
Isabel Pacheco	Ana Paula Oliveira	

PRÊMIOS

- PRÊMIO CULTURA INGLESA (RIO/1999) - Melhor Espetáculo - Melhor Direção (Paulo de Moraes)
- Melhor Cenografia (Paulo de Moraes e Gelson Amaral)
- CEM MELHORES ESPETÁCULOS (1997-2005)/Revista Bravo
- MELHORES ESPETÁCULOS DO ANO (Jornal do Brasil)

INDICAÇÕES - PRÊMIO CULTURA INGLESA (RIO/1999) - Melhor Atriz (Flávia Fafiães) - Melhor Atriz (Patrícia Selonk)
- Melhor Figurino (João Marcelino)

- PRÊMIO SHELL (RIO/1999) - Melhor Direção (Paulo de Moraes) - Melhor Música (Paulo de Moraes)

MAURÍCIO ARRUDA MENDONÇA nasceu em Londrina, é dramaturgo, poeta e tradutor. Colabora com o Armazém Companhia de Teatro desde 1995. Atualmente cursa mestrado em Literatura na Universidade Estadual de Londrina.

168

Figura 7: Ficha técnica de *Alice através do espelho*. Fonte: MORAES; MENDONÇA; LOSNAK, 2008, p. 168.

ANEXO 2:**Traduções e adaptações encontradas, publicadas em português no Brasil, de *Alice in Wonderland***

Alice no país das maravilhas – edição comemorativa (1960). Trad. Monteiro Lobato. Ils. Darcy Penteado. São Paulo: Ibep Editora Nacional, 2005.

As aventuras de Alice. Adapt. M. Thereza Cunha de Giacomo. Estúdio Disney. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

Aventuras de Alice no país das maravilhas – Através do espelho e o que Alice encontrou lá (1977). Trad. e org. Sebastião Uchoa Leite. 7. ed. Rio de Janeiro: Fontana/Summus, 1980.

Alice no país das maravilhas. Adapt. Ruth Rocha. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

Alice no país das maravilhas. Trad. Fernanda Lopes de Almeida e Geir Campos (a partir da edição francesa). São Paulo: Ática, 1986.

Alice no país das maravilhas. Trad. e adapt. Tatiana Belinky. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

Alice no país das maravilhas. Trad. e adapt. Ruy Castro. Ils. Laurabeatriz. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1992.

Alice no país das maravilhas. Trad. Eric Kincaid. São Paulo: Loyola, 1995.

Alice no país das maravilhas. Trad. Ana Maria Machado. Ils. Jô de Oliveira. São Paulo: Ática, 1997.

Rimas do país das maravilhas. Sel. e trad. José Paulo Paes. Ils. Mariana Massarani. São Paulo: Ática, 2000.

Aventuras de Alice no país das maravilhas. Trad. e adapt. Tony Ross. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Alice – edição comentada: Aventuras de Alice no país das maravilhas e através do espelho. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Ils. John Tenniel. Introdução e notas Martin Gardner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

Alice no país das maravilhas. Trad. e adapt. Nilson José Machado. São Paulo: Scipione, 2002.

Alice no país das maravilhas. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: LP&M, 2003.

Alice no país das maravilhas. Trad. Nicolau Sevckenko. Ils. Luiz Zerbini. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Alice no país das maravilhas e Alice através do espelho. Trad. Maria Luiza Newlands e Marcos Maffei. Ils. Helen Oxenbury. Rio de Janeiro: Salamandra, 2010.

ANEXO 3:**Traduções e adaptações encontradas, publicadas em português no Brasil, de
*Through the looking glass***

Alice no fundo do espelho. Trad. e adapt. Oliveira Ribeiro Netto. Ils. Paulo Amaral. São Paulo: Editora do Brasil, s/d.

Alice na casa do espelho. Trad. Pepita de Leão. Ils. João Fahrion. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1934.

Alice no reino do espelho. Adapt. Maria Thereza Cunha de Giacomo. Ils. Osvaldo Storni. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1966.

Alice no país das maravilhas e Alice no país dos espelhos (1931). Trad. e adapt. Monteiro Lobato. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

Aventuras de Alice no país das maravilhas – Através do espelho e o que Alice encontrou lá (1977). Trad. e org. Sebastião Uchoa Leite. 7. ed. Rio de Janeiro: Fontana/Summus, 1980.

Do outro lado do espelho. Trad. Ricardo Gouveia. Ils. Tony Ross. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Alice – edição comentada: *Aventuras de Alice no país das maravilhas e através do espelho*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Ils. John Tenniel. Introdução e notas Martin Gardner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

Alice no país do espelho. Trad. William Lagos. Ils. John Tenniel. Porto Alegre: L&PM, 2004.

Alice no país do espelho. Adapt. Edy Lima. Trad. Monteiro Lobato. Ils. Elisabeth Teixeira. São Paulo: Editora IBEP Nacional, 2005.

Alice no país das maravilhas e Alice através do espelho. Trad. Maria Luiza Newlands e Marcos Maffei. Ils. Helen Oxenbury. Rio de Janeiro: Salamandra, 2010.

Alice através d espelho. Adapt. Leticia Dansa. Ils. Salmo Dansa. São Paulo: Autêntica Infantil, 2011.

ANEXO 4:

DVD *Alice através do espelho* (2004), por Armazém Companhia de Teatro