

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**ROMANCES NO TEATRO - O QUE RESIDE PARA LÁ
DA LEITURA**

PEDRO ALVES

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Anabela Mendes,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos de Teatro

2017

RESUMO

Desenhando uma não-estrutura rizomática, em certo modo, desordenada, imprevisível e disforme, esta dissertação procura elaborar uma reflexão em torno de conceitos como “adaptação”, “apropriação”, “tradução”, “intertextualidade”, “epicização”, “romancização” e “teatralidade”, partindo de uma análise dos processos e dos resultados do trabalho desenvolvido pelo encenador Pedro Alves na sua colaboração com o *teatromosca* entre 2002 e 2015, em espetáculos como *DOG ART* e aqueles que integraram a *Trilogia dos seus trabalhos* e a *Trilogia Norte-Americana*, adaptados de romances do escritor inglês John Berger e dos norte-americanos Herman Melville, William Faulkner e Ray Bradbury.

Apoiado nos trabalhos teóricos de Jean-Pierre Sarrazac, Roland Barthes, Julia Kristeva, Graham Allen, Gérard Genette, Mikhaïl Bakhtin, Hans-Thies Lehmann, entre outros, e tendo como campo de estudo os espetáculos produzidos por esta companhia sintense, ensaiar-se-á uma (in)definição de adaptação enquanto prática da liquidez e da contaminação que tenderá a criar objetos que, pelo seu carácter hipertextual, tanto poderão promover no espetador a emergência da performance da leitura, como poderão ser um estímulo para outras abordagens não-hermenêuticas, segundo as definições de Hans Ulrich Gumbrecht, procurando olhar a relação do artista com o mundo e com os outros seres humanos, numa dimensão que, não, exclusivamente, a da produção de sentidos e que possa ir além da leitura.

O Primeiro Capítulo procurará cartografar um terreno irregular e complexo onde se têm cruzado o teatro e a literatura, disciplinas que, no campo dos Estudos de Teatro, têm sido abordadas, em alguns momentos, numa lógica interdependente ou agonística e que procuraremos iluminar a partir de diferentes perspetivas. Desvelando as raízes do teatro ocidental na Antiguidade Clássica e expandindo ramificações por enxerto até ao teatro pós-dramático, este primeiro momento ensaiará oferecer uma contextualização histórica e desenrolará um tapete de conceitos que permitirá analisar os projetos do *teatromosca* sobre os quais nos debruçaremos no Segundo Capítulo

desta dissertação e que nos permitirá discutir diferentes estratégias e os distintos resultados da adaptação de romances no teatro.

Palavras-chave: adaptação, apropriação, performatividade, teatralidade, teatro e literatura, *teatromosca*, romances no teatro

SYNOPSIS

Drawing a rhizomatic structure, somewhat disordered, unpredictable and misshapen, this dissertation aims to elaborate a reflection on such concepts as "adaptation", "appropriation", "translation", "intertextuality", "epicization", "romancization", and "theatricality", starting from an analysis of the processes and results of the work developed by theatre director Pedro Alves in his collaboration with the Portuguese theatre company *teatromosca* between 2002 and 2015, in theatrical production such as *DOG ART* and these other performances that integrated the *dos seus trabalhos* Trilogy and the *North-American Trilogy*, adapted from novels by English writer John Berger and the North-Americans Herman Melville, William Faulkner and Ray Bradbury.

Based on the theoretical works of Jean-Pierre Sarrazac, Roland Barthes, Julia Kristeva, Graham Allen, Gérard Genette, Mikhail Bakhtin, Hans-Thies Lehmann, among others, and having as a field of study the theatrical performances produced by this theatre company from Sintra, this dissertation will rehearse a(n) (in)definition of adaptation as a practice of liquidity and contamination that will tend to create objects that, due to their hypertextual nature, can both promote in the spectator the

emergence of the reading of performance and stimulate other non-Hermeneutical approaches, according to the theories of Hans Ulrich Gumbrecht, seeking to face the relation of the artist with the world and with other human beings, in a dimension, not exclusively, of the production of meaning and that may go beyond reading.

The First Chapter will seek to chart an irregular and complex terrain where theatre and literature have met over and over again, disciplines that in the field of Theatre Studies have been approached, in some moments, in an interdependent or agonistic logic and that we will try to illuminate from different perspectives. Uncovering the roots of Western theatre in Classical Antiquity and expanding ramifications to post-dramatic theater through some kind of grafting, this first moment will try to offer a historical context and will unroll a tapestry of concepts that will allow us to analyze *teatromosca's* projects with which we will deal in the Second Chapter of this dissertation and that will allow us to discuss different strategies and the different results of the adaptation of novels in theatre.

Keywords: adaptation, appropriation, performativity, theatricality, theatre and literature, *teatromosca*, novels on stage

ÍNDICE

ABERTURA	3
----------------	---

| CAPÍTULO 1

TEATRO E LITERATURA

1. UMA RELAÇÃO COM RAÍZES PROFUNDAS.....	8
1.1. A poesia épica como hipotexto teatral	17
1.2. A narratividade na Tragédia Clássica	22
1.3. Os romances de cavalaria e o fim do Teatro Medieval.....	33
2. PARA AS (POSSÍVEIS) TEORIZAÇÕES DE “ADAPTAÇÃO”	63
2.1. Conceitos operativos: “dramatização”, “romancização”, “teatralidade” e “intertextualidade”	71
2.2. A “tradução”, a “apropriação” e a “adaptação”	95

| CAPÍTULO 2

A ADAPTAÇÃO DE ROMANCES PELO *TEATROMOSCA*

1. A PRÉ-HISTÓRIA DE UMA DUPLA TRILOGIA.....	112
1.1. A adaptação do romance <i>KING – A Street Story</i> , de John Berger	116
1.2. A voz sem corpo em <i>DOG ART</i> (2002).....	119
2. A TRILOGIA DOS SEUS TRABALHOS (2010-2011).....	127
2.1. As fundações de uma adaptação dramática em <i>As Três Vidas de Lucie Cabrol</i> (2010).....	129

2.2.	O carácter coral de <i>Europa</i> (2011).....	141
2.3.	A romancização do teatro em <i>Tróia</i> (2011)	152
3.	A TRILOGIA NORTE-AMERICANA (2013-2015)	160
3.1.	Edição e montagem em <i>Moby-Dick</i> (2013).....	162
3.2.	Adaptação e rescrita em <i>O Som e a Fúria</i> (2014).....	178
3.3.	A adaptação paradoxal de <i>Fahrenheit 451</i> (2015).....	196
FECHO	211
BIBLIOGRAFIA	222

| AGRADECIMENTOS

As primeiras palavras de agradecimento devem ser dirigidas, por respeito, admiração e em sinal de uma sincera amizade à Professora Anabela Mendes, que, paciente e inteligentemente, me acompanhou durante esta viagem. Acredito que esta jornada, em que, tantas vezes, me deu a mão e me largou à descoberta de novos territórios, possa ter sido tão extenuante e, simultaneamente, tão entusiasmante para ela quanto foi para mim.

Agradeço à Professora Sebastiana Fadda, ao Professor José Camões, à Professora Maria João Brilhante, ao Professor José Pedro Serra, ao Professor Filipe Figueiredo, à Professora Vera San Payo de Lemos, à Professora Maria Helena Serôdio e ao Professor Fernando Guerreiro por terem servido, mesmo que de forma não consentida, como candeia para iluminar os trilhos que tenho vindo a percorrer.

Fico grato a todos os autores, todos os artistas, todos os criadores, todas as pessoas que, de uma forma ou de outra, vampirizei, copiei, citei, homenageei, plagiei e adaptei ao longo de todos estes anos. Pode ser que tenha encontrado espaço para vos referir nestas poucas linhas que sintetizam uma vida. De entre tantos, não tenho como não destacar o meu querido amigo John Berger, a quem tanto devo.

Não poderei deixar escapar todos aqueles que, de muito perto, com um enorme espírito de sacrifício e de forma tão generosa, me têm acompanhado no *teatromosca* e que fizeram com que estes e outros projetos se tivessem erguido. A eles, que são muitos, deixo um apertado abraço. Como, por esta altura, já terei ultrapassado todos os limites e todos os prazos, restar-me-á dizer que eles saberão quem são. Mas não poderia deixar de lhes dirigir aqui breves palavras porque esta dissertação é também sobre as suas vidas.

Não podia deixar de endereçar um caloroso agradecimento aos meus pais e ao meu irmão, que serão sempre as minhas referências mais queridas no meio de uma teia de afetos que se vai expandindo sem limites, e à Maria João que sempre soube

apagar todas as minhas ânsias, todos os meus medos e todas as minhas falhas com um sopro e que, mesmo na minha ausência quase permanente, caminha ao meu lado o tempo todo.

Por último, guardo um último fôlego para saudar os meus filhos, Maria, Gabriel e Alexandre, com quem gostaria de partilhar tudo aquilo que tenho aprendido e que me têm ensinado tanto. São eles os ramos que se desprendem com mais força do meu corpo e que, corajosamente, se vão soltando para procurarem outros terrenos para se ligarem a outras raízes. É, evidentemente, a eles que eu dedico este trabalho e a quem digo, à noite, quando os seus olhos já só conseguem contar as estrelas: “Não se preocupem, meus pequenos! Voem! Vai ficar tudo bem. Voem, meus amores!”

| ABERTURA

Em *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir*, o filólogo, filósofo e historiador de arte alemão Hans Ulrich Gumbrecht propõe a possibilidade de nos relacionarmos com os objetos culturais com os pés assentes noutros terrenos que não aqueles que possam ser dominados em exclusivo apenas pelo sentido, até porque este não será algo que esteja encerrado e preparado para ser desvendado. (Gumbrecht, 2010) Na verdade, saberemos já todos muito bem que as obras de arte não são monólitos unívocos e que, no caso que aqui nos interessará focar, é certo que os espetáculos de teatro, geralmente, não vêm acompanhados de manuais de instruções ou guias de leitura – embora, tantas vezes sejam disponibilizadas folhas de sala contendo textos bastante explicativos e que, em alguns casos, procuram dirigir de forma demasiado óbvia o “olhar” do espetador e condicionar-lhe essa tal “leitura” da obra. Mas, apesar de todos os esforços que se possam desenvolver, o percurso do espetador nunca estará isento de perigos. A jornada será sempre feita de passos incertos e hesitantes. Não há caminhos de sentido único. Essa leitura será sempre muito mais do que um palíndromo. A nossa relação com os espetáculos estabelecer-se-á sempre em muitas direções. E, muito provavelmente, não haverá forma satisfatória de organizá-la. Não há como ficar satisfeito apenas com um caminho.

De tanto que nos é dado a ler, a ver, a sentir, nós espetadores, selecionamos o que queremos (ler, ver, ouvir, sentir) e organizamos um conjunto de signos numa espécie de arquivo que guardaremos para posterior análise ou que descartaremos por inúmeras razões. De qualquer modo, nesse processo de seleção, de tanto que guardamos, outro tanto deixaremos por entender. Eventualmente, talvez seja esse o papel principal destinado ao espetador no contexto de uma performance. Poderá construir, desconstruir, reconstruir todo o espetáculo na sua cabeça e poderá ainda transportá-lo consigo no final de cada apresentação.

Apropriando-se das palavras do narrador de *Moby-Dick*, de Herman Melville, também o *teatromosca* terá entendido o seu trabalho de adaptação de romances para o palco – iniciado por Pedro Alves, em 2002, com a estreia de *DOG ART* a partir do romance *King – A Street Story*, de John Berger – como obra inacabada, incompleta, que

deverá ser “lida” ou “presenciada” por essa figura a que, em determinado momento do seu percurso, passou a designar como “espetador-leitor”. De certo modo, o projeto desenvolvido na década seguinte, com a transposição para o palco de outros três textos deste mesmo autor inglês, levaria à necessidade de aprofundar a pesquisa em torno da problemática do lugar do texto no espetáculo teatral, num trabalho que, gradualmente, passou a colher influências nas teorias do teatro pós-dramático (Lehmann, 2007), do teatro rapsódico (Sarrazac, 2002) ou do teatro performativo (Féral, 2009^a), dando ainda origem a um segundo projeto, a que se chamou *Trilogia Norte-Americana*, onde, novamente a partir da adaptação de literatura romanesca para teatro, se vieram a adensar questões relacionadas com o que poderá ser visto como a “teoria da adaptação”.

Se é certo que, desde a aurora do romance, este género literário tem mantido uma estreita relação com a cena teatral, mais comumente através de processos que designamos como “adaptações”, parece cada vez mais claro que essa luz tem vindo a iluminar ligações menos óbvias e facilmente categorizáveis, na medida em que empregar o termo “adaptação” para definir alguns destes processos e os seus resultados poderá já não ser a melhor opção. Questionar-se-á a sua designação como transposição ou transformação de uma obra de um determinado género (neste caso, o literário romanesco) em outro (o texto dramático), ou de um dado modo (a literatura) noutra (o espetáculo teatral), ao mesmo tempo que serão convocados e analisados outros conceitos que nos parecerão pertinentes no aprofundamento destas questões. Assim se justificará que se abordem as definições de “teatralidade” e “tradução” ou que se resgatem teorias relacionadas com o romance ou com a origem da tragédia.

Apropriando-nos das teorias de Julia Kristeva relativamente a uma possível definição de “semiótica”, aceitamos que a mesma vai revelando camadas que levam a outras camadas (Kristeva, 1978: 25), numa espécie de escavação que não nos trará de volta ao local de onde partimos para a elaboração do nosso estudo. De certo modo, neste nosso trabalho, almejaremos construir uma narrativa rizomática, sem linhas de subordinação hierárquica. A nossa reflexão evoluirá como um rizoma, deixando que qualquer novo elemento revelado possa afetar ou incidir sobre qualquer outro, à medida que o estudo se vai alargando ou aprofundando. Apesar dos caminhos

poderem ter sido traçados previamente, o percurso será uma construção sempre surpreendente, porque conterà múltiplas narrativas, abrirá novas portas e revelará um terreno em movimento constante. Em contraponto a uma estrutura centrada – que possa privilegiar o desenlace –, propõe-se aqui a criação de um texto a-centrado, que possa potenciar os interstícios, os intervalos, as ervas-daninhas entre as plantações cartesianamente organizadas de uma dissertação académica. Assim, percorreremos tanto os belos jardins milimetricamente calculados, como deambularemos por terrenos mais imprevisíveis, desmontando, invertendo, contrapondo com outras visões.

Assim, poderíamos começar por desenhar no chão uma linha que tivesse origem (cronológica) na Antiguidade Clássica e deixar que a mão trouxesse o pau de giz até junto de nós, até aos nossos dias. Deste modo, inscrever-se-ia uma cronologia sem quebras, sem falhas, uma linha de pensamento coerente. Mas pretendemos deixar em aberto a possibilidade de realizar gestos menos deliberados. Não quererá isso dizer que a primeira marca no terreno que se pretende percorrer não possa apontar para a Grécia Antiga. Tendo em conta o objeto do nosso estudo, poderá parecer inevitável que o façamos. Não defraudemos expectativas... pelo menos, não por agora. Desse modo, começaremos por afirmar que Platão talvez tenha dado início à crítica do género trágico, mesmo que a tenha começado por elaborar por uma perspetiva bastante negativa. Em mais do que um momento, ao longo da sua República, é verdade que o filósofo grego defende a exclusão da expressão mimética – o “simulacro” elaborado pelos atores e poetas – do Estado ideal. Sem que nos detenhamos demoradamente, atravessaremos a discussão milenar em torno dos modos de produção literária (narrativo, lírico, dramático), procurando desvelar um certo hibridismo da tragédia assente na sua contaminação por códigos narrativos que terão as suas origens na poesia épica, numa lógica que privilegiará antes os cruzamentos e corrupções entre os géneros literários.

Por altura do “nascimento” da tragédia, já as fundações épicas se encontravam firmemente assentes em território grego. Os textos homéricos eram recitados regularmente por rapsodos. O mesmo sucederia, certamente, com narrativas de outros poetas cíclicos como Cyprias de Halicarnasso, Carcinus de Naupactus ou

Cinaethon de Esparta.¹ Contudo, os poemas atribuídos a Homero terão sido, desde sempre, vistos como “dramáticos”, urdidos com o auxílio de mais diálogo e menos narração do que aqueles que os precederam e com um foco maior a incidir sobre menos personagens e menos acontecimentos. Assim, poderíamos tentar discernir uma qualquer “evolução natural” em direção ao drama a partir de um *epos* dramático anterior. Nesse sentido, os primeiros textos dramáticos de que nos chegaram vestígios apropriariam-se de temas, personagens e uma série de elementos épicos que poderiam ver os seus efeitos intensificados através dos recursos específicos da literatura dramática, do espetáculo e da música.

Contudo, questionaremos teses evolutivas e teorias que possam tender para a confusão entre a literatura e a arte teatral, para a deteção de programas de performatividade ou traços de teatralidade no seio de textos épicos e mesmo para a identificação de uma notação construída com vista à necessária concretização cénica da literatura dramática.

Ao longo dos séculos, têm sido desenvolvidos diferentes tipos de práticas e abordagens em relação à adaptação de romances para o palco e o papel do texto na arte teatral tem vindo a ser iluminado/questionado a partir de diferentes perspetivas. À partida, abordaremos esta questão a partir do apagamento de fronteiras entre textos que poderiam ser entendidos como tendo sido elaborados para uma representação em palco – categoria no qual, tradicionalmente, enquadraríamos os romances, mas também os contos ou a poesia, mas no qual poderíamos ainda inserir os guiões cinematográficos, os filmes, as fotografias etc., se assumíssemos “texto” como “objeto artístico” num sentido mais amplo que, certamente, melhor nos servirá como guia do nosso estudo – e textos que, de algum modo, têm vindo a ser indissociados da arte teatral – textos dramáticos, peças ou guiões para teatro seriam termos que, mais claramente, exemplificariam esse outro território literário que, assim, se posicionaria ou seria posicionado no lado oposto ao primeiro.

Interessar-nos-á antes lançar um olhar crítico sobre a História do Teatro, ao mesmo tempo que nela procuraremos identificar exemplos de “contaminações” da

¹ Cf. Martin L. West (2003), onde o autor nos apresenta inúmeros excertos de poemas arcaicos contextualizados historicamente.

cena teatral pela literatura romanesca, da “influência” da poesia épica sobre a poesia dramática ou de canais de comunicação sem origens e sem sentidos definidos, com a convicção de que nunca como agora esta relação tem sido explorada de forma tão diferenciada e com resultados tão diversos. Será pois sobre essa relação entre a literatura romanesca e a arte teatral, com uma reflexão centrada na análise dos processos práticos desenvolvidos pela companhia sintrense entre 2002 e 2015, que assentará esta nossa dissertação.

Na medida em que este trabalho reflete, não só uma contextualização dos projetos à luz de teorias relacionadas com a adaptação de romances no teatro, mas também uma descrição e análise dos percursos realizados pelo autor desta dissertação nesses mesmos processos, decidimos aceitar as vozes discordantes, contrastantes e incoerentes que poderão emergir ao longo da elaboração do texto. Tal opção por um certo plurilinguismo desregrado e um dado polimorfismo imprevisível poderá instalar a confusão na cabeça do leitor. Contudo, acredita-se que, no meio da desordem, cada um poderá sonhar o seu próprio rizoma a partir do esboço que aqui vai surgindo.

Recusando as formas restritivas e as fórmulas totalizantes, apropriamo-nos das linhas rizomáticas tal como são propostas por Deleuze e Guattari (Deleuze, et al., 2004), para criar uma reflexão sobre a adaptação de romances no teatro que assente numa estrutura não linear, acentrada e plurivocal que, no nosso entendimento, melhor serviria para dar conta da complexidade dos temas aqui abordados. Deste modo, deixaremos que se escapem, que se escondam, que se confundam conceitos, que certos caminhos possam ser interrompidos, que determinados percursos possam ser feitos por saltos e que algumas raízes possam ligar-se a outras raízes, elaborando linhas de pensamento que poderão não se fechar sobre si mesmas, que estarão sempre abertas ao questionamento e que, em alguns momentos, poderão ser atravessadas por outras linhas. Pontualmente, deixaremos o desejo seguir sem destino, espalhando-se sem amarras, abrindo ligações que poderão abrir novas ligações e que poderão não levar a mais nada que não seja outras ligações.

CAPÍTULO 1 – TEATRO E LITERATURA

1. Uma relação com raízes profundas

É quase um lugar-comum afirmar que qualquer texto pode encontrar o seu lugar no palco e se pode tornar matéria de teatro, ou que pode ser teatral(izado). Ao longo de todo o século XX, assistimos a diferentes movimentos que levaram a que, de espetáculo para espetáculo, a essência do teatro repousasse cada vez menos sobre a exclusividade da natureza dramática do texto dito em palco. Inúmeras transformações ocorreram que levaram ao questionamento da posição privilegiada que o texto literário sempre teve na criação de eventos teatrais. O último século produziu, sabêmo-lo bem, alguns dos maiores desafios a esse posicionamento central e organizador desempenhado pela literatura ao longo de toda a História do Teatro.

Assim, parece inevitável concordar com a tese que nos diz que uma História do Teatro não se deve limitar à análise e discussão de obras literárias do gênero dramático. Antes de Max Herrmann ter fundado os Estudos de Teatro na Alemanha, no início do século passado, a visão logocêntrica obscureceu (ou, quanto muito, não procurou iluminar) a presença de eventos que ao longo da nossa História se realizaram sem que o texto e a palavra estivessem no seu centro. Contudo, se é certo que, desde a Antiguidade, os registos que nos chegaram desses eventos teatrais ou parateatrais foram, na sua grande maioria, os textos dramáticos que sobreviveram à passagem do tempo, hoje em dia, continuamos ainda a detetar uma ligação muito pouco desejável entre o estudo da arte teatral e o estudo da literatura. Avançamos com a consciência de que este nosso trabalho poderá não quebrar as linhas que unem os dois e que, muito provavelmente, nunca venha a ser esse o nosso propósito.

Segundo Erika Fischer-Lichte, o Teatro no Ocidente é, essencialmente, caracterizado pela tensão entre a literatura e o teatro, o drama escrito e a oralidade, texto e performance. (Fischer-Lichte, 1997: 319) A autora parece apresentar uma visão crítica do que defende Manfred Pfister quando este encara o drama como “multimedial text” (Pfister, 1993: 30), no ponto em que o filólogo alemão afirma que o texto literário dramático conterà em si elementos/traços de uma performance, que faria uso, não só de códigos verbais, mas também acústicos e visuais que não poderiam ser encontrados nos textos “puramente literários”. (Pfister, 1993: 7) É certo que esta proposição deve ser entendida no quadro genérico de uma certa corrente dos estudos teatrais que busca agora, no interior dos textos (dramáticos e de outra ordem e não se restringindo apenas à literatura), ecos da performance teatral, na tentativa de uma reconstrução histórica do teatro a partir do palco e não somente a partir de um ponto de vista filológico. Trata-se, no nosso entendimento, de uma desadequada resposta a uma tendência milenar que fez com que o estudo da literatura dramática tivesse desequilibrado a balança da História do Teatro negligenciando a sua dimensão performativa ou espetacular (*opsis*), um percurso que podemos facilmente traçar desde Aristóteles até aos nossos dias.² O que poderia ser lido como uma desvalorização do espetáculo teatral, em relação à literatura dramática - visão que tem orientado a esmagadora maioria das teorias em torno da arte teatral -, também pode ser lido como uma clara distinção, não sem juízos de valor, entre a arte poética e a arte teatral. Essa visão dualista acabou por ganhar contornos oposicionistas, passando, em séculos mais recentes, a pôr um certo teatro literário de um lado da barricada e, do outro, o que se poderá designar por teatro antiliterário, colocando em conflito o teatro e a literatura, como se realmente não fosse possível conceber a sua relação de outra forma que não a partir de uma premissa antagónica e sempre subserviente (“teatro com ou sem literatura”; “literatura dramática com ou sem encenação”). Esse antagonismo viria a adquirir arestas cortantes com o advento da figura do encenador na transição do século XIX para o século XX, e, muito provavelmente, o modelo de teatro antiliterário terá encontrado em Artaud o ponto mais extremado.

² Na sua reflexão sobre a poesia dramática, Aristóteles faz relevantes observações acerca da configuração da *opsis*, que poderá ser traduzida como “encenação” ou “espetáculo”. Dos seis elementos que caracterizam uma tragédia, para o filósofo grego, o espetáculo cénico é “o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia.” (Aristóteles, 1984: 113)

Contudo, será pensamento demasiado arriscado e algo precipitado, formular a hipótese de todos os textos conterem ecos duma performance e guardarem uma espécie de memória do espetáculo. Nesse sentido, Tadeusz Kowzan defende a importância da iconografia nos Estudos de Teatro:

Les éléments sonores du spectacle, à savoir la parole et la musique, ont trouvé, depuis les temps très anciens, des modes de conservation plus ou moins efficaces : les signes graphiques de l'écriture ne fixent qu'une seule strate de sonorité et de signification du langage, elle ne rend pas, ou rend très sommairement, les intonations qui constituent un facteur important de l'expression scénique. C'est seulement les moyens techniques modernes d'enregistrement et de reproduction des sons (phonographe, radio, bande magnétique) qui ont permis de conserver et de transmettre la parole avec toutes les subtilités du ton.

(Kowzan, 1985: 51)

Para além desse défice documental de que fala Kowzan, alguns dos textos dramáticos que nos chegaram podem, por esta ou aquela razão, nunca ter sido apresentados em cena.³ Outros argumentarão que existirá já no seio do texto (e aqui poderíamos dizer que não somente no texto dramático) uma “ideia-teatro”, à espera da sua concretização em palco.⁴ Mas que ideia será essa e quem a colocou lá? Quando assim nos referimos a uma obra, não estaremos nós a forçar uma ideia do (nosso) teatro a um texto de alguém que poderá ter uma outra ideia de teatro e que poderá nunca a ter querido inscrever na sua obra?⁵ Por agora, saltando por cima desse polémico campo minado a que regressaremos posteriormente⁶, diríamos, em síntese,

³ Os exemplos mais paradigmáticos poderão ser os dos “closet dramas”, textos que, na sua origem, não terão sido concebidos para serem representados, mas sim para serem lidos. Nessa categoria, a polémica em torno da poetisa alemã Rosvita de Gandersheim e da representação dos seus textos dramáticos servir-nos-ia bem. Poderiam ainda ser invocados textos de Musset, Byron, Karl Kraus, e, certamente, as experiências mais recentes de Beckett, Müller ou Handke para ajudar a adensar a discussão em torno desta questão.

⁴ Cf. Alain Badiou (Badiou, 2002: 97-102).

⁵ Procurar dentro dos textos dramáticos vestígios de uma hipotética representação teatral, poderá redundar num equívoco colossal, na medida em que a peça escrita não pode ser considerada um sistema de notação fidedigno daquilo que foi ou poderá ter sido o evento teatral. Nesse sentido, o texto dramático não pode/não deve ser comparado à notação musical, embora acreditemos que a sua leitura (silenciosa e íntima) produzirá uma espécie de performance interior que não implicará, necessariamente, a sua concretização cénica. Cf. Peter Kivy (2006), cujas ideias retomaremos mais adiante no Capítulo 2 - 1.2 e 3.1.

⁶ Cf. Capítulo 1 - 2.1.

que o texto literário (dramático) pertenceria, como parece óbvio, à categoria da escrita literária e ao campo geral da literatura, ao passo que a performance (quer integre ou não um texto dramático) pertenceria ao campo das artes performativas. É o mesmo que dizer que se traça uma fronteira bem definida que delimita o território próprio de cada uma dessas artes.

Em grande medida, este tipo de discussão teórica tem perpetuado, mesmo que inadvertidamente, a ideia de que o teatro só existe para servir o texto, para permitir que este seja lido ou que seja, por fim, plenamente concretizado, como em Badiou, e que o teatro depende do texto. Assim, se valida o argumento que nos diz que não há teatro sem texto e que a literatura dramática não está completa antes da sua teatralização. Ora, não é essa a nossa miragem. Nesta nossa caminhada, seguimos uma imagem muito mais clara, com limites muito mais definidos, afastando-nos, assumidamente, da ideia que norteia o pensamento de outro teórico, dramaturgo e encenador francês, Jean-Pierre Sarrazac, quando, no seu esforço para definir o novo paradigma da forma dramática, defende a não separação entre o texto dramático literário e a sua concretização cénica (“devenir scénique”), alinhando-se com as teorias de Peter Szondi de um teatro moderno que terá surgido a partir de 1880 e que se perpetua nas dramaturgias contemporâneas:

Au point même que ce qui fait l'enjeu du texte en question, à savoir le drame – la forme dramatique dans son ensemble –, peut devenir second par rapport à son existence scénique. Pirandello emploie l'expression « pièce à faire » avec cette arrière-pensée, symptomatique de la modernité du théâtre, que c'est seulement sur le plateau que le drame peut, littéralement, avoir lieu.

(Sarrazac, 2012: 11)

No nosso entendimento, não existirá diferença substancial entre um texto dramático e um texto não-dramático, na medida em que ambos são literatura.⁷ Dizer de um texto, à partida, que se trata de uma “pièce à faire” (ibidem) ou que é um romance que deve ser lido publicamente ou que é um poema que deve ser traduzido

⁷ Cf. Benjamin Bennett (2005: 43-44).

para o corpo dos bailarinos, não implica, necessária ou obrigatoriamente, o esbatimento das barreiras que separam as disciplinas artísticas.

Num artigo, intitulado *Teatro e Literatura*, publicado primeiramente em 1989, na Revista *Vértice*, Osório Mateus começa por afirmar a autonomia do teatro e da literatura, defendendo, como nos parece óbvio, que os materiais de uma e outra prática são distintos: o teatro trataria de ações do corpo ao vivo, num trabalho de corpos simultâneos; a literatura, enquanto gesto individual, de corpos sozinhos, trataria da língua fixada por escrito. (Mateus, 2002^b: 213) Esta visão do investigador e professor de teatro português representa uma significativa mudança no modo de encarar a relação entre teatro e literatura, tendo em conta o artigo publicado pela primeira vez em 1977 com o título *Especificidade do Texto Dramático*, onde Mateus definia o texto dramático como “necessariamente operável” (idem^b: 114) e as didascálias como sinais desse programa de execução que teria sido inscrito no texto pelo seu autor e que estaria como que adiado até que um encenador o concretizasse em palco.⁸

Tendo em conta todo o tipo de experiências operado por inúmeros dramaturgos ao longo da História - Beckett, Müller ou Handke poderiam servir-nos bem como exemplo⁹ –, parece difícil percecionar o texto dramático (apenas) como texto escrito em forma de diálogo ou que suportemos a sua teorização numa distinção entre texto primário (texto falado) e texto secundário (texto escrito e que forneceria indicações para a construção do jogo teatral tal como devia ser/teria sido feito), como parece aceitar Lichte.¹⁰

⁸ Nessa perspetiva, o texto dramático adquiria a função de notação do espetáculo de teatro, em tudo semelhante à notação musical. Como já teremos deixado óbvio, estamos em total desacordo com esta visão sobre a relação da escrita dramática com a arte teatral, embora, em posterior análise dos processos de adaptação e encenação dos espetáculos que servirão de base para este nosso estudo, possamos vir a encontrar na prática do *teatromosca* alguns ecos que suportariam a posição de Osório Mateus. Cf. Capítulo 2.

⁹ Contudo, o campo de análise poderia, inclusivamente, expandir-se para outros territórios literários e abarcar obras de Herman Melville, James Joyce ou William Faulkner que, habitualmente, não são catalogadas como “drama” ou que não associamos imediatamente ao “teatro”.

¹⁰ “Every literary dramatic dialogue is as is the whole text of the drama organized into ‘primary’ and ‘secondary’ text. The secondary text may be limited to giving the name of the person speaking and thereby changes in who has the floor or extended to the provision of detailed information on intonation, mime, gesture, posture, and movement of the speaker or listener. In some cases it may grow into an independent descriptive text of considerable size. Every literary dramatic dialogue thus consists

A questão que se coloca relativamente às didascálias ou textos secundários, é que estes serão lidos do mesmo modo (e pelo mesmo leitor) do que as falas de cada uma das personagens. Entendendo que um texto dramático mais não é do que literatura e que o texto (designado) secundário não implica, necessariamente, um programa de performatividade, o leitor não deverá ficar agrilhado a uma ideia de teatro até porque ela será, certamente, diferente daquela que possa ter habitado a mente do dramaturgo.¹¹

Tocando na mesma tecla que tem marcado a complexa partitura que insiste em confundir a História do Teatro com a História da Literatura, João Barrento afirma o seguinte, ao comentar a obra de Peter Handke, que designa como sendo “um teatro da palavra, mesmo quando dela parece prescindir totalmente em favor do gesto” (Barrento, 2001: 8):

Ainda a sua carreira literária ia a meio e já alguma crítica afirmava: este autor é tudo menos um dramaturgo! E sempre se deu mais importância à sua obra de ficção (categoria mais que gelatinosa em Handke) e ensaística ou diarística (também aqui as fronteiras não passam por lugares fixos) do que à sua produção dramática - que, de facto, e desde a primeira peça, parece entender-se mais como uma afronta ao teatro, um desafio às suas convenções mais fortemente enraizadas (acção, diálogo, tensão), uma resposta ensimesmada aos figurinos dominantes do momento. O teatro de Handke sempre teve mais ligações com os modelos estruturais e as obsessões temáticas da sua prosa do que com a tradição (ou as tradições) do teatro.”

(idem: 7)

O que anotamos é o facto de Barrento se referir ao “teatro de Handke” e não, exclusivamente, à obra literária do autor austríaco, e de estas afirmações estarem contidas na introdução a duas peças de Handke, sendo a primeira nada mais do que

of two different textual systems whose interference produces its particular meaning: one system which constitutes the character's speech and one system which typifies the character's behavior outside the actual dialogue.” (Fischer-Lichte, 1997: 320)

¹¹ Por razões que já deverão parecer óbvias, diferenciamos “ideia de teatro” do conceito de “ideia-teatro” de Alain Badiou. (Badiou, 2002) Nesse sentido e em relação às didascálias, recordemos o comentário de Jean Genet na introdução à sua peça *Os Negros*, num esforço para “orientar” a representação desse texto no futuro, elegendo como modelo orientador a sua ideia de teatro ou a visão que o encenador Roger Blin produziu a partir da sua peça. (Genet, 1979: 77-78)

uma grande didascália que descreve as ações de uma série de personagens numa praça. Seríamos pois tentados a sugerir uma reformulação desta ideia que parece pressupor o “teatro de Handke” como corpo uno e homogéneo, uma imagem estática e que parece querer limitar o modo como pode ser vista, mesmo que as suas formas sejam mais líquidas do que o que esta afirmação parece querer admitir. Poderia (ou deveria?) o tal “teatro de Handke” ser executado sempre da mesma forma? Umberto Eco responde-nos assim:

Mas uma obra de arte, como um projeto metodológico científico e um sistema filosófico, não se refere de imediato ao contexto histórico – a menos que recorramos a deploráveis interferências biográficas (tal artista nasce em tal grupo, ou vive às custas deste outro grupo, sua arte, portanto, exprime tal ou qual grupo). Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo. A obra que irá produzir poderá ter fraquíssimas conexões com seu próprio momento histórico, poderá expressar uma fase subsequente do desenvolvimento geral do contexto, ou poderá expressar, da fase em que ele vive, níveis profundos, que ainda não aparecem muito claros a seus contemporâneos.

(Eco, 1991: 34-35)

Acompanhados por Eco, compreendemos pois que, num certo ponto, qualquer texto é uma obra aberta, passível de ser lida e interpretada de muitas maneiras. Ora, se o leitor tem a liberdade de criar as suas próprias imagens mentais a partir das palavras inscritas no texto que tem diante de si, também cada encenador fará a sua interpretação do texto com que vai trabalhar. Poderíamos falar de muitas obras que poderão emanar de dentro de uma única obra. Mas isso não será o mesmo que dizer que essa obra contém, já em si e misturado com o seu código linguístico, uma outra obra em estado larvar, que aguarda por ser revelada finalmente no seu estado absoluto (o teatro).

Apropriemo-nos de uma curta passagem do texto de Handke para melhor ilustrar o que queremos dizer.

Um homem, guarda temporário da praça, vem atrás delas, aos ziguezagues pelo palco, espalhando às mãos cheias cinza que tira de um alguidar, e a segui-lo um homem sozinho, quase um ancião, que traz à cabeça, muito direita, um imponente berço com um belo brasão, pesando cada passo, como na corda bamba, e acabando por largar o objecto que traz à cabeça, equilibrando-o sem apoio, entrando progressivamente numa dança que por fim se transforma num jogo seguro.

(Handke, 2001: 21)

Sendo que muito pouca informação nos é dada sobre as personagens, colocando em crise, precisamente, a definição binária de texto falado (que aqui não existe) e texto secundário (que será, no fundo, todo o texto desta peça) que mencionámos anteriormente, sobra, evidentemente, muito espaço à imaginação. Que homem é este? Como vem vestido? Porque vem ele com um alguidar nas mãos? E a figura que o segue, o ancião, quem é? Que dança executa? Que pensamentos os assolam? Que história é a deles? Qual o seu ponto de vista? Qualquer encenador poderá querer colocar a primeira destas personagens em grandes voltas pelo palco, como um atleta olímpico, ou suprimir a entrada de qualquer uma destas personagens, e, evidentemente, terá total liberdade para escolher o ritmo da “dança que por fim se transforma num jogo seguro” (ibidem). Mas essa liberdade de que falamos é-lhe conferida por quem? O que a justifica? Porque é que um encenador se permite a transpor para o palco as suas interpretações das didascálias de um texto de Eugene O’Neill ou de Samuel Beckett, criando um espetáculo multimédia a partir de um texto do dramaturgo norte-americano ou passando por cima de todas as indicações cénicas fornecidas pelo texto do escritor irlandês? Se fossem falas de personagens (texto falado, diálogo), o texto não podia ser alterado? No nosso entendimento, textos como os de Handke vieram, precisamente, deitar por terra essa divisão do texto dramático em primário e secundário.¹²

¹² De entre muitos outros autores, Eugene O’Neill ou Samuel Beckett serviriam igualmente o propósito.

Levemos este exercício ainda mais longe e imaginemos um outro cenário, onde este excerto do texto de Handke é apresentado a uma turma de Estudos de Teatro - e não estamos a falar aqui de uma apresentação teatral, mas queremos dizer que o texto é, literalmente, dado a ler -, colocado ao lado de excertos de textos de Ésquilo, Gil Vicente, Shakespeare, omitindo o facto da peça de Handke ser uma obra literária com origem no século XX. Imaginemos então que é proposto aos alunos que encontrem neste texto traços de teatralidade¹³ e vestígios que nos ajudem a reconstruir uma hipotética representação teatral a partir dele, imaginando que terá sido levado à cena algum dia sem que se possa saber, com certeza, quando. Poderíamos ser tentados a imaginá-lo representado como uma tragédia clássica ou como um auto vicentino ou uma comédia shakespeariana. E essa “maneira de” (de Ésquilo ou de Gil Vicente ou de Shakespeare) seria o quê, exatamente? Que “teatro” seria esse? Mesmo sabendo que Ésquilo, Vicente e Shakespeare encenaram os seus próprios textos, cremos que a literatura que nos ficou não será capaz de documentar satisfatoriamente a arte efémera que esses autores produziram no seu tempo. Então, que se quer dizer quando se fala no “teatro de Ésquilo”, no “teatro de Gil Vicente” ou no “teatro de Shakespeare”? Certamente, muito mais do que aquilo de que os textos nos deixam apenas uma sombra. Não é nosso objetivo descobrir aqui o que poderá estar na origem dessa sombra, nem comprovar se o que lhe dá ou não origem é uma outra sombra.

Por muito óbvia que seja, importará que tenhamos bem presente a noção que parece ainda hoje não ter sido totalmente apreendida por muita da crítica teatral e literária: falar de literatura dramática não implica, necessariamente, falar de teatro e, invertendo o axioma, falar de teatro não deverá, obrigatoriamente, implicar falar de literatura dramática. Se podemos afirmar que, ao longo da sua história, o teatro tem mantido uma relação privilegiada com a literatura dramática, não deixa de ser verdade que, nesse mesmo percurso, também podemos identificar casos de espetáculos que se “alimentaram” de outros materiais (diferentes géneros literários e obras provenientes de distintas práticas artísticas).

¹³ Sobre o conceito de “teatralidade” cf. Capítulo 1 - 2.1.

Também o cinema tem mantido uma relação próxima com a escrita dramática e o romanesco. E o jogo de influências corre nos dois sentidos. O cinema tem buscado matéria no teatro ou na literatura dramática ou nos romances. Mas, por outro lado, são incontáveis os exemplos de obras romanescas, espetáculos de teatro ou peças musicais fortemente influenciadas por filmes ou pelas técnicas cinematográficas. Geralmente, o reconhecimento dessas relações não nos leva a dizer que umas não passam sem as outras ou que a arte cinematográfica não existiria sem a literatura ou que o teatro não existiria sem a música ou que a pintura não existiria sem a poesia. Entenderemos então, neste estudo, toda a criação (artística) como uma dinâmica rede de influências e de contágios, um elaborado tecido (*textus*) que compõe uma espécie de mosaico vivo sem pressupostos hierarquizantes que possam turvar a nossa visão crítica.

1.1. A poesia épica como hipotexto teatral

Passaram-se já mais de dois milénios de discussões em torno da origem da Tragédia, formulando e reformulando teorias para a sua génese e para uma mais clara definição do género. Como já vimos, talvez tenha sido Platão a dar início ao estudo do género trágico, de forma negativa, na sua *República*. De igual modo, podemos dizer que terá nascido com Aristóteles a divergência e a polémica no que concerne à compreensão da tragédia.

O texto de Aristóteles começa por afirmar a poesia como uma arte mimética cujas espécies se diferenciam umas das outras, não por serem imitações (considerando que é precisamente isso que as aproxima), mas porque “imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam diversamente e não da mesma maneira” (Aristóteles, 1984: 103). Os três critérios de diferenciação definidos por Aristóteles para dar conta da diversidade dos tipos de poesia são: os meios, os modos

e os objetos. O primeiro dos três diz respeito aos elementos utilizados: ritmo, linguagem e harmonia. O segundo diz respeito à diferença entre narração e drama, e o terceiro diz respeito ao tipo de ação representada e aos caracteres das personagens envolvidas nas ações. O que nos poderá aqui interessar discutir será esse segundo critério apontado por Aristóteles.

O dramaturgo Jean-Pierre Sarrazac ou os professores Joseph Fitzmyer e Barbara Goward são apenas alguns daqueles que têm defendido a visão de uma performatividade (traços de teatralidade?)¹⁴ distinguível em algumas das passagens da *Odisseia*. Escapando às polémicas relativamente à origem da tragédia e às relações entre o trágico e o épico na literatura da Antiguidade Clássica, podemos afirmar, sem risco de sermos vistos como radicais, que, no Ocidente, a contaminação do Teatro pelo género narrativo não é, propriamente, uma invenção do nosso tempo.

Ao questionarmo-nos sobre o aparecimento de um teatro rapsódico, ou seja, composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos, acabamos por nos interrogar se a nossa tradição teatral não esconde há muito tempo uma parte refractária à forma dramática, uma parte épica. [...] Desde Le Fils naturel ou Eugénie, exprime-se o desejo de uma emancipação do drama que passa pelo romance. A categoria do romanesco está omnipresente na prática teatral de Diderot. Ela é mesmo a sua fundadora: o «romance» é o estado original de uma peça, o seu material ou, se quisermos, a sua fábula desenvolvida - «Ó meu amigo, quem transformará isto em cenas? Quem dividirá este romance em actos?», escrevia Diderot a Grimm. Um século mais tarde, é Zola que, vítima da forma dramática pouco própria para satisfazer as suas necessidades realistas, retomará a ideia de uma contaminação benéfica, tanto no plano estrutural como no plano temático, do drama pelo romance. Para o mestre naturalista, é o alicerce romanesco que garante a uma obra dramática tanto a abertura social como o afastamento relativamente ao cânone ultrapassado da «peça bem feita».

(Sarrazac, 2002: 49-50)

As reais origens da tragédia permanecem obscuras e invisíveis, um mistério indecifrável até ao momento. Seguimos ignaros relativamente ao momento inaugural

¹⁴ Já teremos deixado claro o nosso desacordo quanto a esta visão que insiste em descobrir nos textos literários traços de um certo teatro. Contudo, acompanharemos o pensamento de Sarrazac e Goward para que, mais tarde, possamos evidenciar o que nos afasta.

(se ele existiu ou se será mesmo possível defini-lo), mas procuremos, de forma sumária, contextualizar a tragédia ática.

Etimologicamente, tragédia [...] significa o “canto do bode” e esta indicação, remetendo-nos para os grandes concursos teatrais realizados em honra do deus Dioniso, deixa-nos um mal apagado rasto que nos permite especular acerca da sua origem.

(Serra, 2006: 25)

O facto de, em 534 a.C., Pisístrato ter instituído as Grandes Dionísias e o concurso de tragédias, parece indicar que, por essa altura, o género já tinha evoluído para formas que iam além de um suposto primitivismo. Será pois de acreditar que o género tenha evoluído significativamente nos sessenta anos que separam esse momento “inaugural” daquela que é tida como a mais antiga tragédia que sobreviveu até aos nossos dias, *Os Persas*, do mesmo modo que é, mais ou menos, aceite que terá evoluído nos sessenta anos que se seguiram à criação desta obra de Ésquilo. (Taplin, 2003: 15-16)

Acompanhemos o raciocínio de Sócrates expresso no Livro III da *República*, atendendo ao influente fragmento que se encontra na origem da nossa divisão tradicional da poesia (e da literatura em geral) em três géneros. Segundo o filósofo grego,

tudo quanto dizem os prosadores e poetas [...] é uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros [e] executam-na por meio de simples narrativa, através de mimese, ou por meio de ambas.

(Platão, 2005: 115)

Assim, no seguimento do seu pensamento, parece haver uma narrativa não mimética (ou narrativa simples), de que o melhor exemplo seria o ditirambo; uma narrativa puramente mimética, que seria o campo da tragédia e da comédia; e um terceiro modo, que se faz através de ambos (que designaríamos por misto), “que se usa na composição da epopeia e de muitos outros géneros” (idem: 118).

Muitos antes de nós têm sugerido que Platão afirma a superioridade do primeiro modelo - a narrativa simples - considerando a coerência da voz do poeta, que

fala sempre por si mesmo e como ele mesmo, sem procurar mimetizar a voz de outros locutores no discurso direto.¹⁵ Assim, pode-se entender que, para o fundador da Academia, a narrativa simples dos ditirambos seria a forma básica de narrativa, da qual as outras formas derivariam, a partir do momento em que nela vão sendo introduzidos elementos miméticos. Seguindo a lógica platônica, quando Homero “tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião” (idem: 116), estamos perante uma narrativa que designamos como mista. Por outro lado, “quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo” (idem: 118), produz-se uma imitação (a tragédia), que, no caso que Platão elegeu como modelo – a *Ilíada* de Homero -, poderia também servir para designar uma narrativa dramática.

Interessar-nos-á agora recuperar o “interlocutor” de Platão neste “juízo” da poesia, invocando, especificamente, o já referido segundo critério de diferenciação proposto por Aristóteles, que diz respeito aos modos poéticos – narração (*apangelía*) e drama –, e que é responsável por distinguir, acima de tudo, a poesia épica das poesias trágica e cómica. Esse critério de diferenciação terá fortes consequências no que diz respeito a uma das principais questões elaboradas por Aristóteles na sua crítica, nomeadamente, na comparação entre a epopeia e a tragédia, e o privilégio desta em detrimento daquela. Mais do que isso, essa questão poderá ajudar a compreender a razão que leva um texto que anuncia uma análise da arte poética a tornar-se quase exclusivamente uma análise do género trágico. Não queremos com isto dizer que a distinção entre narração e drama seja o único motivo que leva Aristóteles a privilegiar a tragédia. No quinto capítulo, por exemplo, o filósofo afirma que “quanto às partes constitutivas, algumas são as mesmas na tragédia e na epopeia” (Aristóteles, 1984: 110), mas outras são próprias só da tragédia.

Mais adiante, continua por afirmar que “[q]uanto à imitação narrativa e em verso, é claro que a fábula deste género poético deve ter uma estrutura dramática, como o da tragédia” (idem: 138), querendo com isso dizer que deverá a epopeia representar uma acção inteira e completa, coerente, una, com princípio, meio e fim,

¹⁵ Para uma análise mais aprofundada sobre a questão da narração em Platão, cf. Eric A. Havelock (1963), Irene de Jong (1991), Gordon Campbell (1994) ou Jean-Marie Schaeffer (2014).

destacando o exemplo de Homero que, na *Ilíada*, “apenas tomou uma parte, e de muitos outros se serviu como episódios” (idem: 139). Para além disso, a epopeia deverá servir-se de mecanismos dramáticos, como “os reconhecimentos, as peripécias e as catástrofes” (idem: 140), para além de ambas deverem tratar de ações nobres e da sorte de homens melhores do que nós.

Apesar de todas as divergências entre Platão e Aristóteles, os dois filósofos parecem convergir em algum tipo de relação entre os dois géneros (trágico e épico) e, especialmente, na definição de Homero como “o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos” (Platão, 2005: 472).¹⁶

Mas Homero, tal como foi supremo poeta no género sério, pois se distingue, não só pela excelência, como pela feição dramática das suas imitações, assim também foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia, dramatizando não o vitupério, mas o ridículo.

(Aristóteles, 1984: 107-108)

A influência dos textos homéricos em todos os géneros literários e em toda a Cultura Ocidental é inegável. Tal como afirma a professora Eugénia Vasques, “[c]omeçar qualquer reflexão sobre teatro (ocidental) por uma ainda que breve passagem pelos «poemas homéricos» [...] torna-se obrigatório por vários motivos conexos”. Muitas das personagens e das narrativas dos ciclos homéricos e épicos servem de inspiração para a grande maioria da escrita dramática do período ático. De facto, Barbara Goward parece vislumbrar nos textos homéricos um certo potencial para a performance, defendendo que algumas das passagens da *Odisseia* assumem mesmo uma forma dramática.¹⁷

Narrative, it seems, has always had the potential of performance, putting narrative texts into the same category as dramatic ones, in the sense that

¹⁶ Cf. Joseph A. Fitzmyer (1945).

¹⁷ Apesar de tudo, poderíamos começar por detetar aqui uma diferença entre a ideia proposta por Goward de uma potência para a performance e a “ideia-teatro” de Badiou, até porque o objeto que os dois analisam é distinto. Enquanto Badiou deteta uma performatividade que se encontra enclausurada nos textos dramáticos, Goward poderá parecer falar de outra coisa. Se explorássemos a ideia da professora britânica de que os textos épicos são potencial para a performance, seria o mesmo que afirmar que poderão constituir-se como matéria para o teatro, o que não implica que esse potencial estivesse na origem, mas antes que víamos nele essa possibilidade, tal como veríamos noutros géneros literários. Contudo Goward acabará por emaranhar-se na rede que insiste em ligar a arte teatral e o texto dramático numa relação de interdependência tal como já criticámos anteriormente.

they would require a complex communication model to expound all their codes.

(Goward, 1999: 11)

Podendo partilhar uma comum origem épica, a narração e o drama¹⁸ despertam no leitor o desejo da descoberta do significado. Embora não inclua a figura autoral, organizativa, de um narrador, como nos textos homéricos, a tragédia pode incluir um conjunto de personagens que, à vez, tomam o lugar de um narrador e de espetador (recetor da mensagem narrada).

Assim, como veremos mais adiante neste nosso estudo, cremos que, se é possível encontrar em estudos de narrativa o uso de modelos teatrais, parece evidente que também no género dramático encontramos elementos narrativos, numa espécie de dialogismo intertextual.¹⁹ A tragédia antiga, num hibridismo que também a constitui, é contaminada igualmente por códigos narrativos, numa espécie de técnica mista, em que aquele que tem (mesmo que provisoriamente) a autoridade do discurso tenta fazer-nos supor que não é outro que fala e, em alguns momentos, dá-se o que podemos ver como uma imitação completa, em que incorpora na sua voz, a voz de outro(s).

Debrucemo-nos, seguidamente, sobre um dos dispositivos mais simples (e, ao mesmo tempo, dos mais complexos) em que os dois géneros (a epopeia e a tragédia) se cruzam: a narração de acontecimentos passados noutra tempo ou noutra lugar diferente daquele em que decorre a ação, tomando como exemplo os poemas homéricos e a figura do Mensageiro na tragédia ática, de forma mais específica, em *Os Persas* de Ésquilo.

1.2. A narratividade na Tragédia Clássica

¹⁸ Falamos de drama ou de tragédia, neste caso, referindo-nos, claramente, à literatura.

¹⁹ Cf. Capítulo 1 – 2.2.

Em palco, podemos facilmente distinguir entre o que é mostrado em cena e o que é excluído da representação, entre o espaço da cena e o fora de cena (*ob skené*), entre o visível e o invisível. O espaço pode ser constituído não apenas pela sua representação visível, mas também pela sua evocação verbal.²⁰ No espetáculo teatral, os cenários e os acessórios podem estar visíveis, ser tornados visíveis aos olhos do espectador ou podem ser dados a “ver” através de uma mediação operada pela linguagem verbal, numa dimensão dinâmica visto que, nesse caso, a percepção visual no espectador se encontra ligada às palavras e ao tempo em que essas palavras são ditas pelos atores em palco.

Diz-nos Aristóteles que, por exemplo, “[o] irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas, se entrar, que seja unicamente fora da acção” (Aristóteles, 1984: 124).²¹ Nesse sentido, quando um acontecimento não pode ser mostrado em cena e ocorre obscena, a sua existência é narrada ao leitor/espetador por uma personagem que tem por missão transmitir o que se passa/passou nessa zona extracénica – entendendo que viria de fora da área visível da representação teatral, fora de cena. Assim, o papel funcional do Mensageiro na tragédia ática define que através desta personagem é possível apresentar acontecimentos fantásticos ou que tiveram lugar noutra espaço diferente daquele em que decorre a ação da tragédia ou representar, através das suas palavras, cenas de multidões, como, no caso das violentas batalhas navais de *Os Persas*. Numa perspetiva prática, no espetáculo, o Mensageiro seria testemunha do que sucede fora de cena e apresentar-se-ia em palco

²⁰ Nesse sentido, interessaria aqui fazer uma nota breve sobre uma das mais recorrentes estratégias narrativas que podemos encontrar na literatura dramática, a teicoscopia, que pode ser traduzida como “visão através da parede” e que Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*, afirma renunciar “ao suporte visual, enfocando o enunciado e arrumando uma tensão talvez ainda mais viva do que se o acontecimento fosse visível.” (Pavis, 1999: 396) Se podemos concordar com o autor quando este afirma que este recurso épico pode ampliar o espaço cénico, hesitaremos na subscrição de uma ideia que pretende inverter o velho ditado de Confúcio. O que aqui importa relevar é que a teicoscopia é uma técnica narrativa que permite narrar um acontecimento em tempo-real que poderá ter lugar noutra espaço, fora do campo de visão do espectador, enquanto que o discurso do Mensageiro na tragédia é concetualmente diferente. O que o Mensageiro narra é um acontecimento que já passou a ser História. Cf. William Gruber (2010), em que o autor se dedica ao estudo do espaço extracénico e de como, ao longo dos séculos, os dramaturgos se têm servido de recursos narrativos como alternativa à encenação de determinados acontecimentos, discutindo ainda as implicações dessa escolha.

²¹ Evidentemente, o filósofo grego reporta-se aos textos (a poesia trágica) que lhe chegaram e não aos espetáculos a que não pôde assistir. Contudo, é compreensível que em Aristóteles as duas disciplinas se misturem deste modo. Aceitaremos essa fluidez, mas faremos a devida distinção sempre que tal seja conveniente para a nossa reflexão.

como elo de ligação entre o mundo visível da cena teatral e o lado oculto da trama, num processo que poderíamos associar ao conceito de *enargia*.²²

O que sucede regularmente é que, num determinado momento, uma qualquer personagem assume o papel de narrador e conta uma história. Personagem familiar na clássica tragédia grega, ao Mensageiro é confiada a narração de ações importantes para o desenvolvimento da fábula. Alguns teóricos vêem nesta figura uma reminiscência da poesia épica.²³ Outros encaram o seu discurso meramente como um relato desafetado de acontecimentos já ocorridos.²⁴ De facto, ao longo da breve história gloriosa da antiga tragédia ateniense, é ele o portador da informação sobre a morte de Jocasta, a cegueira de Édipo, o massacre de Egisto ou a ruína do exército persa. Mas até que ponto o mensageiro é, simplesmente, o invólucro da mensagem? Será efetivamente esta personagem um narrador transparente e desafetado de acontecimentos ocultados da representação teatral como alguns o vêem?

James Barrett define a voz do Mensageiro como sendo única, privilegiada, em certo sentido, e identificando-a com as experimentações efetuadas com os modos de discurso ocorridas na Grécia do século V a.C.. (Barrett, 2002: XV-XVI) O facto de à tragédia faltar a voz unificadora e autoritária do narrador épico, parece conferir uma espécie de polifonia a esse género literário, como se se tratasse de um encontro de vozes e de diferentes verdades em conflito. No meio dessas vozes discordantes, a voz do Mensageiro parece, efetivamente, transportar a herança do género épico e poderemos facilmente procurar ligações entre os seus mecanismos e formas e aqueles da epopeia. Em certa medida, a presença do discurso do Mensageiro na tragédia pode caracterizar-se como narrativa no seio de um género (pré)dramático.²⁵

²² Cf. Heinrich F. Plett (2012). Nesta obra, “enargia” é apresentada, numa abordagem às artes, como retórica da presença, uma representação tão viva de um objeto, no discurso, que parece que o leitor, ou o ouvinte, está a ver o objeto descrito. No capítulo VII, o autor discute a importância deste conceito na teicoscopia e no discurso dos mensageiros na Tragédia Clássica, dando como exemplo, entre outros, o monólogo inaugural da Sentinela no *Agamémnon* de Ésquilo.

²³ Cf. Barbara Goward (1999) e James Barrett (2002).

²⁴ Cf. Lamberto di Gregorio (1967) e Irene J. F. de Jong (1991).

²⁵ Mais adiante recuperaremos esta ideia e ensaiaremos uma concetualização de “pré-dramático”, apoiados nas teorias de Hans-Thies Lehmann [(Lehmann, 2007) e (Lehmann, 2014/2015)] e Anton Bierl (Bierl, 2013). Cf. Capítulo 1 – 1.3 e Capítulo 2.

No sentido inverso, vários episódios dos textos homéricos podem ser vistos a partir das suas características essencialmente dramáticas. Em alguns desses episódios, a voz do narrador apresenta-se, de forma clara, como sendo extradiegética, interrompendo diálogos entre duas personagens e preenchendo aquilo que os diálogos só por si parecem não poder representar. Não pretendemos agora aqui discutir se a voz narradora da *Ilíada* ou da *Odisseia* se constitui, efetivamente, como personagem. Certo é que este narrador não se situa na mesma ordem da ação das restantes personagens do texto homérico. Habitará talvez nos interstícios desse tecido que é a trama, o que lhe permite ter conhecimento de ações e de pensamentos a que um narrador na primeira pessoa não teria acesso.²⁶

Eventualmente, na tragédia muito mais poderia ficar por dizer e por explicar do que num texto épico. “Tragedy [...] is full of elusive details, missing pieces, unexplained motives, puzzling changes of mood, decision, or attitude.” (Segal, 1986: 79) E poderia ser nesse espaço entre o que é dito e o que fica por dizer - e, no caso da representação teatral que é, claramente, o que aqui mais nos interessa focar -, entre o que é mostrado e o que fica por mostrar -, que a presença do Mensageiro levantaria questões relacionadas com o que, em palco, significará “mostrar” (*showing*) e “contar” (*telling*):

Like Homer before them, all three playwrights seem to have had a highly developed understanding of the dramatic effects to be gained from the juxtaposition of sections of ‘showing’ and sections of ‘telling’ in the episodes of their dramas.

(Goward, 1999: 20)

Uma das características mais notórias e distintivas dos textos clássicos é que aqueles que, em muitos casos, podem ser considerados os acontecimentos mais marcantes são reportados por uma personagem. Na sua representação teatral apenas seriam escutados sem serem vistos. Deste modo, embora sejamos tentados a vê-lo como um recurso necessário, “imposto” pelas limitações da sua encenação, não nos parece que deixe de ser um recurso artístico que permite abrir uma outra via direta de

²⁶ Mecanismo que podemos relacionar com os narradores dos textos *King – A Street Story*, de John Berger, e *Moby-Dick*, de Herman Melville, que estão na origem de dois dos espetáculos que analisaremos mais adiante. Cf. Capítulo 2 – 1.2 e 3.1.

ligação com a tradição épica, que bem servirá a nossa argumentação. Segundo Irene de Jong, o Mensageiro, enquanto narrador na primeira pessoa, apresenta, pelo menos, três restrições: só pode contar o que observou; não tem acesso aos pensamentos de outras personagens; pode não compreender tudo o que viu. (1991: 12)

O Mensageiro na tragédia, geralmente, constitui-se como narrador na primeira pessoa, capaz de efetuar um relato restringido, por oposição a uma narração omnisciente que podemos encontrar na epopeia. Tomando como exemplo a personagem Mensageiro d'*Os Persas*, segundo as suas próprias palavras, este conta apenas aquilo que presenciou, os acontecimentos em que participou ou que teve a oportunidade de observar com os seus próprios olhos e não através dos olhos de outros. Esta é uma personagem que narra apenas aquilo que, supostamente, terá testemunhado. Contudo, a peça de Ésquilo levantar-nos-á algumas reservas na aceitação desta ideia, visto que podemos colocar em causa tanto a fiabilidade do seu discurso, como a posição que assumiu na observação dos eventos que constituem a sua narração.

Observemos o momento em que o Mensageiro começa por anunciar o desfecho trágico dos acontecimentos que presenciou - a derrota do povo bárbaro na batalha naval de Salamina -, servindo-se, para esse efeito (de narrar), de um conjunto de artifícios que obrigam o leitor/espetador a ficar atento ao seu discurso, ora suspendendo a narração do sucedido, ora usando o presente do indicativo ou presente histórico como se os estivesse a (re)viver naquele preciso momento em que os está a contar. Desse modo, apesar de ter já conhecimento do desfecho das ações narradas, não só o leitor/espetador é levado a aguardar que a detalhada verdade dos factos seja desenrolada pelo discurso do Mensageiro, como se deixa transformar, também ele (o leitor/espetador), numa espécie de nova testemunha dos acontecimentos que agora são vivificados. Ou seja, através deste exercício que diremos de “regressão”, o Mensageiro procura que aquele que ouve agora o seu relato partilhe da sua experiência no momento em que, pela primeira vez, testemunhou os acontecimentos.

Os narradores homéricos não tomam parte dos acontecimentos que narram. Em contraste, o mensageiro trágico assume-se quase sempre como testemunha presencial dos acontecimentos narrados. De certo modo, também ele foi espetador de

algo que teve lugar fora de cena e que agora procurará traduzir (por palavras) para os leitores/espetadores da tragédia. O Mensageiro constitui-se, desta forma, como um mecanismo de “visão”, que procura dar a “ver” através do seu discurso aquilo que ele mesmo pôde observar.

Para que esta personagem se possa destacar das restantes *dramatis personae* da tragédia e a sua voz possua a singularidade que Barrett lhe atribui, o Mensageiro é apresentado como portador fiável de uma informação. Em *Os Persas*, a notícia que traz é apresentada pelo Corifeu como sendo “segura” (Ésquilo, 1992: 24). No momento seguinte, informa-nos que a mensagem que será transmitida não tem intermediários, tratando-se do relato de algo que ele mesmo testemunhou. No entanto, poderíamos debater a fiabilidade do seu relato, visto que se apresenta como muito difícil a conceção de que uma só pessoa fosse capaz de observar, com tamanho detalhe, todos os acontecimentos que acabarão por ser narrados.

A veracidade ou autoridade do discurso do narrador da *Ilíada*, por exemplo, é atestada pelo auxílio das Musas. Vem, por assim dizer, autenticado pelo poder divino. Diz-nos Aristóteles que “[...] aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem.” (Aristóteles, 1984: 124) No Canto II (484-493), há uma evocação das Musas e uma afirmação do poeta em tudo semelhante à afirmação do Mensageiro (429). Coloquemos as duas em confronto:

Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas –
pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis,
ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos -,
quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis.
A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,
nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas,
uma voz indefectível e um coração de bronze,
a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide,
me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion.
Enumerarei os comandantes das naus e a ordenação das naus.

(Homero, 2005: 62)

E, nessa mesma página, são discriminados os comandantes e as respectivas naus, numa longa lista que parece encontrar rima na longa lista de nomes providenciada pelo Mensageiro nos versos 303-328 da tragédia de Ésquilo, descrevendo os nomes dos principais comandantes do exército persa. De seguida, o Mensageiro afirma que “[e]stes são os chefes de que, neste momento, consigo recordar-me.” (Ésquilo, 1992: 27)

Podemos também encontrar semelhanças entre o Canto III (113-116) da *Odisseia*,

E muitos outros males por cima destes sofremos.
Que homem mortal seria capaz de os enumerar todos?
Nem que permanecesses aqui cinco ou seis anos
a perguntar-me sobre os males que sofreram os divinos Aqueus!

(Homero, 2003: 54)

E a seguinte afirmação do Mensageiro: “Mas sendo os nossos males infinitos, o que te transmiti é bem pouco.” (Ésquilo, 1992: 27) De certo modo, ao citar, de forma bastante clara, o narrador de Homero, o Mensageiro parece sugerir para si um estatuto semelhante ao do bardo épico.

Não é apenas o facto de ter presenciado os acontecimentos que lhe confere autoridade no discurso, mas deverá também demonstrar capacidade para elaborar uma narração bem medida, detalhada e exata. Encontramos algo semelhante no Canto II (8-10) da *Iliada*, quando Zeus envia “um sonho nocivo” com uma mensagem para Agamémnon, enquanto este dorme na sua tenda. Esse “sonho” escuta as palavras de Zeus e depois repete-as, quase sem alteração alguma. (Homero, 2005: 48) Já no Canto XV (157-183), a mensageira Íris, enviada por Zeus a Posídon, para lhe transmitir uma mensagem, é advertida por Zeus para que não seja “mentirosa mensageira” (idem, 2005: 302-303) e escute atentamente as palavras de Zeus para que depois possa repetir as palavras deste sem adições ou omissões, numa espécie de discurso *verbatim*. Há um eco e uma repetição que busca nessa reprodução, quase sem interferências, um selo de “veracidade” e “fidelidade” relativamente ao discurso original do deus. Assim, parece que um bom mensageiro é aquele que transmite a informação de forma detalhada e completa. Deve contar tudo, com o mínimo de

interferência na mensagem.²⁷ Disso é exemplo o facto de também o Mensageiro de Ésquilo parecer capaz de produzir, *verbatim*, o discurso que Xerxes dirige aos comandantes da sua frota (Ésquilo, 1992: 28).

A inclusão da personagem do Mensageiro não deve ser entendida apenas do ponto de vista técnico ou meramente funcional, como substituto para as cenas que não podiam ser levadas a palco, mas a própria personagem contribui para o aumento do efeito dramático e a veiculação das ideias do autor. Da sua importância na tragédia esquiliana é bom exemplo o facto da sua ausência no início da peça ser causadora de uma ansiedade que denota já uma certa premonição da catástrofe de que será mensageiro. O Coro não sabe o que aconteceu e cria grandes expectativas sobre a chegada de notícias do campo de batalha. Mas se o Coro demonstra alguma inquietação pela ausência de notícias, temendo o pior, a Rainha surge em cena para relatar um sonho que traz todos os indícios premonitórios da ruína dos persas e do seu rei Xerxes. O seu diálogo serve também para intensificar o sentimento de apreensão que parece ter tomado conta de toda a Pérsia.

Ao entrar em cena, o Mensageiro revela logo a ruína que assolou o exército de Xerxes e terá “ainda de desdobrar perante vós toda a nossa miséria.” (idem: 25) A sua missão será a de revelar a extensão da tragédia que se abateu sobre os persas e é ele a personagem justa para essa tarefa porque viu toda a destruição e “contra toda a esperança”, de forma inexplicável, conseguiu regressar para contar a história. Será ele a desenrolar (“desdobrar”) o papiro da tragédia e a fornecer um relato detalhado dos eventos que conduziram os persas à catástrofe.

Assim, utilizando terminologia proveniente de uma outra disciplina artística bem mais recente, poderíamos dizer que o Mensageiro começa por descrever o campo de batalha num plano muito aberto, desenhando uma vasta paisagem. No entanto, em alguns momentos, de forma contraditória com este campo de visão tão larga, apresenta relatos extremamente detalhados de alguns episódios, alternando a distância (os planos abertos) com a proximidade (os planos apertados, zooms), num

²⁷ De certo modo, o Mensageiro d’Os Persas pode ser comparado a “Antíloco de pés velozes (como mensageiro)” (Homero, 2005: 368) ou a Íris, quase sempre descrita como de “pés velozes” (Homero, 2005: 70) ou “pés de vento” (Homero, 2005: 303). Também ele tem pés velozes e um qualquer modo de correr que denuncia a sua “origem persa.” (Ésquilo, 1992: 24)

estilo que traz reminiscências da epopeia. Muito se tem discutido sobre a presença e a posição do Mensageiro na batalha, mas parecem bastante evidentes os sinais da sua onnipresença. Inclusivamente, em alguns momentos, parece escapar incólume a toda a carnificina que o rodeia num auto-apagamento que nos traz à memória um outro “mensageiro” célebre da literatura: a personagem Ismael composta por Herman Melville para *Moby-Dick*. De outro modo e certamente com diferentes propósitos, também ele desaparece da narrativa e parece que nos deixa entregues somente à história como se esta se contasse por si, sem necessidade da corporalidade do narrador.²⁸ Podíamos imaginar o mesmo na tragédia de Ésquilo.

O Mensageiro de Ésquilo ou o Ismael de Melville formariam assim uma espécie de imagem idealizada do documentarista, presente mas invisível, uma máquina capaz de captar imagens sem qualquer tipo de interferência, transparente e desafetada.²⁹ Inclusivamente, em determinada altura do seu discurso, o Mensageiro parece saber o que pensam os comandantes no acampamento (idem: 29). Ao trazer para dentro do seu discurso, outros focos, produz-se um efeito semelhante ao dos textos épicos, com uma multiplicidade de pontos de vista no discurso narrativo pouco condicente com a ideia de um narrador não implicado e transparente.

Poderia desta forma criar-se a imagem de uma personagem capaz de guiar o foco do leitor/espetador por entre o labirinto da fábula. Uma personagem que se aproximasse do narrador dos textos homéricos, organizando os acontecimentos e os discursos. Genette inicia o seu *Discurso da Narrativa*, definindo cada um dos três aspetos daquilo que ele denomina como “realidade narrativa”. (Genette, 1995: 23-25) E esses aspetos são a história, a narrativa e a narração. A história diz respeito à diegese, isto é, ao significado, ao conteúdo narrativo que pode ser real ou imaginário. A história é composta pela sucessão de acontecimentos, constituindo a matéria-prima da narrativa. O conceito de narrativa refere-se ao discurso, ao enunciado e ao texto narrativo. É evidente que o discurso tem como alicerce a história e localiza-se no ponto de passagem entre esta e a narração. Dos três aspetos da realidade narrativa, o

²⁸ Cf Capítulo 2 - 3.1.

²⁹ Evidentemente, temos consciência de estar aqui a forçar uma comparação entre ambas as figuras, deixando por discutir os vários pontos que as separam. No entanto, são mais do que evidentes os ecos clássicos na obra do romancista norte-americano e a esse assunto voltaremos mais adiante no nosso trabalho. Cf Capítulo 2 - 3.1.

segundo assume-se exatamente como ligação entre a história e a narração dessa realidade. Nesse sentido, o termo “discurso” é usado para designar a narrativa materializada. Como terceiro aspeto, encontra-se a narração que se ocupa do ato narrativo produtor e, por extensão, do conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar (idem: 25). Designará então o acontecimento, já não aquele que se conta, mas aquele em que alguém conta alguma coisa, nela se implicando, como suporte e parte do ato de narrar em si mesmo.

No que concerne ao modo (quem vê?), Genette propõe as seguintes tipologias: a primeira, narrativa não-focalizada ou de narrador onisciente, em que o narrador sabe mais do que as personagens; em segundo lugar, define narrativa de focalização interna em que o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe; por fim, define a narrativa de focalização externa, em que o narrador diz menos do que sabe a personagem. (idem: 187-188) Desta forma, os termos “visão”, “campo” e “ponto de vista” são atualizados para “focalização”.

O teatro é uma linguagem com características próprias, que Roland Barthes define como teatralidade, referindo-se a uma “espessura de signos e de sensações que se edifica em cena” (Barthes, 1977: 58). A encenação será o arranjo e interação de todos os sistemas significantes que são usados na representação. Mesmo no caso de um texto teatral (continuamos a falar de espetáculo) que seja composto exclusivamente por diálogos, há sempre algo a ser narrado, trata-se sempre da representação de um acontecimento (uma ação) através de uma linguagem – no caso que nos interessa, a linguagem teatral, a da espetacularização. Quer seja uma narrativa simples ou imitação de ações, estamos sempre perante o ato de narrar, há sempre algo a contar, a partir da relação estabelecida entre personagens e o espaço em que elas agem. A maneira como as personagens agem e interagem, entre si e com os objetos, e como se posicionam no espaço cénico (ou como dele se ausentam ou dele estão ocultos), tudo isso configura diferentes modos de narrar, ou diferentes regimes de narratividade.

Deste modo, podemos ainda entender que, no teatro, cada personagem conta a sua história e, em conjunto, todos narram uma série de acontecimentos, que, em conjunto, nos revela algo. Daquela que é tida como “a mais lírica de todas as tragédias

de Ésquilo que chegaram até nós; [que] dela quase se poderia dizer que se trata de um drama estático, tão lento, quase inerte” (Serra, 2006: 365), destacámos a voz singular do Mensageiro que, de forma tão clara, nos permite entrever as íntimas ligações entre a epopeia e o género trágico (tanto na literatura, como no palco). Sobre esta figura procuramos lançar um olhar que se escape a uma suposta funcionalidade do seu papel na tragédia, que cumpre o papel de transmissor objetivo de uma mensagem vinda de fora de cena, e que o apresente antes como herdeiro de uma tradição épica e simultaneamente como um importante elemento não-dramático no seio do drama, que permite enriquecer de leituras e de significados o texto dramático e teatral (a escrita e o espetáculo). Assim, se, por um lado, podemos observar nesta personagem reminiscências da poesia homérica (e, certamente, de outros textos literários), por outro lado, parece indesmentível que o Mensageiro desempenha um papel fundamental em toda a conceção da peça e no acentuar do seu crescendo trágico, permitindo, de igual modo, alargar, para lá do campo do visível, o espaço e o tempo da representação espetacular da tragédia.

A sua voz, na sua narração, é capaz de nos levar a outro lugar e a outro tempo, fazendo-nos embarcar numa nau persa na direção de Salamina, ao lado de Artêmbares, Ténagon, Dádaces, Lilaio, Ársames, Argestes ou Matalo de Crisa, que, ao morrer, tingiu a sua barba no mar ensanguentado da costa de Silénias. São as suas palavras, tanto no papel, como no palco, que nos revelam as mentirosas indicações do escravo de Temístocles e as ordens ameaçadoras de Xerxes dirigidas aos seus comandantes. É a voz do Mensageiro que se eleva e nos faz voar sobre o campo de batalha escutando, lá em baixo, o hino sagrado entoado pelos valentes gregos, que nos faz ver toda a carnificina e o horror dos destroços e dos corpos mutilados, que nos faz ouvir os gemidos e gemer de dor e que nos faz apiedar porque tudo aquilo também poderia suceder connosco. E é a sua voz que nos conduz a casa, para lá da Beócia, para lá de terras macedónias, através de montes, pântanos e caniços, até, miseráveis e desfeitos em farrapos, avistarmos a terra dos nossos pais e ficarmos para ali a soltar gritos agudos, em frente ao espelho que são as palavras daquele homem, imagem expandida até ao infinito, teatro dentro do teatro, teatro dentro da literatura, literatura no teatro, literatura-em-si, espetador-narrador-de-si, sem compreender

realmente como toda a catástrofe nos atingiu, eterno problema sem (re)solução, só... e, no fim, retorna o verbo.

1.3. Os romances de cavalaria e o fim do Teatro Medieval

Damos um súbito salto temporal na companhia de Bakhtin, porque a origem do romance perde-se na bruma da História. (Bakhtin, 2002) O termo remontará à Idade Média, derivando da expressão latina “romanice scribere”, “escrever ao estilo de Roma”, designando assim a língua vulgar em que os textos teriam sido escritos. Posteriormente, o termo passaria a estar associado a composições literárias narrativas, elaboradas em verso com o objetivo de serem recitadas. De certo modo, a relação do vocábulo com a língua vulgar, romana, terá contribuído, certamente, para a criação de um preconceito que associava a vulgaridade da linguagem ao público a que se destinariam as obras, ajudando a definir este género literário como desprestigiante e menor, que seria apreciado apenas por leitores pouco exigentes ou que tinha como único propósito o entretenimento. Durante a Idade Média, a poesia parecia ter atingido as condições de uma mais completa maturidade literária, quando em comparação com a prosa. Contudo, lentamente, o cenário tenderia a mudar.

Para além do plurilinguismo das culturas populares, os romances seriam influenciados pelas transformações sociais, políticas, ideológicas, históricas, e pelo surgimento de novos modos de ver e pensar o mundo, o que muito contribuiria para a sua diversidade linguística e artística. Para Bakhtin, esta pluralidade de línguas e vozes constitutiva do romance teria sido determinante para as constantes reformulações do género nos séculos seguintes. Assim, as suas múltiplas variantes, produzidas a partir de interpenetrações e contaminações, criariam a imagem de um género literário feito de ramificações infinitas, que tornaria vã qualquer tentativa para traçar uma tipologia

romanesca, dado que o romance escaparia a classificações homogéneas, uniformizadas e totalizantes.³⁰

No decurso do século XIII, em paralelo com o lirismo trovadoresco, estabelecer-se-ia o que poderíamos designar por prosa literária, de carácter ficcional e romanesco, que teria como fundo temático a vida aventurosa de cavaleiros lendários, histórias e narrativas de acentuado cunho épico, com origens no antigo reino de Provença, mas que, rapidamente, se difundiriam por todo o território europeu, a partir do que hoje compreendemos como sendo a mitologia da Idade Média, contando as aventuras de cavaleiros que enfrentam seres fantásticos, a demanda de objetos sagrados como o Santo Graal ou a exaltação dos ideais cavaleirescos – tendo como base o universo ficcional da Corte do Rei Artur.³¹ Deste primeiro conjunto de textos que sobreviveriam até aos nossos dias, seria inevitável destacar o *Amadis de Gaula*, cuja autoria ainda hoje se encontra envolta em polémica.³²

³⁰ “Todas as tentativas de análises estilísticas concretas da prosa romanesca ou se extraviavam nas descrições linguísticas da linguagem do romancista ou então limitavam-se a destacar elementos estilísticos isolados que se situavam (ou apenas pareciam estar situados) nas categorias da estilística. Tanto num como em outro caso, a unidade estilística do romance e da palavra romanesca fogem dos pesquisadores. O romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenómeno, pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal.” (Bakhtin, 2002: 73)

³¹ “Durante los últimos tiempos de la Edad Media coexisten dos literaturas en Europa que no tienen apenas intercomunicación: la de los nobles y la de los plebeyos. Aquélla suscita los *Minnesinger*, los trovadores, las gestas y epos de guerra y de pasión. Es una literatura irrealista que, alimentándose, no de lo que se ve y se palpa, sino de las condensaciones míticas, de las leyendas genealógicas, construye un mundo de realidades levantadas, estilizadas en bellas y fuertes formas.” (Gasset, 1963: 122)

³² Este texto faz parte do que, geralmente, se denomina por ciclo arturiano, e é considerado um dos mais influentes romances europeus do período medieval. A mais antiga edição conhecida do *Amadis* data de 1508, e foi redigida pelo espanhol Garcia de Montalvo, em língua castelhana. Contudo, a obra terá sido escrita três séculos antes, existindo registos que nos revelam que já antes de 1500 a obra era conhecida em Portugal. Com dezanove edições em espanhol, publicadas ao longo do século XVI, o romance manteve-se bastante popular, pelo menos, até ao século XVII, tendo sido traduzido para francês, inglês, italiano, alemão, holandês e hebraico. A propósito do ciclo bretão ou artúrico, cf. José Carlos Ribeiro Miranda (1998) ou Ana Sofia Laranjinha (2005). A propósito da polémica em torno da autoria deste romance, cf. Luciano Rossi (1979: 65-71). No *Amadis de Gaula* revela-se o modelo do cavaleiro perfeito, aventureiro, destemido, que enfrenta monstros e tiranos, amante fiel de uma donzela solteira de seu nome Oriana. A propósito deste texto, António José Saraiva escreve o seguinte: “A obra é um espelho do código galante usado nas cortes trovadorescas: a posição suplicante do amator, o serviço a que este se submete, o segredo guardado pelos amantes e até o considerar-se o amor como puro sentimento independente do estatuto social.” (Saraiva, 1998: 46) Das obras romanescas produzidas em Portugal na época de quinhentos, poderiam ainda destacar-se a *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, escrito em 1520, que conta as aventuras do cavaleiro que empresta o seu nome ao título do texto e que terá influenciado Camões na escrita d’*Os Lusíadas*; *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, datado de 1544, texto que, em conjunto com o *Amadis de Gaula* e *História do Famoso Cavaleiro Tirante o Branco*, de Joanot Martorell, publicado em 1490, são os únicos que Cervantes poupa da fogueira, num célebre episódio de *D. Quixote* (Cervantes, 2005: 33-

O sentido de uma teoria para a poesia épica no mundo moderno e contemporâneo é ainda hoje bastante controverso, sobretudo, a partir de Hegel (Hegel, 1993), Lukács (Lukács, 2007) ou Bakhtin (Bakhtin, 2002), para os quais o *epos* já não seria concebível após o amanhecer da era moderna, assumindo que essa imagem da alvorada do homem moderno poderá ter sido desenhada a partir do Renascimento. Em *A teoria do Romance*, Georg Lukács caracteriza a literatura épica como obra fechada, que pretende representar um mundo também ele encerrado, perfeito e, como tal, estático, no qual se posiciona e se movimenta um coletivo e não apenas uma personagem individual (Lukács, 2007: 67). Para este autor, o cidadão grego vivia num equilíbrio anagógico, que intimamente se relacionava com a epopeia, enquanto o homem moderno acabaria por despedaçar essa harmonia, o que levaria a uma representação do mundo enquanto estrutura inconstante e complexa. Para Lukács, essa inadaptação formal da epopeia ao contexto moderno ofereceria terreno fértil para que a semente do género romanesco pudesse germinar, levando à decadência da poesia épica.

Para o filósofo húngaro, o que diferencia a epopeia do romance é o fato de que este último procura descobrir a totalidade que o primeiro nos apresentaria de forma acabada em si mesma. Para Lukács, o romance contrapunha-se à infantilidade normativa do género épico, revelando-se como força amadurecida.³³ Se, por um lado, a poesia épica apresenta o homem num estado de perfeita harmonia com o universo fechado, por outro, o romanesco põe em evidência a fratura entre o sujeito e o seu mundo.

A partir do século XVIII, o texto em prosa encontraria no romance a sua forma mais adaptada à sociedade burguesa. Como demonstra Lukács, o romance é o género por excelência da época burguesa, a epopeia de um mundo sem deuses. (idem: 89) A hegemonia do género romanesco enquanto forma literária foi desenvolvida por Ian

36), por lhes reconhecer o valor literário; *Memorial da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, escrito em 1567, que parodia os próprios romances de cavalaria, ilustrando já o início de um certo “desgaste” no gosto por este género literário no século XVI, marcado em definitivo pelo texto de Cervantes.

³³ “O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia; a forma do drama, à margem da vida, situa-se além das idades humanas, mesmo se compreendidas como categorias apriorísticas, como estágios normativos. O romance é a forma da virilidade madura”. (Lukács, 2007: 71)

Watt num texto fundamental. (Watt, 2010) Segundo este crítico literário e ensaísta, o romance moderno teria fixado as suas principais características finalmente no século XVIII, tendo como principais representantes ou fundadores os ingleses Henry Fielding, Daniel Defoe e Samuel Richardson, condicionados pelo novo clima de experiência social e moral que os autores e os seus leitores partilharam. (idem: 10) Deste modo, a demanda pelo realismo teria colocado o romance, acima de tudo, perante um dilema “epistemológico”.³⁴

Seguindo a pisadas destes autores, podemos perceber que a alvorada do romance se tratava de uma tendência literária diretamente relacionada com a era moderna, que procurava retratar a complexidade da experiência humana e não apenas a vida das cortes, associando-se, deste modo, o realismo do romance não apenas ao objeto de representação, mas também à forma como esse mesmo objeto era apresentado (idem: 11), colocando a própria realidade em crise ou, melhor será dizer, questionando a relação entre a obra literária e a realidade que é o objeto da sua “imitação”. Ao valorizar o indivíduo ao invés do coletivo, a experiência individual no lugar da tradição transmitida, o particular no lugar do universal, e, recusando a imagem inteira e imutável da Natureza, o romance constituir-se-ia essencialmente enquanto forma de expressão artística moderna que privilegiava a novidade e originalidade.³⁵

Caminhando perto de Bakhtin, Watt admite que o romance surge como herdeiro da postura filosófica crítica, herdeira de Descartes, que teria contribuído “muito para a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com essa tradição”. (idem: 13) Deste

³⁴ “[É] muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos do novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. Trata-se de um problema essencialmente epistemológico.” (Watt, 2010: 11)

³⁵ “[É] significativo o fato de a corrente partidária da originalidade ter encontrado sua primeira grande expressão na Inglaterra e no século XVIII; a própria palavra ‘original’ adquiriu nessa época sua acepção moderna graças a uma inversão semântica que constitui um paralelo da mudança do sentido de ‘realismo’. Vimos que da convicção medieval sobre a realidade dos universais o ‘realismo’ acabou por indicar uma convicção sobre a percepção individual da realidade através dos sentidos: da mesma forma o termo ‘original’ – que na Idade Média significava ‘o que existiu desde o início’ – passou a designar o ‘não derivado, independente, de primeira mão’ (idem: 14-15)

modo, quebrando as suas ligações com os enredos e as formas anteriores (o mesmo poderia ser dizer “antigos”), e afirmando a procura da experiência, o romance apresentava-se como a forma literária que melhor poderia expressar essa “reorientação individualista e inovadora”. (ibidem)

Certo é que, desde o seu surgimento, no século XIII, o género romanescos mantinha uma relação estreita com a cena teatral, mesmo que, por muito tempo e em muitos casos, não nos tenhamos servido dos termos “adaptação” ou “apropriação” para designar o ponto em que a cena teatral e a literatura romanesca se cruzaram.

Contudo, no caso português, está já bem documentada a relação de Gil Vicente com os temas romanescos, na sua grande maioria, retirados das novelas de cavalaria. Hoje em dia, é comumente aceite que a tese que representa Gil Vicente como “pai do teatro português” é “absurda” (Rebello, 1991: 8), facilmente identificando manifestações parateatrais pré-vicentinas (mistérios, momos, milagres, moralidades, entremezes) que nos permitem afirmar que o teatro em Portugal e boa parte da obra literária de Gil Vicente não terão sido criados *ex nihilo*. Em linha com aqueles que têm procurado encontrar as fontes que terão estado na origem das criações vicentinas, centrando-se quase sempre numa análise de outras obras literárias contemporâneas do dramaturgo português ou anteriores a este, também nós cedemos à tentação de estabelecer redes intertextuais relativamente à obra dramática do dramaturgo português.³⁶

A própria vida de Gil Vicente representa para o historiador um enigma que, muito provavelmente, só se resolverá graças a um extraordinário achado arqueológico ou à pura invenção, visto que até as próprias datas de nascimento (1465?) e falecimento (entre 1536 e 1540?) do dramaturgo são alvo de inúmeras especulações. Certo é que em Portugal se viviam tempos de prosperidade, crescimento e, simultaneamente, de enormes contradições, que a obra vicentina teria (quase) obrigatoriamente que refletir. Terá sido esse interessantíssimo contexto - que teve no projeto nacional de navegações oceânicas sistemáticas que hoje conhecemos como "descobrimientos portugueses", o seu ponto alto – que, evidentemente, terá marcado,

³⁶ Da vastíssima bibliografia existente, destacamos textos de C. C. Stathatos (1972), Paul Teyssier (1982), Olinda Kleiman [(1995) e (2013)] ou María Rosa Alvarez Sellers (2007).

antes de tudo o resto, o conjunto da obra literária nacional da época. Desse fervilhante momento histórico, a dramaturgia vicentina “assume as grandezas e as misérias, solidária do que nela se vinculava ainda ao passado e do que ao futuro tendia” (Rebello, 1991: 20), acabando por criar um riquíssimo mosaico de caracteres com referências mais ou menos óbvias à realidade e fortemente enraizado na Cultura da época.

Apesar de toda a polémica relacionada com a categorização da obra vicentina, desde a primeira compilação de “todas as obras de Gil Vicente” de 1562 até aos nossos dias, podemos pensar que as formas vicentinas dos autos pastoris, dos autos romanescos ou alegóricos, tenham sido herdeiras dos tropos, laudes, milagres e momos medievais. E essa contaminação pode ter-se dado tanto pela leitura de obras publicadas - podemos entender que grande parte delas tenha desaparecido –, como pelo contacto direto com essas manifestações parateatrais. Dado o carácter efémero das artes performativas e a falta de documentação que nos possa ajudar nessa argumentação, acabamos por nos servir, efetivamente, de literatura para justificar a tese de que Gil Vicente soube, como nenhum outro dramaturgo português de Quinhentos (de que tenhamos conhecimento), aproveitar a dimensão reprodutiva da apropriação para criar uma obra de enorme originalidade, destacando-se claramente no panorama teatral europeu.³⁷

Como tem sido demonstrado por muitos antes de nós, a obra literária de Gil Vicente - arriscaríamos dizer que toda a sua criação artística, no sentido em que estamos a procurar conduzir a nossa argumentação – é parasitada por ecos e alusões, assombrada por outros textos, seja através da influência que sobre ele exerceram outras obras literárias, seja por citação mais ou menos direta de outros textos, seja pela:

adaptação das formas do teatro tardo-medieval a uma realidade social específica. E não há dúvida de que, para além de manifestações parateatrais

³⁷ Poderíamos ser tentados a dizer que Gil Vicente terá beneficiado do facto de ser entendido como “poeta da corte” (Rebello, 1991: 24), mas parece-nos que, neste ofício de invenção literária em que estamos investidos, poderá ser interessante presumir a relação inversa e que possa ter sido também o engenho e inteligência na criação de um sofisticado repertório teatral, atento às mudanças e às contradições da época que se vivia, paralelamente às suas capacidades enquanto encenador, coreógrafo e ator que tenha ditado a sua posição privilegiada na corte portuguesa e a sua afirmação na História do Teatro.

como os entremeses e os momos, essa adaptação assentava também em estruturas técnico-dramáticas como os mistérios, os milagres, as moralidades ou as farsas, géneros de há muito conhecidos na Europa de Além-Pirinéus.

(Bernardes, 1999: 80)³⁸

Embora tenhamos presente a efemeridade das artes performativas, como manifestações que não podem ser reproduzidas duas vezes exatamente da mesma forma e com os mesmos resultados, a ideia de repetição inerente ao teatro e à arte teatral indica que cada performance é sempre uma reatualização de outra que lhe é anterior, de uma situação ou literalmente da própria História, de um acontecimento passado, quando o que se representam são temas históricos. Sabemos que a relação entre o teatro e a memória pode ser identificada em diferentes culturas, uma vez que mitos, lendas, marcantes acontecimentos históricos, foram (têm sido) alvo de atualizações, apropriações e, em certa medida, também de fixações (registos), precisamente através de um processo de repetição, constituindo-se assim o teatro como uma importante ferramenta na construção daquilo a que podemos entender como “memória coletiva”. Poderemos, nessa perspetiva, inserir o Teatro no conjunto de bens (materiais e imateriais) que são considerados de interesse coletivo, suficientemente relevantes para a perpetuação no tempo, como importante mecanismo de rememoração e convocação do passado. Um papel que partilha, certamente, com a literatura ou com a tradição oral, formas com as quais a arte teatral está, como já vimos, muito diretamente relacionada. Se a memória é individual e irreproduzível e morre com cada um de nós, também é verdade que essa memória individual é, não só influenciada por tudo aquilo que um indivíduo experienciou na cultura à qual pertence – poderiam aqui ser destacados conceitos de nação, etnicidade, cultura, tradição, história etc. -, como pelas memórias de outros.

O Teatro pode ser entendido como arte comunicante, onde, de certo modo, está sempre envolvida a transmissão de informação. Desta forma, podemos então

³⁸ Fazemos este exercício relativamente à obra vicentina, tal como a poderíamos fazer, por exemplo, em relação a William Shakespeare. Nesse sentido, Linda Hutcheon anota o seguinte: “[M]ost of Shakespeare's plays were adapted from other literary or historic works, but that doesn't seem to have damaged the Bard's reputation. Shakespeare transferred his culture's stories from page to stage and made them accessible to (and enjoyable for) a largely illiterate audience.” (Hutcheon, 2003: 39)

admitir que no normal fluxo de atores, espetadores e outros agentes no espaço europeu dos séculos XV e XVI, códigos, práticas e teorias tenham sido transmitidas ao longo desse tempo e espaço, chegando até nós, muitas vezes, com a mesma efemeridade de uma representação teatral ou com a mesma inconstância e incerteza histórica de uma memória individual partilhada com outros. Talvez assim possamos derrubar mais algumas barreiras de uma visão limitada da história do teatro português que se ergueram em muitos momentos apenas com base na documentação histórica que sobreviveu à passagem do tempo.

Com a informação que temos ao nosso alcance, mais não podemos fazer do que imaginar que as influências exercidas sobre Gil Vicente poderão ter tido origens não somente literárias. Poderá também o dramaturgo português ter tido contacto direto com outras representações teatrais. O autor e a sua obra são, sem a mais pequena dúvida, frutos da sua época e encontram-se sujeitos a múltiplas influências, com fontes distintas (artísticas, geográficas, linguísticas etc.), numa visão de memória coletiva tal como acabámos de procurar esboçar. Nessa lógica, muito facilmente, podemos conceber uma reciprocidade nessas contaminações, ao nível temático, estilístico e, muito provavelmente, também ao nível daquilo que entendemos hoje por encenação.

Para melhor ilustrar esse carácter intertextual da obra vicentina e para melhor compreender alguns dos diferentes espectros que, de um modo ou de outro, a habitam, poderíamos deter-nos na análise das tragicomédias *Dom Duardos* ou *Amadis de Gaula*, ambas inspiradas em romances de cavalaria. Contudo, concentrar-nos-emos naquela que é tida como a sua última produção artística conhecida, a comédia *Floresta d'Enganos*.³⁹

³⁹ A comédia *Floresta d'Enganos* foi “representada ao muito alto e poderoso rei dom João, o terceiro deste nome, na sua cidade de Évora” (Vicente, 2002: 479), corria o ano de 1536. Terá sido esta a derradeira obra de Gil Vicente, antes do seu desaparecimento. Certo é que não chegou até nós nenhuma outra obra deste dramaturgo com data posterior a *Floresta*. Obviamente, não nos é possível analisar o evento teatral tal como foi produzido por Vicente e presenciado pelo espetador de quinhentos. Assim, cairemos, deliberadamente, no alçapão para onde, tantas (demasiadas) vezes convergem os estudos literários e os estudos teatrais, confiando que os nossos leitores compreenderão já que, ao olharmos para a obra literária do dramaturgo português, não estamos, necessariamente, a ensaiar uma reconstrução da ideia-teatro de Gil Vicente, até porque acreditamos que, a par das ideias de Barthes (Barthes, 1987) ou Eco (Eco, 1992), não é recomendável, ou que nem sequer é possível reconstruir as intenções do autor.

O autor teria, por essa altura, perto de setenta anos de idade, e produzia uma obra que, ao longo dos anos, tem levantado sérias dúvidas a todos aqueles que a têm estudado, e que muito tem contribuído para o debate em torno de questões centrais nos estudos vicentinos como são a originalidade da sua criação artística e a classificação dos seus textos.⁴⁰ Estamos, de facto perante um objeto (artístico) de difícil definição e que permite riquíssimas leituras. Unânime parece ser a ideia de que o denominador comum dos vários episódios/quadros que compõem o último auto de Gil Vicente é o engano ou, mais concretamente, “o tema genérico do «enganador-enganado»” (Teyssier, 1982: 103).

Neste auto, que pode ser dividido em três episódios principais, tomam parte dezoito personagens. A anteceder o primeiro dos três quadros, existe um prólogo em que participam as figuras de um Filósofo e um Parvo, que surgem em cena, segundo indicação do próprio texto, com um dos pés atado ao pé do outro. E será este Filósofo a apresentar (em prosa) o argumento aos espetadores, embora, de um modo inexplicável, no decurso do seu discurso não mencione um dos episódios. Na primeira destas pequenas farsas de que é composto o texto de Gil Vicente, um ganancioso Mercador tenta aproveitar-se de uma Viúva, pretendendo extorquir-lhe uma avultada quantia. No entanto, acaba por ser enganado, pois a mulher, que julgava vulnerável, era na realidade um escudeiro travestido. No segundo quadro, é posta em cena a história dos amores e enganos de Grata Célia e de Cupido, que tenta abusar da jovem filha do Rei Telebano (governante da Tesália), mas, no fim, o engano maior acaba por ser o do Deus do Amor. O episódio de Grata Célia e de Cupido é entrecortado por aquele que é olvidado do relato inicial do Filósofo, onde nos é apresentada a história do Doutor Justiça Maior, que, procurando fazer a corte a uma jovem Moça, acaba também ele por ser enganado e ridicularizado, depois de se ter deixado travestir. O que, no fundo, o texto nos apresenta é uma imagem do mundo como uma "floresta de enganos", onde o tema do engano funciona como motor propício a um divertido jogo entre a ocultação e a revelação, entre verdade e falsidade.

⁴⁰ Maria João Brilhante fala da dificuldade em classificar este texto, que é denominado de “comédia” no argumento e anunciado pela personagem Filósofo como “una fiesta de alegría”. Para esta autora, *Floresta* serve-se de uma série de temáticas recuperadas dos romances de cavalaria, tais como “o amor idealizado, a nobreza de sentimentos das personagens acompanhando a qualidade do seu nascimento, a hostilidade dos cenários naturais, as provações dos heróis.” (Brilhante, 1992: 4)

Como já vimos e como muitos têm facilmente comprovado, a obra (dramática) de Gil Vicente colhe frutos de diversas “árvores”, das quais a primeira poderá ser a tradição popular portuguesa. Mas o conjunto da sua obra apresenta-se como uma “floresta” de longas raízes que, ao longo dos tempos, se têm vindo a vislumbrar mais claramente, embora a sua real extensão permaneça ainda hoje indefinida, apesar dos incontáveis estudos a que tem sido submetida. O bilinguismo da sua obra comprova, sem que restem muitas dúvidas, a influência de fontes espanholas. Paul Teyssier faz referência a diversos livros escritos em castelhano, de autores como Juan del Encina, Lucas Fernández, Garci Rodríguez de Montalvo, Torres Naharro, Frei Iñigo de Mendonza, entre outros. (Teyssier, 1982) O mesmo autor menciona a possibilidade de o dramaturgo português ter tido contacto com outras obras da literatura universal através de traduções para a língua castelhana. (idem: 34) O tradutor e ensaísta francês questiona ainda se Gil Vicente teria conhecido a antiga literatura francesa, uma vez que uma das cenas que integra a *Floresta d’Enganos* é “uma dramatização da décima sétima novela⁴¹ das Cent Nouvelles Nouvelles.” (idem: 38) Continua depois levantando a hipótese do dramaturgo português ter conhecimento da língua, dando como exemplo uma cena do *Auto das Fadas* em que o Diabo se dirige à Feiticeira em língua picarda, uma língua românica correlata à francesa:

Ó dame jordene
vu seae la bien trovee
tu es fause té humèyne
souye vous esposee?

(Vicente, *As Obras de Gil Vicente*, Vol. 2, 2002: 235)

Teyssier refere o facto de no teatro vicentino se respirar uma “atmosfera que faz lembrar sob muitos aspectos o antigo teatro francês” (Teyssier, 1982: 39) e sugere ainda uma tradução do termo “moralidade” com base numa “transposição do francês

⁴¹ Embora com fronteiras um pouco indefinidas, podemos entender a “novela” como uma narrativa menos abrangente que o romance, composta por um conjunto de unidades encadeadas, articuladas em torno de uma personagem central. Aceitamos aqui uma certa proximidade com o romance e o conto. No teatro quinhentista português, podemos ainda assinalar a influência novelesca no *Auto de Dom Luís e os Turcos*, de autor anónimo, ou no *Auto dos Cantarinhos*, de António Prestes, uma paródia a uma versão do *Romance Caballero si a Francia Ides* – que é citado também no Capítulo XXVI na segunda parte de *Dom Quixote*, de Cervantes, e de que se serve Gil Vicente em *Comédia de Rubena*.

«moralité»”. (idem: 39) Efetivamente, para além de encontrarmos uma personagem intitulada Francês no *Auto da Fama* de 1510⁴², e falas que imitam a língua francesa, o ensaísta traça ainda outros possíveis pontos de contacto entre a obra vicentina e a literatura dramática francesa.

Para além destas referências, relativamente ao texto sobre o qual nos temos debruçado, António José Saraiva fala de “exemplares da farsa de costumes com uma intriga (narrativa) no tipo da *Farce de Maître Pathelin*, tão prolífica no século XV em França” (Saraiva, 1992: 113) e Maria João Brilhante refere-se a *La Farce de Maître Pierre Pathelin*⁴³, “como intertexto para [o] quadro” do Mercador (Brilhante, 1992: 12). Aceitamos então a ideia de que Gil Vicente possa ter tido contacto direto com diversas fontes literárias francesas. Mais obscuros são os caminhos que nos poderiam levar às influências italianas ou mesmo algumas breves referências à tradição inglesa.⁴⁴

Por agora, independentemente da maior ou menor dificuldade na identificação dessas fontes, interessa-nos manter presente a ideia de que a identificação desta elaborada rede de influências ou contaminações na obra vicentina não retira mérito à criação literária e teatral do dramaturgo português, tal como nos assinala Constantine C. Stathatos:

To seek sources which have inspired Vicente is not to deny him originality, as one of his compatriots seem inclined to believe; by the standards prevalent in his days, originality was not a question of theme but rather of

⁴² A data deste auto tem sido contestada por diversos estudos. É nele que podemos encontrar ainda uma outra personagem italiana e uma castelhana, e, embora possamos falar de “aproximações” (Serôdio, 1989: 6) ao francês e italiano e não de uma língua corretamente transcrita – que, se quisermos imaginar a sua transposição para o palco, poderia, muito provavelmente, dificultar a compreensão do texto dito durante a representação –, e possamos concordar com a ideia de que Gil Vicente “não dominasse o francês e o italiano” (ibidem), parece certo que o dramaturgo teria conhecimentos básicos destas línguas que lhe permitiriam a leitura de textos em francês e italiano.

⁴³ Texto composto entre 1456 e 1460 geralmente atribuído a autor anónimo ou, em alguns estudos, a autores como Guillaume Alexis, François Villon ou Antoine de la Salle, nome que interessará reter neste nosso estudo. No entanto, o seu autor mais provável deverá ser Triboulet, o bufão de Renato I de Nápoles, duque de Anjou.

⁴⁴ Por exemplo, Teyssier cita Stephen Reckert a propósito da referência à personagem “San Juan verde” numa cantiga em *Auto da Festa* de 1509 ou 1510, como sendo um “primo do «green man»” (Teyssier, 1982: 40) inglês. A mesma cantiga é retomada na *Tragicomédia do Inverno e Verão* em 1529 e, em nota a esta cantiga que podemos encontrar no texto publicado no website dedicado a Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI, “[e]sta cantiga deve ter sido do folclore peninsular”, pois também “Lope de Vega utiliza uma versão castelhana.” (Camões) De facto, a mitologia do “Homem Verde” desenvolveu-se de forma independente em diferentes tradições de culturas ancestrais e evoluiu para uma grande variedade de exemplos que podemos encontrar com particular relevância na arte escultórica.

the manner in which the theme was treated, and imitation was in no way to be condemned.

(Stathatos, 1972: 88)

Defendemos aqui que as apropriações dessas várias fontes por parte de Gil Vicente permitiram-lhe criar uma obra que, nem por um instante, perde a sua originalidade e que, ao mesmo tempo, se apresenta como uma súpula de diferentes motivos tradicionais e de outras origens. Seria arriscadíssimo defender que, em *Floresta*, o dramaturgo demonstra uma qualquer atitude subserviente relativamente a esses textos-base. Embora não estejamos sempre perante citações mais ou menos assumidas, e não seja esta uma obra onde encaixe, por exemplo, um conceito mais moderno como o da “homenagem” – que pressuporia uma mais clara referência do(s) texto(s)-fonte e do(s) seu(s) autor(es), algo que parece muito difícil de comprovar -, estamos certamente perante um caso emblemático de apropriação de obras (pelo mecanismo da imitação, na grande maioria dos casos) para recriação de temas mais ou menos (re)conhecidos com um ponto de vista totalmente novo, mesmo que não propriamente inovador.

Durante a nossa pesquisa, fomos deparando com um elaboradíssimo tecido de influências obscuras ou referências mais claras sobre esta obra de Gil Vicente, o que nos deixou a impressão de que seria possível elaborarmos um mapa que nos permitisse vaguear eternamente por esta floresta. Sem que seja nossa pretensão aprofundar uma (mais do que necessária) reflexão sobre este auto e as suas múltiplas ligações a outros “textos”⁴⁵, poderíamos talvez elencar algumas das fontes que poderão irrigar a floresta que, ao longo de tantos anos, tem sido alimentada por teorias distintas.

Assim, para além da já referida *La Farce de maître Pierre Pathelin*, que, segundo Brillhante, terá sido inspiração para a cena do Mercador e do Escudeiro, “quer pela importância teatral de que se reveste o acto de enganar, a acção de pregar uma partida, quer pelo tema e situação à volta dos quais Vicente labora: a ganância e o

⁴⁵ Entendemos aqui “texto” como termo equivalente de “discurso” (Greimas, et al., 1979: 460), numa tendência semiológica ainda demasiado atracada numa herança logocêntrica, que considera o mundo como texto, como um sistema de signos, constituído em forma de palavras – orais ou escritas -, imagens, sons e gestos. Cf. Roland Barthes (Barthes, 1983) ou Umberto Eco (Eco, 1984).

furto” (Brilhante, 1992: 12), tem sido unanimemente aceite a influência de *Les Cent Nouvelles Nouvelles* na elaboração do terceiro episódio do texto vicentino. (Kleiman, 1995)

Dadas as claras semelhanças entre o episódio do Doutor Justiça Maior no auto de Gil Vicente e o conto XVII das *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, ao nível da situação apresentada, da temática abordada e das próprias personagens presentes nos dois textos, parece já muito difícil não reconhecer a importância daquela que é entendida como a primeira obra literária francesa em prosa (Douglas, 1899: XXI) sobre a *Floresta d’Enganos*. Embora os temas cómicos dos tradicionais *fabliaux* constituam o centro de *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, a novidade parece, de facto, residir na aplicação da prosa para a narração dos cem quadros que compõem o livro. A edição desta coleção de histórias narradas por diversas pessoas na corte de Filipe III de Borgonha⁴⁶ - junto de quem Luís XI de França procurou refúgio - tem sido atribuída, não sem alguma polémica, a Antoine de la Sale⁴⁷.

Com uma atmosfera boémia e gozando, certamente, de uma enorme tolerância, estas histórias apresentam-nos um elaborado quadro sobre as condições sociais das classes mais nobres e intermédias da França de Quatrocentos. Julga-se que poderiam ser mais de cem contos, no entanto, o processo de edição terá ditado o esquecimento de alguns. À semelhança do que procuramos aqui ilustrar relativamente à obra de Gil Vicente, também a criação de *Les Cent Nouvelles Nouvelles* terá tido influência de outros “textos”, desde as anedotas coligidas pelo italiano Poggio Bracciolini na sua *Facetiae* (1470), aos tradicionais *fabliaux* franceses, mas terá sido o

⁴⁶ Filipe III de Borgonha, dito Filipe, o Bom, nascido em Dijon, em 1396, foi um príncipe francês da terceira ramificação borgonhesa da Dinastia Capetiana, duque de Borgonha, de Brabante e dos Países-Baixos borgonheses de 1419 a 1467, dentre outros títulos. Era filho único do duque de Borgonha João I de Borgonha, dito João sem Medo. Em 1430 casou-se em terceiras núpcias com Isabel de Portugal, filha de D. João I, instituindo a Ordem do Tosão de Ouro para celebrar este casamento.

⁴⁷ Durante muito tempo, afirmou-se que Luís XI seria o autor dos contos e embora essa teoria já esteja posta de lado, não deixa de ser possível que o monarca tenha contribuído com algumas histórias. Também a datação desta coleção de textos tem sido questionada em diversos momentos, sendo certo que as histórias terão sido contadas entre 1456 e 1461 para entreter os serões de Luís XVI no Castelo de Genappe.

engenho literário de Antoine de la Sale que animou um conjunto de histórias que, muito provavelmente, na sua narração oral devia ter sido mais “pobre”⁴⁸.

Colocando lado a lado o texto de Gil Vicente e o seu hipotexto francês, facilmente se evidenciarão as coincidências entre os dois, mas, igualmente, se perceberão as diferenças que marcam a originalidade e inventividade do texto literário do dramaturgo português que, no fundo, se serve da estrutura-base (o *esqueleto*, chamemos-lhe assim) do conto de la Sale, adaptando-o tendo em conta os imperativos inerentes a uma potencial representação teatral, mas também relocando-a e atualizando-a para o contexto sociopolítico nacional.

Em certa medida, a dramatização de Gil Vicente é mais elaborada do que o texto francês que lhe serve de inspiração⁴⁹. O dramaturgo utiliza o “esqueleto” do conto XVII de *Les Cent Nouvelles Nouvelles* para, servindo-se das ferramentas dramáticas ao seu dispor, animar a situação e os caracteres, acentuando-lhes o tom satírico e adicionando-lhe outros motivos.

Se, por um lado, se pode dizer relativamente a esta obra cômica do dramaturgo português, à semelhança de grande parte do teatro ocidental, que obedece à definição que dela nos apresenta Aristóteles na sua *Poética*, também parece que o dramaturgo português se afasta dos conceitos definidos pelos doutrinadores clássicos que seguiram as ideias do filósofo grego (unidade de tempo, lugar e ação). Na verdade, algumas das críticas de que foi alvo a *Floresta* estão relacionadas com o facto de, supostamente, não seguir o modelo aristotélico,

⁴⁸ Parece cada vez mais claro que esta coleção de contos franceses teve significativo impacto na cultura tardo-medieval, tal como pode ser demonstrado, por exemplo, pelo facto de este mesmo conto XVII ter sido retrabalhado na novela LXIX do *Heptameron*, coleção de setenta e duas novelas breves escritas em francês pela rainha Margarida de Angoulême. De entre os incontáveis estudos dedicados *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, incluindo a tese de doutoramento de Roger Dubuis (Dubuis, 1973), assinalamos a tese de Alexandra Velissariou (Velissariou, 2012), que aprofunda as ideias já avançadas por Dubuis numa investigação que procura iluminar aquilo que define como os aspetos dramáticos da escrita e da oralidade no seio de *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, deixando, contudo, por elaborar uma discussão que se diria pertinente em torno dos conceitos de “teatralidade” na prosa e da “dramatização” de textos narrativos.

⁴⁹ Evitemos falar de “texto original” e, na medida das nossas possibilidades, utilizemos terminologia alternativa, procurando escapar a uma rápida cadeia hierárquica que, geralmente, se estabelece quando se fala de um texto que parte de outro que se diz ser “a origem” (original). E, de modo algum, nos interessa perpetuar a ideia de uma relação que dite que a fonte é sempre mais válida do que a obra que nela se inspira ou que dela se apropria. Poderíamos aqui citar uma vasta lista de obras de arte que se apropriam de outras obras e que, tal como aquelas que as precederam, também ganharam o seu lugar na História da Arte. Cf. Capítulo 1 – 2.2.

quebrando-se a unidade temporal e espacial da obra.⁵⁰ Contudo, seria pertinente analisar, mais demoradamente, os textos e os contextos produzidos na época e, muito provavelmente, perceberíamos que aquilo que designamos como “teatro vicentino” não jogava com as regras aristotélicas ou que, mais facilmente, poderíamos entendê-lo como manifestação herdeira de um teatro pré-dramático.⁵¹

Na verdade, ao reforçar o cômico das situações inspiradas pela novela e ao rescrever os motivos retirados de *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, comuns na tradição medieval e que podem até ser encontrados em períodos anteriores, Gil Vicente parece alinhado com uma ideia de cultura cômica popular que atravessaria toda a sociedade na Idade Média e nos séculos posteriores, transportando a (sua) escrita dramática para um “reino do burlesco e da paródia [...] mundo visto às avessas” (Teyssier, 1982: 163), em que, servindo-se da grosseria, da obscenidade, da escatologia, se manifesta “um robusto optimismo e uma alegre confiança na vida.” (ibidem) Em muitos momentos da obra de Gil Vicente encontramos este desejo de que a arte dramática seja, acima de tudo, puro divertimento, desconcerto, em que se busca ora a inversão, ora a desconstrução da ordem estabelecida, em que, pela paródia, pela grosseria, pelo ridículo, se revelam as idiosincrasias de personagens específicas, de vários tipos sociais, ou as contradições de instituições como a Justiça ou a Igreja.⁵²

Estas inversões e subversões parecem ser logo anunciadas no prólogo, quando se apresenta em cena um Filósofo preso, por um pé, a um Parvo. Se, neste caso, alguns estudiosos têm falado da ilustração de um ditado popular (Brilhante, 1992: 6) e outros têm falado da inspiração de uma moralidade francesa do século XVI, *Le Dialogue du Fol*

⁵⁰ António José Saraiva dedica um capítulo inteiro de uma das suas obras à falta de unidade dramática dos textos de Gil Vicente, mencionando a incoerência das cenas e da sua sucessão. (Saraiva, 1992: 117)

⁵¹ É o próprio António José Saraiva que fala do “adramatismo” da obra de Gil Vicente, colocando a nota no “corpo, movimento e voz” (Saraiva, 1992: 10), de um modo que não pode deixar de nos trazer à memória as definições de “pré-dramático” avançadas por Lehmann e Bierl, sobre as quais nos debruçaremos mais demoradamente no capítulo seguinte.

⁵² Tanto na novela de la Salle, como na peça de Vicente, é apresentada uma alta figura do Reino, um velho enamorado que acabará por ser ridicularizado. No caso do texto-base, é o Presidente da Câmara de Contabilistas (tradução nossa). Já o dramaturgo português põe em cena um juiz, o Doutor Justiça Maior, “a figura do maior magistrado de um reino (...) a quem o Rei Telebano, forçado a ausentar-se, confia a administração e o cumprimento rigoroso da justiça.” (Cruz, 1990: 25) Muito se tem argumentado se Gil Vicente pretenderia atacar as personas que representavam a Justiça ou as próprias instituições judiciais. Não nos alongaremos aqui em torno dessa discussão, que nos parece lateral ao tema do nosso estudo.

et du Sage (Kleiman, 1995: 35), não podemos deixar de contribuir com mais algumas obras que poderão muito bem ter servido para a criação desta riquíssima imagem.

Na *Sottie Nouvelle a Cinq Personnages Des Trompeurs*, que terá sido representada por volta de 1530, Sottie, a mãe de todos os Sots (tolos, parvos), convida todos os seus filhos para um desafio. Teste Vert e Fine Mine, dois parvos, aceitam o desafio mas não vêm sós. Acompanha-os Chascun⁵³, que se faz de sábio, mas que, na verdade, é louco e que acabará por ser enganado pelos restantes. Neste texto, encontramos a expressão “a trompeur trompeur et demy” (Anónimo, 1912: 5) que poderia ser traduzida como “para velhaco, velhaco e meio”. De facto, o jogo de palavras que se encontra nesta *sottie* em que Todo o Mundo se acha sábio, mas que na verdade é louco, em que todos se apresentam como enganadores, mas onde todos acabam enganados, poderia muito bem ter servido de inspiração para o argumento da *Floresta d’Enganos* de Gil Vicente.

Outra das obras que pode, de algum modo, ter exercido influência sobre o dramaturgo português, é *O Elogio da Loucura*, ensaio escrito em 1509 por Erasmo de Roterdão e publicado em 1511, que é geralmente considerado um dos mais influentes livros da civilização ocidental e um dos catalisadores da Reforma Protestante. Esta obra pode muito bem ter sido uma das fontes para a criação, não só da cena inaugural de *Floresta d’Enganos*, mas de todo o auto. O livro de Erasmo principia com um carácter satírico muito forte, adquirindo posteriormente um aspeto mais sombrio, alongando-se numa série de orações sobre diversos aspetos da sociedade Quinhentista. No início do livro, fala a Loucura:

Os vulgares mortais dizem mal de mim; mas não sou tão néscia como os estultíssimos me julgam, pois ninguém é capaz como eu de divertir tanto os homens e até os deuses. A prova é que, mal me apresentei a este grande auditório, já nos vossos olhos brilha uma insólita alegria. Repentinamente os vossos rostos se dirigiram para mim, e o vosso amável riso me aplaudiu com delícia. [...] Fui, para vós, uma Primavera. Tal como após o Inverno áspero surge o formoso sol que devolve à terra o rosto dourado [...] [c]om a minha

⁵³ O nome desta personagem, Chascun, pode ser traduzido para “Todo o Mundo”, nome atribuído a uma personagem que surge também na *Farsa da Lusitânia*, onde se encontra um interessantíssimo diálogo entre uma personagem que se chama Todo o Mundo e outra que se chama Ninguém, comentado continuamente pelos capelães infernais Berzabu e Dinato que funcionam como público desse diálogo.

aparição logo obtive o que os bons oradores não conseguem pelos longos discursos meditativos; expulsar das almas o tédio vil.

(Erasmus, 1982: 13-14)

Acentuando cada vez mais o tom cáustico do texto, o autor (ou melhor será dizer, a Loucura) afirma o seguinte: “Os filósofos foram sempre inúteis em relação às coisas da vida”. (idem: 40). E as coisas da vida para o Parvo (o louco) que se apresenta no início de *Floresta* serão, muito previsivelmente, comida, bebida e dormida. E enquanto este finalmente adormece, dando descanso ao Filósofo, que via, constantemente, o seu discurso entrecortado pelos comentários despropositados (?) do Parvo, o argumento é apresentado.

Na curta fala no texto vicentino, em que o Filósofo revela dois dos episódios que constituirão a comédia, a palavra “engano” (ou outras derivadas) é mencionada nove vezes, numa recorrência que poderia muito bem buscar um ritmo repetitivo, que talvez tivesse uma finalidade cômica. O discurso por fim parece ser interrompido pelo Parvo. O leitor/espetador de então teria assim bastante informação sobre os acontecimentos que se desenrolariam. Na procura de uma cumplicidade entre as personagens e os seus “públicos”, o Filósofo pede que estes guardem segredo, para que não desvendem o que acabam de escutar. Também eles serão cúmplices dos enganos e das mentiras que ali se desfiarão. E este será um mecanismo recorrente ao longo de todo o auto. Ao informar constantemente os seus leitores/espetadores antecipadamente dos enganos que se seguirão, Gil Vicente coloca-os não apenas numa posição de “observação” passiva, mas também como cúmplices dos enganos que se desenrolarão.

Este mundo de enganos, de enganadores e de enganados, de falsas aparências, esta floresta de ilusões, de máscaras, disfarces, que é, no fundo, o campo do “teatro” que, habitualmente, identificamos com Gil Vicente, é descrito no livro de Erasmus de forma bastante curiosa:

Se um histrião que estiver em cena quiser tirar a máscara para ostentar diante dos espectadores o verdadeiro rosto, conseguirá com isso perturbar a acção dramática; e não é justo que os espectadores exijam a expulsão deste louco? O gesto dele alterou de repente todas as aparências: quem era

mulher, é agora homem; quem era moço ficou velho; quem era rei, fica um escravo; o Deus não é mais do que um homúnculo. Destruir a ilusão é destruir a arte. [...] Toda a vida dos mortais não passa de uma comédia, na qual todos procedem conforme a máscara que usam, todos representam o seu papel, até que o contra-regra os mande sair da cena. Mas aqui o mesmo actor representa diversos papéis, de tal modo que ora aparece vestido de púrpura régia para reaparecer dentro dos trapos do escravo. Tudo no mundo é disfarce, e no teatro igualmente.

(idem: 47)

A ideia de criar no palco, mundo de ilusões e de máscaras, uma floresta de enganos, habitada por enganadores-enganados, perdidos em esquemas e tramoias⁵⁴, intrigas e partidas, loucos num mundo de loucos, apresenta-se como uma interessantíssima *myse en abyme*, condicente com a imagem de um mundo às avessas. No auto, as personagens parecem ser imagens espelhadas umas das outras, copiando ou invertendo o modelo, sem que se consiga, efetivamente, perceber onde está a origem, onde está a reprodução, o que é real, o que é ilusão, quem diz a verdade e quem mente, o que é justo e o que é injusto, quem é louco e quem é sábio. Diz-nos, novamente, a Loucura que, “[c]om efeito, entre os mortais, tudo é pleno de loucura, tudo é feito por loucos para loucos.” (idem: 43)

Mas o tema do engano não era um exclusivo da arte dramática, do teatro ou, mais especificamente, das *sottie* e ainda hoje se fica “louco de amores”. No seu *Corbaccio*, escrito entre 1354 e 1355, o italiano Bocaccio fala de amor não correspondido e, num tom misógino tipicamente medieval ou numa complexa reflexão precisamente sobre essa mesma misoginia, fala dos enganos a que os homens estão

⁵⁴ “Tramoia” poderá também designar o conjunto de máquinas e instrumentos usados durante a representação teatral para as mudanças de cenário. Na sua origem, designava uma única máquina e de entre os vários recursos de tramoia destacamos aqui os “periaktori” (pequenas estruturas piramidais decoradas que giravam sobre um eixo), que terão sido usados também no teatro romano e, muito provavelmente, na Idade Média. Existem relatos do uso de “periaktori” em representações teatrais em Espanha na altura em que Gil Vicente apresentou *Floresta*. Não queremos com isto afirmar que Gil Vicente possa ter usado qualquer tipo de maquinaria na representação deste auto, mas uma análise mais cuidada dos espaços de representação propostos no texto, poderiam tentar-nos a conceber a ideia de um qualquer mecanismo de mutação de cenários que permitisse a rápida transformação da área de representação em espaços interiores e exteriores. Podemos também facilmente aceitar a hipótese de soluções mais simples (o uso de panejamentos, adereços, pequenos objetos) ou da confiança no poder encantatório da palavra. Contudo, tal exercício de “reconstrução” a partir da análise do texto dramático representa uma tendência de alguns estudos teatrais já anteriormente criticada nesta nossa dissertação. Para evitar enganos, privar-nos-emos de entrar nessa “floresta”.

sujeitos às mãos de uma dama, capazes de pôr em risco a vida de um homem apaixonado. Texto bastante influente na sua época, terá sido rescrito em 1438 por Alfonso Martínez de Toledo, com o título *El Corbacho*, conhecido também como *Reprobación del amor mundano*. É nesta obra que encontramos um capítulo (Capítulo XVIII) com o título “Cómo es muy engañoso el amor de la mujer”. Muito provavelmente, em resposta à misoginia desta última, perto de 1445, o pré-renascentista espanhol Juan Rodríguez del Padrón escreveria *Triunfo de las donas*, em 40 argumentos feministas contra a misoginia tipicamente medieval de *El Corbacho*. Adotando vertentes opostas dos estudos intertextuais poderíamos entender o texto vicentino seguindo caminhos mais próximos de Bocaccio e Alfonso Martínez de Toledo ou aceitar uma visão mais favorável do papel da mulher, mais alinhada com Juan Rodríguez del Padrón.

O *Enchiridion Militiis Christiani*, de Erasmo, datado de 1501 e traduzido para castelhano em 1526 sob o título *Manual del Caballero Cristiano*, obra de grande importância na Europa do século XVI, pode muito bem ter sido outra das fontes que alimentou o texto de Gil Vicente. Trata-se de um apelo aos cristãos para que atuem de acordo com a fé cristã e para que não se limitem a executar os rituais cristãos. Entre muitas outras teorias, o autor defende a ideia de que um cavaleiro deverá saber distinguir a verdadeira sabedoria da sabedoria aparente, deverá combater os vícios, a avareza, o desejo desmedido de poder, a cólera e a luxúria. Tanto Erasmo como Vicente parecem apropriar-se da história bíblica de David e Abisag⁵⁵ para demonstrar o que deverá ser uma relação entre um velho e uma jovem moça.

É dessa lição que se serve Erasmo para falar da pureza também na velhice, que os velhos não se devem apaixonar ou deixar tentar pelas jovens mulheres, devendo seguir o exemplo de David e Abisag. Para este autor, um homem não deve cantar a noite toda debaixo da janela. Esta imagem parece ilustrar a cena no texto vicentino em que o Doutor se aproxima da casa da Moça assobiando, a mando desta que lhe pediu que assobiasse ou que tossisse para ela logo lhe abrir a porta. Por outro

⁵⁵ Dizem-nos as sagradas escrituras que o rei David estava já muito velho. Embora o cobrissem de roupa, ele não aquecia. Então os seus servos propõem-lhe procurar uma jovem solteira que fique ao seu serviço, que cuide de si e que durma ao seu lado, para o aquecer. Encontram então uma jovem muito formosa de seu nome Abisag e levam-na ao rei. Abisag cuidava do rei e servia-o, mas o rei nunca teve relações sexuais com esta jovem.

lado, todo o argumento do texto de Gil Vicente parece organizar-se em torno da ideia de que os enamorados (nomeadamente, Cupido e Doutor) são enganados e ridicularizados pelas mulheres que desejam.

Muito longe destas ideias parece estar Doutor Justiça Maior, que, muito claramente, se presta à sátira. Obedece, quase sem reservas, a tudo o que a Moça lhe pede para fazer. Quando é descoberto em trajes femininos, disfarçado de criada negra, ainda tenta, com pouco sucesso, falar a língua dos negros⁵⁶. Em certa medida, fazendo uso de uma ou de diversas fontes, Gil Vicente dramatiza esta situação com um apurado sentido cómico.

E as ramificações que partem do texto de Gil Vicente alongam-se ainda na direção do mito do Cupido e Psique, durante o episódio entrecortado de Grata Célia, especialmente, nas cenas em que a jovem princesa dialoga com o seu pai, o Rei Telebano. Enganado por Cupido, este ressentido por Grata Célia não responder afirmativamente às suas investidas amorosas, o Deus Apolo convence o Rei Telebano a abandonar a jovem princesa nas montanhas. O dramaturgo rescreve o mito tal como, por exemplo, foi retratado em *O Asno de Ouro* de Lúcio Apuleio⁵⁷. Dele parece ter aproveitado a descrição da mulher amada (Psique ou Grata Celia são belíssimas); a fúria das deusas (no caso da *Floresta* são Verecinta, Juno e Palas); o amor do Cupido pela princesa (Psique/Grata Célia); a visita do rei ao templo de Apolo; a influência (o engano) do Cupido sobre Apolo; o conselho para que o rei leve a princesa para a montanha e que lá a abandone; o desespero do rei; o esforço da princesa para consolar o pai; a concordância do rei com a vontade de Apolo; a princesa abandonada

⁵⁶ Em dois dos quadros da peça, um homem disfarça-se de mulher. No entanto, esse disfarce opera diferentes mecanismos e origina diferentes resultados para o disfarçado. No caso do Escudeiro, o disfarce corre a seu favor e o mecanismo do disfarce é por si acionado com o objetivo de enganar o Mercador e dele obter dinheiro. No segundo caso, o velho Doutor é disfarçado pela Moça, pensando que desse disfarce obterá algum proveito, mas a única coisa que colherá será a ridicularização e o vexame. Estes disfarces procuram provocar um efeito cómico e servem-se para tal de referências claras, de que o tema carnavalesco será o mais evidente. No entanto, no primeiro caso, o disfarce é usado para o sucesso do disfarçado, no segundo caso, é usado para ilustrar a desgraça que atinge o enganador. No entanto, Mercador e Escudeiro, poderiam ser vistos como imagem espelhada um do outro, os dois lados de uma mesma moeda, de uma personagem gananciosa, que usa o disfarce para enganar e que pelo disfarce é enganado. Em relação a este tema, cf. *Los Disfrazados de Mujer de la «Floresta de Engaños» de Gil Vicente*, de María Luisa Tobar. (Tobar, 1994)

⁵⁷ A primeira tradução espanhola é da autoria de Diego López de Cortegana e, embora a sua primeira edição tenha data indefinida, alguns estudiosos situam-na em 1513. O texto terá tido significativa influência nos séculos XVI e XVII (Stathatos, 1972: 89). Contudo, é bem provável que Gil Vicente tenha tido contacto com a história de Cupido e Psique através de ecos da mesma na tradição popular.

na montanha e o seu lamento; a intervenção *deus ex machina* (se no caso do texto de Apuleio e de Boccaccio é Júpiter, no caso de Gil Vicente é a Ventura).

Em todo esse episódio, para além da claríssima referência a Cupido e Psique, existe uma referência à história de Abraão e Isaac (Stathatos, 1972: 92), e essa fonte bíblica é claramente referida no texto do auto: “Como hizo Abrahán, / hago sacrificio de vos.” (Vicente, 2002: 502)⁵⁸

A queda tanto do Mercador, como do Doutor Justiça Maior, como do Deus do Amor – que acabará acorrentado e será alvo de zombaria por parte, não só da jovem donzela, como também por um pastor, personagens que, geralmente, seriam seus alvos -, personagens representativas do Poder, resulta numa espécie de justiça poética, tolerável, e até mesmo desejável, visto que se tratam de caracteres que, de modo algum, representam personagens virtuosas, melhores do que nós. Estamos perante personagens de quem, segundo modelos aristotélicos, se esperaria um comportamento exemplar e de quem se aguardariam ações nobres. Mas, pelas suas próprias palavras, são apresentados/representados como seres fracos, cheios de defeitos. Como tal, o castigo provocado pelo engano a que são sujeitos é, de certo modo, justificado e esperado pelos leitores/espetadores. Estamos perante um mundo às avessas, onde quem devia ser justo, honesto, nobre, valente, se revela com traços precisamente opostos a estes. Assim, através do engano, cumpre-se um programa disruptivo de restabelecimento da ordem. Ou seja, é através da punição destes caracteres enganadores que se alcançam os objetivos moralizadores da obra.

Grata Célia encontrará o seu amor. Um príncipe de amor sereno para uma princesa bela e formosa. Os velhos bajuladores, os homens gananciosos, os antigos deuses enganadores, todos esses serão vítimas do seu próprio veneno, a imagem da sua lascívia, da sua avareza, da sua falsidade, dobrar-se-á sobre si mesma, virar-se-á do avesso, devolverá o golpe com ainda maior indiferença e frieza. Os comportamentos desajustados, ultrapassados, reprováveis, serão castigados, para deleite de todos aqueles que foram cúmplices do jogo nesta *Floresta d’Enganos*. Para que esse jogo

⁵⁸ No texto bíblico, o eminente sacrifício de Isaac por Abrão pretende ilustrar um teste de fé e obediência de Abraão em relação a Deus. No caso de Gil Vicente, poderá ser entendido como um desafio (um engano) lançado pelos velhos deuses (greco-romanos) à fé dos novos governantes. Apesar de Telebano obedecer às ordens de Apolo, será Célia a afrontar essas divindades.

fosse mais rico, serviu-se o seu autor de um espelho que nos devolve não só a sua imagem, mas de mais alguém, de mais alguma coisa, uma complexa estrutura de encadeamentos de diferentes “textos”, de diferentes fontes que o dramaturgo português soube manipular ao seu jeito e imprimir-lhes a sua visão pessoal, condicionada (sempre) pelos contextos em que criava.

Vicente poderá ter-se apropriado de diversos textos-fonte para os (re)animar, dando-lhes novos sentidos, através de processos de relocalização, atualização e reinterpretção. Ao inspirar-se na cultura popular, na tradição ou em textos de outros autores, o dramaturgo ter-se-á servido de temas e conteúdos para, reelaborando-os à sua maneira e dramatizando-os com o seu engenho, lhes imprimir as suas ideias, condicentes com o contexto sociopolítico português e/ou comentar esses mesmos textos de que se apropriou.

Quando aqui falamos de “apropriação”⁵⁹, falamos da possibilidade de “textos” se contaminarem por outros “textos”, mas, em sentido inverso, também eles poderão permitir a construção de novos significados na (re)leitura daqueles que servem de base à nova criação, numa rica e dinâmica relação intertextual.⁶⁰ Nesse sentido, ao olharmos para *Floresta d’Enganos* como o resultado da imbricada rede de relações intertextuais que constitui a nossa produção cultural, percebemos que o texto de Gil Vicente se abre para um infundável horizonte de possibilidades de leitura, estabelecendo, com as suas inúmeras fontes, ligações que nos desafiam a embarcar em análises comparativas que deverão ter mais em conta uma tendência para a complexificação e não para a mera replicação dos temas abordados.⁶¹ A apropriação

⁵⁹ No capítulo seguinte discutiremos, de forma mais aprofundada, o conceito de “apropriação”, distinguindo-o, mais claramente, de “adaptação”. No nosso entendimento, quando Gil Vicente se deixa inspirar por um conto de *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, uma *sottie*, um mito clássico, um conjunto de ideias presentes num ensaio ou por um romance de cavalaria, mais do que o empreendimento num processo adaptativo, parece-nos que o dramaturgo segue uma lógica que mais facilmente poderá ser designada como “apropriação”. Cf. Capítulo 1 – 2.2.

⁶⁰ Assumindo quase uma dimensão lúdica na leitura e releitura de “textos”, Ana Margarida Santos Rato analisa a cena do Porteiro de *Macbeth*, comparando-a com cenas análogas na obra de Gil Vicente, procurando estabelecer uma relação de intertextualidade entre a obra do dramaturgo português e do dramaturgo inglês, sem se esforçar muito em aprofundar as reais ligações entre os dois, mas acabando por concluir que “estamos perante uma confluência de duas tradições nacionais (inglesa e portuguesa) derivadas do mesmo tronco comum medieval que constitui o drama religioso, baseado em narrativa bíblica autêntica e apócrifa.” (Rato, 2003: 245)

⁶¹ Aníbal Pinto de Castro defende mesmo o enquadramento do “teatro vicentino no contexto da produção literária do seu tempo” (Castro, 2003: 13), falando a propósito do aproveitamento que o

de fundos temáticos já trabalhados por outros deve ser analisada numa perspectiva de expansão de sentidos que, à época de Gil Vicente, elaboraria, certamente, uma espécie de jogo entre o reconhecimento dessas fontes por parte da assistência (a sua familiaridade com os temas e os motivos abordados) e o desvelamento das variações resultantes da sua rescrita, embora não nos pareça que o desconhecimento desses pontos de origem possa ser determinante do sucesso ou insucesso da receção da obra. cremos que apesar desse jogo de relações que é possível traçar, a *Floresta d'Enganos* é uma obra autónoma, plena de engenho e criatividade, que vai muito além da mera colagem de um conjunto de referências mais ou menos reconhecidas.

Eugenio Asensio caracteriza Gil Vicente, no que diz respeito à sua relação com a restante produção literária contemporânea do seguinte modo:

La convicción a que espero llevar al lector es la de que Gil Vicente, manejando con señorío y libertad igual la cantiga áulica y la callejera de su tiempo, obraba no como folclorista meticoloso sino como poeta innovador que moldea y utiliza los más diversos materiales para sus fines estéticos.

(Asensio, 1970: 136)

Interessante que Asensio destaque as capacidades do dramaturgo e o apresente como criador capaz de produzir obras literárias inovadoras. Nesse mesmo sentido, referindo-se à influência de um poema autónomo que circulava na tradição oral como reminiscência da *Segunda Gesta de los Infantes de Lara* (ou *Los Siete Infantes de Salas*)⁶², sobre a *Barca da Glória*, Teresa Araújo afirma o seguinte a propósito de Gil Vicente:

A paródia construída através da ilusão romancística do Diabo [...] revela um dramaturgo que exerce o seu engenho poético recorrendo à citação de uma composição poética antiga para ironizar, como renascentista, o próprio mundo cavaleiresco de onde provinha a espécie.

(Araújo, 2003: 357-358)

dramaturgo português faz da matéria cavaleiresca. Neste artigo, referindo-se ao processo adaptativo operado por Gil Vicente, Aníbal Pinto de Castro refere o “poder de síntese” (idem: 20) ou a “subtileza” (idem: 21) da adaptação produzida, caracterizando o autor quinhentista como hábil adaptador (idem: 30).

⁶² A referência é a *Romance de Doña Hembra*, impresso no *Cancioneiro de Romances* (s/d).

O dramaturgo não se limitava a apropriar da matéria romanesca, como demonstrava uma capacidade excepcional para a manipular a favor da sua invenção literária, num gesto que superava o mero exercício de erudição, criando antes um elaborado jogo de intertextualidades que seria facilmente discernível pela grande maioria dos seus públicos.

Com a sua mestria criativa, o dramaturgo convoca a memória comum do verso de ascendência épica e da personagem de alto recorte a quem era dirigido nesse universo medieval (o seu conhecimento era partilhado pelo seu público) para, intervindo textualmente sobre ele, gerar a nota burlesca.

(idem: 362)

Se, por um lado, no processo de criação da memória coletiva, também as ideias são repetidas, realocizadas e traduzidas em nome de uma qualquer tradição, por outro lado, através desses gestos imitativos e repetitivos de rememoração do passado e transmissão de bens materiais e imateriais que designamos por património cultural, também a criatividade pode ser estimulada. Acreditamos pois que possa ter sido esse o caso da obra vicentina.

O que nos poderia aqui interessar relevar seria a ideia de que, à semelhança do que poderá ter dado origem ao romance de cavalaria, também através da tradução, da adaptação ou da reinterpretação (Bakhtin, 2002: 172), a obra (literária e teatral) de Gil Vicente poderia ter dado os primeiros passos na direção do fim do teatro medieval⁶³, alinhando com Saraiva, quando este afirma que “a própria transposição no palco de uma narrativa, supõe a procura do drama” (Saraiva, 1992: 122). Mas isso seria presumir que Gil Vicente tinha a intenção de dramatizar os conteúdos dos “textos” que lhe serviram de inspiração para qualquer um dos seus dramas romanescos (o *Dom Duardos*, o *Amadis* ou a *Floresta*). Contudo, a reconstituição histórica da *intentio auctoris* não conhece limites e podemos então, facilmente, perceber que o dramaturgo não seguia as mesmas regras (aristotélicas e muito menos estas tal como foram reinterpretadas pelos seus tradutores e comentadores renascentistas) em que se move o pensamento do professor e historiador português. Assim, discordaremos da

⁶³ Igual tese evolucionista poderia ser adotada relativamente a outras disciplinas artísticas, tal como, por exemplo, quando se afirma que a “*Novelle* preparou o terreno ao romance” (Vischer, 1989: 115).

presunção de que, no caso de Gil Vicente, o “adramatismo corresponde à insuficiência técnica, ao primitivismo das obras” (ibidem).

Aquilo que o historiador português critica em relação à criação literária do dramaturgo quinhentista poderia, porventura, encaixar ainda na primeira categoria da sequência proposta por Hans-Thies Lehmann - “pré-dramático, dramático e pós-dramático” (Lehmann, 2014/2015: 5) -, quando este procura refletir sobre o desenvolvimento do Teatro ocidental a partir de um ponto de vista contemporâneo. Na transição entre o que poderia ser um teatro pré-dramático, medieval, e um outro teatro dramático, que, numa lógica sequencial e/ou evolucionista da História do Teatro, se seguiria a esse, Gil Vicente parecia servir-se de motivos herdados da literatura romanesca para, refazendo-os através (não só) da paródia, criar novas formas que se afastavam dos modelos pré-dramáticos, que privilegiavam aquilo que Gumbrecht define como “produção da presença” (Gumbrecht, 2010).

Olhando para a copresença no espaço teatral dos corpos dos atores e dos espectadores, Hans Ulrich Gumbrecht afirma o seguinte a propósito do teatro medieval, defendendo que este se movia segundo códigos diferentes daqueles que viriam a ser fixados pelo teatro dito moderno ou dramático:

Como os manuscritos quase nunca indicam a coreografia das interações que se seguem entre atores e espectadores, temos de imaginar que essa parte – central - era improvisada e dependia de cada situação. Os manuscritos também se concentram, por outro lado, na saída e nas despedidas dos atores. Dito de outro modo, indicam um caminho para desfazer a situação "teatral" primeira - na qual os corpos dos atores não estavam separados por uma cortina dos corpos dos espectadores e na qual, claramente, a função dos corpos dos atores não era produzir um sentido complexo que os espectadores teriam, por indução, que decifrar. A copresença de atores e espectadores na cultura medieval parece ter sido uma copresença "real", na qual não se excluía o contato físico mútuo - de fato, esse contato era tão pouco excluído, que os espectadores das representações da Paixão no final da Idade Média chegavam a "executar" o corpo do ator que representava Cristo, apedrejando-o.

(idem: 54)

Deste reconhecimento da copresença “real” (de atores e espetadores), que seria assumido de forma evidente na representação teatral, poderemos encontrar vestígios nos textos vicentinos.⁶⁴ No caso da *Floresta*, tal é anotado logo no início da peça, no que podemos considerar o prólogo, quando o Filósofo interpela diretamente os espetadores, assinalando-lhes a presença de uma outra personagem - “este bobo que aquí veis” (Vicente, 2002: 480).

Mais uma vez, Saraiva identifica este dispositivo com um certo primitivismo – que não podemos deixar de entender, igualmente, mais na sequencialização proposta por Lehmann e menos nas palavras de Gumbrecht – e um fracasso dramático de Gil Vicente, revelado de modo mais claro no que é visto como o seu teatro romanesco:

Este processo narrativo, que precisa de abarcar espaços grandes do tempo e acontecimentos que se engendram uns aos outros, impõe por vezes a intervenção de figurantes encarregados de expor em um prólogo o resumo da acção novelesca, ou suprir, mediante narrativas, os espaços que medeiam entre os vários episódios encenados.

(Saraiva, 1992: 117)

Contudo, a esse respeito, mais facilmente acompanharíamos o pensamento de Maria João Brilhante, quando esta afirma que, no esboçar da sua “ideia-teatro”, o dramaturgo português não segue as normas aristotélicas.

O auto articula episódios e liga-os ao tema geral, por vezes através de alusões inscritas no discurso das personagens e que a representação se encarrega de explicitar. A ilegibilidade, hoje, pode dever-se ao facto de dispormos de textos que perderam a memória da acção teatral e de operarmos com uma lógica que os autos de Vicente não conheceram.

(Brilhante, 1992: 4)

Se podemos entender hoje uma obra como *Dom Quixote* não tanto como uma crítica aos romances de cavalaria, tendo em conta que estes já se encontravam em declínio pelo simples facto de que o gosto dos leitores já tinha mudado, talvez possamos (ou devamos), igualmente, observar a obra de Gil Vicente com outros olhos.

⁶⁴ Não conseguimos resistir à tentação de encontrar no texto literário a sombra de uma representação teatral medieval.

Assim, talvez valha a pena regressar a Bakhtin e à ideia que faz do romance um gênero literário em constante renovação:

[A] genre that is ever examining itself and subjecting its established forms to review. Such, indeed, is the only possibility open to a genre that structures itself in a zone of direct contact with developing reality.

(Bakhtin, 1981^b: 39)

Para Lukács, a tragédia permanece “intacta na sua essência até aos nossos dias, ao passo que a epopeia devia desaparecer e ceder o lugar a uma nova forma literária absolutamente nova: o romance.” (Lukács, 2007: 43) Segundo Bakhtin, para além de se impregnarem pelo plurilinguismo das culturas populares, as formas romanescas seriam influenciadas por alterações históricas e pelo surgimento de novos modos de ver e pensar o mundo, que muito contribuíram para o enriquecimento da diversidade linguística e artística e que, inclusivamente, seriam fatores cruciais no desenvolvimento do próprio gênero nas suas ramificações: o romance de provações, romances de aventuras, de aprendizagem e de costumes. Estas, em vez de apresentarem fronteiras claramente delimitadas, antes se interpenetrariam, o que permitiria o florescimento de novas variações, num movimento perpétuo de contágios e influências, num corpo sempre em mutação.⁶⁵

Contudo, esta visão da literatura romanescas (ou literaturas?) não impediu Bakhtin de a(s) organizar em duas linhas estilísticas. A primeira, que o autor relaciona com o romance grego sofista e de provações e onde o homem é representado como um ser passivo e imutável, encontra no *Amadis* um exemplo sobejamente reconhecido, contribuiria para a prosperidade de diversos estilos romanescos, como o romance medieval de cavalaria, o romance pastoril ou o romance barroco, interagindo com o mundo da oralidade, na tentativa de enobrecer a realidade, distanciando-se do que poderia ser entendido como “vida vulgar”. A segunda linha conteria as variações do romance antigo de aventuras e de costumes. Ao contrário dos romances da primeira linha, nestes o homem apresentaria características individuais e o mundo e a vida quotidianos seriam representados em toda a sua plenitude de cores e formas,

⁶⁵ “A linguagem do romance é construída sobre uma interação dialógica ininterrupta com as linguagens que a circundam.” (Bakhtin, 2002: 191)

englobando uma estrutura carnavalesca, transgressora da norma (Kristeva, 1978: 78), fertilizando o terreno para o desenvolvimento plurilinguístico dos textos, onde as relações simbólicas e a analogia têm a primazia sobre as relações substância-causalidade (idem: 79).

Se arriscássemos aplicar este modelo *bakhtiano* ao teatro contemporâneo de Gil Vicente e a todo o teatro ocidental que o sucede, poderíamos ser tentados a seguir uma das ramificações que levaria até ao teatro burguês, que encontraria o seu zénite no século XIX, e a outra ramificação que ainda associaria Gil Vicente com o que Gumbrecht define como “culturas de presença” (Gumbrecht, 2010: 116), herdeiro de uma cultura popular medieval tal como é vista por Bakhtin⁶⁶.

Para melhor compreender essa associação de uma possível ideia-teatro vicentina com o carnavalesco, poderíamos acompanhar as palavras de Julia Kristeva:

O carnaval é essencialmente dialógico (feito de distâncias, relações, analogias, oposições não exclusivas). Tal espetáculo não conhece ribalta. [...] O mesmo é dizer que dois textos não se reúnem, não se contradizem e aí se relativizam. Aquele que participa no carnaval é actor e espectador ao mesmo tempo.

(Kristeva, 1978: 86)

Para esta autora, o romance ter-se-ia apropriado da “duplicidade (o dialogismo) da cena carnavalesca” (idem: 48), cedendo, contudo, ao monologismo. Distinguindo o autor do ator, Kristeva define o segundo como aquele que joga, que pratica, que emprega nos seus processos o ato da fala (o trabalho), que é posteriormente transformado pelo autor (aquele que vende) em efeito discursivo (em produto). (ibidem) Assim, o romance é literatura, na medida em que se trata de um produto do discurso, de que o autor se apresenta como proprietário. Contudo, antes de se tornar literatura, o romance já é narrativa, uma história e não imediatamente um discurso. (idem: 65)

⁶⁶ Cf. Bakhtin (1987), onde o autor nos apresenta uma visão do mundo medieval marcada pelo riso e pela subversão dos valores oficiais. Nesse sentido, relacionando-se com Gil Vicente, recomendaríamos a leitura do artigo de Maria José Palla dedicado ao “mundo às avessas” (Palla, 1992).

Deste modo, no meio de uma sociedade em transformação, perfeitamente instalado num terreno instável no fim do teatro medieval de que seria ainda herdeiro, quando Gil Vicente e outros artistas se apropriavam de literatura romanesca, em primeira instância, procuravam relacionar-se com ela nesse primeiro nível, estabelecendo, essencialmente, um diálogo com a matéria primordial do romance, a narrativa, procurando não julgar e contentando-se com a sua transformação.⁶⁷

Recuperando, por fim, a polémica dos estudos literários relativamente aos géneros dramático e épico, cristalizada em esquematizações simplificadas que, apesar de tudo, pouco nos interessará nesta dissertação, compreendemos a existência de um narrador épico como instância da narrativa que transmite um conhecimento, e, nessa mesma assunção do que poderiam ser designados “géneros puros”, na literatura dramática essa operação é dominada por personagens em ação. É assim que, no que diz respeito ao drama, podemos pensar que, se não está assumida dentro da obra a voz do autor ou que não está presente a figura orientadora de um narrador, capaz de guiar o leitor para fora da história a ser contada, como sucede no romance, com capacidade para comentar e distanciar-se da trama, seriam excluídos do género todos os temas que pudessem sair do estreito universo de conflitos intersubjetivos que domina esta visão de literatura dramática.

É nesta perspetiva, seguindo o que, posteriormente, se identificarão como linhas orientadoras do que designamos como “drama burguês”, que se poderá falar do fracasso dramático de Gil Vicente do mesmo modo que Szondi se recusa a categorizar como dramáticas as peças históricas de Shakespeare (Szondi, 2001: 27).⁶⁸ Mesmo que aceitemos a ideia de um certo primitivismo da literatura dramática ou possamos referir-nos a um momento pré-dramático no Teatro Medieval, não deixamos de

⁶⁷ É assim que poderíamos compreender Kristeva quando fala da inclusão do autor no epílogo como forma de procurar que a este seja atribuída a “propriedade do discurso que tinha feito de conta ceder a um outro (ao personagem).” (ibidem)

⁶⁸ O drama burguês responderia ao gosto de uma nova era que negligencia a tragédia e a comédia. Apesar de se associar, geralmente, este género ao nome de Diderot, o conceito não terá sido criado *ex-nihilo* pelo escritor francês, uma vez que, em França, já em 1571, o dramaturgo Jean Bretog teria criado uma tragédia burguesa (Louis Petit de Julleville *apud* Muir, 2007: 111) e, em 1741, a Comédie-Française teria levado a cena uma “tragédie bourgeoise” de Paul Landois, *Silvie* (Worvill, 1997: 130). Ainda em França, a “comédie larmoyante” de Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée, preparava, desde 1735, o caminho para o “género sério” de Diderot, visto que expressava já o duplo objetivo que caracterizou o drama burguês: emocionar o espetador e satisfazer as suas exigências morais.

assinalar a estreita relação estabelecida entre o Teatro e a Literatura e, noutra perspetiva, também entre os géneros literários dramáticos e romanescos. As rodas da História continuarão a movimentar-se e levarão, uma e outra vez, a tocar em dois polos (o Teatro e a Literatura) que, apesar de tudo, parecem estar sempre em contacto um com o outro, mesmo (ou acima de tudo) quando são postos em conflito. É assim que, na maioria dos casos, numa visão que tende para a pureza das disciplinas artísticas, ora se encara a literatura como renovadora e o teatro como desatualizado, podendo, inclusivamente, entender o lado humano do teatro como inadequado à poesia, ora se inverte o quadro e passa-se a encarar o teatro como inovador e a literatura como conservadora.⁶⁹ Mas se é possível identificar momentos em que alguns procuram um Teatro “desliteraturizado” ou “reteatralizado”, também é comum encontrar aqueles que o desejam mais ou menos “dramatizado”.

O género dramático assumido como puro, onde não encaixam nem as tragédias gregas, nem as peças religiosas medievais ou as peças históricas de Shakespeare, (ibidem) passará no século XVIII, com a ascensão da burguesia, a dar expressão a esse novo estrato social e a um conjunto de novos valores e questões políticas, sociais e filosóficas. Deste modo, dos textos desaparecerão prólogos, coros e epílogos, e todas as referências à História, substituída por conflitos intersubjetivos, centrados na figura do sujeito histórico burguês, visto como ser livre, universal e autónomo, que visa, acima de tudo, dar expressão formal a uma nova identidade, uma nova forma de sentir o mundo e um novo posicionamento do ser humano no Universo. Tal conduzirá a um maior efeito de ilusão de realidade na arte teatral e ao acentuar da separação imposta pela quarta parede, que colocará o espetador como *voyeur* daquilo que se passa no palco. Do mesmo modo, a objetividade que se quer afetar ao narrador do romance realista e naturalista almejará a mesma ilusão de realidade que o teatro burguês alcançou no palco. É nessa perspetiva que Adorno afirma que “o romance tradicional

⁶⁹ A este propósito é vulgar citar-se Maeterlink num lado da barricada, na defesa de um teatro simbolista, e Gordon Craig ou Adolphe Appia do outro, no que respeita a determinadas e diferenciadas defesas da autonomia das disciplinas (teatro e literatura) e a promoção do protagonismo de uma figura emergente na cena teatral da época, o encenador. É deste modo que se refere regularmente o manifesto de Georg Fuchs, *A Revolução do Teatro*, onde o autor afirmava a necessidade de “reteatralizar o teatro”, como lema que pretendia orientar o teatro do futuro. (Fuchs, 1999) Cf. José Maria Lobo Antunes (2016): o autor aponta a “tradicional” tensão entre a literatura dramática e o teatro, e sugere a possibilidade de se ultrapassar a suposta distância existente entre estas disciplinas artísticas.

[...] deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso.” (Adorno, 2003: 60) É desse modo que poderíamos encontrar no narrador objetivo e distanciado do romance realista ou naturalista do século XIX um equivalente formal dos dispositivos de ilusão que orientam o drama burguês. Se, no caso da literatura romanesca, esse efeito se conseguirá pela presença e domínio absoluto por parte da entidade narratológica, no caso da grande maioria da literatura dramática produzida nos séculos XVIII e XIX, ela operar-se-á, precisamente pela ausência de uma instância narrativa.

Contudo, a partir da segunda metade do século XIX, o mundo burguês será abalado por inúmeras crises e alterações fundamentais na esfera política, económica e social, que virão a produzir novas estruturas da sensibilidade e da expressão artísticas, que levarão, no que diz respeito ao romance, a um questionamento do seu próprio material (a linguagem) ou à problematização da figura do narrador. Já na arte dramática, assistiremos, precisamente, à irrupção de traços épicos, através da inclusão de um narrador ou de outras instâncias narrativas, num processo de “epicização”, tal como foi definido por Peter Szondi. (Szondi, 2001) Será pois nesse terreno que, em seguida, criaremos raízes que poderão, mais tarde, servir-nos de base para uma aturada análise crítica do trabalho desenvolvido pelo *teatromosca* na adaptação de romances para a cena teatral.

2. PARA AS (POSSÍVEIS) TEORIZAÇÕES DE “ADAPTAÇÃO”

Zygmunt Bauman transmitiu-nos a ideia de que vivemos numa “modernidade líquida” (Bauman, 2001), e é nesse sentido que podemos entender que não apenas os artistas como também a crítica parecem privilegiar as interseções, a multidisciplinaridade e a miscigenação entre os géneros literários e nas práticas artísticas.

Se aceitarmos a necessidade de definir géneros e categorizar obras artísticas, acreditamos que é desejável, apesar de tudo, manter algumas reservas para evitar que um determinado objeto fique refém de uma classificação que lhe foi atribuída pelo próprio autor, pelos críticos ou por qualquer outro. Disso parece ser exemplo boa parte da criação pós-moderna, que tende a jogar precisamente com as fronteiras da definição dos géneros, em muitos casos, num estilo paródico, naquilo que Linda Hutcheon apelida de «indagações "fronteiriças"» (Hutcheon, 1991: 28).⁷⁰

Para Hutcheon, o pós-modernismo não é um retorno nostálgico, antes sim uma reavaliação crítica, um diálogo irónico com o passado artístico e social. (idem: 14) Procurando fazer uma espécie de diagnóstico ao pós-modernismo, a autora trata a questão da paródia e da originalidade da seguinte forma:

Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia e origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. Embora alguns teóricos considerem essa perda do estilo peculiar e individual do modernismo como algo negativo, como um aprisionamento do texto no passado por meio do pastiche, os artistas pós-modernos a consideram como um desafio libertador que vai contra a definição de subjetividade e criatividade que ignorou durante um período demasiadamente longo a função da história na arte e no pensamento.

(idem: 28-29)⁷¹

Contudo, a verdade é que o conceito de adaptação (tal como o de apropriação ou o de *pastiche*) tem sido usado muitas vezes em História da Arte com uma carga pejorativa. Contudo, o trabalho de rescrita de um texto implica, geralmente, muito

⁷⁰ No caso específico da Literatura, vejam-se os exemplos emblemáticos dos títulos de algumas obras do escritor português José Saramago, *Memorial do Convento* (1982), *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de 1991, ou *Ensaio Sobre a Cegueira*, de 1995. Poderíamos ainda lembrar textos de Peter Handke, William Faulkner e Heiner Müller ou lançar um olhar desafiador a obras como *Se Numa Noite de Inverno um Viajante*, de 1979, de Italo Calvino, ou *Amor e Informação*, de 2012, de Caryl Churchill. Em certa medida, a atribuição do Nobel da Literatura a Bob Dylan, em 2016, (re)acendeu a discussão em torno dos géneros literários. Aceitaremos, pois, a imagem de uma realidade líquida que tende a escapar-se por entre os dedos das mãos que procuram fechar uma ou outra obra dentro de um determinado quadro demasiado limitado(r).

⁷¹ Cf. Linda Hutcheon (1989). Para uma teorização mais detalhada sobre o conceito de paródia como fenómeno presente na tradição artística, numa análise à luz da modernidade.

mais do que apenas a ação de copiar ou imitar outro texto. Encontramos inúmeros casos de trabalhos criativos colaborativos (intencionais ou acidentais, consentidos ou não) em que os processos de adaptação e/ou apropriação de uma obra por outro produzem resultados igualmente satisfatórios⁷². Poderíamos olhar para esses exemplos, tendo como base as teorias da “intertextualidade” tal como são defendidas por Roland Barthes ou Julia Kristeva.⁷³ É certo que todos os trabalhos literários são construídos com base em sistemas, códigos e tradições em estreita relação com outras obras literárias que os precedem (Allen, 2000: 1), do mesmo modo que entendemos que são também “contaminados” por outras formas de arte. É nesse sentido que pensamos em intertextualidade e na interseção entre objetos artísticos de natureza diversa ou análoga, e que podemos entender toda a criação artística (e não apenas a escrita literária) como um permanente diálogo com todo um outro *corpus* que nos precede.

De certo modo, poderíamos dizer que o vocabulário associado à prática da “adaptação” está em constante evolução e reformulação, jogando com conceitos tão diversos como “cópia”, “imitação”, “homenagem”, “citação”, “variação”, “apropriação”, “paratexto” ou “hipertexto”. A polémica adensar-se-ia certamente com o avolumar de uma listagem que procurasse definir um vocabulário familiar a todos aqueles que procuram adaptar uma outra obra artística. Patrice Pavis apresenta assim três definições possíveis para o termo “adaptação”. No primeiro ponto afirma o seguinte:

Transposição ou transformação de uma obra de um gênero em outro (de um romance numa peça, por exemplo). [...] Durante esta operação

⁷² Utilizamos termos comparativos, precisamente, para desconstruir a ideia de que uma obra que nasce, assumidamente, da adaptação de uma outra é uma obra menor. Poderá ter sido derivado ao referido “culto da originalidade” saído do Romantismo que “adaptação” e “apropriação” passaram a ser termos com carga negativa. Contudo, como procurámos ilustrar anteriormente e continuaremos a argumentar, estes processos criativos são bem mais antigos e fluídos do que boa parte dos seus críticos possam crer. A propósito da adaptação de romances operada pelo Cinema, Robert Stam afirma que a linguagem empregue pela crítica tem sido, regularmente, moralista. (Stam, 2000: 54) Não seria difícil encontrar comparações na receção de espetáculos de teatro, textos literários, música etc.

⁷³ Apropriando-se das ideias de Bakhtin, Kristeva elabora uma nova tese em que defende que “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjectividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla.” (Kristeva, 1978: 72) Deste modo, a palavra literária é apresentada como um cruzamento de superfícies (camadas) textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário ou da personagem, do contexto cultural atual ou anterior.

semiótica de transferência, o romance é transposto em diálogos (muitas vezes diferentes dos originais) e sobretudo em ações cênicas que usam todos as matérias da representação teatral (gestos, imagens, música etc.).

(Pavis, 1999: 10)

No segundo ponto, o autor fala da maior liberdade conferida à prática da adaptação, em comparação com a tradução.

Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, "abrandamentos" estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação.

(ibidem: 10)

Por último, o professor francês afirma que "toda a intervenção, desde a tradução até o trabalho de rescrita dramática, é uma recriação," e que esse processo de transposição de um meio (a literatura, a pintura, o cinema, a música) para outro (o teatro) "nunca é inocente, e sim que ela implica a produção do sentido." (idem: 11)

Assim, podíamos dizer que não há uma forma única de adaptar uma obra literária romanesca para o palco. Um romance pode ser transposto para teatro sem a intermediação de um texto teatral, traduzido, exclusivamente, por uma série de outros mecanismos que não o texto literário. Por outro lado, numa adaptação clássica - e, muito provavelmente, numa abordagem mais habitual -, o romance é dramatizado e o texto é transformado em diálogos ou monólogos na voz de personagens. Por último, poderíamos pensar na possibilidade de um texto ser adaptado pelo próprio encenador/diretor, através de um processo de seleção, corte e remontagem, sem rescrita. Nesse processo, por vezes, os fragmentos de um romance são autonomizados e colocados a par de outros elementos constituintes do espetáculo, como o movimento dos atores, a cenografia, a iluminação ou o vídeo. No entanto, em alguns casos, o texto do romance é mantido sem qualquer tipo de intervenção e o que é transposto para a cena é o romance ou, melhor dizendo, a leitura desse mesmo texto na sua integralidade. Este tipo de operação poderá apresentar-se como um desafio à

própria terminologia utilizada para definir estes processos, levando, em alguns casos, a que se utilize, na comunicação desses espetáculos, expressões como “a partir de”.

Encontram-se também, ao longo da História do Teatro, exemplos de espetáculos que adaptaram textos dramáticos e não apenas romances. E, hoje em dia, podemos encontrar projetos teatrais criados a partir de obras pictóricas ou fotografias, espetáculos inspirados por obras musicais ou que adaptam filmes. De uma forma ou de outra, adaptar será sempre criar uma nova obra, substituir-se ao autor da obra (de origem) que nos inspirou.

Na opinião de vários investigadores teatrais, o final do século XX foi caracterizado pelo aparecimento de novas formas teatrais cuja principal característica era a combinação de diferentes artes cénicas, principalmente, o Teatro e a Dança. Hans-Thies Lehmann inclui estas formas no paradigma que cunhou como "teatro pós-dramático", onde o texto literário abandonava o seu lugar central na performance, colocando-se ao mesmo nível de outros elementos que compõem a produção teatral.

Tal como afirma o próprio autor, o seu estudo abriu espaço para um conjunto de conclusões, em alguns casos, erradas ou que extrapolavam o sentido das suas palavras. Assim, muitos defendiam que o caminho para o pós-dramático implicava um afastamento (ou, mesmo, uma recusa total) do texto ou o fim definitivo de todo o drama.

A palavra pós-dramático descreve estéticas e estilos da prática teatral e tematiza a escrita, o drama escrito ou o texto teatral apenas de forma marginal. Há formas de teatro pós-dramático com textos dramáticos – na realidade, com todos os tipos de texto. Além disso, há uma descrição no livro de uma variedade de formas teatrais, desde a apresentação desdramatizada de textos dramáticos até formas que não dependem de modo algum de um texto dramático pré-definido. Há uma série de importantes novos estilos de escrita que surgiram desde 1999 – ou já estavam presentes naquela época –, mas eu não vejo o retorno à figuração dramática como um movimento de peso.

(Lehmann, 2013^a: 860)

O crítico e professor de teatro alemão fala-nos de um novo olhar sobre o lugar do texto literário no teatro dito pós-dramático:

Agora pode ser observada uma nova importância do texto, da palavra, da narrativa acima de tudo, que havia sido substituída no início das décadas de 1980 e 1990 por explorações visuais, mesmo que a dimensão verbal nunca tenha realmente desaparecido. Agora há um grande número de trabalhos teatrais baseados em textos épicos e romances. Os diretores, muitas vezes, preferem textos épicos, narração, ou mesmo comentários ou textos teóricos, ao invés de textos dramáticos. O teatro tem desenvolvido inúmeras maneiras de contar histórias sem cair na tradição da representação dramática realista e da ficção fechada.

(idem^a: 869)

Tanto Lehmann como Sarrazac falam de uma certa interpenetração de géneros, onde é possível contaminar o Teatro com outros códigos não-dramáticos. O autor francês invoca mesmo a *Poética* de Aristóteles ou as ideias de Kafka para defender um caminho na direção da hibridização do drama. (Sarrazac, 2002: 53) Para Lehmann, não “[se] trata simplesmente da morte do drama (ou do texto, ou do autor), mas de uma mudança de ponto de vista das realidades teatrais contemporâneas” (Lehmann, 2013^a: 874) o que levou, inevitavelmente, o teatro a procurar enriquecer-se com outras linguagens, como a dança, o cinema, as artes plásticas. Apesar de parecer evidente que, no geral, Sarrazac se posiciona de forma radicalmente crítica em relação às ideias do teórico alemão, entendemos que a teoria pós-dramática lida igualmente com formas teatrais que se situam no cruzamento entre as características pós-dramáticas - predominância do visual, trabalho sobre os cinco sentidos do espetador, rejeição da autoridade do texto literário sobre os outros elementos da performance etc. - e uma específica forma dramática a que Sarrazac chama "metadrama" (Sarrazac, 2002: 14).⁷⁴

⁷⁴ No seu dicionário de teatro, Pavis define “metateatro” de modo bastante sintético como «[t]eatro cuja problemática é centrada no teatro que “fala”, portanto, de si mesmo, se “auto-representa”» (Pavis, 1999: 240). *Hamlet*, de Shakespeare, será, com certeza um exemplo paradigmático de metadrama, pelo facto de, numa espécie de *mise en abyme*, problematizar a representação dentro do próprio meio de representação. Sobre o efeito de “teatro dentro do teatro” em Shakespeare, leia-se Lionel Abel (1968), James L. Calderwood (1983) e Joseph B. Wagner (2001). Falando a propósito da realidade e ficção do espaço na literatura dramática, Manfred Pfister, afirma que a peça *Publikumsbeschimpfung*, de Peter Handke, apenas poderia ser inscrita na categoria de drama se a víssemos como metadrama ou metateatro (Pfister, 1993: 249) e, mantendo Handke no horizonte, é Hans-Thies Lehmann a afirmar que esta peça do dramaturgo austríaco aponta já na direção do pós-dramático. (Lehmann, 2007: 71)

O mesmo será dizer que se assiste a uma espécie de ressurgimento do drama, elaborado a partir de dispositivos pós-dramáticos.

Nesses casos, o texto reemerge, mas ainda assim destituído da autoridade de outros tempos. Ou seja, os outros constituintes da performance teatral não estão subjugados à literatura e ganham autonomia. O teórico alemão recupera assim a ideia de “chora”, termo reaproveitado por Julia Kristeva em referência ao *Timeu* de Platão, para designar o Teatro como espaço coral, composto não por uma única voz teológica, mas por inúmeras vozes, num claro desafio às leis da unidade e da coerência.⁷⁵

Alinhados com esta visão, podemos acompanhar a ideia de Roland Barthes de que, desde que um facto é contado e não age diretamente sobre o real, fora de qualquer função que não seja exercer-se como símbolo, que produz esta diferença, a voz perde a sua origem, o autor desaparece (morre) e a escrita começa:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.

(Barthes, 1987: 51-52)

Para o filósofo francês, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original, e o seu único poder é a capacidade de relacionar ou colocar em contraste textos precedentes.⁷⁶ Para tal, estará dotado de um imenso dicionário onde pode ir buscar referências, urdindo um tecido de signos cuja origem é inútil procurar; uma teia sem princípio nem fim. O que Barthes diz é que só a partir da morte do autor é então possível o “nascimento do leitor” (ibidem). O texto escrito abre-se a novas interpretações, a diferentes leituras, recusando-se a ideia que um texto

⁷⁵ Parente próximo desta definição de “chora” de Kristeva será, certamente, o conceito de polifonia que discutiremos mais adiante tomando como ponto de partida a definição de romance polifónico proposta por Bakhtin. Interessar-nos-ia ainda observar a recorrência desta forma de composição (polifónica) na música, podendo caracterizá-la, de modo sintético, como a simultaneidade de sons diferentes, embora, ao longo da História, tenha assumido diferentes características e critérios. De entre os vários estilos polifónicos de composição musical, destacaríamos a fuga - género que terá atingido a sua plena maturidade nas obras de Johann Sebastian Bach -, cujo tema é repetido por outras vozes que se vão sucedendo e entrelaçando.

⁷⁶ Na sua discussão sobre a atualidade do conceito de “moderno”, João Barrento não deixa de opor ao modernista “culto da originalidade” o pós-modernista “culto da intertextualidade”. (Barrento, 2001)

(literatura ou não) contém um sentido em si, tratando-se pois de uma criação em constante diálogo com os seus recetores, em permanente construção. Deste modo, podemos afirmar que na criação artística existe um “vir-a-ser-sentido”, uma espécie de “performance” de significado, a que se refere Eduardo Prado Coelho na introdução ao livro de Roland Barthes *O Prazer do Texto*, quando define a significância como sendo:

num primeiro momento, a recusa de uma significação única; é o que faz do texto, não um produto, mas uma produção; é o que mantém o texto num estatuto de enunciação, e rejeita que ele se converta num enunciado.

(Coelho, 1983: 23)

E é em linha com as teorias do filósofo francês e o conceito contemporâneo de intertextualidade que podemos afirmar, sem preconceitos, que todo o texto é um intertexto e que o impulso de rescrita por parte de qualquer criador deve ser entendido para lá de um simples gesto imitativo. Assim, assumindo a “morte do Autor” (Barthes, 1987: 53), se um texto não depende exclusivamente do esforço do seu autor mas também das redes intertextuais produzidas pelos seus recetores/leitores, podemos encarar qualquer texto (qualquer obra) como uma permutação de textos (de outras obras), o que designaria o processo de intertextualidade tal como é defendido por autores como Julia Kristeva, Lévi-Strauss, Graham Allen, entre outros. Isto é dizer que um texto é sempre contaminado pelos signos, pelos códigos e pelas expressões da cultura que integra, na qual participa ou da qual deriva. Deste modo, encaramos toda a criação artística como uma dinâmica rede de influências e de contágios, um elaborado tecido (*textus*), um mosaico vivo que se encontra ao dispor do artista para criar novas obras que virão, certamente, a integrar essa paisagem (cultural) em constante reformulação.

De certo modo, devemos deixar de encarar a caminhada das artes como uma longa peregrinação solitária. As artes plásticas, o cinema, a música, a dança, o teatro, a literatura estão em diálogo constante e somos testemunhas e cúmplices de fusões, sínteses, encontros e reencontros entre diferentes disciplinas artísticas, em movimentos que são de influência, interação, rescrita, transposição, interferência, contaminação ou adaptação. Analisar estas relações será sempre questionar a identidade de cada uma dessas formas artísticas ou anotar a identificação flutuante de

cada uma delas ao longo da História. Tal investida poderá levar-nos a discutir a suposta teatralidade que alguns identificarão em romances, pinturas ou filmes, falar da romancização da literatura dramática, ou até observar uma certa pulsão cinematográfica das artes cénicas. Caminharemos pois na companhia do cinema, da dança, da música, do teatro e da literatura, conscientes dessas conexões e diálogos, assumindo-as, e rejeitando a ideia de uma “pureza” das formas.

Com estas ideias em mente, no atual panorama teatral, encontramos um conjunto de artistas que tem mantido uma relação estreita com a literatura romanesca, elegendo o romance como matéria para a construção dos seus espetáculos, servindo-se e aproximando-se do texto literário de muitas formas. Alguns desses textos são considerados por muitos como inadaptáveis. Pensamos em obras literárias de Dostoiévski, Kafka, Virgínia Woolf, Robert Musil ou William Faulkner. Noutro momento, procuraremos compreender o que poderá levar à definição de uma obra como “inadaptável”⁷⁷ e, numa perspetiva que poderá ser alinhada com o pós-modernismo, questionaremos essa mesma assunção.

2.1. Conceitos operativos: “dramatização”, “romancização”, “teatralidade” e “intertextualidade”

No seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis começa por definir “dramatização” como a “adaptação de um texto (épico ou poético) para um texto dramático ou para um material destinado ao palco.” (Pavis, 1999: 112) Não deixa este autor de colocar, à partida, a literatura no centro do processo, quer seja no ponto inicial (o tal texto épico ou poético) ou no resultado final da adaptação, referindo-se a esta de forma mais direta (texto dramático) ou indireta (“um material destinado”). Quando Pavis pensa na “dramatização”, pensa num texto literário que será alvo dessa transformação

⁷⁷ *Moby-Dick*, de Melville, *O Som e a Fúria*, de Faulkner, ou *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, poderiam encaixar nessa definição de obras inadaptáveis, no caso dos dois primeiros mais pela estrutura formal e pelo facto de serem mais valorizadas pela qualidade da prosa do que pela história narrada. Este assunto será abordado de forma mais detalhada mais no Capítulo 3.

intermodal, passando, na perspectiva deste autor, do modo “épico ou poético” para o dramático. Mas o que queremos dizer quando falamos de dramatizar um determinado acontecimento ou quando falamos, por exemplo, da dramatização do jornalismo televisivo?

A esse propósito, Hans-Thies Lehmann fala da associação das palavras “drama” e “dramático” a “uma atmosfera, uma intensidade da excitação, do temor e da incerteza, mais do que uma determinada estrutura de acontecimentos.” (Lehmann, 2007: 55) O autor caracteriza o drama como sendo narrativo e, essencialmente, dialético. (idem: 61) Por outro lado, o teatro pós-dramático procuraria ultrapassar o cenário absolutista do drama erguido em torno de uma fábula e da sua lógica interna dominadora.

Como já vimos anteriormente, a partir do Renascimento, o modelo a que chamaremos “dramático” tinha imposto (na página e no palco) diálogos entre personagens individualizadas em clima (uma “atmosfera”, como lhe chama Lehmann) de tensão emocional, procurando representar, num dado tempo e espaço, as suas ações e intenções, abolindo monólogos, coros e tudo o que pudesse colocar em perigo a uniformidade e homogeneidade do carácter absoluto (Szondi, 2001: 30) de uma muito bem definida (e defendida) ideia da cena teatral. Posteriormente, no século XVIII de Diderot, Voltaire ou Correia Garção, “drama” passaria a designar um género sério, em certa medida, também ele revolucionário, deixando fora de cena as nobres virtudes para passar a destacar o novo modo de ver, de sentir e de querer dos “homens comuns”. Para Szondi, naquela que continua ainda hoje a ser uma obra de referência nos Estudos Teatrais, o drama moderno era apresentado do seguinte modo:

Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar.

(Idem: 29).

Para o pensador húngaro, o drama dá-se a partir de uma relação entre sujeitos, entre personagens humanas, no ponto em que as ações e os discursos intersubjetivos dessas mesmas personagens postas diante de um problema passem a entrar em

conflito. Seria pois nesse momento, nessa interação entre personas, no “ato de decisão”, que se edificaria a realidade dramática, cujo meio linguístico seria o diálogo. (idem: 30) O drama⁷⁸, como um acontecimento no presente, estaria agrilhado à definição aristotélica da mimese trágica como representação desenhada não pela narração, mas pela ação das personagens que buscariam “re-produzir” algo, excluindo-se da sua elaboração a mediação de um sujeito épico. Dramatizar seria, pois, dar forma de drama a um texto, um acontecimento, uma imagem, um espetáculo, um *outro* qualquer que se procuraria imitar.

Essa forma de pensar o teatro como drama e como imitação de ações humanas, que implica que este seja visto “como uma variável dependente de uma *outra* realidade – vida, comportamento humano, realidade etc.” (Lehmann, 2007: 56-57), é fundamental para Lehmann defender a ideia de que o teatro vive ainda, na sua grande maioria, preso a um modelo dramático, que pressupõe sempre um *outro*, original, anterior ao teatro e com o qual este se relaciona como duplo.⁷⁹

Para este autor, a ausência de drama e a destruição da ilusão de realidade constituem a fronteira que delimita e separa o teatro dramático do pós-dramático. Num esforço para reafirmar a autonomia do teatro em relação à literatura dramática, entender-se-ia que apenas quando os demais elementos constituintes do teatro (luz, corpo, cenário, objetos de cena, música etc.) se colocassem ao mesmo nível do texto, ou quando as performances teatrais pudessem ser criadas sem texto⁸⁰, só então poderíamos falar de teatro pós-dramático, numa nova forma de manipular os diferentes significantes na arte teatral que procuraria “mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação” (idem: 143).

⁷⁸ Szondi refere-se a um modelo muito específico que pode também ser denominado como teatro burguês.

⁷⁹ Será nessa lógica que o teórico alemão defenderá uma superação desse modelo no teatro pós-dramático, fundado, essencialmente, na assunção de que o teatro deverá ser “desdramatizado” e “reteatralizado”, avançando, em definitivo, em direção ao território da experimentação contínua, em que já se encontrariam a laborar outras disciplinas artísticas. Cf. ainda Erika Fischer-Lichte (1997).

⁸⁰ E o mesmo não é defender uma posição antiliterária. Cf. Hans-Thies Lehmann (2013).

Nesse sentido, Lehmann demarca-se, claramente, de uma ideia que refutamos com igual fulgor que tende a associar de um modo vital o drama ao teatro, como se um dependesse do outro, procurando na etimologia grega da palavra “drama” (“ação”) uma justificação para a afirmar como sinónimo da própria arte teatral, e o texto dramático como objeto literário incompleto que tem como destino único o palco. De modo algum aceitaríamos dizer que este é “lacunar” (Ubersfeld, 2005: 8), tal como o apresenta Anne Ubersfeld que aqui se parece encontrar próxima de algo que vai para lá do que Umberto Eco designa por “obra aberta” (Eco, 1991). Neste caso, a *intentio scenalis* que é proposta por Ubersfeld, em linha com outros que defendem a incompletude natural da literatura dramática, aponta não só para o carácter polissémico do texto dramático e a interação do leitor no processo interpretativo, como faz com que a cena teatral (e os agentes teatrais) encontre espaços em brancos que devem ser preenchidos pela encenação e pelo “movimento rítmico do corpo no espaço” (Fuchs *apud* Braun, 1991).

Quando pensamos em dramatização, talvez sejamos levados, quase instintivamente, a pensar em teatralização. Mas importará não confundir os dois termos. Teatralizar algo (um acontecimento, um texto, uma imagem etc.) poderá ser representá-lo em cena, usando atores e/ou um conjunto de outros elementos associados à arte teatral que permitam a criação de um espetáculo, que deverá ser observado visualmente ou presenciado por um ou mais espetadores.⁸¹ Cremos pois que a dramatização estará relacionada com a estrutura (do objeto), a inclusão de diálogos, a construção de uma atmosfera tensa onde atuam personagens em conflito (com *outros*, que lhe são exteriores, e/ou consigo). Numa visão aristotélica do drama, colocado em oposição à epopeia, o que se coloca perante o leitor é a questão da quantidade, não se imaginando o drama como um conjunto complexo, longo e desunido de fábulas, mas um único momento, limitado, de uma crise, tendendo a uma “concentração que intensifica e sintetiza” (Lehmann, 2007: 62).⁸²

⁸¹ A noção de teatralização e o conceito de teatralidade serão ainda aqui discutidos com maior profundidade.

⁸² A crítica terá tendência para mencionar, precisamente, a capacidade sintética do adaptador, na altura de analisar a dramatização de um romance. A propósito de Gil Vicente e da sua adaptação do *Primaléon*, António José Saraiva fala de uma “criteriosa e cuidada selecção da matéria diegética, de modo a simplificar a acção” (Saraiva, 1992: 19) e do “poder de síntese do dramaturgo” (idem: 20). No mesmo

Regressamos à definição proposta por Pavis para “dramatização”, para afirmar apenas que a adaptação de um texto (épico ou poético) ou qualquer outro material (um filme, um quadro, uma fotografia, um acontecimento, uma memória autobiográfica, uma música de embalar etc.) para teatro não tem, obrigatoriamente, que encaixar dentro da forma absoluta do drama e poderá ser encarada como ferramenta útil na edificação de um espetáculo que mais se aproxime da visão de Lehmann, libertando-se de uma relação subserviente ou meramente imitativa, nos termos em que o teórico alemão define o teatro dramático. De facto, escrever para teatro não é o mesmo que escrever dramas ou textos dramáticos. Nesse sentido, já Bertolt Brecht procurava distinguir o teatro dramático do seu teatro épico. De igual modo, adaptar uma obra artística para teatro não terá, obrigatoriamente, que implicar uma dramatização.

Em desacordo com as ideias de Lehmann, Josette Féral propõe antes que se empregue o termo “teatro performativo” para designar algumas dessas (mesmas) obras teatrais das últimas décadas, por entender que este se aplicará com maior justiça dado que a “noção de performatividade está no centro de seu funcionamento” (Féral, 2009^a: 197). Colocando em oposição os conceitos de teatralidade e performatividade, a autora começa por definir a performance como uma força dinâmica, que tem como primeiro objetivo, precisamente, a destruição das competências (narrativas) do teatro. E é justamente nesse ponto que, seguindo as ideias defendidas por Derrida, Féral afirma que é impossível para uma forma teatral, seja ela qual for, fugir à narratividade ou sair da representação. (Féral, 2009^b: 267)

Mas, se Lehmann ou Féral parecem estar de acordo quanto à crise da forma dramática, mesmo que possam divergir no ponto em que o primeiro defende a capacidade do teatro ultrapassar essa mesma crise e descobrir novas formas que vão

sentido, a propósito da adaptação do *Amadís*, Helena Lourenço menciona o “magnífico poder de síntese pertencente ao dramaturgo” (Lourenço, 2009: 145), associando o engenho vicentino à forma como Vicente “condensou em poucos versos cerca de oito capítulos da versão castelhana.” (ibidem) A par da “proximidade” ou “fidelidade” do texto dramático em relação ao seu hipotexto, estes costumam ainda hoje ser os pontos valorizados na adaptação de uma obra, quer seja em cinema ou teatro, encontrando-se inúmeros críticos “que condenam qualquer tipo de adaptação, pois alegam que o meio natural do texto literário são as páginas de um livro e que ocorre, na adaptação, um empobrecimento do texto literário para se adequar a um meio reducionista do poder de imaginação do leitor” (Gomes, 2005: 36).

além do drama e a segunda afirma, a propósito de um conjunto de artistas⁸³, que não são pós-dramáticos ou que se enquadram mais facilmente na categoria de teatro performativo, por outro lado, Jean Pierre Sarrazac prefere caracterizar algumas das mais recentes experiências teatrais como sendo “paradramáticas” ou “extradramáticas”. (Sarrazac, 2011: 214) Fica-nos a sensação que Sarrazac, Féral e Lehmann falam do mesmo, encontrando taxonomias diferentes que os ajudem a categorizar o trabalho de um difuso conjunto de artistas e obras. Cada um destes teóricos – e poderíamos repescar outros tantos para alargar o campo da nossa discussão – olha para o “drama” e as suas “crises” com lentes diferentes. Mas cada um deles não deixa de fazer depender a arte teatral do dramático, numa perspectiva de complementaridade (inclusão), antonímia (exclusão) ou referencialidade (superação). Se ao falar do drama contemporâneo, o teórico francês coloca a tónica na hibridização, a professora canadiana fala de uma recusa total do drama em alguns dos espetáculos teatrais contemporâneos e da necessidade de identificar uma fratura dessas práticas em relação ao modelo dramático. Por outro lado, de certo modo, Lehmann propõe-se a saltar por cima do problema (dramático).

No seu já clássico *Teoria do Drama Moderno*, editado no decorrer da década de 1950, Péter Szondi procurava comprovar a teoria de que os textos dramáticos compostos com recurso a diálogos entre personagens eram incapazes de expressar as contradições do mundo moderno, e situava essa crise da forma dramática na década de 1880, momento em que a complexidade das relações sociais desse novo mundo já não pode ser representada no quadro rígido do drama absoluto, estruturado em torno das relações intersubjetivas das personagens. Será nesse cenário que Szondi identificará, por exemplo, as “tentativas de Piscator - a elevação do elemento cênico ao histórico, ou, em sua acepção formal, a relativização da cena atual em função do elemento não-atualizado da objetividade”(Szondi, 2001: 130) como importante contributo para a destruição do modelo absoluto da forma dramática, abrindo espaço para uma maior contaminação da arte dramática por elementos épicos e o

⁸³ Em grande medida, os mesmos que são elencados no *namedropping* de Lehmann (Lehmann, 2007: 28). Anotamos ainda o facto de, em 2009, em entrevista à revista brasileira Revista Sala Preta, Féral reconhecer a ideia de que “cada pesquisador escreve a partir de sua cultura e de suas referências” (Féral, 2009^b: 267). É desse modo que a professora canadiana procura explicar as posições mais ou menos distanciadas de Lehmann ou Sarrazac.

desenvolvimento de um teatro épico, desembocando em novas formas que procuram (retomam?) agora o monólogo interior, a narração ou que se servirão de um conjunto de meios (som, luz, cinema) ao serviço da figura emergente do encenador, para resolver a re-criação de ações que já não podiam ser representadas pelas formas tradicionais do drama burguês.

Para Szondi só é possível considerar o drama moderno colocando-o perante as suas próprias contradições. Assim, para o autor, não seria possível conciliar, sem crise, um elemento que é histórico (o conteúdo) a uma forma que se pretende atemporal, o que levaria a um conflito entre determinados modelos normativos do drama e a exigência de reinvenção dessas formas, tendo em conta as transformações da realidade. Desse modo, o drama visto enquanto "absoluto", na medida em que só se representa a si mesmo, realidade que "não conhece nada além de si" (idem: 30), a literatura dramática – e, em Szondi, não será absurdo estender estas normativas também ao espetáculo teatral – deixaria de fora o autor, apagaria a presença do espectador, renunciaria ao passado e recusaria a inclusão de elementos épicos como o coro, o prólogo e a narração, privilegiando o diálogo, como única forma de expressão dos propósitos das personagens, e fazendo do presente (dos atores fundidos com as personagens) o tempo da sua ficção, submergindo os espectadores numa lógica mimética que favorecia a ilusão.

Assinalando a crise deste modelo, Szondi elabora uma tese evolutiva da dramaturgia moderna que se distancia do próprio drama (idem: 54). A partir de uma análise das obras de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlink e Hauptmann, o teórico húngaro aborda o que ele identifica como "tentativas de salvamento" (idem: 97) da forma dramática, acabando por discutir modelos que procuram solucionar o impasse em que se encontrava o drama moderno, lançando o seu olhar sobre o trabalho de Piscator, Brecht, Pirandello ou Eugene O'Neill.

Assim, numa perspetiva progressista, a "crise" do drama burguês levaria à incorporação de recursos estilísticos de outros géneros e à sua epicização, já não centrada no indivíduo, mas na complexidade das relações sociais. Em linha com as teorias de Szondi, aprofundadas nos estudos de Anatol Rosenfeld (Rosenfeld, 1985), Patrice Pavis assume já "em certas cenas de Shakespeare ou Goethe" (Pavis, 1999:

131) o que parece ser uma “tendência do teatro a partir do final do século XIX” (ibidem) para a inclusão de elementos épicos na sua estrutura dramática:

relatos, supressão da tensão, ruptura da ilusão e tomada da palavra pelo narrador, cenas de massa e intervenções de um coro, documentos entregues como num romance histórico, projeções de fotos e de inscrições, songs e intervenções de um narrador, mudanças à vista de cenário, evidenciação cênica do gestus de uma cena.

(ibidem)⁸⁴

Como já vimos, no final de Oitocentos e início de Novecentos, o drama burguês dominava os palcos. Contudo, embora os grandes escritores escolhessem o romance e, segundo Bakhtin, o género dominasse a literatura do século XIX, acabariam por surgir obras híbridas (entre o dramático e o romanesco, o lírico e o dramático etc.) que pareciam anunciar já uma mutação das formas dramáticas fortemente contaminadas pela literatura romanesca, pressupondo pois uma evolução (?) do drama para o naturalismo⁸⁵, traduzindo-se na cena teatral por figurinos mais simples e de acordo com o estatuto social das personagens; cenários que representem lugares e ambientes com exatidão; atuações mais sóbrias e “verdadeiras” por parte dos atores.⁸⁶ Mas se é esta a ideia de teatro (naturalista) de Zola, em contraponto a outras ideias de teatro do seu tempo, não deixará de ser interessante traçar uma correspondência entre esse teatro “verdadeiro [que] não tem necessidade de roupagens [e que] deve

⁸⁴ Epicizar o teatro não seria o mesmo que transformar o teatro em epopeia, mas antes trazer para o seio da arte dramática alguns traços épicos, tendo em consideração que, antes de mais, o teatro será narração. Tal ideia levaria, necessariamente, à inclusão de um “sujeito épico” ou um “eu-épico”, mediador entre a ação apresentada e o espetador dessa mesma ação, desafiando as normas aristotélicas (fixadas pelas revisões humanistas) que postulavam a necessidade de apagar do drama a voz do poeta, daquele que conta a história, em benefício da voz das personagens que seriam representadas pelos atores diante de uma plateia.

⁸⁵ Émile Zola, conhecido, essencialmente, pelos seus romances, será responsável pela adaptação de textos romanescos de sua autoria para a cena teatral e dará permissão a outros que o façam também a partir de textos seus. O autor francês sonha com um teatro da verdade da língua dramática e da representação cênica do mundo contemporâneo, claramente, em choque com os modelos teatrais do passado, defendendo um “teatro novo que seria «o verdadeiro drama da sociedade moderna», capaz de ultrapassar o psicologismo para «descer à análise experimental e ao estudo anatómico de cada ser» (Zola *apud* Borie, et al., 1996: 351). É nesse sentido que Zola mencionará a influência da literatura romanesca (naturalista) sobre a literatura dramática: “E que não se negue esta verdadeira poesia da humanidade; foi libertada no romance, pode sê-lo no teatro; só falta encontrar-lhe uma adaptação.” (idem: 353)

⁸⁶ “O cenário exacto impôs-se por si, pouco a pouco, como a roupa exacta. Não é uma questão de moda, é uma questão de evolução humana e social.” (ibidem)

avançar na sua nudez” (Zola *apud* Borie, et al., 1996: 352) e o teatro pós-dramático de Lehmann também ele despido de cenários, onde os atores (tal como os bailarinos na dança contemporânea) não envergam figurinos que “realcem o corpo” (Lehmann, 2007: 340). Uma leitura destas acompanharia então o pensamento de Féral quando, em linha com Derrida, esta defende o caminho de um teatro contemporâneo a tender para arte da performance, afirmando que, de um modo ou de outro, numa visão radical, o teatro não conseguirá nunca escapar à representação.⁸⁷

Nessa lógica, entenderíamos o naturalismo no sistema teatral de Novecentos como uma revolução tão marcante quanto o pós-dramático ou o teatro performativo no século seguinte, e seria possível encarar o fracasso na receção da maioria dos espetáculos produzidos a partir de adaptações de romances pelo facto de público e crítica da altura não estarem ainda preparados para abandonar as convenções teatrais clássicas, do mesmo que podemos identificar a desadequação do discurso de alguma crítica e de alguns públicos em relação às novas formas emergentes:

Existe uma grande diversidade de teatro e este é o ponto decisivo. Não a existência de um novo paradigma, não que se pode dizer assim e assado é o teatro pós-dramático e isso ensinamos agora, mas a constatação que existiu uma dramaturgia visual, que existe teatro de projeto, *urbanprojects* políticos, que existe um teatro performático, ou seja, uma grande diversidade de formas teatrais. O que precisamos alcançar é a libertação da norma do teatro dramático porque ela continua existindo nas cabeças do público e dos críticos. O teatro dramático é realmente apenas o teatro que durante dois ou três séculos virou normalidade na Europa. Existem formas teatrais na Ásia – no Japão, na Indonésia, na Índia – que não dependem do diálogo. É jogo, canto, dança, existe somente narração, existe um coro, não há ação em cena, todas as ações são narradas. Ou seja, uma forma teatral cerimonial e totalmente diferente. Precisamos nos acostumar à diversidade, à abertura intercultural e relativizar nossos próprios ideais e nossas concepções e nos tornar curiosos em relação àquilo que é estranho.

(Lehmann, et al., 2013: 244)

⁸⁷ “If we agree with Derrida that theatre cannot escape from representation which alienates and undermines it, and if we also agree that theatre cannot escape narrativity (all the current theatrical experiences prove as much, except perhaps for those of Wilson and Foreman, which already belong to performance), then it would seem obvious that theatre and art are incompatible.” (Féral, 1982: 175)

No século XIX, a arte teatral e a escrita dramática caminhavam na direção do romance (o naturalismo) ou da poesia (o simbolismo) e colocavam no centro a voz do poeta. Porém, a invenção do cinema vem, no mínimo, desafiar esse projeto naturalista do teatro do século XIX de Diderot e Antoine, tendo em conta que a nova arte cinematográfica é mais competente na criação da ilusão realista. Mais fácil e fielmente o cinema adapta os romances realistas.⁸⁸ Contudo, tal parece não travar a deriva romanesca do teatro (romancização) numa leitura contaminada pelas ideias de Bakhtin, mais do que a “epicização” de que falava Szondi, na medida em que a sua teoria remeteria, de forma mais clara, para um modelo ancestral: o da poesia épica.

Se aceitássemos definir um texto dramático pela sua abertura, pelo seu caráter polifônico, pela ausência da voz de um autor, pela fragmentação, pela ausência de narração e informação, se o aceitássemos como objeto lacunar, cheio de buracos que só a cena pode completar⁸⁹, ideia que, no fundo, procurámos já refutar, preferindo antes entendê-lo pura e simplesmente como literatura, poderíamos colocar o texto dramático sobre uma dependência asfixiante relativamente à arte teatral e a uma sempre necessária transposição para o palco. Nesse sentido, a questão da inscrição da representação teatral no texto, de forma explícita, implícita ou paradoxal, seria assumida como fundadora da literatura dramática e serviria para distinguir os géneros (o drama e a epopeia). Nessa ideia de teatralidade residiria um desejo natural de jogo, um potencial de encenação, uma possibilidade de representação pelo/no teatro. Como já vimos, não há porque excluir dessa aspiração à representação teatral aqueles textos que, ao contrário da literatura dramática, não foram concebidos explícita ou implicitamente para o palco, ou em cuja génese fossemos tentados a encontrar uma ligação mais estreita com a arte teatral. É assim que entendemos que alguns textos romanescos poderão sonhar com uma “fuga” para lá das barreiras do género (romance). Mas essa “fuga” poderá também ser observada na direção contrária, como uma *mise en abyme*, projetando-se na literatura dramática num processo que Bakhtin define como “romancização”.

⁸⁸ Cf. Muriel Plana (2004: 13-16).

⁸⁹ Rosenfeld afirma mesmo que o «paradoxo da literatura dramática é que ela não se contenta em ser literatura, já que, sendo “incompleta”, exige a complementação cênica.» (Rosenfeld, 1985: 35)

Essa ideia proposta por Bakhtin, mais do que a teoria oposicionista do teatro dramático e do teatro épico, interessar-nos-á para entender a arte teatral contemporânea, na medida em que o teórico russo entendia o romance como o único gênero literário em persistente reinvenção e que isso poderia levar à influência do romance sobre outros gêneros e outras formas artísticas. Bakhtin confiava no poder emancipador do romance sobre as outras artes, por considerar o romance acanônico por excelência. (Bakhtin, 2002: 427) É nesse sentido que se poderá falar de uma romancização do teatro.

A romancização da literatura não implica em absoluto a imposição aos outros gêneros de um cânone estrangeiro e não peculiar, pois o próprio romance está privado deste cânone, ele, por sua natureza, é acanônico. Trata-se da sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir. Por isso, a romancização dos outros gêneros não implica a sua submissão a cânones estranhos; ao contrário, trata-se de liberá-los de tudo aquilo que é convencional, necrosado, empolado e amorfo, de tudo aquilo que freia sua própria evolução e de tudo aquilo que os transforma, ao lado do romance, em estilizações de formas obsoletas.

(ibidem)

Também Sarrazac procurará lançar luzes sobre essa discussão, tentando perceber a romancização do teatro como operação de rutura face às formas teatrais canônicas, propondo, em alternativa ao termo de Bakhtin e à “epicização” de Szondi, o termo “rapsódia”. (Sarrazac, 2002: 100)

Segundo Muriel Plana, o início desse processo de romancização do teatro reportará ao Século das Luzes e terá continuado durante o teatro romântico. (Plana, 2004: 60) Se, ao início, os dramaturgos franceses do século XVIII apenas sonharam com essas novas formas e os autores românticos se aproximaram dessas transformações, foi na transição do século XIX para o século XX que esse programa terá sido completamente alcançado. Assim, impregnados pela teoria de Bakhtin, pensemos, por exemplo, no estilhamento de situações representadas num texto dramático ou na

multiplicação de cenários dentro de um espetáculo; atentemos na recusa da unidade temporal cristalizada pelas interpretações renascentistas das ditas normas aristotélicas; observe-se também o aumento significativo de indicações (didascálias) presentes na literatura dramática ao longo dos últimos séculos.

Procurando distinguir, de forma mais clara o que entendemos por drama romancizado e romance dramatizado, diríamos que, segundo Bakhtin, no primeiro caso, identificaríamos uma espécie de “libertação” de um conjunto de regras que se vinham impondo na escrita dramática e na prática teatral, e, no segundo, por oposição, encontraríamos uma adição de regras, que são transplantadas de um gênero para o outro.

Como se exprime a “romancização” dos outros gêneros? Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos “romanescos” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente — e isto é o mais importante —, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). Todos estes fenômenos, como veremos adiante, são explicados pela transposição dos gêneros para uma nova área de estruturação das representações literárias (a área de contato com o presente inacabado), área pela primeira vez assimilada pelo romance.

(Bakhtin, 2002: 400)

Identificando o lamentável estado do teatro italiano de então com a tendência dos dramaturgos do seu país para se focarem, em primeira instância, num “fatto”⁹⁰, ou numa dada situação, para só depois pensarem nas personagens que mais bem o poderiam representar, Pirandello defende então a completa abolição da narrativa do teatro. (Pirandello *apud* Bassnett, et al., 2013: 20) Procuramos aqui ler no texto do dramaturgo italiano uma crítica a uma certa subalternização da escrita dramática aos fundos temáticos e às fábulas importados da literatura romanesca, defendendo, por oposição radical, uma criação literária dramática original, centrada nas personagens,

⁹⁰ Arriscaríamos uma tradução para “facto”, “evento” ou “acontecimento”.

independentes do autor, e que deverá ser a partir dessa sua liberdade que o texto dramático nascerá. Contudo, não deixará de merecer nota o facto de o próprio Pirandello adaptar para teatro inúmeros textos narrativos de sua autoria⁹¹ e de algumas das suas peças oferecerem longas descrições de características físicas e psicológicas das personagens, de forma tão detalhada e precisa que parece extrapolar aquilo que entendemos como a função convencional de uma didascália, aproximando-se do que poderia ser uma narração heterodiegética a construir a identidade de uma personagem num romance, quando esperaríamos que essa função (num texto dramático) fosse desempenhada, de forma mais ou menos indireta, pelos diálogos.

Contudo, interessará posicionarmo-nos com algum distanciamento, de maneira a adquirir uma perspetiva mais alargada sobre a questão da romancização, tal como ela é postulada pelo teórico russo, criticando uma visão (de Bakhtin) que nos parece algo afunilada, na medida em que o romance é apresentado pelo teórico russo numa posição dominante no campo da literatura e onde este género é visto como sendo superior numa relação entre as diferentes disciplinas artísticas. Se nos interessa olhar para o fenómeno da romancização pela sua ligação estreita às transformações da realidade contemporânea, que determinariam assim o desenvolvimento das formas literárias, mais ainda importará reter a ideia da recusa (ou não imposição) de uma canonização dos géneros (e das outras práticas artísticas) a partir dessa espécie de disformidade disruptiva do romance, tal como é visto por Bakhtin – uma vez que, pelo seu carácter inacabado, o próprio romance se apresenta como acanónico. Entenderemos então esse processo de romancização como um esforço pela libertação de convenções e linguagem rígidas que poderiam tolher géneros literários e disciplinas artísticas, numa tendência para a liquidificação das barreiras que as separa(va)m. Assim, ao invés deste jogo de poderes entre o romance e as outras formas, é preciso pensar antes numa interpenetração das artes e concentrarmo-nos na ideia de romancização numa lógica de hibridização, sem forças dominadoras. Desse modo, no

⁹¹ *Leonora, Addio!*, pequeno texto de 1910 e publicado em 1928 no volume XII, da antologia *Novelle Per un Anno*, do qual nascerá *Questa Sera si Recita a Soggetto*, peça escrita entre 1928 e 1929; *La Giara*, comédia em um ato de 1916, a partir do conto com o mesmo título composto em 1906 e publicado no volume XI dessa mesma coleção de contos; *O di Uno o di Nessuno*, de 1929 a partir da novela homónima publicada em 1922 no volume III da *Novelle Per Un Anno*; *Il Giuoco Delle Parti*, escrito em 1918 a partir do conto *Quando si è Capito il Giuoco*, publicado, pela primeira vez em 1919, na revista florentina *Nuova Antologia* e numa edição dos Fratelli Treves, e, em 1937, no volume XV da antologia supracitada.

sentido inverso, poderíamos também refletir sobre a influência que a literatura dramática, a poesia, a pintura, o teatro, a música ou o cinema exerceram sobre a literatura romanesca. Talvez assim possamos compreender quando alguém fala do dramatismo de uma música que está a passar na rádio, da musicalidade num quadro de Kandinsky ou da teatralidade de um romance lido durante uma viagem de comboio.⁹²

E isto forçar-nos-á agora a entrar nas definições de “teatralidade”, aceitando o risco de discutir um tema que serviria para alimentar, por si só, uma outra dissertação, começando por analisar o significado que nos é proposto por Roland Barthes:

O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecuménica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, pois ela é um dado de criação, não de realização.

(Barthes, 1977: 58)

A teatralidade designaria assim tudo o que, à partida, pudesse conter traços de teatro ou de uma “ideia-teatro” (Badiou, 2002: 98), mesmo que não sendo propriamente teatro. Este paradoxo poderia ser entendido mais facilmente se disséssemos que um texto pode tornar-se teatro, mas não será, obrigatoriamente, ainda teatro. Contrariando aqueles que tendem a olhar, por exemplo, para os textos dramáticos como textos exclusivamente elaborados para uma posterior representação na cena teatral, mantemos a ideia de que um texto literário não é mais do que literatura. A literatura não será nunca teatro, pese embora possa tornar-se matéria

⁹² Cf. Werner Wolf (1999) sobre a “musicalização” da literatura narrativa; Christian von Tschiltschke (2000), onde o autor discute a influência do cinema nos romances pós-vanguardistas franceses; o estudo de Marie-Christine Lesage (2008) sobre três diferentes utilizações de tecnologias visuais no teatro contemporâneo norte-americano; ou as discussões sobre “intermedialidade” propostas nas obras de Irina O. Rajewsky [(2002) e (2005)] ou nos dois volumes organizados por Thais Flores Nogueira Diniz [(2012^a) e (2012^b)] sobre esse mesmo conceito e sobre “remediação”, “picturalidade” ou “transescritura”.

para o teatro.⁹³ Poderá acontecer que um texto, dramático ou de outro género, seja apropriado por um encenador ou um grupo de criadores como outro “corpo”⁹⁴ para o fazer teatral. Do mesmo modo, um texto dramático poderá nunca encontrar lugar numa representação teatral. Se tal for o caso, que legitimidade teremos para dizer então que a obra se encontra incompleta – porque será esse o entendimento daqueles que defendem a relação de complementaridade que dizem existir entre a literatura dramática e o teatro? E se esse texto dramático for unicamente transposto para o cinema. Nesse caso, em que categoria o colocaríamos? Passaria a ser um guião cinematográfico? Esse objeto literário inicial transformar-se-ia em “cinema”? E se essa obra fosse “completada” visualmente, não no palco, mas na tela de um artista plástico? Não estaremos a confundir demasiadas vezes “teatralidade” com traços de uma certa literatura dramática que poderá estar presente em textos que categorizamos como não-dramáticos?

A evolução (ou as múltiplas interpretações) da noção de teatralidade aparece, não raras vezes, associada às múltiplas transformações ou visões do teatro e, nomeadamente, da representação teatral e da encenação, a partir do início do século XX. Mas entendamos então que, se optássemos por seguir o caminho tortuoso de uma tese evolutiva nas artes, se o teatro de hoje é diferente (será mesmo?) do teatro que se fazia em Atenas na Antiguidade Clássica, na Península Ibérica durante a Idade Média ou em França no século XVIII, então teremos que aceitar que o conceito de teatralidade também terá evoluído.

Certo é que a definição de teatralidade é complexa, contrariando a sua aparente simplicidade, associada à criação de um certo efeito de espetacularidade. No

⁹³ Cf. José Maria Lobo Antunes (2016).

⁹⁴ Descrevendo o processo criativo que levou à criação do espetáculo *Hamletmaschine*, com texto de Heiner Müller e encenação de Bob Wilson, estreado em Nova Iorque no ano de 1986, Jonathan Kalb assinala o modo como o encenador norte-americano trabalhou o texto do dramaturgo alemão: «You have these 18-19 year-old students... they know nothing about the context in which the play was written... And I explained nothing about it, I said only: “Speak these lines simply, these slowly, these quickly, and so on. They don’t know what they’re saying, and that’s exactly what you want.” Muller, for his part, admired the openness and ‘sensuousness’ of the staging, especially Wilson’s handling of text “like a body” – the way the choreography was rehearsed for a week in silence, then “layered over” with words so that “you still hear the silence that lies underneath.”» (Kalb *apud* Battle, 2012) Falando do trabalho desenvolvido por Giorgio Corsetti a partir de textos de Kafka, Lehmann afirma que o encenador italiano se apropria do material literário como «*corpo estranho*, “como mundo exterior ao palco”.» (Lehmann, 2007: 248)

seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis começa por avançar com uma definição de teatralidade como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (Pavis, 1999: 372), para, logo a seguir, reconhecer que “o conceito tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista” (ibidem).

Pode-se argumentar que a "teatralidade" é uma potencialidade comunicativa complexa capaz de representar de modo espetacular uma determinada situação ou realidade, através de imagens mediadas pelo corpo de um ator.⁹⁵ Contudo, o conceito estende-se para fora dos palcos, baralham-se os lugares (atores e espectadores) convencionalmente definidos, e reflete-se na vida quotidiana, nas ruas, em festividades, em cerimónias religiosas, eventos desportivos e num conjunto de outras atividades humanas realizadas individual ou coletivamente, nem sempre intencionalmente desenhadas para visualização por outros.⁹⁶

É nesse sentido que, tal como Schechner ou Burns antes deste, também Josette Féral propõe uma definição de “teatralidade” que vai além do teatro, revelando-se em diferentes situações da vida social e do quotidiano.⁹⁷ Fundamentalmente, para a professora canadiana, a teatralidade é resultado de um processo dinâmico produzido pelo olhar (*opsis*) ao criar outros espaços e outros sujeitos, fruto de um ato consciente dos “autores”⁹⁸ da performance (*praxis*) – os encenadores, os atores, os cenógrafos etc. – e/ou do espectador.

De modo a compreendermos de forma mais clara o que Féral e mesmo Fischer-Lichte defendem relativamente a esse olhar criador do espectador (Fischer-Lichte,

⁹⁵ Leitura em linha com as teorias de Richard Schechner e a sua definição do evento teatral: “The theatrical event is a complex social interweave, a network of expectations and obligations. The exchange of stimuli—either sensory or cognitive or both—is the root of theater. What it is that separates theater from more ordinary exchanges—say a simple conversation or a party—is difficult to pinpoint formally. One might say that theater is more regulated, following a script or a scenario; that it has been rehearsed.” (Schechner, 1994: XX)

⁹⁶ Cf. Elizabeth Burns (1972) ou Richard Schechner (2006).

⁹⁷ Lehmann alinha-se com Féral e outros, apoiando-se nas ideias de Guy Debord: «O dado fundamental da sociedade ocidental é que todas as experiências humanas (vida, erotismo, sorte, reconhecimento...) estão associadas a mercadorias, ou seja, ao seu consumo ou à sua posse, e não a um discurso. A isto corresponde precisamente a civilização da imagem, que sempre aponta tão-somente para uma sucessão de imagens. A totalidade do espetáculo é a “teatralização” de todos os campos da vida social.» (Lehmann, 2007: 422) Cf. o estudo seminal de Erving Goffmann (2002).

⁹⁸ Cedemos à tentação de utilizar aqui o termo “performer” tal como é cunhado por Schechner. (2009)

1997: 71), imaginemos um retorno a Brecht e *A Compra do Latão: Segunda Noite* (1938), recuperando a sobejamente conhecida *Cena da Rua*, e concentremo-nos no “outro modo” (Brecht *apud* Borie, et al., 1996: 471) como as pessoas de que nos fala Brecht viram o acidente que foi testemunhado por aquele que será designado por “demonstrador”. Seguindo as ideias de Féral e Fischer-Lichte, as restantes testemunhas do acidente não detetam traços de teatralidade no episódio presenciado. Para elas, a rutura entre o mundo prático do acontecimento real dar-se-á unicamente no momento da demonstração (distanciada) que será realizada por aquela testemunha que observou o mesmo acontecimento que elas. Podemos, então, imaginar que esse performer observou o acontecimento como se estivesse a observar uma cena teatral, detetando naquele acidente uma ideia-teatro, que necessitará do olhar implicado de um observador que nela deteta sinais de uma teatralidade ou, melhor seria dizer, de um potencial para servir de matéria para o teatro.

Féral anota que a teatralidade pode, no sentido contrário, ser criada por um performer que edifica um espaço ou que enquadra a sua ação, de modo a funcionar para o olhar dos espetadores que o poderão observar, numa sala de espetáculos, no espaço de uma galeria de artes, nas ruas de uma cidade ou em qualquer outro espaço. Peter Brook parece aceitar esta definição na sua equação para o teatro, quando afirma que bastará um homem a atravessar um espaço vazio (um ator), enquanto outro o observa (o espetador), para que assim se constitua um ato teatral. (Brook, 2006: 11) Desta forma, a arquitetura do espaço teatral e o modo como este poderá ser organizado, transportam já um potencial teatral em si, mesmo antes do início da ação performativa. Contudo, na visão de Brook, tal como na de Fischer-Lichte, torna-se essencial, pelo menos, a copresença física do público, para que o evento teatral tenha lugar.⁹⁹ A questão da teatralidade resolver-se-ia, assim, através de uma responsabilização do espetador, na medida em que é este – tal como a testemunha singular da cena de rua de Brecht, pelo seu “modo de ver” especificamente

⁹⁹ Cf. Erika Fischer-Lichte (2011: 77-153), onde a autora se dedica a analisar a questão da copresença física de atores e espetadores. Contudo, será possível discutir esta imagem de uma tríade constituinte do ato teatral (espaço > ator > espetador) a partir da análise de um conjunto de espetáculos teatrais que colocam em causa, precisamente, esta equação. Nesse sentido, cf. Bay-Cheng, et al. (2010).

contaminado por uma ideia de teatro –, que acabará por certificar o acontecimento que presenciou como sendo teatral.

Em 2007, por ocasião dos sessenta anos do Festival de Cannes, o seu diretor, Gilles Jacob, decidiu assinalar a ocasião com a encomenda de um filme a trinta e três cineastas: David Cronenberg, Nanni Moretti, Wong Kar-Wai, Abbas Kiarostami, Takeshi Kitano, Ken Loach, Walter Salles, Gus Van Sant, David Lynch, entre outros. Cada um destes realizadores deveria fazer a sua homenagem ao Cinema, num pequeno filme de três minutos. Assim, a encomenda de Jacob resultou num objeto cinematográfico singular, composto, na verdade, por trinta e três curtas-metragens. O resultado final ganhou o título de *Cada um o seu Cinema* (2007). Um *patchwork* cacofónico, desordenado, acentrado, sem nada que o una a não ser as duas premissas essenciais delineadas pelo diretor do festival: o tempo de duração de cada curta-metragem e a obrigatoriedade de filmar, pelo menos, uma cena dentro de uma sala de cinema. Do mesmo modo, acreditamos que se a cada encenador, a cada ator, a cada espetador, a cada pessoa fosse pedido que definisse “teatralidade” ou o que será hoje o teatro, poderíamos obter uma imagem tão fragmentada como a desse filme. Diríamos então que a cada um o seu teatro e a sua noção de teatralidade.

Assim, preferimos aceitar a impossibilidade de encontrar uma definição absoluta para o termo, em linha com o que defendem Thomas Postlewait e Tracy C. Davis:

Deciphering its possible meanings has become a major challenge, and occasionally an impossibility, because this expansive idea engages some of the most pressing issues of our age: the aspects and nature of performance, the history of aesthetic styles, the means and modes of representation, the communicative power of art and artistry, the formation of subjectivity, and the very operations of public life (from politics to social theory). Given these contending meanings, it is crucial that we be able to discern what is meant when a writer uses the term “theatricality,” but far too often we are confronted with vague definitions, unspecified parameters, contradictory applications, and tautological reasoning. Hence, the meaning of theatricality cannot be taken for granted.

(Postlewait , et al., 2003)

Se é certo que uma obra de arte não depende exclusivamente da *intentio auctoris* (Eco, 1992) mas também das redes intertextuais produzidas pelos seus recetores, podemos encarar qualquer obra como uma permutação de textos, num processo de intertextualidade tal como é defendido por autores como Graham Allen (Allen, 2000), Julia Kristeva (Kristeva, 2005) ou Gérard Genette (Genette, 2010), entre outros, e afirmar, por fim, que a cada pessoa a sua definição de teatralidade. Cada leitor encontrará num texto uma memória de teatro, tal como cada espetador desvendará num espetáculo de teatro uma ideia (a sua!) de cinema, ou cada ouvinte poderá descobrir numa música uma lógica narrativa. Se assumirmos que um texto é sempre contaminado pelos signos, pelos códigos e pelas expressões da cultura que integra, na qual participa, da qual deriva e da qual é também criador, devemos também assumir que semelhante processo afetará aqueles que recebem a obra. Encaramos então toda a criação (artística) como uma dinâmica rede de influências e de contágios, um elaborado tecido (*textus*) onde todos nos movemos.

Mas isto não será o mesmo que assumir que essas “ideia-teatro”, “ideia-música” ou “ideia-cinema” se encontram inscritas na obra como um “dado de criação e não de realização” (Barthes, 1977: 58). De certo modo, a obra de arte, ambígua e autorreflexiva, seria “passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. (Eco, 1991: 40) Numa visão que o próprio Umberto Eco acabaria por ultrapassar, o espetador, o leitor ou o ouvinte (o recetor) ocupariam uma posição privilegiada, na medida em que, de cada vez que a obra fosse por estes rececionada, produziriam “uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (Ibidem) Nessa lógica, aquele que lesse um dos romances de William Faulkner poderia encontrar ecos de uma certa teatralidade em *O Som e a Fúria* ou talvez esse mesmo texto fizesse disparar no seu imaginário um conjunto de imagens e signos que o leitor relacionasse com a sua memória de experiências teatrais.

É a partir das ideias de Peirce¹⁰⁰ que Eco baseia a sua teoria da interpretação. Se, como já vimos, Barthes se ocupa em explicar o prazer proporcionado pelo texto, o teórico italiano, em momento posterior à elaboração da sua *Obra Aberta*, volta antes a

¹⁰⁰ Cf. Charles Peirce (2000).

sua atenção para as razões que poderiam levar o texto a proporcionar esse prazer (Eco, 1983: 7-14). Na sua visão, “o texto está, portanto, entretecido de espaços brancos, de interstícios a encher” (idem: 55) pelo leitor, como se de uma caminhada se tratasse. E nessa caminhada, não apenas entre os acontecimentos narrados, não apenas entre cada frase, mas também entre cada palavra, um dos pés fica no ar, num espaço vazio, sem terreno onde assentar. Deste modo, cada passo será também um caminhar por cima de algo que não foi dito. De cada vez que os nossos pés se erguem acima do solo, como de cada vez que alguém inscreve algo no terreno, outro tanto fica por dizer. Tal imagem permitiria compreender os interstícios de que nos fala Eco (os “espaços brancos”) como convite à formulação de um conjunto de hipóteses que não apenas venham preencher o sentido do texto, como, na medida em que o autor descobre no texto um caráter “preguiçoso” (ibidem), porta de acesso a uma atualização cooperante por parte do leitor, de modo a ajudá-lo a “funcionar”(ibidem).¹⁰¹

Mantendo ainda (ou recuperando) algumas ligações ao pensamento estruturalista, o autor italiano procurará discutir a *intentio operis*, “a intenção do texto” (Eco, et al., 2005: 29), como ponto central mediador na relação indireta que se estabelece entre o autor-modelo e o leitor-modelo. Apesar de reconhecer a abertura da obra, enquanto objeto polissêmico, disponível para inúmeras leituras, Eco defende a ideia de que cada texto terá as suas verdades, tendo em conta que essa abertura da obra para várias leituras não implica, necessariamente, que qualquer uma possa afirmar-se como adequada. (Eco, 1992: 17)

Se, como vimos em Eco, a intenção da obra se encontra a mediar a relação entre autor e leitor, também podemos colocar o próprio teórico italiano entre duas correntes do pensamento pós-moderno: o desconstrutivismo encabeçado por Jacques Derrida, que defende a inexistência da univocidade da obra e que, como tal, tende a valorizar as relações fluidas e, assim, um processo (lúdico) sem limites na atribuição de sentidos (Derrida, 2005: 7-8); e um outro movimento, o pragmático, que ressurgiu com especial impacto nos Estados Unidos da América graças ao trabalho de Richard Rorty,

¹⁰¹ Ideia que levará à definição das figuras do “autor-modelo”, por um lado, e, por outro, o “leitor-modelo”, enquanto “estratégias discursivas e não [...] dois sujeitos individuais” (Eco, 1983: 66).

onde este afirma a impossibilidade de produzir interpretações, na medida em que o significado não reside no texto, já que “[l]er textos é uma questão de lê-los à luz de outros textos, pessoas, obsessões, informações, ou o que for, e depois ver o que acontece” (Rorty *in* Eco, et al., 2005: 124).

Se olharmos para o texto como um tecido, na perspectiva desconstrutivista de Jacques Derrida, que segue em direção oposta à de Eco, o leitor desfiaria o texto para o desmontar e, num processo contínuo e vertiginoso, criar novos contextos e novas leituras. Na perspectiva pragmática de Rorty, não devemos ficar presos à “angústia da influência” (Bloom, 2002), em busca de um “sentido mais verdadeiro” para a interpretação, dado que quantas mais leituras formos capazes de elaborar sem nos repetirmos a nós e àqueles que nos precederam, mais interessante será essa obra. Naquilo que aqui nos interessa, manteremos a imagem de uma elaborada tapeçaria de diálogos intertextuais que ora se constrói, ora se desconstrói, e será nessa lógica que elaboraremos uma análise dos processos de adaptação de romances para o palco.

Entendemos a intertextualidade como espaço de intermediação entre diferentes obras, com origem no diálogo entre diferentes “textos”, que não terão obrigatoriamente que integrar a mesma época histórica, oferecendo-nos uma nova compreensão da nossa própria subjetividade e da relação que estabelecemos com essas distintas peças do “mosaico” (Kristeva, 1978: 72). Partindo das suas leituras de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva elabora uma noção de intertextualidade que propõe substituir à ideia de intersubjetividade.

A palavra intertextualidade foi uma das primeiras, consideradas como bakhtinianas, a ganhar prestígio no Ocidente. Isso se deu graças à obra de Júlia Kristeva. Obteve cidadania acadêmica, antes mesmo de termos como dialogismo alcançarem notoriedade na pesquisa linguística e literária.

(Fiorin, 2006: 162)¹⁰²

¹⁰² O autor faz um esforço para esclarecer que “na obra bakhtiniana não ocorrem os termos interdiscurso, intertexto, interdiscursivo, interdiscursividade, intertextualidade.” (Fiorin, 2006: 162) Nesse sentido, abre-se espaço para uma crítica das traduções ou variações, tais como as de Kristeva, elaboradas a partir do pensamento de Bakhtin. Fiorin faz uma revisão da obra do teórico russo e, no contexto da obra de Bakhtin, diferencia interdiscursividade de intertextualidade e propõe antes que se fale “em relações dialógicas entre textos e dentro do texto.” (idem: 181) Para o teórico russo, ao contrário do que nos parece querer dizer Kristeva, não há como ultrapassar a intersubjetividade, na

Segundo o conceito proposto por Kristeva, a neutralidade, a pureza e a originalidade são, no mínimo, questionados, tendo em consideração que qualquer texto nos remete sempre para outros textos. Contudo, no dialogismo proposto por Bakhtin, existem sempre, pelo menos, duas vozes: a do sujeito que escreve e a de um outro que o autor parodia.

Neste sentido, todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas. Uma obra qualquer pode ser produto de um trabalho de equipe, pode ser interpretada como trabalho hereditário de várias gerações, etc., e apesar de tudo, sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente. A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage.

(Bakhtin, 1981^a: 210)

Mesmo reconhecendo o dialogismo “simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade” (Kristeva, 2005: 71), para Kristeva a dimensão da subjetividade tende a apagar-se tendo em conta o facto de “a noção de *pessoa-sujeito da escritura* começa[r] a se esfumar” (ibidem), numa imagem que parece encontrar paralelo no postulado da “morte do autor” avançado por Barthes, que entendia que a escrita é o princípio da destruição da noção da origem da voz e da morte do autor (Barthes, 1987: 49), e que “o texto moderno [...] é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta” (idem: 51).

Na perspetiva de Kristeva, “o autor é somente um encadeamento de centros: atribuir-lhe um único centro é constrangê-lo a uma posição monológica, teológica.” (Kristeva, 2005: 90) De facto, um dos pontos mais discutidos no que respeita ao conceito de intertextualidade relaciona-se, precisamente, com a questão da autoria. Na opinião do psicanalista francês Michel Schneider - quando este discute o gesto, mais ou menos irrefletido, de apropriação da obra de outro -,

medida em que o autor ouvirá sempre a voz de um outro, dado que, na transposição de todos os seus sentimentos e anseios para o papel, o “eu” do autor transformar-se-á num “outro”, permitindo o estabelecimento da relação dialógica. Para Bakhtin, “[e]sta relação só é possível entre enunciados provenientes de diferentes sujeitos falantes.” (Bakhtin, 1997: 296)

[s]e todo texto é só uma série de citações anônimas, não susceptíveis de atribuições, por que então assinar um texto defendendo essa intertextualidade absoluta? Se o texto moderno, segundo Barthes, é essa ‘citação sem aspas’, por que deveria ficar ligado a um nome, uma vez que esse nome não poderia, de modo algum, atestar ou indicar a origem?

(Schneider, 1990: 43)

Neste sentido, levando longe as palavras de Kristeva, Barthes ou Schneider, colocando em causa a definição de “plágio” e rejeitando por completo o conceito de “autoria”, se toda a produção (textual) não é mais do que um aglomerado de citações e se, no lugar de escrita passamos a falar de rescrita, nada de novo é criado e a figura do autor, no sentido romântico como alguém dotado de originalidade, é posta em crise. Este apresentar-se-ia antes como ponto de convergência de outros autores, recetáculo de outros textos e de outros discursos, um editor, que leria, selecionaria, organizaria e apresentaria um conjunto de outros textos, já despidos de uma pele autoral. Uma concepção teológica do autor deixaria de fazer sentido. É nessa linha que segue a leitura que Graham Allen propõe das ideias de Barthes.

The theory of intertextuality destroys traditional notions of the origin of meaning, whether they are located in the sign (with a presumed stable signified) or the author (presumed God-like creator of meaning). There can be no origin of the meaning of a literary text since its intertextual nature means that it is always comprised of pre-existing textual elements, a ‘tissue of quotations’. The author is no longer, in this theory, the originator of meaning, since meaning no longer has an origin.

(Allen, 2003: 81)

Tal ideia seria apenas uma imagem extremada daquilo que Mikhail Bakhtin parece querer dizer quando afirma que nenhum enunciado nos pertence realmente, mas transporta consigo e em si a influência de outras vozes, como se já tudo tivesse sido dito e pensado antes de nós.

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido,

esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências. Um locutor não é o Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear.

(Bakhtin, 1997: 320)

Esta ideia acaba por ser bem ilustrada por Bakhtin através do exemplo da formação do discurso na criança. Tudo o que nos formará enquanto indivíduos, desde o nosso nome, os nomes dados a cada parte do nosso corpo, o mundo que nos rodeia, tudo isto nos será oferecido nas palavras e nos gestos dos nossos pais, dos nossos familiares, das várias comunidades que viermos a integrar. Tornamo-nos um “eu” continuamente através dos outros.¹⁰³

Com efeito, assim que o homem começa a viver-se por dentro, encontra na mesma hora os atos — os de seus próximos, os de sua mãe— que se dirigem a ele: tudo quanto a determina em primeiro lugar, a ela e a seu corpo, a criança o recebe da boca da mãe e dos próximos. É nos lábios e no tom amoroso deles que a criança ouve e começa a reconhecer seu nome, ouve denominar seu corpo, suas emoções e seus estados internos; as primeiras palavras, as mais autorizadas, que falam dela, as primeiras a determinarem sua pessoa, e que vão ao encontro da sua própria consciência interna, ainda confusa, dando-lhe forma e nome, aquelas que lhe servem para tomar consciência de si pela primeira vez e para sentir-se enquanto coisa-aqui, são as palavras de um ser que a ama.

(Idem: 68)

Nesta lógica, na rede de intertextualidades em que vivemos desde o primeiro momento, tanto aquele que enuncia, como aquele que recebe e interpreta o enunciado, transportam para os seus processos de leitura um lastro social e um referencial cultural que, de modo mais ou menos consciente, influenciam a forma como se relacionam com os objetos produzidos ou apreendidos.¹⁰⁴

¹⁰³ Cf. Lev Semenovich Vygotsky (2007).

¹⁰⁴ Num outro sentido, Harold Bloom (Bloom, 2002) afasta-se das ideias de Barthes, nomeadamente em relação à “morte do autor”, e propõe com a sua noção de influência uma teoria que parece reduzir todas as relações intertextuais a uma espécie de conflito geracional, numa linha causal de dependências, onde os poetas antigos servem de modelo para os modernos, subscrevendo, em parte, o que T.S. Eliot afirma no seu ensaio “Tradição e o Talento Individual” (Eliot, 1950).

Mas esta “febre” da intertextualidade – e, mais tarde, da sua variante “intermedialidade” – que terá tomado conta das Humanidades nos últimos cinquenta anos, que tende a ver o mundo como um texto a ser lido, parece não conseguir libertar-se de uma certa obsessão pela procura do significado, tal como foi atribuído inicialmente pelo autor, pelos múltiplos autores de algum modo convocados nesse texto ou pelos leitores nascidos a partir do desaparecimento do autor.¹⁰⁵

Não nos interessará aqui ligarmo-nos a uma visão estruturalista em busca do significado do(s) texto(s) ou, num emaranhado de linhas pós-estruturalistas, perdermo-nos no terreno lodoso da pluralidade e da total liberdade interpretativa de quem lê esse(s) mesmo(s) texto(s). Procuraremos, em seguida, discutir três termos que, recorrentemente, surgem associados à intertextualidade e cuja teorização se encontra interligada a esta, cientes de que a adaptação, a tradução ou a apropriação de uma obra abre o alçapão que leva, necessariamente, a uma imagem da criação artística como prática da tecelagem.

2.2. A “tradução”, a “apropriação” e a “adaptação”

Ao procurar definir tradutologia, Berman afirma que se trata da “reflexão da tradução sobre ela mesma, a partir de sua natureza de experiência” (Berman, 2009: 347). Dessa forma, o autor destaca a relação entre a reflexão e a experiência, alinhado com o pensamento de Kant, Hegel, Husserl, Benjamin ou Heidegger.

Pois quando a experiência volta-se sobre ela mesma para compreender-se e tornar-se mais plenamente “experiência”, ela se torna reflexão. Mais exatamente, a reflexão não é nada mais que tal retorno, que se efetua no âmbito da língua natural. Tal é a estrutura “especulativa” que a filosofia interroga. Mas não somente ela: a partir dos românticos, a literatura também.

¹⁰⁵ “Music or food, behaviour or painting, machine or plant—there was nothing, in the heydays of intertextuality, that did not look like a text to us, a text that, based on a grammar, would carry a meaning.” (Gumbrecht, 2003: 173)

(ibidem)

O objetivo de Berman passa por analisar o influente ensaio de Walter Benjamin, *A Tarefa do Tradutor*, prefácio escrito em 1921 a propósito da tradução de *Tableaux Parisiens*, de Charles Baudelaire, em que o filósofo alemão reflete sobre a tradução e onde sintetiza alguns aspectos tradicionais desta prática, colocando em evidência, simultaneamente, um conjunto de dicotomias que servirão o nosso estudo: fidelidade/liberdade, literalidade/figuratividade, texto original/texto traduzido. De certo modo, Berman propõe-se a traçar uma poética da tradução, partindo do conceito de Benjamin que a define como estratégia de apropriação e transformação que não tem, obrigatoriamente, que possuir uma conexão subserviente em relação ao texto que está na sua origem.

Para Benjamin, a crítica e a tradução são tarefas não fechadas, insolúveis, que tendem a expandir o campo da obra de arte para lá das suas formas originais, constituindo antes um exercício de ramificação e não tanto de aproximação à obra que será vista como “original”. Segundo o filósofo alemão, a tradução possui uma “forma própria” (Benjamin, 2008: 91) na medida em que o tradutor não é o responsável pela obra original, mas antes procura “redimir na língua própria aquela língua pura que se exilou nas alheias, a de a libertar da prisão da obra através da recriação poética.” (idem: 95-96)

Para o filósofo alemão, traduzir é um movimento de libertação em relação ao texto-base e, simultaneamente, uma derivação que mantém uma relação causal com esse que denominamos como “original”. Esse texto, que dizemos “anterior”, possibilitará a sua tradução ou, em certa medida, antes a exigirá.

A tradução é uma forma. Para a apreender enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução, contida na sua tradutibilidade (Übersetzbarkeit). A questão da possibilidade de tradução (Übersetzbarkeit) de uma obra tem um duplo sentido. Em primeiro lugar, importa saber se entre a totalidade dos seus leitores a obra encontrará um dia um tradutor à sua altura; depois, e com maior propriedade, se ela, de acordo com a sua essência, permite a tradução e assim – a condizer com a importância atribuída àquela forma – também a exige.

(idem: 83)

E é aqui que o conceito de “tradutibilidade”, como sinal de uma alteridade em potência contida em alguns textos literários, se cruzará com a ideia de “teatralidade” acima discutida. De certo modo, entendemos que deslindar no seio de um texto uma espécie de inevitável tendência para a sua tradução será um gesto tão arriscado como descobrir dentro de um romance (sequer) uma apetência para a sua adaptação para o palco ou para a tela, por nela vislumbrarmos uma determinada imagem de teatro ou cinema. Se, por um lado, podemos compreender a tradução como uma rescrita, um ato criativo que remete para a criação de um discurso próprio a partir de um discurso de outro, por outro, parece-nos uma assunção demasiado fácil a ideia de que esse discurso anterior e exterior a nós nos requeria e que exigiria a nossa intervenção enquanto tradutores.

Ainda sobre a relação entre “original” e “tradução”, Benjamin afirma o seguinte:

Para apreender a autêntica relação entre original e tradução teremos de encetar uma reflexão cujo propósito é em tudo análogo à argumentação pela qual o criticado conhecimento demonstra a impossibilidade de uma teoria da imitação. Nesta, mostra-se que no processo de conhecimento não poderia haver objectividade, nem sequer a pretensão disso, se ele consistisse em captar cópias do real; do mesmo modo podemos demonstrar que nenhuma tradução seria possível se a sua aspiração, a sua essência última, fosse a da semelhança com o original. Pois o original transforma-se ao longo da sua sobre-vida, que não poderia ter este nome se não fosse uma transmutação e renovação do vivo.

(idem: 86-87)

Nesse sentido (do mimetismo), qualquer tradução seria vista como uma tradução falhada, dado que não seria possível elaborar a tradução perfeita, uma duplicação do prototexto, na medida em que esse objeto inicial estaria sempre sujeito a um “processo de maturação” (idem: 87), num constante jogo dialético com um texto global em movimento contínuo. Traduzir será então atuar sobre o original, modificando-o por efeito de uma recriação que coloca de parte qualquer tipo de

relação de similaridade com a obra de origem, mantendo, face a esta, um posicionamento crítico que encara a tradução como uma forma autônoma.

Colocando-se ao lado de nomes como Schlegel ou Hölderlin, o autor procura justificar este parentesco entre a crítica literária (teoria da literatura) e a tradução, defendendo uma clara distinção entre o tradutor, mais próximo de um crítico literário ou filólogo, e o artista.

Pois, do mesmo modo que a tradução é uma forma própria, assim também a tarefa do tradutor tem a sua especificidade e deve distinguir-se claramente da do poeta. Essa tarefa consiste em encontrar a intencionalidade, orientada para a língua da tradução, a partir da qual nesta é despertado o eco do original.

(idem: 91)

Assim, apesar de afirmar o esgotamento da fidelidade na tarefa do tradutor, tendo em conta que “as palavras transportam consigo conotações afectivas” (idem: 93), Benjamin não consegue escapar a uma relação de interdependência entre o prototexto e a sua tradução, dado que esta estará sempre ensombrada pelo original.¹⁰⁶

Mas se somos capazes de entender esta liberdade no trabalho de um tradutor, que dizer de uma adaptação (que será mais do que uma tradução intersemiótica) de um texto literário para o palco?¹⁰⁷ Ao percebermos o tradutor como alguém que procura encontrar essa espécie de espírito (ou alma) do texto original numa outra língua (a da tradução), aquele que adapta um texto literário para uma nova linguagem

¹⁰⁶ Procurando ilustrar essa liberdade de movimentos que deverá ser permitida ao tradutor (a que juntaremos, daqui em diante, a figura do adaptador), Benjamin cita o poeta e filósofo germânico Rudolf Pannwitz: “As nossas versões, mesmo as melhores, partem de um falso princípio: pretendem germanizar o indiano, o grego, o inglês, em vez de indianizar, helenizar, anglicizar o alemão.” (Benjamin, 2008: 96) Em certa medida, poderia ter sido um modelo semelhante a este, aquele que foi proposto pelo *teatromosca* quando partiu para a adaptação de romances para o palco. Em certa medida, podíamos dizer que o coletivo não pretenderia dramatizar o que não era do campo do drama, mas antes, como já vimos, romancizar o teatro. Contudo, como veremos mais adiante, avançaremos com a possibilidade de se concluir por uma maior liquidez e indefinição de conceitos.

¹⁰⁷ Aqui poderá interessar-nos lançar um olhar sobre a discussão da relação entre Cinema e Literatura na perspectiva dos Estudos da Tradução ou dos Estudos da Adaptação. Cf. Brian McFarlane (1996), James Naremore (2000) ou Robert Stam (2005). Nesse sentido, tanto Stam, como Naremore, ultrapassam claramente a questão da fidelidade, à qual McFarlane ainda se encontra demasiado ligado, na medida em que, apoiando-se sobre uma ideia de “transferência” (McFarlane, 1996: 20), o autor insiste em valorizar a importância do cânone literário sobre a arte cinematográfica.

(a da adaptação: teatro, cinema, música etc.) poderá nem sequer buscar esses ecos, numa relação não-subserviente e não-utilitária com o prototexto. Assim, parece-nos que será útil distinguir entre tradução e adaptação.¹⁰⁸

Quebrando os laços em relação à obra inicial de forma mais ou menos radical, uma adaptação procura sempre criar um novo objeto, que terá vida autónoma, já que será fruto de leituras ou interpretações “inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos” (Stam, 2006: 27). Poderá pois haver adaptações que procurem estabelecer ligações utilitárias ou relações de similitude com as matérias literárias que terão estado na sua origem. Mas, na sua grande maioria, esses serão exemplos onde os adaptadores não conseguiram quebrar as amarras da fidelidade e, de algum modo, procuraram transferir para um outro conjunto de signos aquilo que entendiam ser a alma do original. Serão essas abordagens, mais próximas de uma ideia clássica de tradução, aquelas que menos nos interessarão discutir aqui, porque não terá sido esse o caminho percorrido pelo *teatromosca* nos projetos sobre os quais nos debruçaremos mais adiante.¹⁰⁹

Regressando por breves instantes à questão da intertextualidade, anotamos o gesto paródico de Robert Stam em relação ao “dialogismo” de Bakhtin e à “intertextualidade” de Kristeva, quando o professor norte-americano afirma que se trata de uma «“doença” textualmente transmitida que caracteriza o troca-troca que Derrida chamou de “disseminação”» (idem: 28) e prefere a estes «o termo mais inclusivo “transtextualidade”» (idem: 29) tal como foi proposto por Gérard Genette.¹¹⁰

¹⁰⁸ Assim se justifica que não alinhemos com Pavis, quando este substitui o termo “adaptação” por “tradução” para caracterizar os mesmos processos. Cf. Patrice Pavis (2008). Em última análise, podemos concluir que nenhum dos termos servirá, na maioria dos casos, para descrever o que aqui tentamos analisar. Mas essa discussão será retomada mais adiante. Cf. Capítulo 2 - 3.2.

¹⁰⁹ Cf. Capítulo 2 - 3.

¹¹⁰ Para Genette, «a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”» (Genette, 2010: 13) dividir-se-ia em cinco tipologias, que o autor ordena de “forma crescente de abstração, implicação e globalidade” (idem: 14): a **intertextualidade**, considerada como a presença efetiva de um texto noutro texto e a copresença entre dois ou vários textos que se manifesta através da citação, plágio ou alusão; a **paratextualidade**, que seria representada pelo título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas de rodapé e outros sinais que rodeiam o texto; a **metatextualidade**, seria a relação crítica que une um texto a outro; a **hipertextualidade**, como relação que une um hipertexto a outro texto (hipotexto); a **arquitextualidade**, que estabelece uma relação do texto com os tipos de discurso, os modos de enunciação, os géneros literários referentes a um *status* em que o texto se inclui e que tornam cada texto único.

Das cinco tipologias propostas pelo crítico literário francês, Stam afirma que a “hipertextualidade” será aquele que, de forma mais evidente, servirá para uma teoria da “adaptação”. (idem: 33) No entendimento do professor norte-americano, este tipo de relação entre obras formaria um “vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem.” (idem: 34) Os realizadores, os encenadores, os escritores, os pintores criariam (hiper)ligações que levariam a outras (hiper)ligações, navegando (ou derivando) sem destino previsível e, mais ainda, sem ponto (ou porto) que pudesse determinar uma origem.¹¹¹

Assim, a adaptação ganharia, logo à partida, um sentido colaborativo (intencional ou não; consentido ou não), que permitiria ligar artistas e obras entre si, numa rede interminável. Nesse sentido, textos literários, pinturas, esculturas, fotografias, filmes, espetáculos teatrais ou composições musicais, mas também outros “eventos” não mediados que vão pontuando o nosso quotidiano, estariam ao dispor do adaptador. Na nossa “sociedade do espetáculo” (Debord, 2012), o terreno seria incrivelmente fértil, permitindo, não só que as ramificações se expandissem e se multiplicassem de forma cada vez mais abrangente (e veloz), como também, numa lógica pós-modernista, se voltassem para si mesmas, se “intra-ligassem”, transformando o rizoma num sistema que, simultaneamente, se alastraria no terreno e se revolveria.¹¹²

¹¹¹ Servimo-nos aqui de analogias marítimas que servem para designar a “navegação” em rede (world wide web) e que ecoarão, em múltiplos sentidos, no capítulo em que, neste nosso estudo, nos debruçarmos sobre a adaptação de *Moby-Dick*, de Herman Melville, pelo *teatromosca*.

¹¹² O conceito de *mise en abyme* poderia servir-nos igualmente para desenhar a imagem que procuramos descrever. Cf. Lucien Dällenbach (1977), Mieke Bal (1978) ou Brian McHale (2006). Este último, por exemplo, afirma mesmo que o conceito de *mise en abyme* é emocionante porque apresenta problemas, especialmente ao nível da definição. (McHale, 2006: 176) Ainda hoje está bem acesa a discussão sobre o que é necessário para constituir uma representação *en abyme*, distinguindo-se duas ideias principais. Na primeira, a questão centra-se no potencial abissal dos espelhos colocados frente-a-frente que se refletem *ad infinitum*. Deste modo, o termo “abismo” ganha um sentido de profundidade, pelo facto de, através deste mecanismo, se conseguir a ilusão de uma grande extensão espacial. A segunda ideia refere-se à inserção de uma representação do todo no seu interior. No entanto, alguns teóricos descartam as interpretações demasiado rigorosas e restritas que insistem que uma *mise en abyme* apenas ocorre em trabalhos que contêm em si uma cópia ou citação da própria obra. Para estes críticos, basta que exista uma relação análoga entre o objeto *en abyme* e o todo que o contém. Mais tarde, a propósito da adaptação de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, pelo *teatromosca*, retomaremos a discussão em torno deste conceito.

De facto, o que nos interessará relevar de forma mais vincada é o tráfego multidirecional, caótico, das influências e os movimentos de contágio entre obras e artistas. Se a arte cinematográfica tem mantido uma relação privilegiada com a literatura romanesca, se a arte teatral tem mantido uma ligação umbilical com a literatura dramática, também as artes plásticas, a música ou a fotografia têm estabelecido frutuosas relações transtextuais com a prosa ou a poesia. Seria tentador abusar da analogia de Stam e afirmar que preferimos essa imagem promíscua onde todos se relacionam com todos, onde todos são influenciados por todos.

E é nesse ambiente cultural de trocas intertextuais e de hibridismos que encontramos e experimentamos a todo o momento, com naturalidade, adaptações. Músicas dão origem a filmes. Filmes são adaptados para teatro. Espetáculos de teatro derivam em espetáculos de dança. Coreografias inspiram pinturas. Obras pictóricas levam à criação de poemas. Poemas estão na base de composições musicais. E o intercâmbio segue muito mais desordenado, mais complexo e rico do que poderemos alguma vez aqui revelar. Importará compreender, como temos vindo a tentar demonstrar, que não é nova esta tendência e que este fluxo multidirecional não é um sintoma exclusivo da pós-modernidade, como vimos anteriormente, embora a adaptação seja, hoje em dia, uma prática mais comum do que podemos imaginar. Trata-se de um conceito polémico que descreverá tanto o processo como o produto final saído desse processo (Hutcheon, 2013: 7) e será, precisamente, sobre essas duas perspetivas que nos interessará elaborar uma breve teoria da adaptação.

Uma adaptação teatral não é uma tradução básica de um texto literário para o palco. Aqueles que, ainda presos às «contradições insolúveis da “fidelidade”» (idem: 28), procuram avaliar uma adaptação teatral a partir dessa lente redutora, têm por hábito condicionar a discussão à “traição”, “infidelidade”, “profanação” em relação ao original que parece então ocupar um lugar inalcançável. Serão esses que afirmarão que esta ou aquela obra serão inadaptáveis. Outros haverá que, com os óculos da antiliterariedade, que tende a colocar em oposição o Teatro à Literatura e a tornar inconciliáveis estas duas disciplinas, procurarão entender um determinado projeto teatral que adapta textos romanescos, reduzindo a adaptação a uma simples tradução de signos verbais para um outro conjunto de signos não-verbais. Recusamos,

completamente, essa visão limitada e preferimos encarar o texto literário como matéria à disposição do teatro, à semelhança do que sucede com a fotografia, o vídeo, a música, os figurinos, os corpos dos atores, uma mesa ou uma árvore. Acreditamos que terá sido nesse sentido que o *teatromosca* se aproximou de um conjunto de textos romanescos no processo de criação dos seus espetáculos.¹¹³

Numa abordagem superficial, a adaptação pode ser encarada como uma prática transposicional, onde se opera a transformação de um objeto (prototexto) tendo em conta a sua passagem de um meio para outro, procurando ajustá-lo aos códigos desse novo ambiente em que a obra será (re)criada. Linda Hutcheon designa esse processo como uma “transcodificação”, na medida em que envolverá uma transformação intermedial (das páginas do romance para a tela do cinema; da fotografia para o palco) ou intramedial (uma peça adaptada de um romance; um romance escrito a partir de um poema) e, desde logo, uma recontextualização da obra. (Hutcheon, 2013: 7-8) Por outro lado, a adaptação será um processo criativo complexo que, segundo Hutcheon, envolverá sempre “re-interpretação” e “re-criação” (idem: 8), num gesto lúdico de reconhecimento, reformulação e expansão dos cânones.¹¹⁴

Como anota Julie Sanders, o gesto adaptativo não implica, necessariamente, uma posição subserviente do adaptador em relação àqueles que vieram antes de si e que poderão integrar o cânone. (Sanders, 2006: 9) As adaptações podem iluminar elementos que tinha ficado obscurecidos no texto-base, poderão seguir caminhos diferentes deste e poderão ter um claro posicionamento crítico, por oposição ou subversão, relativamente ao(s) seu(s) hipotexto(s). Sendo certo que nem todas as adaptações seguirão esta linha, não deixaremos de (re)afirmar que adaptar implica, de forma mais ou menos assumida, um gesto de rescrita que vai além da mera imitação ou replicação.

Se o termo “adaptação”, no teatro, aparece quase sempre ligado à passagem de textos não-dramáticos para o palco, é certo que já há algum tempo a arte teatral

¹¹³ No decorrer deste nosso estudo, verificaremos as especificidades de cada um dos projetos da companhia selecionados para discussão e perceberemos o posicionamento, em cada momento e em cada processo, relativamente ao texto literário e a sua adaptação.

¹¹⁴ Cf. Julie Sanders (2006). Na perspetiva da autora, a adaptação pressupõe a existência de um cânone, na medida em que partir de um texto de outro ou citá-lo de forma direta é conferir-lhe autoridade. (Sanders, 2006: 9)

tem vindo a servir-se de outros materiais que não apenas literatura para a criação dos seus espetáculos. As vanguardas do final do século XIX e início do século XX vieram romper com uma certa cultura dominante em que reinava o modelo de teatro literário burguês. Tal levaria, em casos mais radicais, a alimentar a já mencionada “reteatralização” da arte teatral e, em certo sentido, logicamente, a defesa da sua “desliteratização”. Esta posição encontrará em artistas como Vsevolod Meyerhold¹¹⁵ ou Edward Gordon Craig as coordenadas que pretendiam levar a um “teatro teatral”. Este último afirmaria mesmo que tanto o escritor, como o músico e o pintor seriam inúteis no teatro.

Let me repeat again that it is not only the writer whose work is useless in the theatre. It is the musician's work which is useless there, and it is the painter's work which is useless there. All three are utterly useless. Let them keep to their preserves, let them keep to their kingdoms, and let those of the theatre return to theirs.

(Craig, 1957: 123)

Mais longe irá Antonin Artaud, que, na História do Teatro, ocupa, certamente, uma posição singular, pela radicalidade das suas propostas e pela “força dessa visão limite, nunca atingida” (Borie, 1996: 447). Na sua essência, Artaud faz uma crítica feroz ao teatro europeu, classificando-o como uma “arte inútil” (Artaud, 1989: 127) porque este se teria afastado do “pulsar inato da vida” (idem: 129), o que, no seu entendimento, provocaria um distanciamento muito indesejável entre o Mundo e o Teatro. Impressionado com o Teatro de Bali, a que assistiu numa representação em Paris em 1931, onde tudo nos atores lhe parece regrado, impessoal, e que lhe desperta a visão de um teatro ordenado pelo corpo, pela imagem e não pelo texto, o encenador francês proporá um teatro que assalte os sentidos dos espetadores com uma espécie de superabundância de impressões, com o objetivo de acordar o espetador de uma letargia e de um alheamento em que se encontraria mergulhado.

¹¹⁵ Meyerhold afirmará que “[d]a mesma maneira que o actor é livre face ao encenador, também o encenador é livre face ao autor.” (Meyerhold *apud* Borie, et al., 1996: 398) Embora as propostas de Craig pareçam, à partida, ir mais longe, defendendo mesmo o afastamento do escritor, acreditamos que tanto o encenador inglês, como o russo, pretendem afirmar mais o protagonismo de uma outra figura (o Encenador) do que tomar uma posição antiliterária. Efetivamente, para Meyerhold, “a técnica convencional supõe, no teatro, depois do autor, o encenador e o actor, um quarto *criador: o espectador.*” (ibidem)

Essas “pequenas peças”, nas quais “o drama não evolui entre os sentimentos, mas entre os estados de espírito, eles mesmos ossificados e reduzidos a gestos – a esquemas” (Artaud *apud* Borie, 1996: 452), este “teatro puro” (idem: 454) desencadeou reações fecundas no ator e encenador francês, permitindo-lhe ir ainda mais longe nas suas reflexões sobre o Teatro como “uma nova linguagem física à base de signos, e não mais de palavras”, cuja tendência metafísica se opõe ao teatro ocidental, de tendências psicológicas. Além da ideia de teatro como intensa “liberação de signos” (ibidem), o teatro balinês mostra-lhe que o domínio do teatro não é o texto, mas o espaço: “O espaço da cena é utilizado em todas as suas dimensões e, poderia dizer-se, sobre todos os planos possíveis”. (ibidem)

Assim, estabelece um discurso, nem sempre claro e coerente, em que o Teatro não deverá assentar no diálogo, em psicologismos e na literatura, e onde o encenador se afirma não como mero apêndice do autor literário, mas como verdadeiro autor do espetáculo teatral. Numa visão que influenciará de forma evidente o modo como a figura do encenador se imporá ao longo do século XX em relação ao dramaturgo no processo de criação do espetáculo, Artaud defende que não deverá caber ao primeiro o simples trabalho de transposição de um texto criado pelo segundo para uma outra linguagem (a do teatro). Tal como Craig ou Meyerhold, também Artaud não defendia a completa erradicação do texto (falado) do teatro. Porém, opunha-se a uma posição subalterna do encenador relativamente ao autor do texto. Para Artaud, a encenação seria a “parte verdadeira e especificamente teatral do espetáculo” (Artaud, 1989: 119) e “o ponto de partida de toda a criação teatral” (idem: 104).

O poeta e encenador francês ameaça rasgar as palavras, defendendo um teatro que atinja os sentidos, que derrube barreiras e apague as fronteiras que pretendem separar a razão da emoção, o corpo da consciência, os atores e os espetadores, o texto e a ação, propondo, no seu limite, uma completa “destruição” do palco, procurando recriar um novo espaço cénico, vazio, livre do império do *cogito* cartesiano. Um Teatro sem separações seria uma sala como lugar único, sem divisão entre atores e público. Nessa reconfiguração do próprio espaço, com o público colocado no seu centro, Artaud procurava uma completa imersão do público na ação teatral. Assim, “um

pavilhão ou armazém agrícola” (idem: 107) serviria melhor os seus propósitos do que as convencionais salas de espetáculos.

As teorias de Artaud serão determinantes no que Lichte designa por “performative turn”, que conduzirá, na visão da professora alemã, a um redirecionamento do foco do teatro do texto (literário) para a performance. (Fischer-Lichte, 2005: 22)¹¹⁶ E nesse (re)alinhamento, afastando-se do texto ou, simplesmente, do autor, e defendendo a emergência da figura do encenador, enquanto autor final do espetáculo, a arte teatral estará cada vez mais permeável a outras linguagens, à inclusão de diferentes “textos” no seu discurso.

Como bem assinala Linda Hutcheon no texto de uma conferência de 2003, a adaptação tem sido a marca de grande parte da criação no teatro, na dança, na música, na literatura e, mais recentemente, no cinema.

Although our age might well claim to be the age of adaptation, in part because of the surfeit of new media now available, the act of transposition and what we could call "refunctioning" is as old as art itself. It may have taken people like T.S. Eliot and our own Northrop Frye to convince me that art is derived from other art, but it didn't take those theorists to convince avid adapters across the centuries of what, for them, has always been a truism. In this sense, adaptation joins imitation, allusion, parody, travesty, pastiche, and quotation as popular creative ways of deriving art from art.

(Hutcheon, 2003: 39)

Mas, apesar de se poder entender o nosso tempo nos moldes (pós-modernistas) em que Hutcheon o coloca, quando estamos perante uma adaptação que envolve uma mudança de meio, é vulgar retomarem-se as discussões em torno da

¹¹⁶ Dentro da complexidade da obra do encenador francês, o que estaria em causa seria não apenas um conjunto de orientações para a prática de um novo Teatro, como também uma renovada visão do ser humano e do mundo. O projeto de Artaud é o de uma reconstrução do Homem e da Cultura a partir do corpo. Podemos mesmo entender as propostas de Artaud – alinhadas com as experiências dadaístas e surrealistas nas primeiras décadas de 1900 - como precursoras de movimentos e expressões artísticas formadas na segunda metade do século XX, como o *happening* e a performance. Não se trata simplesmente de uma reformulação da cena teatral. A propósito de *EUROPA* ou *Moby-Dick*, poderemos regressar a Artaud e à sua visão de um espaço cénico que busca a abolição da separação entre atores e espetadores. Cf. Capítulo 2 - 2.2 e 3.1. Mas as suas ideias a propósito do trabalho dos estados afetivos e mentais dos atores suportado acima de tudo na voz e assente nas diferentes dinâmicas da sua respiração, poderia também servir-nos para refletir sobre a direção de atores em *O Som e a Fúria* ou em *Fahrenheit 451*, produzidos pelo *teatromosca*. Cf. Capítulo 2 - 3.2 e 3.3.

especificidade formal de cada uma das artes e de cada um dos meios, afunilando-se a análise, inúmeras vezes, numa batalha entre formas puras e em torno de uma suposta hierarquização das disciplinas artísticas, em que, geralmente, a literatura ainda parece sair vencedora em relação ao cinema ou ao teatro. Não é raro encontrarmos exemplos de críticos que ainda olham com muita desconfiança para a adaptação de uma determinada obra literária para o palco ou para a tela de cinema, jogando a sua análise com regras muito rígidas que, rapidamente, tendem a classificar esta ou aquela adaptação como sendo mais ou menos “fiel”, mais ou menos “competente”, “capaz” ou “incapaz” de captar a “essência” (o eco, a alma!) de um texto. Chega-se ao cúmulo de perguntar da “utilidade” de uma determinada adaptação.

Nesse campo, é já um lugar-comum invocar o filme de Gus van Sant, *Psycho* (1998), que adapta o filme homónimo realizado por Alfred Hitchcock em 1960, também ele uma adaptação do romance com o mesmo nome, escrito por Robert Bloch em 1959¹¹⁷. Inúmeros críticos questionavam a pertinência de realizar um *remake* deste filme de Hitchcock. As perguntas vinham reforçadas pelo facto de o realizador norte-americano afirmar ter almejado criar um *remake* plano-por-plano para provar que não seria possível realmente criar uma cópia exata de um filme, mesmo que se utilizasse o mesmo guião, os mesmos cenários, a mesma partitura musical ou até o mesmo plano de filmagens. (Câmara, 2001)

Entre aqueles que, como Slavoj Žižek, argumentam que se trata de uma “obra-prima falhada, e não um simples fracasso” (Žižek, 2008: 174), e aqueles outros que, como Roger Ebert, dizem tratar-se de um gesto sem sentido (Ebert, 1998), outros há que conseguem descobrir no experimento de Gus van Sant um importante contributo para a discussão em torno dos limites da adaptação e, nessa mesma lógica, sobre o papel do autor na criação artística contemporânea. Nesse sentido, mais facilmente alinharíamos com Mário Jorge Torres:

Se a revisitação ao filme de Hitchcock se faz por meio de matérias fílmicas,
não significa que tenhamos obrigatoriamente que a fechar nos estreitos

¹¹⁷ Por sua vez, muitos procuraram afirmar, precipitadamente que o romance de Bloch tinha colhido inspiração na história verídica de Edward Theodore "Ed" Gein, o assassino em série que tinha sido detido em 1957 a poucos quilómetros de onde vivia o autor. Contudo, quando começou a escrever o romance, Bloch não tinha conhecimento do caso de Ed Gein.

limites da narratividade, que tem marcado (em excesso) o acesso ao cinema como arte. No momento em que as artes performativas estão mais abertas do que nunca a um discurso de contaminação e de intercâmbio, não faz sentido delimitar o cinema, por excelência a arte-plataforma de cruzamentos e de intertextualidades, fechando-o numa comunicabilidade imediatista. E a crítica tem de estar atenta e não permanecer acantonada numa cinefilia autista divorciada das outras artes.

(Torres, 2001)

O que a grande maioria dos espetadores assinalava relativamente ao filme de 1998 era a falta de originalidade ou criatividade do realizador norte-americano, que se teria limitado a reproduzir a obra de Hitchcock, plano-por-plano, sem significativas alterações, para além da evidente introdução da cor. Nesse sentido, o que parecia verdadeiramente salientar-se era que o filme de van Sant tinha ousado mexer numa espécie de matéria sagrada canonizada (“o Cinema de Hitchcock”)¹¹⁸, esquecendo-se por completo o facto de que o filme de 1960 era também uma adaptação de uma outra matéria (literária) que poderia também ter sido entendida como fazendo parte de um certo cânone.¹¹⁹

Outro realizador que tem contribuído sobremaneira para adensar esta discussão é Brian De Palma. A sua obra cinematográfica tem vindo a desafiar um conjunto de afirmações preconceituosas que estão, de um modo muito próximo, relacionadas com os conceitos de intertextualidade e apropriação. Recorrentemente, apelidado de autor maneirista, pelo único facto de fazer citações explícitas a Alfred Hitchcock nos seus filmes (Vidal, 2012: 30), De Palma não se limita a copiar o seu “mestre”. De facto, podemos entender a obra do realizador norte-americano como maneirista do mesmo modo que podemos olhar para o maneirismo de Rosso Fiorentino ou Parmigianino apenas se os procurarmos analisar para lá das relações de

¹¹⁸ No mesmo ano em que estreou o filme de Gus van Sant, estreou, meses antes, *A Perfect Murder*, realizado por Andrew Davis, a partir de *Dial M for Murder*, também de Hitchcock. Curioso também o facto de o ator Viggo Mortensen participar nestes dois *remakes*, num papel secundário.

¹¹⁹ O realizador britânico terá adquirido uma enorme quantidade de exemplares do romance de Robert Bloch com o intuito de manter segredo relativamente ao final da história. Poderíamos apenas imaginar o que teria sido a recepção de *Psycho* em 1960 se o romance de Bloch fosse já um (genuíno?) sucesso de vendas, reconhecido por uma certa crítica conservadora que olhasse com reservas para uma possível adaptação cinematográfica deste texto.

influência que poderão ser distinguidas entre as obras destes e as de Miguel Ângelo¹²⁰ ou Leonardo da Vinci¹²¹. Brian De Palma é, efetivamente, um autor maneirista (tal como o eram estes dois pintores italianos), muito por causa da sua profunda compreensão da obra de Hitchcock, que, sem dúvidas, abriu o caminho ao cinema moderno pondo em crise a “imagem-ação” (Deleuze, 1983). No sentido que aqui nos interessa destacar, Brian De Palma não é um imitador da obra de Hitchcock, mas antes um profundo conhecedor de cinema, de um “novo” cinema (pós-moderno) enquanto arte da rescrita, da excelência artística como diálogo entre criadores, da visualidade como elemento motor do cinema, acima da narratividade e dos mecanismos de continuidade (o uso constante da montagem paralela, o *split-screen* etc.), que têm por objetivo não apenas a criação de suspense e tensão física no espetador, como abrem para uma autorreflexividade e autorreferencialidade que se apresentam como marcas distintivas da pós-modernidade.¹²²

Em certo sentido, o trabalho de Brian De Palma sempre foi nessa direção: rescrever o que já tinha sido escrito, redizer o que já tinha sido dito, procurar novos sentidos para o que já tinha sido realizado. O que faz dele um criador singular (maneirista, sem dúvida) dentro da história do cinema é o facto de conseguir construir uma rede de signos, com instrumentos (re)aproveitados de outros cineastas. Em dois filmes diferentes (*The Phantom of the Paradise*, de 1974, e *Dressed to Kill*, de 1980¹²³), o realizador refaz a icónica cena do *Psycho* de Hitchcock, em que a personagem interpretada por Janet Leigh é morta no chuveiro. Escapando por completo a uma ideia de adaptação fiel, o realizador apropria-se de planos e de uma certa atmosfera

¹²⁰ Cf. *Moisés e as Filhas de Jetró*, pintado por Fiorentino em 1523, atualmente, na Galleria degli Uffizi.

¹²¹ Cf. o leve sfumato, à maneira de Leonardo, no autorretrato de Parmigianino, pintado em 1524, atualmente no Kunsthistorisches Museum, em Viena.

¹²² Uma das características mais marcantes do Maneirismo talvez seja a transformação da noção de espaço. A construção homogénea e coerente da representação visual do espaço renascentista, com base na perspetiva clássica, colocando as personagens contra um cenário uniforme e contínuo e de acordo com uma hierarquia de proporções que simulava o recuo gradual do primeiro plano para o horizonte ao fundo, seria posta em causa. O Maneirismo rompe essa unidade com diferentes pontos de vista coexistindo num mesmo quadro, e com a ausência de uma hierarquia lógica nas proporções relativas das figuras entre si, colocando, por vezes, a cena principal num plano mais distante e trazendo para primeiro plano os elementos secundários. Faria sentido analisar, por exemplo, o modo como De Palma filma a mesma cena (e nos devolve essas imagens) a partir de, pelo menos, dois pontos de vista diferentes, utilizando a técnica do *split-screen*, em filmes como *Blow Out*, de 1981, ou *Snake Eyes*, de 1998.

¹²³ No caso do filme de 1980, tal sucede em duas cenas diferentes.

de intensidade dramática para criar novas cenas. Em ambos os casos, já não se trata de Hitchcock. São, efetivamente, novas criações de De Palma. No primeiro caso, o plano decorre num chuveiro, tal como no filme do realizador britânico, contudo, essa apropriação é paródica na sua relação intertextual com *Psycho*. Em *Dressed to Kill*, a mesma cena de *Psycho* é recriada em dois cenários distintos. Num primeiro momento, a personagem interpretada pela atriz Angie Dickinson encontra-se num cenário semelhante ao da atriz Janet Leigh no filme de 1960. Contudo, quando a cena atinge o que podemos entender por clímax, ao invés da personagem feminina ser assassinada no duche, a personagem de Angie Dickinson é surpreendida pelo amante, que a abraça e beija. Num segundo momento, no mesmo filme, pouco depois desta primeira cena, esta mesma personagem é assassinada por uma outra, travestida (com claras referências à personagem interpretada por Anthony Perkins em *Psycho*), num elevador.

Deste modo, o reconhecimento da relação que os filmes de Brian De Palma estabelecem com os seus hipotextos¹²⁴ parece estar condicionado ao conhecimento que os espetadores possam ter dos materiais de que se apropria o realizador norte-americano.

The relationship between intertexts and the referential process alters in significance when the appropriation extends beyond fragmentary allusion to a more sustained reworking and revision. If readers are to be alert to the comparative and contrastive relationships that Eliot regarded as crucial to the aesthetic process, it goes almost without saying that the texts cited or

¹²⁴ *Scarface*, realizado por De Palma em 1983, é visto como um *remake* do filme homónimo de Howard Hughes, de 1932, mas acaba por ser um filme completamente diferente do original, levantando sérias reservas quanto à sua inscrição na categoria dos *remakes*. Poderíamos ainda analisar uma cena de *Mission to Mars*, realizado por De Palma em 2000, em que um casal de astronautas, interpretados por Tim Robbins e Connie Nielsen, executa uma dança em gravidade zero, dentro da nave que os vai transportar até ao Planeta Vermelho. O plano parece ter sido “roubado” ao filme de Andrei Tarkovsky, *Solaris*, de 1972, onde o psicólogo Kris Kelvin flutua com a mulher (ou o fantasma desta) nos braços. Ainda nesse mesmo filme de 2000, num longo plano-sequência, o realizador norte-americano recria (num processo que se aproxima do *pastiche*) a icónica cena do filme de Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey*, de 1968, em que um dos astronautas corre num dos corredores da nave circular. De Palma cria uma nova cena, ainda mais complexa tecnicamente do que a do filme de 1968, imprimindo as suas ideias e o seu próprio estilo. Contudo, não se parece limitar a fazer citações apenas a outras obras cinematográficas. Na cena inicial de *Carrie*, de 1976, ainda no genérico, somos levados para o interior de um balneário feminino. Esta sequência poderia precipitar-nos para a memória de uma pintura de Ingres, *Le Bain Turc*, de 1862. Filmado de um ângulo baixo, entramos na cena como *voyeurs*, a rastejar por debaixo da cortina de vapor, com a câmara a deslizar sinuosamente (o serpentiforme do Maneirismo?), como se espreitássemos através de um buraco (a moldura circular da pintura de Ingres?).

reworked would need to be well known. They need to serve as part of a shared community of knowledge, both for the interrelationships and interplay to be identifiable and for those in turn to have the required impact on readers or spectators. This is why [...] adaptation and appropriation tend on the whole to operate within the parameters of an established canon, serving indeed at times to reinforce that canon by ensuring a continued interest in the original or source text, albeit in revised circumstances of understanding.

(Sanders, 2006: 97-98)

Embora possamos imaginar que De Palma pretende jogar com as expectativas dos espetadores e com o facto de estes poderem conhecer o(s) texto(s)-fonte (os filmes de Hitchcock, Eisenstein¹²⁵, Kubrick, Antonioni etc.) que lhe serve de inspiração para a criação das suas obras¹²⁶, acreditamos que a receção dos seus filmes não está condicionada ao conhecimento que o espetador possa ter ou não das diferentes matérias de que se apropria. Um espetador que nunca tenha lido o *Psycho* de Robert Bloch, ou que nunca tivesse visto a adaptação cinematográfica de Hitchcock, pode apreciar a obra de Gus van Sant e não terá, obrigatoriamente, que a colocar em comparação com aquelas que a precederam ou relacioná-la com qualquer outro evento do quotidiano (o caso verídico de Ed Gein ou qualquer outro monstro sanguinário que habite na casa ao lado) com o qual possa ter pontos de contacto. De certo modo, temos sabido avaliar a importância da dramaturgia de Gil Vicente, sem que, para isso, tenhamos que realizar um (válido) trabalho de detetive em torno de todas as suas possíveis, intermináveis e indetermináveis fontes. De igual modo, a reapropriação dos mitos clássicos pela tragédia ática permitiu a criação de um conjunto de obras dramáticas de valor inestimável, sem que tenhamos, inevitavelmente, que questionar a originalidade dos seus temas. Uma adaptação poderá ser apreendida apenas como criação, autónoma, com vida própria, sem que tenha, necessariamente, que viver sobrecarregada pelo peso da angústia das suas hipotéticas influências. (Bloom, 2002)

¹²⁵ A sequência do carrinho de bebé na escadaria da estação de comboios, em *The Untouchables*, de 1987, que cita, de forma evidente a clássica cena da escadaria de Odessa, em *Couraçado Potemkin*, realizado em 1925 por Sergei Eisenstein.

¹²⁶ No caso de Hitchcock, efetivamente, o esforço imaginativo não será muito significativo, tendo em conta uma clara admiração pública do realizador norte-americano pela obra do realizador de *Psycho*.

No filme-documentário *Nostalgia de la Luz*, realizado por Patricio Guzmán em 2010, uma jovem astrónoma, cujos pais “desapareceram” durante a ditadura de Pinochet, relaciona a astronomia com a ausência, com a aceitação de que vivemos num ciclo de energia, em que a matéria dará lugar à matéria, que uma coisa virá a dar lugar a outra – numa clara alusão à Lei da Conservação das Massas. No fundo, o que nos interessará reter é a necessidade de se pensar nos processos de adaptação ou apropriação, a partir de uma renovada perspectiva que encara os textos (literários, cinematográficos, visuais etc.) como matéria-prima extraída de um fértil terreno de intertextualidades, capaz de alimentar esse mesmo terreno e de continuar a criar “novas” matérias que se posicionarão lado a lado com as “velhas” matérias decompostas, numa vertiginosa tendência (re)criadora, onde abundam repetições, (r)evoluções, variações, cópias, mutações, citações, recontextualizações, atualizações, reciclagens, homenagens, colagens, plágios, entre muitas outras possibilidades num léxico sem fim.¹²⁷ Dessa forma, olharemos para a adaptação tal como a procura desenhar Linda Hutcheon: “a derivation that is not derivative—a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing.” (Hutcheon, 2013: 9) Mais do que um imenso palimpsesto, onde, sistematicamente, todos vamos raspando e (re)escrevendo, este enorme tecido vai ganhando contornos de superorganismo, máquina sem armadura metálica¹²⁸, com altíssima velocidade de processamento, uma cada vez maior capacidade de memória e de transmutação, em que basta um simples clique para que se abram infinitas hiperligações, onde todos nos apropriaremos da memória de todos, adaptada aos nossos corpos sempre novos.

¹²⁷ Eventualmente, chegados ao fim do nosso estudo, poderíamos ser tentados a descobrir/revelar uma (re)nova(da) nomenclatura a aplicar em projetos aos quais, de algum modo, não servirá a aplicação da terminologia existente e para os quais não será suficiente/adequado o uso dos termos “tradução”, “adaptação” ou “apropriação”.

¹²⁸ Um mundo habitado já não por corpos cibernéticos robotizados (ciborgues), mas por líquidos cibernéticos, com capacidade para se metamorfosearem em qualquer substância em que toquem, numa imagem próxima da personagem nanomórfica T-1000 do filme *Terminator 2: Judgment Day*, realizado por James Cameron em 2001.

CAPÍTULO 2 – A ADAPTAÇÃO DE ROMANCES PELO *TEATROMOSCA*

1. A pré-história de uma dupla trilogia

Se até aqui foram resgatados os corpos, as vozes e os pensamentos de muitos para constituir o elaborado tecido teórico que, de algum modo, cobre este estudo em torno da adaptação de romances para o palco, partindo de uma análise do trabalho desenvolvido recentemente pelo *teatromosca*, este momento assinala um corte com essa imagem coral, estável e confiável, em que um se esconde no meio de outros, para procurar agora revelar a singularidade do trabalho que eu, o autor ou produtor desta

dissertação, desenvolvi ao longo de uma quinzena de anos na companhia sintrense que fundei em 1999, com o ator e encenador Paulo Campos dos Reis. Tendo em conta que o foco desta reflexão passa agora a concentrar-se num conjunto de espetáculos teatrais propostos e dirigidos por mim no âmbito da minha colaboração com este coletivo que ainda hoje integro, torna-se pertinente (se não mesmo exigível) que o leitor possa vislumbrar diante de si um corpo despido de vestes académicas, ao longo deste capítulo, um corpo que se disponibilize para um embate direto que ponha em crise práticas e teorias relacionadas com estes projetos do *teatromosca* e o tema concreto da adaptação de literatura romanesca para o teatro.

Tendo trabalhado juntos em 1998 na Companhia de Teatro de Sintra e partilhando um conjunto de preocupações e desejos, começando pelo facto de ambos termos nascido e vivermos ainda no Concelho de Sintra, eu e o Paulo Campos dos Reis decidimos criar um novo espetáculo. A ideia inicial não passava, necessariamente, pela constituição de uma nova estrutura de produção teatral. Contudo, as exigências legais para a produção e apresentação desse espetáculo levaram ao surgimento do *teatromosca*, ainda integrado no Departamento de Teatro da Associação Juvenil Rostos Cobertos, com sede na cidade de Agualva-Cacém. A nós juntaram-se o técnico de iluminação e som, Paulo Cacheiro, e os produtores Ana Pinto e Fernando Cunha – estes dois últimos ainda hoje ligados a uma companhia de teatro de Marionetas, Os Valdevinos, com sede em Agualva.

Ainda sem estrutura legal constituída, a companhia produziu o seu primeiro espetáculo, *Ser Bom*, em 1999, a partir do romance *Notes From Underground*, do escritor e performer norte-americano Eric Bogosian, com encenação de Paulo Campos dos Reis, na Fábrica da Pólvora de Barcarena. O longo monólogo era interpretado por mim. Paulo Campos dos Reis assumiria a direção artística da companhia e chamaria a si a responsabilidade de dirigir os três espetáculos que se seguiriam: *Prodigiosas Acrobacias*, adaptado de um conto do escritor sintrense Álvaro Figueiredo¹²⁹; *O Televisor*, peça da autoria de Jaime Rocha; *Húmus*, concebido e interpretado por Paulo Campos dos Reis e João Miguel Rodrigues, a partir do poema homónimo de Herberto Helder, estreado já em 2002, no Teatro do Campo Alegre, no Porto, em coprodução

¹²⁹ Nesse mesmo ano, o *teatromosca* promoveria a edição do livro homónimo de Álvaro Figueiredo.

com a Fundação para a Ciência e o Desenvolvimento. *DOG ART*, em parceria com a companhia sintrense Teatro Tapa Furos, a partir do romance *King – A Street Story*, do escritor inglês John Berger, traduzido, adaptado e encenado por mim, estrearia em abril de 2002, no Teatro Doiséme, em Mem Martins, ainda antes da apresentação de *Húmus*.

Dos cinco primeiros espetáculos criados pelo coletivo, apenas o texto de Jaime Rocha poderia ser considerado, segundo as normas convencionais, um texto dramático. A companhia parecia interessar-se pela apropriação de literatura não-dramática, embora esta questão nunca tivesse realmente sido sequer discutida entre nós. No entanto, essa suposta linha orientadora parece ainda hoje colar-se à pele desta estrutura, o que terá levado Tiago Bartolomeu Costa, por ocasião da estreia do espetáculo *Moby-Dick*, adaptado do romance homónimo de Herman Melville, em 2013, a escrever o seguinte no jornal Público:

Moby-Dick [...] é a metáfora perfeita para um modo de fazer teatro em que o teatromosca vem insistindo mas que continua desconhecido do grande público. Mesmo que, ao longo dos últimos anos, a companhia tenha assinado alguns dos mais interessantes espetáculos nacionais a partir de romances – interessantes porque, sendo especulativos, inacabados, urgentes, permanentemente questionadores, adoptam uma postura relativamente ao potencial dramático de um texto a partir da experiência do leitor que assiste ao desenrolar de uma acção e, por isso, se torna espectador.

(Costa, 2013: 22)

Contudo, importará anotar que, no seu historial, o *teatromosca* criou ainda os seguintes espetáculos: *A Última Gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, *GABBA GABBA HEI*, com escrita original de Alex Gozblau, *Tristão e o Aspecto da Flor*, peça de Francisco Luís Parreira, *KIP*, texto dramático da autoria de minha autoria, todos em 2003; *Querosene (“arde sem se ver”)*, com textos de vários autores portugueses, *Maletas Vicentinas*, a partir de diferentes textos de Gil Vicente, *Um Rapto em Cintra*, com texto de Eça Leal, em 2004; *.mostra*, sobre motivos de Gao Xingjian, e o projeto de leituras encenadas *Literaturódromo*, em 2005; *Depois de Julieta*, texto de Sharman Macdonald, em 2006, e o ciclo de leituras de clássicos da literatura infanto-juvenil *Literaturinha*,

desde Outubro de 2006; *Na Margem da Vida*, texto dramático de Gao Xingjian, em 2006; *Notas de Cozinha de Leonardo da Vinci*, coreografia de Diana Alves a partir do livro homónimo, e *IGNARA*, projecto subordinado ao tema da Guerra Colonial, em 2008; *INFA 72*, texto original de Fernando Sousa, e *Dor Fantasma*, adaptado do romance do ex-combatente da Guerra Colonial, Manuel Bastos, em 2009; entre junho de 2009 e novembro de 2011, estrearam doze diferentes espectáculos no âmbito do projecto para a infância e juventude, *Retratinhos*; *As Três Vidas de Lucie Cabrol*, primeiro espectáculo da *Trilogia dos seus trabalhos*, a partir de textos de John Berger, em 2010; *EUROPA* e *Tróia*, que completaram essa mesma trilogia, em 2011; *A Paixão do Jovem Werther*, adaptação do romance homónimo de J.W. Goethe, e *Moby-Dick*, a partir do romance de Herman Melville, iniciando uma trilogia dedicada à literatura norte-americana, em 2013; *O Som e a Fúria*, criado a partir do romance de William Faulkner, em 2014; *Fahrenheit 451*, adaptado do romance de Ray Bradbury, em 2015; e, por fim, em julho de 2016, a companhia estreou *Modos de Ver: Sintra*, um *audiowalk* com textos de vários autores.

Embora, efetivamente, ao longo destes dezoito anos de atividade, o *teatromosca* tenha produzido um total de dezasseis espetáculos com base na adaptação de literatura classificada como não-dramática, importará perceber que uma dezena de projetos teatrais teve por base a encenação de textos dramáticos.¹³⁰ Isto servirá, antes de mais, para rebater a ideia de que se trata de um coletivo artístico orientado para a criação de espetáculos a partir da adaptação de romances, e para comprovar uma certa diversidade temática e formal do percurso da companhia.¹³¹

¹³⁰ Só no caso do projeto para a infância e juventude, *Retratinhos*, produzido entre 2009 e 2011, foram criados doze textos dramáticos, encomendados a diferentes escritores portugueses, como Jorge Palinhos, Tiago Patrício, Alexandre Sarrazola, Pedro Marques, Mário Trigo ou Miguel Horta, entre outros. Três dessas peças, da autoria de Jorge Palinhos, Alexandre Sarrazola e Tiago Patrício, foram editadas, em 2013, pela *moscaMORTA*, editora ligada à Associação Cultural *teatromosca*.

¹³¹ Ao longo do seu historial, o *teatromosca* tem, regularmente, trabalhado com diferentes criadores e não poderá ser caracterizada como uma companhia organizada em torno de uma figura autoral, como sucede com a grande maioria das companhias teatrais que assentam as suas bases à volta de um único encenador, responsável também pela direção da (quase) totalidade dos espetáculos, o que leva, em muitos casos, a uma inevitável associação entre os dois (encenador e estrutural teatral). Veja-se o caso do Teatro da Cornucópia, grupo recentemente extinto, dirigido pelo encenador Luis Miguel Cintra, ao longo de grande parte da sua existência. Outros casos há em que a estrutura toma mesmo emprestado o nome do seu diretor, como sucede com a Companhia João Garcia Miguel. O facto de o *teatromosca* ter tido, ao longo da sua história, diferentes diretores artísticos para além de mim (Paulo Campos dos Reis, João Miguel Rodrigues, Francisco Luís Parreira, Mário Trigo e, mais recentemente, Maria Carneiro)

Contudo, interessa agora centrar-me na história mais recente do *teatromosca* e, mais especificamente, nos espetáculos que dirigi a partir da adaptação de literatura romanesca para o palco. Antes de analisar o trabalho realizado pela companhia naquela que ficou conhecida como a *Trilogia Norte-Americana*, produzida entre 2013 e 2016, importará seguir uma linha cronológica que, no que aqui interessa focar, terá como posição inicial a minha primeira encenação, em 2002, que assinalaria, igualmente, um importante ponto de viragem rumo à profissionalização da companhia. De facto, em 2002, encontrava-me com aquele que seria o texto que serviria de motor de arranque para o meu trabalho como encenador. Quinze anos volvidos sobre esse gesto inaugural, entendi que poderia ser pertinente realizar, antes de mais, um movimento de distanciamento que permitisse observar e analisar um vasto terreno onde florescem teorias relacionadas com a adaptação de romances para o palco e, num segundo movimento, me tornasse a aproximar com um olhar crítico sobre o trabalho dirigido por mim e produzido pelo *teatromosca*.

1.1 A adaptação do romance *KING – A Street Story*, de John Berger

Em 2002, o *teatromosca* estreou em Sintra um espetáculo que adaptava o romance de um dos mais influentes escritores e historiadores de arte da segunda metade do século XX, um livro que, na sua capa tinha apenas impresso o título, *King – A Street Story*. Foi, determinante, desde logo, quando dois anos antes adquiri este romance, o desconhecimento do nome do autor. O meu atrevimento podia levar-me a entender a primeira palavra (“King”) como sendo o nome do autor daquela história de rua (“A Street Story”). Em parte, tal assunção não estaria completamente errada. Talvez o verdadeiro autor, John Berger, se tivesse “exilado” dali, do mesmo modo que na década de 1960 se tinha apartado do país em que tinha nascido para passar a viver em França até ao final da sua vida. Contudo, a resposta para esse “exílio” da capa do livro

e ter convidado inúmeros encenadores exteriores à estrutura (Maria Gil, Luciano Amarelo, Suzana Branco, Ruben Tiago, entre outros) para dirigir vários projetos, poderá, em certa medida, contribuir com essa pluralidade de visões para a criação de uma imagem de diversidade e heterogeneidade.

de 1999 parecia bem mais simples e prosaica. Berger entendia que a mensagem era mais importante do que o mensageiro. E esse mensageiro era, na verdade, King, um cão ou alguém que dizia ser um cão.¹³²

A narrativa, fragmentada, composta por pequenos parágrafos, alguns só com uma linha, parece seguir o ritmo do instinto, como se, de facto, tivesse sido escrita por um animal. O romance forma um retrato provocador daqueles que vivem à margem da sociedade, um grupo de pessoas que foi quebrado por ela ou que dela fugiu, refletindo sobre as injustiças cometidas pelo progresso quando este se divorcia da consciência, da razão, e se despe, por completo, de qualquer veste humanista. Se King é um cão, foi bem treinado pelo seu verdadeiro “dono”. A forte mensagem política que ele (King, o mensageiro) transporta consigo encaixa na perfeição naquilo que foi a grande mensagem que atravessa a totalidade da obra de Berger, que nos falou da destruição da vida no campo, dos indivíduos e das suas tradições esmagadas pelo monstro mecânico das grandes metrópoles.¹³³

King relata-nos a experiência de um casal de desalojados, Vica e Vico, que procurou abrigo num descampado por baixo do viaduto de uma autoestrada. Vico, o seu velho companheiro, diz-se descendente de Giambattista Vico e é através da evocação da figura e das ideias deste filósofo italiano que a história ganha uma dimensão profética.¹³⁴ Vico e Vica passam o tempo a relembrar histórias do seu passado. Ele recorda os dias em que era dono de uma fábrica de vestuário em Nápoles. Ela relembra o tempos em que estudava música no Conservatório em Zurique. Se, por

¹³² “Then I felt ashamed of thinking him mad. Everyone at Saint Valéry needs a madness to find their balance after the wreck. It’s like walking with a stick. Madness is the third leg. Me, for instance, I believe I’m a dog. Here nobody knows the truth.” (Berger, 1999^a: 129) Utilizarei a versão original, por regra, quando pretender citar o autor desse mesmo texto, e não a minha tradução e adaptação utilizada na criação do espetáculo. O mesmo procedimento será adotado para os textos que serão analisados ao longo deste capítulo. Contudo, quando pretender focar, de forma direta, o texto adaptado, farei referência ao texto de trabalho que passarei a designar como “guião” ou “texto de adaptação”.

¹³³ A cidade em que decorre a ação deste romance é, como em muitos outros textos de Berger, um local sem nome ou uma colagem de outras cidades.

¹³⁴ “[U]ma vez que tais povos, à maneira dos animais, se tinham acostumado a não pensar em mais nada senão nos seus próprios interesses particulares, e cada um tinha atingido o cume das comodidades ou, para melhor dizer, do orgulho, à maneira de feras que, ao serem minimamente contrariadas, se ressentem e se enfurecem, e assim, na sua maior celeridade ou loucura dos corpos, viveram como animais imanes numa suprema solidão de ânimos e de vontades, acabando por não conseguirem pôr-se duas de acordo, seguindo cada uma das duas o seu próprio prazer ou capricho -, por tudo isto, com obstinadíssimas facções e desesperadas guerras civis, passam a fazer das cidades selvas e das selvas covis de homens”. (Vico, 2005: 841-842)

um lado, estão presos a um passado que já não existe ou que nunca existiu. Por outro, as histórias que inventam parecem ser os únicos bens que possuem. Embora, no seu desespero, o dono de King possa desvendar um significado ancestral para o seu nome (“pequeno bairro” ou “rua estreita”), como sinal da sua própria insignificância no meio da selva da cidade, o romance de Berger deixa entrever a possibilidade de, segundo a teoria cíclica da História, a cidade funcionar como catalisador de uma renovação da humanidade.

Ao longo de um primeiro processo de trabalho em que procurava traduzir, na íntegra, o texto de John Berger da língua inglesa para português¹³⁵, escrevi inúmeras cartas ou emails, procurando esclarecer determinados aspetos do texto que, por ignorância ou respeito cerimonioso, tinha dificuldade em interpretar. De certo modo, movia-me no território pantanoso da descodificação do que o autor queria dizer no texto, entregando-me não só a esse trabalho detetivesco de procura da *intentio auctoris* (Eco, 1992: 27), como inquirindo, direta e abertamente, o próprio autor sobre as suas intenções, as suas motivações e as suas preocupações. A todas estas minhas investidas, John Berger respondia de forma sucinta, devolvendo-me cada uma das minhas perguntas: “O que te preocupa?”; “O que queres tu dizer com este teu trabalho?”; “O que te move?” O terreno era movediço e Berger não pretendia estender-me a mão para me ajudar a sair do lodo onde eu próprio me tinha lançado. Essa seria a primeira lição a retirar do processo. O autor estava ausente, afastara-se e não deveria contar com ele para me “explicar” a obra ou para me “orientar” o discurso. O trabalho dele estava feito, tal como, antes dele, outros o tinham feito também, e agora eu estaria por minha conta. Entrava no escuro segurando um facho que eu próprio teria que criar.

Assim, permiti-me descobrir um ponto de partida para a criação do romance, que seria também o ponto inaugural da criação do espetáculo: a escolha da voz do

¹³⁵ A obra de John Berger tem sofrido muito pouca atenção por parte do meio editorial português, apesar de ser, claramente, reconhecido como um dos “contadores de histórias” (era assim que Berger gostava de se descrever) mais influentes da sua geração. Para além de *Modos de Ver*, publicado pelas Edições 70, foram ainda editados os romances *Aqui nos Encontramos* (Civilização, 2006), *E os Nossos Rostos, Meu Amor, Fugazes como Fotografias* (Quasi, 2008) e *De A para X: Cartas de Amor* (Civilização, 2009), e um brevíssimo ensaio sobre o artista alemão Albrecht Dürer (Taschen, 2004). No Brasil, o autor tem sido continuamente traduzido e editado.

narrador.¹³⁶ De certo modo, recordava-me a força da expressão popular que nos diz que aqueles que vivem na rua levam uma vida de cão. Por outro lado, as palavras do próprio escritor inglês servem igualmente o propósito desta minha reflexão, abrindo a porta para uma discussão mais assertiva em torno da narração e do teatro.

Our customary visible order is not the only one: it co-exists with other orders. Stories of fairies, sprites, ogres were a human attempt to come to terms with this co-existence. Hunters are continually aware of it and so can read signs we do not see. Children feel it intuitively, because they have the habit of hiding behind things. There they discover the interstices between different sets of the visible.

Dogs, with their running legs, sharp noses and developed memory for sounds, are the natural frontier experts of these interstices. Their eyes, whose message often confuses us for it is urgent and mute, are attuned both to the human order and to other visible orders. Perhaps this is why, on so many occasions and for different reasons, we train dogs as guides.

(Berger, 2001: 5)

Foi partindo desta ideia de que os cães poderiam funcionar como guias privilegiados para a deambulação nestes interstícios¹³⁷, que procurei conceber, no espetáculo *DOG ART*, a imagem de um narrador próximo da figura do Mensageiro da tragédia ática tal como foi aqui apresentada¹³⁸.

1.2. A voz sem corpo em *DOG ART* (2002)

¹³⁶ “After visiting homeless shantytowns in Alicante, Spain, Berger insisted that the narrator of King had to be a dog. The number of stray dogs wandering around, seemingly gravitating towards human deprivation, seemingly comforting the most humanly deprived, struck him as somehow significant - politically and poetically.” (Merrifield, 2012: 122) De certo modo, partilhava com o autor o mesmo fascínio por cães, embora não lhes atribuísse o mesmo valor poético ou político. Contudo, de forma pueril, enusiasmava-me o desafio de pedir a um ator que representasse um cão-narrador em palco.

¹³⁷ “You know the road between things.” (Berger, 1999^a: 122)

¹³⁸ Cf. Capítulo 1 - 1.2.

O espetáculo contaria com um elenco de cinco atores. A Paulo Cintrão e Bárbara Santos seriam entregues todos os textos que, de algum modo, pertenceriam às vozes do casal Vica e Vico, respetivamente, num tempo anterior (que dizia ser da “memória” ou “rememoração de eventos”) ao da ação presente do texto. A João Miguel Rodrigues e Carla Guerreiro caberiam os textos correspondentes a Vico e Vica no tempo presente. O ator Sérgio Moura Afonso teria a responsabilidade de interpretar King, o narrador que vaguearia entre estes dois pares de atores/personagens, guiando os olhares dos espetadores como o olho mecânico do cinema de Vertov:

I am kino-eye, I am the mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it.

Now and forever, I free myself from human immobility, I am in constant motion, I draw near, then away from objects, I crawl under, I climb onto them. I move space with the muzzle of a galloping horse, I plunge full speed into a crowd, I outstrip running soldiers, I fall on my back, I ascend with an airplane, I plunge and soar together with plunging and soaring bodies. Now I, a camera, fling myself along their resultant, maneuvering in the chaos of movement, recording movement, starting with movements composed of the most complex combinations.

Freed from the rule of sixteen-seventeen frames per second, free of the limits of time and space, I put together any given points in the universe, no matter where I've recorded them.

My path leads to the creation of a fresh perception of the world. I decipher in a new way a world unknown to you.

(Vertov, 1997: 17-18)

Na verdade, a grande maioria das propostas de encenação de *DOG ART* assentavam em torno destes quatro parágrafos de Vertov.¹³⁹ Ao ator que representava King, o cão-narrador, era pedido que percorresse, com significativa agilidade física, todo o espaço do teatro, desde o palco até à plateia ou que entrasse mesmo nos bastidores, apropriando-se de todo o edifício do teatro. Em certa medida, tudo lhe seria permitido. Poderia olhar diretamente os restantes atores, dirigir o seu discurso

¹³⁹ As teorias do “cine-olho” de Vertov influenciariam ainda, de forma evidente, as propostas de encenação em *As Três Vidas de Lucie Cabrol* (2010) e *Moby-Dick* (2013). Cf. Capítulo 2 – 2.1 e 3.1.

assumidamente para os espetadores, teria liberdade para mover objetos, percorrer espaços fora do palco, ocasional, poderia até repetir frases ditas pelos outros intérpretes.

Nessa medida, o cão-mensageiro interpretado por Sérgio Moura Afonso aproximar-se-ia da figura do Mensageiro na tragédia clássica, transportando com as/nas suas palavras imagens de um mundo como só ele o tinha visto. A este ator era proposto que funcionasse como corpo estranho em relação aos restantes corpos do espetáculo. Quando os outros se mantinham estáticos, este deveria agitar-se. Quando aos restantes atores era pedido que se movimentassem de modo solene, lenta e suavemente, de forma quase impercetível, em muitos casos, repetindo gestos durante largos períodos de tempo, a Sérgio Moura Afonso era proposto que usasse frases de movimento rápidas e sempre novas, num desenho coreográfico serpentina que se opunha à rigidez das linhas traçadas pelo restante elenco.

Através desse contraste entre a agitação de um e a (quase) quietude dos outros, pretendia evidenciar o corpo daquele a quem era permitido viajar entre espaços e tempos. Aos outros, que emprestavam a sua voz à restante comunidade de sem-abrigo do romance de Berger, procurava anular a presença dos seus corpos em palco. Pouco ou nada se moviam, quase nunca se entreolhavam, não dirigiam as suas falas uns para os outros e nem interpelavam diretamente os espetadores. Os figurinos, compostos por calças escuras e camisa branca, por baixo de um grande casaco preto, que lhes cobria os corpos, dos ombros até aos pés descalços, jogavam na mesma direção. Aquele que representava King, não tinha casaco, destacando-se, visualmente, dos restantes. E essa tentativa de “anulação” da fisicalidade dos atores, pela ausência de movimento e pelo envergar de figurinos escuros que os camuflavam na sala preta do teatro, deixava espaço para a emergência das suas vozes.¹⁴⁰

Se era certo que o espetáculo, despido de cenografia, não anulava, por completo, o seu caráter visual, parecia óbvio que a encenação apostava na sonoridade da voz dos atores na elocução do texto. A oscilação entre os grandes parágrafos

¹⁴⁰ Reforçado pelo desenho de luz projetado por mim e pelo diretor técnico da companhia, Carlos Arroja, onde predominava uma luminosidade ténue com transições de luz quase impercetíveis e que, na maioria do tempo, mergulhava toda a cena numa penumbra que não tendia para o destaque das figuras, dos corpos em palco.

descritivos de King, os longos episódios narrados por outros e as frases curtas nos diálogos entre personagens tinha sido mantida no texto de adaptação¹⁴¹. Se, em alguns momentos, as grandes tiradas de texto proferidas por um ator eram polvilhadas com intervenções de outro (em coro ou em cânone), ora repetindo o mesmo texto, ora proferindo um outro texto, noutros momentos, as falas curtas das personagens em diálogo colavam-se umas às outras, num ritmo ágil, que as tornavam um único corpo sonoro. Mesmo quando o silêncio se instalava, era pedido aos atores que, de algum modo, mantivessem uma respiração sincronizada. A própria banda sonora, composta apenas por uma única faixa contendo um som lento e repetitivo de uma máquina ou um qualquer outro circuito mecânico em funcionamento, reforçava a ideia de um mecanismo único, harmonizado.

Essa linha harmónica era quebrada por Sérgio Moura Afonso, que, sobre ela, poderia lançar notas dissonantes, como um mensageiro que transporta notícias de longe ou de outro tempo, mais do que um corifeu que se autonomizava do grupo de atores que compunha essa espécie de coro. Esse mecanismo composto não tanto por corpos mas por vozes, era pré-escutado na abertura do espetáculo, aquando da entrada do público na sala e até ao fecho das portas, quando os atores, fora de cena e em distintas partes do edifício, longe da vista dos espetadores, repetiam diferentes frases do texto, começando num volume muito baixo, em crescendo, sincronizados, até um ponto em que, sem acordo prévio ou sinal exterior, deveriam parar abruptamente e ficar em silêncio absoluto. O ator que interpretava King não se juntava a esse coro de vozes inicial, do mesmo modo que, ao longo do espetáculo, só pontualmente reproduzia a fala de alguma das outras personagens.

Contudo, os outros atores, em certos momentos, deveriam “entrar” no discurso daquele que interpretava o cão-narrador, de um modo quase impercetível, como se Sérgio Moura Afonso fosse, na verdade a entidade coral, à qual se juntavam as vozes de cada um desses quatro corifeus. Assim, ao contrário da tragédia clássica,

¹⁴¹ Como já foi referido, chamo aqui “texto de adaptação” ao texto que escrevi a partir do romance de John Berger e que foi utilizado, como guião, pelos atores durante os ensaios e que por estes era dito em palco durante a apresentação do espetáculo, na mesma medida em que Patrice Pavis aplica os termos “concretização dramaturgica” (Pavis, 2008: 127), referindo-se a uma “primeira tradução” que “*modeliza* (no sentido de Lotman) e constitui o texto” (ibidem), e “enunciação cênica” que consiste “da colocação à prova do texto, preliminarmente traduzido em T1 e T2, no contato com o palco” (idem: 129).

não era um que se destacava dos outros, mas os outros que convergiam para dentro de um, numa ideia que vinha reforçada pela (ou que reforçava a) narração dos acontecimentos finais do texto, em que King se escapa de um refúgio provisório que se assemelhava a um velho avião destruído, no terreno baldio onde vivia o grupo de sem-abrigo que estava prestes a ser evacuado à força, levando-nos a crer que eles fogem consigo:

All this I believed until we reached the river and the bridge covered with grass from which everything slopes down to the sea. From the hump of this bridge I looked for the first time and found there was nobody behind me. I had fled alone from the Boeing.

(Berger, 1999^a: 200)

As vozes dessas personagens eram transpostas para o palco sem que a sua materialização assentasse em corpos definidos ou estáveis, flutuando antes entre diferentes atores (ora Paulo Cintrão, ora Carla Guerreiro; ora João Miguel Rodrigues, ora Bárbara Santos; e, em alguns momentos, passando até por Sérgio Moura Afonso), cujos corpos se pretenderiam apagar ou como se os atores fossem “mortos que parecem nos falar com vozes solenes” (Maeterlinck, 2013: 92).¹⁴² A sua respiração parecia estar unificada, podendo fundir-se num único organismo humano, porque não seriam outra coisa se não uma criação do autor desta narrativa: o cão-narrador, o mensageiro interpretado por Sérgio Moura Afonso. A ideia dessa pluridade de vozes convergente num corpo só, que contém ecos das teorias do romance de Bakhtin, seriam retomadas, de forma mais evidente no espetáculo *Moby-Dick*, produzido pela companhia em 2013.

¹⁴² Esta opção vinha apoiada, em grande medida, nas teorias de Maeterlinck ou Kantor. “Seria necessário talvez afastar completamente o ser vivo da cena. Não se pode dizer que não retornaríamos a uma arte de séculos antiquíssimos, cujas máscaras dos trágicos gregos levam, quem sabe, os últimos vestígios. Haveria um dia o uso da escultura, sobre a qual começamos a indagar estranhas questões? O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência da vida sem ter vida? Não sei; mas a ausência do homem me parece indispensável. Assim que ele entra em um poema, o imenso poema de sua presença apaga tudo o que está ao seu redor. [...] É difícil prever por meio de quais seres ausentes de vida o homem deveria ser substituído na cena, mas, aparentemente, as estranhas sensações experimentadas nas galerias de figuras de cera, por exemplo, poderiam nos ter colocado, há tempos, na trilha de uma arte morta ou nova. Assim, teríamos em cena seres sem destino, cuja identidade não viria anular a identidade do herói.” (Maeterlinck, 2013: 91-92) Cf. Tadeusz Kantor (2004) e Pedro Manuel (2007).

De facto, este desejo que, por inúmeras vezes e durante bastante tempo, exprimia nos ensaios de *DOG ART* – e, posteriormente, também na primeira produção da *Trilogia dos seus trabalhos*, em 2010 – de olhar para o corpo dos atores como invólucros vazios onde ecoavam as vozes saídas do texto, aproxima-se da descrição feita por Lehmann de algum teatro do absurdo:

O teatro do absurdo é correspondente ao drama lírico, que faz parte da genealogia (não do tipo) do teatro pós-dramático. O título da segunda coletânea de peças de Jean Tardieu, *Poemas para brincar [Poèmes à jouer]*, de 1960, indica a direção. Uma peça como *Colóquio-sinfonietta [Conversation-Sinfonietta]* constrói uma composição musical a partir de fragmentos da linguagem cotidiana. Em *O ABC da nossa vida [L'ABC de notre vie]* – escrita em 1958 e montada pela primeira vez em 1959 (com música de Anton Webern) – encontra-se a designação de gênero “poema para o palco”, com solista e coro. Há ainda uma peça sem personagem – *Voz sem ninguém [Voix sans personne]* – na qual apenas ressoam vozes num espaço vazio.

(Lehmann, 2007: 88)

O espetáculo do *teatromosca* organizava-se ainda em função do texto, num discurso que adaptava o romance de John Berger através de um processo de dramatização épica, a que chamarei convencional, que procurava conservar a estrutura narrativa praticamente inalterada do objeto literário que estava, assumidamente, na origem do projeto. O meu trabalho em torno da obra de John Berger, à época, assentava sobre uma base de fidelidade em relação à fábula que dominaria, inevitavelmente, a adaptação teatral e mantinha um dado comedimento em relação não só às leituras que dela poderia fazer, como também da criatividade que dela poderia emanar. De facto, o romance do escritor inglês tinha sido colocado (por mim) no centro do processo e tudo deveria gravitar à volta dele e a ele deveria obedecer. Embora sempre tivesse compreendido a mensagem de liberdade (interpretativa e criativa) que Berger tinha procurado transmitir com a sua recusa em oferecer respostas às minhas dúvidas e auxiliar na resolução das minhas hesitações, interessava-me manter-me próximo das suas palavras e das imagens, situações e ações que essas tinham desenhado dentro da minha cabeça.

A abordagem ao hipotexto de Berger sustentava-se numa visão clássica de “adaptação”, onde eu buscava “traduzir”, numa lógica subserviente e hierarquizada, o texto romanesco para a linguagem do teatro, mantendo-me, de algum modo, próximo não apenas da estrutura narrativa, como procurando não quebrar as grilhetas de uma certa fidelidade em relação ao imaginário que eu acreditava pertencer ao autor e que se encontraria gravado de forma estável e estanque no romance. Desse modo, o meu trabalho assumia traços que, segundo o conceito de intermedialidade de Gumbrecht (Gumbrecht, 2003), permitiriam observá-lo e discuti-lo mais como uma “transposição” e não tanto numa lógica de “interferência”.

Nessa perspectiva, procurei seguir modelos clássicos que visam retirar do romance a narrativa e transpô-la para um outro meio, implicando, igualmente, nesse processo, uma alteração de género (do romanesco para o dramático), tendo apagado, de um certo modo, os traços do género de origem (do romance) e criando uma primeira nova obra, de género dramático (a peça; o texto dramático), sintética, alinhada segundo um certo formato (do drama), que nos serviria como ponto de partida para a criação do espetáculo. Nos projetos teatrais que viria a dirigir posteriormente, mantinha-se uma procura pela transposição desses mesmos traços marcantes do discurso literário romanesco para um outro meio, o teatral, ainda organizados segundo um modelo dramático. Contudo, o questionamento do processo (de adaptar) e do resultado (da adaptação) começaria a fervilhar na minha cabeça já não como o encantatório arrulho de um pombo, mas antes como o perturbador silvo de um réptil que não conseguimos ainda ver, mas que já imaginamos que nos possa vir a atacar. Mas, neste momento, essa agitação estava ainda longe de se apoderar de mim.

Contudo, de algum modo, o que se procurava recriar era, não tanto alguma espécie de eco fantasmático do romance no palco, mas antes uma relação especular entre espectadores e espetáculo, (no mínimo) próxima daquela que eu acreditava (ou queria acreditar que poderia) estabelecer-se entre um leitor e um texto literário. O livro de Berger tinha exercido sobre mim, enquanto seu leitor, um significativo impacto. No fundo, procurava, com a transposição desta obra para o palco, reproduzir, numa sala de espetáculos, num espaço comunitário, essa outra “performance” (da

leitura do romance) que tinha ocorrido num espaço íntimo e privado do meu contacto com a obra literária. Munido de suficiente puerilidade, interessava-me mais a mimetização dessa “experiência” da performance da leitura do que uma tradução imitativa da fábula do romance para o formato de um espetáculo teatral.

Nesse sentido, esta minha ambição poderia chocar de frente com as ideias de Helen Freshwater quando esta afirma existirem diferenças profundas entre a leitura privada de um livro e a ida ao Teatro, procurando defender a tese de que a representação de um espetáculo de teatro faz parte de um evento social e cultural muito mais abrangente que se relaciona com outros eventos e, que, de certo modo, faz com que um espectador frustrado com a performance a que está a assistir sinta maior pressão para não deixar a sala, ao contrário do leitor que poderá, em qualquer momento, abandonar a leitura de um livro. (Freshwater, 2009: 15) Porém, lendo as teorias de Jacques Rancière (2010), que a autora também recupera nesse seu ensaio, facilmente consigo constatar que, apesar dessa pressão social, também um espectador pode abandonar a “leitura” do espetáculo de teatro e entregar-se a qualquer outra tarefa que o distraia da performance. Assim, discordarei da posição da professora britânica, aproximando-me das ideias defendidas por Peter Kivy. Para este autor, a literatura é uma arte performativa, e o ato de ler, especialmente no que diz respeito ao romance, é uma performance. O seu argumento baseia-se, em grande medida, nas analogias que vai estabelecendo entre textos literários e partituras musicais, comparando a leitura silenciosa de um texto literário à audição das notas de uma determinada partitura “dentro da cabeça”. (Kivy, 2006: 117)

O movimento era em direção a uma revivificação dessa performance destituída da materialidade de outros corpos humanos, ocorrida, antes de mais, em mim, num certo teatro narrativo, que olhava para o romance como narrativa, como história, antes de ser literatura, produto do discurso, ou, nos termos em que Kristeva o coloca, “um objecto (discursivo) de troca, com um proprietário (o autor), um valor e um consumidor (público, destinatário)” (Kristeva, 1978: 65).¹⁴³ Nessa perspetiva,

¹⁴³ Em certo sentido, quando Berger se apaga da capa do seu livro de 1999, parece estar a pensar em Kristeva quando esta fala da inclusão do autor no epílogo como forma de procurar que lhe seja atribuída a “propriedade do discurso que tinha feito de conta ceder a um outro (ao personagem)” (Kristeva, 1978:

apropriava-me de um texto romanesco, em primeira instância, para me relacionar com ele nesse nível básico, tentando estabelecer um diálogo com a sua matéria primordial: a narrativa. Para tal, era fundamental recuperar uma figura cara na obra de Berger, a do contador de histórias, ou constituir em cena uma outra que o equivalesse: o “narrator”.

Em palco, pretendia que esses “narradores” se revelassem próximos do conceito do contador de histórias bergeriano:

Os que nos lêem e ouvem as nossas histórias vêm tudo através de uma lupa. A sua lente é o segredo sempre renovado em cada história que nasce, um território entre o temporal e o intemporal.

Se nós, contadores de histórias, somos os Secretários da Morte, é porque, nas nossas breves vidas, ajudámos a que a lente se fosse mantendo sempre limpa.

(Berger, 2008: 40)

“Lentes”, “recetáculos”, “caixas de ressonância”, “narradores”, eram termos que, invariavelmente, eu ia empregando no processo, quando procurava descrever aos atores como pretendia que eles se posicionassem em palco, como via as relações que deviam estabelecer entre si, com o texto e a audiência. Palavras que seriam recorrentes nos ensaios dos espetáculos que discutirei adiante, mas dos quais me demarcaria gradualmente ao longo da trilogia teatral produzida entre 2010 e 2011 a partir de textos deste autor inglês, e que ultrapassaria definitivamente na *Trilogia Norte-Americana*, trabalhos que iniciariam uma jornada que teve em *DOG ART* o seu momento pré-histórico.

2. A Trilogia dos seus trabalhos (2010-2011)

65). Também nesse sentido, procurava defender um certo “apagamento” dos atores em palco, como que afirmando que o que interessava era a história e não os veículos (os meios) que a transportavam.

No dia 17 de abril de 2002, tive a oportunidade de me encontrar com o escritor inglês John Berger, por ocasião da sua deslocação a Sintra para assistir à estreia do espetáculo *DOG ART*. John e a sua mulher, Beverly, tinham feito uma longa viagem, primeiro de mota através dos Alpes franceses onde viviam até ao aeroporto de Genebra, depois, de avião, até Lisboa e, por fim, de carro, desde o aeroporto de Lisboa até Sintra. Traziam apenas uma pequena mala, cheia de livros... e uma espécie de enchido muito picante embrulhado em papel de jornal. Desarmou-nos completamente a generosidade e simplicidade desta figura que se apresentou à porta de um pequeno teatro dentro de um centro comercial de Mem Martins munido de literatura e delícias gastronómicas. Berger despertaria em mim um fascínio que me empurraria para uma ambiciosa aventura: a tradução e adaptação da sua trilogia literária *Into Teir Labours*, composta pelos romances *Pig Earth*, de 1979, *Once in Europa*, de 1987, e *Lillac and Flag*, de 1990, todos eles inéditos em Portugal.

Nos oito anos seguintes, ocupar-me-ia a traduzir integralmente para português os três textos.¹⁴⁴ Ao mesmo tempo, a correspondência regular com o escritor inglês desafiava-me a conhecer a quase totalidade da sua vastíssima obra, desde os artigos publicados em periódicos e catálogos, às suas criações cinematográficas em parceria com o realizador suíço Alain Tanner¹⁴⁵, passando pelos inevitáveis *Ways of Seeing*¹⁴⁶, *About Looking*, de 1980, e pelas inúmeras colaborações com a atriz Nella Bielski, o fotógrafo Jean Mohr, o realizador John Christie, o escritor Geoff Dyer ou com a sua própria filha Katya Berger. O trabalho de adaptação ia sendo executado em simultâneo com a tradução de cada um dos textos. Contudo, a estrutura desses novos textos que iam sendo criados ao longo do processo de tradução e adaptação manter-se-ia relativamente flexível, de modo a poder ser alterada aquando dos ensaios com os atores.

Cada um dos textos que produzi a partir dos três romances de Berger originou objetos literários desiguais, que ecoavam preocupações distintas e que, de algum

¹⁴⁴ Na verdade, os dois primeiros tomam mais a forma de coletânea de contos ou novelas. Apenas o último texto desta trilogia poderia ser considerado, incontestavelmente, um romance.

¹⁴⁵ *La Salamandre*, de 1971; *Le Milieu du Monde*, de 1974; *Jonah Who Will be 25 in the Year 2000*, de 1976.

¹⁴⁶ Escrito em 1972, em parceria com Mike Dibb, Sven Blomberg, Chris Fox e Richard Hollis, na sequência do enorme sucesso da série televisiva transmitida nesse mesmo ano na BBC Two.

modo, poderiam refletir também soluções diferentes que decorriam do modo como esses “textos de adaptação”¹⁴⁷ iam sendo experimentados em palco. Num primeiro momento, esses primeiros esboços de adaptação respeitavam normas ainda próximas da fórmula proseguida em *DOG ART*.

Nesse sentido, o primeiro texto adaptado, *The Three Lives of Lucie Cabrol*, o derradeiro conto do livro *Pig Earth*, era aquele onde eu tinha operado uma transformação mais profunda do texto romanesco, procurando encaixá-lo dentro dos moldes da escrita dramática. O facto do próprio espetáculo de 2010 pedir emprestado o título do texto de Berger relacionava-se, claramente, com a ideia de que a adaptação teatral produzida tentava, de certa maneira, preservar uma qualquer ligação (mais direta com o seu hipotexto).

Seguindo essa lógica, o espetáculo *EUROPA*, criado em 2011 a partir do conto *Boris is Buying Horses*, herdava o seu nome do livro de Berger, mas suprimindo parte do título original: *Once in Europa*. Por fim, em *Tróia*, o texto de adaptação e o espetáculo de 2011 serviam-se ambos tanto do romance *Lillac and Flag*, como ensaiavam já a possibilidade de se deixarem contaminar, assumidamente, por outras fontes, literárias, cinematográficas, plásticas, musicais etc., que não tinham, necessariamente, que estar relacionadas de forma evidente com aquela ou qualquer outra obra de John Berger.

É neste trilho que procuro agora guiar os meus leitores, sabendo que, de algum modo, os procuro levar de um ponto a outro, desvelando um caminho cronologicamente organizado tendo em conta uma clara intenção “evolutiva” que, à época, me orientou na criação dos espetáculos que constituíram a *Trilogia dos seus trabalhos*, uma visão que, posteriormente, será posta em crise.

2.1. As fundações de uma adaptação dramática em *As Três Vidas de Lucie Cabrol* (2010)

¹⁴⁷ Cf. nota 141.

Numa obra em que “[p]retende recordar as grandes noites de espectáculos” (Sucher, 1999: 17) das duas últimas décadas do século passado, o crítico e investigador teatral alemão Curt Bernd Sucher apresenta Simon McBurney, encenador britânico e diretor artístico do Theatre de Complicite, a propósito da sua adaptação de *The Three Lives of Lucie Cabrol*, de John Berger, estreado em janeiro de 1994 na Manchester Dancehouse (idem: 372-384). Na altura em que preparava a encenação de *DOG ART*, tinha já adquirido este livro, mas o nome de McBurney ou mesmo o de John Berger não tinham, imediatamente, ficado marcados na minha memória, por entre nomes bem mais (re)conhecidos no meio teatral português, como Peter Brook, Bob Wilson¹⁴⁸, Patrice Chéreau¹⁴⁹, Brecht¹⁵⁰, Pirandello ou Heiner Müller¹⁵¹. Efetivamente, o nome de McBurney pouco me dizia e seria o próprio Berger a chamar a minha atenção para a sua adaptação teatral de *Lucie Cabrol*.

Comecei então a ler a novela¹⁵² que constava do seminal *Pig Earth*, que mais não era do que um conjunto de textos que documentavam a vida dos camponeses no século XX, num estilo literário que misturava ficção e não-ficção, falando do quotidiano de uma pequena comunidade rural nos Alpes franceses, elaborando um relato pungente do modo de vida campesino, reflectindo sobre o que poderia ser entendido como a sua cultura e o seu progressivo desaparecimento. Berger assumia-se aqui, mais do que em qualquer outra obra sua, como contador de histórias, e esta trilogia parecia-se mais com uma colecção de histórias e contos de origem popular interligados

¹⁴⁸ Embora nunca tivesse assistido a nenhum espetáculo destes dois encenadores, do primeiro conhecia já o seu livro de ensaios, *The Empty Space*, numa edição espanhola, e do segundo falávamos recorrentemente, pelo facto de alguém, algures, já ter visto um espetáculo deste encenador norte-americano ou ter lido algo sobre o seu teatro organizado por uma “dramaturgia visual” (Lehmann, 2007: 52), que Lehmann enquadra na sua tapeçaria pós-dramática e Féral encaixa na sua definição de teatro performativo (Féral, 2009^p: 259).

¹⁴⁹ De quem conhecia, essencialmente, o seu trabalho no cinema, em *La Reine Margot*, de 1998, *Ceux qui m'Aiment Prendront le Train*, de 1998, ou *Intimité*, de 2000.

¹⁵⁰ À época, para além de dois ou três textos de Brecht que já havia lido, tinham-me marcado as encenações de Jorge Silva Melo nos Artistas Unidos, *A Queda do Egoísta Johann Fatzer* (1998) e *Na Selva das Cidades* (1999), a partir de textos deste dramaturgo alemão.

¹⁵¹ De Pirandello tinham-me chegado ecos da encenação de *I Giganti della Montagna* assinada por Corsetti no Teatro Nacional São João, no Porto, em 1997, que me levariam à leitura de *Sei Personaggi in Cerca d'Autore*. De Müller ia recebendo relatos na primeira pessoa de quem tinha trabalhado no espetáculo *Germania 3, os Espectros do Morto-Homem*, de 1997. Contudo, de novo sou levado a destacar a encenação de Silva Melo para os Artistas Unidos do texto *Philoktet*, espetáculo estreado dias antes de *DOG ART*.

¹⁵² Mais facilmente entendo *The Three Lives of Lucie Cabrol*, de John Berger, como “narrativa menos abrangente que o romance, composta por um conjunto de unidades encadeadas, articuladas em torno de uma personagem central.” Cf. nota 41.

entre si, numa perfeita fusão de poesia, narrativa e ensaio sócio-político. Nela é traçado o retrato de uma série de personagens que pertencem a um setor social¹⁵³ praticamente extinto (os camponeses) ou personagens que têm as suas raízes no mundo rural (por vezes, resta-lhes apenas uma memória longínqua desse mundo). Estas personagens aparecem como atores e testemunhas de um mundo em mutação, onde o modo de vida do camponês, seguindo os seus costumes e tradições, desaparece rapidamente. Na visão marxista de Berger, a perda desses valores, associada à diáspora forçada em direcção aos grandes centros urbanos, levaria ao apagamento dessa milenar relação com a terra, à quebra de laços com a tradição e a comunidade, conduzindo a uma progressiva perda de identidade.

No primeiro volume desta trilogia literária, através de um conjunto de histórias, poemas e ensaios, Berger falava do quotidiano de uma pequena comunidade rural nas montanhas, onde os camponeses, dedicados ao seu trabalho, ignoravam a História, viviam isolados do mundo exterior e temiam um futuro ainda mais incerto baseado no progresso. No segundo volume, *Once in Europa*, a questão da modernização do mundo rural era ainda mais aprofundada, através de uma coleção de histórias, em que o amor e a indiferença constituem uma parte essencial da vida das personagens, mostrando como o mundo rural retratado no primeiro livro tendia a desenvolver-se e a modernizar-se, criando cada vez mais injustiças. O último romance, *Lilac and Flag*, apresentava estas e outras personagens num local completamente diferente: uma grande metrópole. Aí, os camponeses perdiam-se num meio cujos costumes lhes são estranhos, explorados pelos patrões, ansiando constantemente por um regresso à vida rural que abandonaram ou do qual guardavam apenas uma memória ancestral que, em boa parte, nem sequer era sua.

O derradeiro texto do primeiro volume da trilogia de Berger conta a história de Lucie Cabrol, uma pequena mulher, filha de camponeses, na França da primeira metade do século XX. Abandonada pelo seu amante, Jean, e banida pela família, Lucie vive à margem e sobrevive a duas guerras mundias, durante a sua segunda vida, contrabandeando mercadorias para o outro lado da fronteira. Mas só na sua terceira

¹⁵³ No influente texto introdutório de *Pig Earth*, Berger descreve os camponeses como uma classe de sobreviventes. (Berger, 1999^b: xi)

vida – após a morte - descobre a esperança e o amor. De certo modo, a história desta camponesa anã, “aprisionada” num corpo atrofiado, andrógino – servente perfeito - apelidada de Cocadrille (animal mitológico com cabeça de galo e corpo de serpente), apresenta-a num corpo que, no fundo, servia como “campo de batalha” de um conflito que afectava toda a comunidade rural, servindo bem a analogia de uma sociedade que vivia “asfixiada” e tendia a desaparecer.

Por diversas vezes, pensei em adquirir o pequeno livro com a adaptação assinada por Simon McBurney e Mark Wheatley que esteve na origem do espetáculo do Theatre de Complicite. Contudo, optei por não me deixar contaminar em demasia por um trabalho que, sabia agora muito bem, tinha recebido críticas “altamente elogiosas” (Sucher, 1999: 373). Acabei por não resistir aos convites do autor e visitei-o naquela pequena comunidade rural já bastante modificada em relação à imagem desenhada nesse primeiro texto. A intenção inicial para o processo criativo com a equipa que integraria esse primeiro espetáculo da *Trilogia dos seus trabalhos do teatromosca* não escapava muito aos trilhos seguidos por McBurney e o coletivo de artistas com quem tinha criado o espetáculo do Theatre de Complicite. Pretendia-se fazer um trabalho de investigação e pesquisa com toda a equipa (atores, cenógrafo, músico, desenhador de luz), com “viagens de exploração” (idem: 377), de modo a “que todos conhecessem es[s]e mundo” (ibidem). Contudo, sem financiamento estatal para a criação deste espetáculo, com apoios reduzidos, as restrições orçamentais ditaram que esse trabalho fosse feito sem contacto direto com essa “realidade” que tinha influenciado a escrita do texto. Em certa medida, essas limitações viriam a desempenhar um papel determinante no rumo de um projeto que, na sua génese, tinha por objetivo um cruzamento mais estreito entre real e ficção e que deveria assumir contornos mais próximos do teatro documental.

Nesse primeiro “cenário” idealizado para a criação do espetáculo *As Três Vidas de Lucie Cabrol*, os primeiros esboços (de texto de adaptação) produzidos a partir da adaptação da novela de John Berger incluíam espaços em branco, “buracos”, que pressuponham a inclusão de outros materiais (textos, músicas, imagens, vídeos) criados pela equipa, resultantes desse período de investigação no terreno, fora da sala de ensaios ou que não tivessem tido origem na novela adaptada. Previa-se a inserção

de textos escritos pelos próprios atores e por mim, tendo como inspiração as nossas próprias histórias, a nossa experiência, as nossas memórias e os apontamentos que pudéssemos ir fazendo ao longo do processo de pesquisa. Esses outros textos seriam cruzados com aqueles de John Berger, estando, inclusivamente, pensada a inclusão de excertos de novelas, poemas e contos de diferentes obras deste autor. Porém, as limitações orçamentais e as precárias condições que a companhia começou a antecipar para a criação do espetáculo, à medida que o calendário avançava e se aproximava o prazo para o início dos trabalhos, fizeram com que a proposta de direção artística mudasse significativamente.

Já em 2010, quando a companhia iniciou a primeira fase de ensaios, em abril, o projeto tinha sofrido reorientações e o próprio texto de adaptação que eu tinha em cima da mesa de trabalho na Casa da Cultura de Mira Sintra¹⁵⁴ passara a focar-se, exclusivamente, na última novela de *Pig Earth*, procurando sintetizá-la e adaptá-la para a cena teatral, trabalho intermediado por um guião com uma estrutura organizad(or)a dramaticamente. O texto de adaptação produzido para esse primeiro momento do processo criativo de *As Três Vidas de Lucie Cabrol* parecia já estar assombrado por um fantasma de encenação, transportando para a sua escrita uma (ou várias) ideia(s) de teatro que, inevitavelmente, tinha vindo a criar dentro da minha cabeça ao longo dos anos em que tinha trabalhado sobre a novela.

Apesar de ter procurado manter a essência narrativa do hipotexto novelesco de Berger, não deixei de pontuar este novo texto com indicações de ações que poderiam/deveriam, potencialmente, ser representadas em palco pelos atores. Estas tinham origem num processo que transformava descrições narrativas (mais ou menos) longas do texto de Berger em informações que pareciam carregar consigo o peso da responsabilidade de uma encenação em potência, de uma transposição mimética para o palco de ações que, na novela, pertenciam ao discurso de uma qualquer entidade intradieética ou extradieética responsável pela narração desses acontecimentos. Numa primeira fase, nos ensaios, estas informações permitiam oferecer à equipa de criativos do projeto dados que facilitariam a compreensão do encadeamento lógico dos factos narrados. Embora esta opção de transformação de texto narrativo em

¹⁵⁴ Entretanto, rebatizada “Casa da Cultura Lívio de Morais”.

didascália se tenha mantido ao longo de toda a *Trilogia dos seus trabalhos*, adquiriria diferentes modulações no decurso dos três espetáculos e esses elementos que podiam ser entendidos como paratextuais viriam a ser encarados de maneira distinta em cada um dos processos.

Mesmo considerando que são raras e concisas as didascálias presentes no texto de adaptação de *As Três Vidas de Lucie Cabrol*, elas tinham por objetivo, efetivamente, a sinalização de um programa operável de encenação da novela. Tendo em conta que eu ocupava a função de adaptador (do texto literário) e encenador (do espetáculo), estes paratextos poderiam equivaler a notas de encenação ou auxiliares de memória do encenador, para que, em determinados momentos, não me esquecesse de propor a representação desta ou daquela ação em palco ou de criar uma dada imagem em cena ou de incluir um outro signo (visual, sonoro etc.) no espetáculo. Assim, nesta perspectiva, este texto dramático produzido a partir da novela de Berger aproximar-se-ia da visão de Osório Mateus da literatura dramática como “necessariamente operável” (Mateus, 2002^a: 114), onde aquilo que poderia ser visto como texto secundário (as didascálias) seria pois sinal de um projeto de encenação a aguardar concretização.

Contudo as comparações com uma espécie de notação musical deverão ficar por cumprir, tendo em conta que nem sempre essas indicações foram respeitadas e que, mesmo que todas tivessem servido para orientar a encenação e o trabalho de todos os artistas envolvidos na produção, verificar-se-ia a sua insuficiência quando comparadas essas “notas” com tudo aquilo que acabaria por ser criado para o espetáculo. Essas didascálias do texto de adaptação continham esparsas informações sobre cenografia, movimentação das personagens/dos corpos em palco, dados importantes para a inclusão de música ou sugestões para a iluminação. Ao longo dos ensaios, que incluíam largos períodos de improvisação sem texto, que partiam de distintos estímulos que, raramente, tinham origem literária, propus alguns exercícios aos atores sobre temas que, apenas tangencialmente, poderiam ter relação com o texto de Berger. Mesmo quando ensaiavam com o texto na mão, em algumas circunstâncias foi-lhes pedido que não atendessem ou que contrariassem as didascálias.

O restante texto da novela era distribuído pelas várias “vozes”¹⁵⁵ presentes. Ao narrador intradieético de *The Three Lives of Lucie Cabrol*, Jean, que eu podia facilmente identificar como sendo uma representação do próprio John Berger no interior da história, pertenceria a totalidade do texto narrativo. No fundo, eram as suas memórias de Lucie Cabrol e daquelas seis décadas numa pequena comunidade alpina que eram ativadas no início do texto e era ele que nos guiava através do espaço e do tempo dos vivos, nos dois primeiros capítulos, e que nos transportava para dentro da floresta onde os mortos o acolheriam depois do enigmático assassinato da pequena camponesa que emprestava o nome à novela. Os diálogos entre diferentes personagens (Lucie, a sua mãe Mélanie, o pai Marius, os seus irmãos Emile, Edmond e Henri etc.), que se encontravam no texto de Berger, mantive-os inalterados e a nenhuma destas era atribuído algum excerto de texto que pudesse não ser entendido rapidamente como discurso direto.

No texto de adaptação, essa “norma” era quebrada uma única vez quando Lucie recordava o episódio marcante que estava na origem do seu definitivo afastamento da aldeia, motivado por uma derradeira traição dos seus irmãos Henri e Edmond, após o falecimento dos pais e do irmão mais velho, Emile. O relato do súbito aparecimento de dois membros da Resistência Francesa, que Lucie ajuda a esconder dos soldados alemães, é transferido de Jean para a voz da pequena camponesa. Agora estes acontecimentos seriam narrados por ela, como se Lucie se dirigisse a Jean, que passava de narrador a narratário¹⁵⁶, perdendo o seu lugar estável de autor da fábula. No fim, esta nova narradora acabava mesmo por adquirir um estranho distanciamento (brechtiano, bastante comum em Berger) em relação aos acontecimentos relatados e à própria figura de Lucie, referindo-se a ela (a si própria), na terceira pessoa, em discurso indireto, como se saltasse para fora do quadro em que todo o texto a parecia encerrar. Assim chegava ao fim a primeira vida daquela que ficara conhecida como Cocadrille.

¹⁵⁵ Preferi sempre utilizar o termo “voz” no lugar de “personagens”, tendo em conta o facto de os textos de Berger assumirem uma certa perda de materialidade ou corporalidade das entidades que discursam e destas serem representadas com assinalável instabilidade, apesar de quase todas serem criações de forte carácter, com marcas profundas, e não meros tipos de impressão superficial. A desmaterialização e o apagamento do corpo humano que, de algum modo, tinha ensaiado em *DOG ART* seria, daqui para diante, experimentado de diferentes maneiras, por vezes, de forma incoerente e contraditória.

¹⁵⁶ Este “movimento” pretendia ilustrar o momento inaugural (ou anterior) em que aquele que virá a ser narrador (John que virá a ser Jean) é ainda recetor de uma narração. De facto, Berger soube da história de Lucie Cabrol através de outros que, supostamente, terão conhecido a pequena camponesa.

Antes de dar início aos ensaios, pedi aos atores que decorassem todo o texto como se este não tivesse divisões e pudesse ser dito integralmente em cena por qualquer um deles. Disse-lhes apenas que, no guião que lhes disponibilizei, as falas identificadas como sendo de Lucie seriam, muito provavelmente, entregues à atriz Yolanda Santos. Contudo, mesmo esta deveria decorar o resto do texto. Expliquei-lhes que a divisão feita nos serviria como guia, mas que isso não teria, obrigatoriamente, que significar que um dos atores representasse em palco a figura de Jean ou que a outro fossem entregues todas as falas de Marius ou de qualquer outra personagem. Efetivamente, seria um enorme desafio para os quatro atores, Filipe Araújo, Pedro Mendes, Yolanda Santos e João Vicente, tendo em conta o elevado volume de texto da adaptação.

Nos primeiros ensaios, sentados à mesa, foram discutidos alguns temas relacionados com os textos¹⁵⁷, que seriam analisados longamente durante as primeiras sessões de trabalho. A partir da segunda semana de ensaios, os textos literários foram colocados de lado e começámos a realizar exercícios de improvisação dirigidos por mim. Em nenhum desses exercícios foi pedido que utilizassem textos pré-existentes e muito menos os atores se deviam servir das palavras retiradas da novela de Berger que estavam, simultaneamente, a tentar decorar. Em algumas sessões era proposto que se inspirassem numa música, num filme, numa fotografia, numa pequena estrutura narrativa que eu lhes tivesse apresentado. Em muitas situações, pedia-lhes que improvisassem sem orientações externas, o que levava, na maior parte dos casos, a demorados exercícios caóticos que só poderiam promover a incompreensibilidade. Destas sessões emergiam o absurdo, a incoerência, a inconsistência, o risco, num caminho que procurava antes o “erotismo da arte” ao invés de uma abordagem hermenêutica.¹⁵⁸ O que se parecia desencadear nesses longos dias de ensaios em que os corpos dos atores se entrechocavam, se fundiam, se perdiam, deambulavam na pequena sala do *teatromosca* em Mira Sintra, estava mais próximo de uma provocação sem sentido do que de uma coreografia organizada por um qualquer processo

¹⁵⁷ O livro de Berger que servia a adaptação (que poderíamos designar por Texto A) e o texto que resultava dessa primeira fase da adaptação (que, nessa lógica, poderíamos entender como sendo o Texto B).

¹⁵⁸ Cf. Susan Sontag (2004).

dramático. Mais do que corpos em contracena, agonísticos, suportados por uma qualquer muleta que busca (nos outros e em si) significados, os atores assumiam a sua “presença” por entre o cansaço, o sofrimento, o desespero, a desorientação ou o desconforto provocado, em grande medida, pela inexistência de uma estrutura dramática que os pudesse proteger do horror do incompreensível. Em alguns momentos, quando se começava a distinguir uma tendência para a ilustração ou para a representação mimética, o exercício era interrompido e lançado novamente no caos com uma provocação exterior.¹⁵⁹

O mesmo se procurou desenvolver noutras situações em que os atores improvisavam com palavras. Nessas circunstâncias, quase sempre os textos acabaram por estruturar-se de forma lógica e os corpos quase que “amoleciam”, confiando na força apaziguadora da palavra, ganhavam equilíbrio, segurança, forma e perdiam tensão, impulsividade e agitação. Assim, por vezes, pedia aos atores que repetissem uma frase até a um ponto de exaustão ou que voltassem a articular esse mesmo texto por entre ações violentas, tensas, estranhas ou desconfortáveis, e, assim, as palavras deixavam de assentar em pedestais, soltavam-se pela sala em movimentos sem fim e sem destino e ganhavam uma corporalidade musical que rebaixava a voz e todos os sons dos seus corpos ao mesmo nível de outros elementos ali presentes. Voz, texto, corpo, objetos, todos numa dança pouco harmoniosa que não pretendia alcançar a representação (sequer de uma ideia) de realidade ou preocupar-se em adquirir um qualquer significado, mas antes articular “energia”. (Lehmann, 2007: 339)

E o termo “energia” passou a ser vulgarmente utilizado no decurso dos processos criativos em que estive envolvido a partir de então. Quando terminou essa primeira fase de ensaios (de improvisação, e que arriscarei chamar “de experimentação”), as experiências continuaram, já com grande parte do texto decorado. Desta forma, os atores poderiam movimentar-se livremente pelo espaço. Em muitos ensaios, ao contrário do que tinha sucedido em *DOG ART*, pedia aos atores que acompanhassem a elocução do texto com movimentos do corpo. Na maior parte dos casos, pedia que essa gestualidade não ilustrasse ou auxiliasse o que estava a ser

¹⁵⁹ A introdução de uma música ou a simples alteração da iluminação da sala permitia cumprir esse plano disruptivo.

articulado por meio de palavras. A proposta cenográfica de Pedro Silva implicava, por parte dos atores, a manipulação ininterrupta de grandes placas de madeira, cavaletes e bancos. E o manuseamento desses objetos envolvia não só um significativo esforço físico, como também exigia uma grande capacidade de concentração. Geralmente, a memória pregava-lhes partidas e o texto teimava em escapar-se, as frases partiam-se, o corpo textual deformava-se e adquiria diferentes tonalidades. Tínhamos acordado testar a possibilidade de não acertar a divisão do texto. Qualquer um dos atores poderia dizer o texto que quisesse, em qualquer momento. Longos trechos, frases inteiras, palavras soltas poderiam ser repetidas sem conta por um ou por todos. Em algumas alturas, nos ensaios, eu próprio entrava no jogo e, inesperadamente, provocava um deles a pegar numa fala ou a dar início a uma narração, sobrepondo-se aos outros ou interrompendo-os. Havia dias em que esta dinâmica se encaixava num coro harmonioso e outros em que tudo desmoronava numa cacofonia entusiasmante.

Já no decorrer de uma última fase de ensaios, no Lugar Comum, na Fábrica da Pólvora de Barcarena, convidávamos, regularmente, algumas pessoas exteriores ao processo para que viessem testemunhar o trabalho que estávamos a realizar e para que, connosco, pudessem refletir sobre o que estávamos a criar e o modo como o estávamos a fazer. Num desses ensaios, dois convidados, atores de profissão, impressionados com o facto do Filipe, do Pedro, da Yolanda e do João não terem marcações cénicas definidas e não terem o texto distribuído entre eles de forma previamente acordada, manifestaram a sua inquietação. Diziam-se preocupados porque os espetadores não teriam referências que pudessem suportar a sua “leitura” do espetáculo. Queixavam-se que havia ações paralelas e que, em alguns momentos, o texto era dito por dois ou mais atores em simultâneo, em locais distintos do palco, com intenções diferentes. Tudo lhes parecia demasiado arriscado. O que estávamos a testar aproximá-los da “experiência do simultâneo, que com frequência sobrecarrega – não raro com intenção sistemática – o aparato perceptivo” (idem: 145) e, na opinião destas nossas “cobaias”, este abarrotamento dos sentidos do espetador tornaria impossível a assimilação (e a leitura) de tudo o que estava presente em palco. Discutimos muito nessa noite. O debate foi mais longo do que o tempo que os atores estiveram em cima do palco a ensaiar. No final, de forma ingénua, imaginávamos o

modo como os espetadores poderiam receber um espetáculo saturado de imagens e de sons, tão instável, desorganizado e imprevisível. Pensávamos no público. Mas que público? Tínhamos que comunicar com alguém e a comunicação não podia ser feita desta forma. Alguém afirmava que “a mensagem” não chegaria aos espetadores ou que estes não a compreenderiam.

O resultado desta discussão foi que, no dia seguinte, entreguei aos atores aquilo que serviria como distribuição definitiva do texto, com indicações claras sobre a quem pertenceria cada um dos excertos do texto, mesmo que, em algumas partes, a fala de uma personagem fosse partilhada (em coro ou de forma repartida) por mais do que um ator. Nesse mesmo dia, começámos também a traçar um desenho coreográfico estável, marcações que, de algum modo, nos serviam para ordenar o espaço e conferiam uma qualquer justificação para a presença e movimentação dos atores em palco. Assim, (re)aproximávamos-nos de uma ideia formatada e limitada daquilo que poderíamos entender que fosse o gosto ou as capacidades interpretativas dos espetadores. A obra não poderia ser “difícil”, “complexa”, “hermética” ou correr o risco de se tornar “incompreensível”.¹⁶⁰

A possibilidade de criar uma adaptação onde o texto se revelasse “mais enigmático do que antes da sua encenação” (Lehmann, 2008) não estava ainda nos meus planos ou, pelo menos, não seria ainda cumprida. O receio de criar um objeto artístico que pudesse saturar os sentidos dos espetadores e colocá-los na iminência da não-compreensão, levaram-me, preconceituosamente, a tolher as opções artísticas definidas daí para diante. Deste modo, na fase final dos ensaios, os diversos elementos que constituiriam o espetáculo voltariam a organizar-se em função do cumprimento de um programa dramático que colocava no seu centro o texto de John Berger.

Tomando como exemplo a proposta cenográfica assinada por Pedro Silva para esse espetáculo, se ela tinha até então aberto o espectro interpretativo, pela sua predisposição para a desordem ou mesmo pela inevitabilidade do aparecimento do caos e aceitação da imprevisibilidade, agora o cenário seria domesticado pela literatura e passaria a ser operado em função do que o texto ditava. Em certa medida,

¹⁶⁰ Termos que ainda vão guiando alguma da receção crítica de arte contemporânea.

tratava-se de um retrocesso, tendo em conta que, no plano inicial, esse já tinha sido o modelo desenhado, em que se pretendia criar no palco um conjunto de espaços que pudessem ilustrar (ou acompanhar) aqueles que entendíamos estarem idealizados no texto, mesmo que o seu cenografar (a sua escrita em cena) ou encenar (a sua colocação em cena) pudesse ser executado através de sofisticadas soluções que não obedeciam a lógicas de representação realistas: a floresta, a montanha, a casa da Cocadrille, o estábulo etc., todos representados em palco com o auxílio dos mesmos objetos, que incluíam somente estrados, bancos de madeira e cavaletes.

Se em determinada fase dos ensaios, os materiais cenográficos passaram a ser manipulados com outras preocupações que não explicativas ou ilustrativas, apelando antes à imaginação ou servindo a sua manipulação como estímulo para a mera criação de movimento, essa inquietação provocada pela suposição de uma receção não comandada pela compreensão reorientou o posicionamento do trabalho cenográfico no processo de adaptação teatral do texto de John Berger. Os estrados, os bancos e os cavaletes transformavam-se, individualmente ou agrupados, em objetos-signos que, na maioria dos casos, pareciam depender do contacto com os intérpretes, de modo a revelarem-se como objetos reconhecíveis, tangíveis, comunicantes e em diálogo próximo com o texto e como se deste fossem inseparáveis.

E, embora o espetáculo tenha sido fruto de um conjunto de influências - do cinema (Andrei Tarkovski, Terrence Malick, Manoel de Oliveira), à literatura (Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Pier Paolo Pasolini), da pintura (Jean-François Millet, Vincent van Gogh, José Malhoa), à fotografia (Walker Evans, Dorothea Lange, Sebastião Salgado), passando pela música (Michel Giacometti, Fernando Lopes-Graça, Meredith Monk) ou pelo teatro (Jorge Silva Melo, Luis Miguel Cintra, João Brites)¹⁶¹ - todas essas obras acabavam por vergar-se ou ganhar o seu direito à presença na sala de ensaios por uma qualquer ligação que pudesse ser traçada com a obra literária que tínhamos em mãos. O texto de Berger era um manacial de influências que jorrava uma vez

¹⁶¹ Atrevo-me apenas a citar alguns nomes de uma longa lista de artistas que, de uma forma ou de outra, terão exercido algum tipo de influência sobre mim. O *name-dropping* seria quase interminável se abrisse o campo de seleção para outras áreas, como a Filosofia ou a História, ou se quisesse aqui demonstrar que poderá ter sobrevivido a todos estes a influência dos meus pais e dos pais deles. Em certa medida, o título da trilogia ganhava aí uma outra liberdade interpretativa, passando então a poder ser vista, essencialmente, como fruto “dos seus trabalhos”.

abertas as comportas, e outras (influências) iam sendo, naturalmente, invocadas por nós, as suas vozes chamadas para o processo de criação do espetáculo. Contudo, era a voz do autor inglês que comandava a adaptação, numa lógica que não se libertava ainda dessa imagem da transposição para o palco de um universo literário, por via da tradução de um Texto A (objeto literário não dramático), para B (objeto literário dramático) e, por fim, para C (objeto teatral dramático).¹⁶²

Nesse tortuoso processo de “translação” (Pavis, 2008: 124) que o texto de Berger tinha percorrido, acaba por ser detetável uma caminhada em direção à dramatização, à sintetização do texto romanesco (Objeto A), dele procurando retirar os diálogos que acabaram por constituir parte significativa do texto de adaptação (Objeto B), criando uma paisagem dramática, tensa, onde atuavam personagens em conflito, pese embora o trabalho de rescrita desses diálogos tenha sido praticamente inexistente. Assim, embora se possa afirmar que a adaptação teatral (Objeto C) da novela *The Three Lives of Lucie Cabrol* não se enquadra na forma absoluta do drama, essa não deixava de funcionar dentro de uma lógica de subserviência em relação à novela ou como mimetização teatral do texto de Berger ainda entendido como “original”. Essa minha deambulação na companhia dos textos do escritor inglês tendia para uma epicização do teatro, pela inclusão do que antes defini como traços épicos, aqui bem ilustrado pela inclusão de um “sujeito épico”, já implícito no Objeto A de Berger, com a voz do poeta (John “mascarado” de Jean) a guiar os espetadores. Uma máscara (o autor “escondido” na pele de outra personagem) que acabaria por cair no segundo espetáculo da *Trilogia dos seus trabalhos*.

2.2. O caráter coral de *Europa* (2011)

O espetáculo *EUROPA*, criado em 2011 a partir de um conto incluso no livro *Once in Europa*, de John Berger, iniciava-se com toda a sala (o palco, a plateia)

¹⁶² Serviria também recuperar as esquematizações propostas por Patrice Pavis que encara a tradução teatral como um percurso entre a “cultura-fonte”, passando pelo “texto-fonte” (T0), “concretização textual” (T1), “concretização dramatúrgica” (T2), “concretização cênica” (T3), até chegar à “cultura-alvo”, onde ocorre a “concretização recetiva” do texto, após a sua encenação. (Pavis, 2008: 126)

mergulhada na escuridão. E, de repente, uma voz masculina anunciava: “Somos ambos contadores de histórias. Deitados de costas, olhamos o céu da noite.”¹⁶³ Silêncio. Um sopro. Talvez uma respiração mais forte. Escuro ainda. Finalmente, torna-se perceptível que se trata de uma gaita de foles. No breu, Pedro Almeida, artista plástico de formação, músico e animador sociocultural, que, na altura, integrava os quadros da companhia, começava a tocar. Muito lentamente, uma luz a rasar o chão do palco ia revelando corpos que, mais ou menos desembaraçadamente, se iam erguendo do soalho composto por estrados de madeira pintados de branco. Os corpos da atriz Ana Gil e dos atores Samuel Alves¹⁶⁴ e João Miguel Rodrigues¹⁶⁵, no meio de outros que, não sendo profissionais, tinham sido identificados, em cada local onde o espetáculo fora apresentado, para integrarem aquilo a que chamávamos o Coro¹⁶⁶. Uma vez de pé, cada um destes intérpretes ocupava um lugar na grande mesa, composta por estrados de madeira apoiados sobre cavaletes. Os mesmos bancos, os mesmos estrados, os mesmos cavaletes que tinham sido utilizados na produção anterior, agora integralmente pintados de branco. Ao fundo de cena, seis painéis de plástico, com o interior salpicado de tinta branca, suspensos na última vara da grelha técnica da sala. No decurso do espetáculo, a tinta ressequida dos painéis ia caindo, como se fossem flocos de neve. Estava composta aquela espécie de assembleia, uma comunidade que, naquele local a que chamámos sala de espetáculo e naquele período de tempo a que chamámos evento teatral, contariam a história de Boris, pastor de “média estatura, mas com as feições e extremidades de um gigante” (Berger, 2011^a: 2).

¹⁶³ Tradução de minha autoria do original de Berger que também pode ser encontrado na tradução portuguesa de *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, publicado pela Quasi Edições (Berger, 2008: 23).

¹⁶⁴ Estes dois também integravam, na altura, o elenco fixo da companhia.

¹⁶⁵ Ator e encenador que esteve ligado à “refundação” da companhia em 2002 e que fez parte da direção da Associação Cultural *teatromosca* até à data do seu falecimento em 2012. Após uma longa colaboração com os Artistas Unidos, o João Miguel tornou a trabalhar comigo no *teatromosca*, naquele que viria a ser o último espetáculo em que participaria como ator.

¹⁶⁶ O espetáculo estreou na Casa de Teatro de Sintra, integrando um grupo de 12 pessoas que faziam parte do Criar Afectos, um projeto de ação social para seniores, promovido pela Junta de Freguesia de Rio de Mouro, que, entretanto, se transformou na Universidade Sénior Criar Afectos de Rio de Mouro. Em Arcos de Valdevez, em Serpa, em Faro e em Benfica, as pessoas que vieram a integrar o Coro do espetáculo eram habitantes locais que se inscreveram sem que, na maioria dos casos, tivessem qualquer tipo de ligação entre si ou sem sequer se conhecerem. A convocatória era dirigida a homens e mulheres, com mais de 45 anos de idade e que poderiam não ter qualquer experiência como intérpretes. Em Serpa, Faro e Arcos de Valdevez, acabaram por participar pessoas com menos de quarenta e cinco anos de idade. A grande maioria dos participantes era do sexo feminino e com mais de sessenta e cinco anos de idade.

Se, no caso de *As Três Vidas de Lucie Cabrol*, o autor inglês podia ser interpretado/representado como personagem dissimulada dentro do romance, como contador de histórias dentro da comunidade que pretendia retratar e, em certa medida, colocado ao mesmo nível das personagens sobre as quais se debruçava¹⁶⁷, em *EUROPA* pretendia assumi-lo quase como um documentarista preocupado em manter a aparência do distanciamento e da neutralidade, umas vezes limitando-se a narrar os factos, outras vezes interferindo no que estava a ser narrado, fazendo julgamentos sobre as personagens e as suas ações.¹⁶⁸ E, assim, era fundamental definir o seu posicionamento no “espaço” que seria criado para o espetáculo.

O que me ocupava o pensamento não era a velha questão da inclusão do artista/documentarista na própria obra e a “natural” contaminação do relato pela subjetividade, de que falava Kant¹⁶⁹, de certo modo em consonância com aquilo que Roland Barthes virá a defender quando escreve que a “História é histórica: só se constitui se a olharmos e, para a olharmos, temos de nos excluir dela” (Barthes, 1981: 94), problema superado com o conceito de intersubjetividade, que considera o historiador ou qualquer outro cientista como produtor social, inseparável do resto da

¹⁶⁷ Numa visão que posicionava Berger em linha com os “intelectuais orgânicos” (Gramsci, 1982: 9) de Gramsci que, ao contrário dos “intelectuais tradicionais” (ibidem), trabalhariam no seio de uma comunidade e que, de forma ativa, participariam na sua vida prática e política. A fixação do autor britânico numa pequena aldeia dos Alpes franceses, onde passou a trabalhar, lado a lado com a restante comunidade campesina, é, claramente, um gesto “gramsciano”. A influente introdução escrita por John Berger no livro *Pig Earth* apresenta de forma transparente os objetivos políticos da trilogia literária do autor inglês. Cf. Antonio Gramsci (1982) ou uma das cartas remetidas por Berger ao porta-voz do movimento zapatista no sudeste mexicano, Subcomandante Marcos (Berger, 2001: 233-242), publicada pela primeira vez em novembro de 1997 no *Le Monde Diplomatique*. Cf. Walter Benjamin (1992), texto que terá exercido especial influência sobre a obra de Berger, onde o ensaísta alemão elabora uma reflexão sobre o desaparecimento da figura do narrador, afirmando que “[é] cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correcção.” (Benjamin, 1992: 28) e que as melhores narrativas escritas são “aquelas cujo registo menos se afasta da fala dos inúmeros narradores anónimos” (idem: 29), procurando defender a tese de que a arte de narrar histórias está em extinção.

¹⁶⁸ Falo aqui de Berger como documentarista, não porque o autor tivesse por objetivo a reprodução da realidade “tal como ela é”, mas porque o orientava a preocupação em documentar gentes e os seus modos de vida que, de algum modo, se encontravam em perigo ou que não tinham voz. Os dois primeiros textos desta trilogia partilhavam de uma mesma característica, embora fosse operada de forma diferente: uma certa impressão de realidade, a qualidade verificada nas narrativas para estimularem a ilusão de que estamos diante de um fragmento da realidade e não de uma reprodução da mesma, organizada segundo os objetivos de um enunciador. Em *Lilac and Flag* estamos diante de um objeto literário bastante distinto dos anteriores.

¹⁶⁹ Já Kant falava das dificuldades inerentes à própria natureza humana que se oporiam às tentativas de alcançar uma ciência humana bem fundamentada. Para tal, o filósofo alemão falava do incómodo sentido por aquele que era observado e que, assim, não se deixava mostrar tal como era, e da dificuldade do homem em se observar a si mesmo. Por outro lado, Kant defendia a utilização de “meios auxiliares” (Kant *apud* Serrão, et al., 2002: 51), como peças de teatro e romances.

cultura humana, em diálogo com os demais historiadores e com toda a sociedade. Interessava-me antes o quadro proposto por Marc Augé que, no mundo contemporâneo, colocava os antropólogos focados no seguinte:

Põe-se hoje aos antropólogos a questão de saberem como integrar na sua análise a subjectividade daqueles que observam. (...) Não podemos excluir que o antropólogo, seguindo o exemplo de Freud, se considere como um indígena da sua própria cultura, um informador privilegiado em suma, e se arrisque a alguns ensaios de auto-etno-análise.

(Augé, 2005: 37)

Embora não se possa afirmar que o texto de Berger se insere na categoria de arte-documental ou no campo da não-ficção¹⁷⁰, não deixava de ser identificável um conjunto de traços marcantes do documentário (nesta e noutras obras do autor), nomeadamente: uma relação direta com a História, a intenção de documentar uma determinada “realidade”, a preservação da memória, a narrativa como modo de apresentação de uma discussão a partir daquilo que não é (somente) imaginário e a constante procura de uma articulação com o passado vivido.¹⁷¹ Assim, sabia que um dos elementos fundadores da proposta de adaptação teatral deste conto seria um jogo que convidasse os espetadores a vislumbrarem o modo como (algum)as histórias são contadas ou como a História é encenada, sem que fosse objetivo da companhia produzir um espetáculo de teatro documental.¹⁷² Foi nessa perspetiva que, desde muito cedo no projeto se deram início a discussões em torno da espacialização e da figura do narrador. Em que lugar se projetaria esta história de Boris? Como seria

¹⁷⁰ Termos suficientemente polémicos para sobre eles poder discorrer-se uma longa dissertação a que me furtarei completamente.

¹⁷¹ Nesse aspeto, é esclarecedor o tom de dois livros assinados por John Berger em coautoria com o fotógrafo suíço Jean Mohr, *A Fortunate Man*, de 1967, que acompanha a vida de um médico rural e amigo pessoal do autor britânico, John Sassa, e *A Seventh Man*, de 1975, sobre os trabalhadores migrantes na Europa. Cf. Gavin Francis (2015), que descreve a primeira destas como sendo uma “masterpiece of witness” e Pillar Sánchez Calle (2015), que define a última como uma obra onde se mistura a novelística e o documental.

¹⁷² Mais do que procurar escrever ou colocar em cena a História (ao contrário do teatro histórico, que também parte de documentos históricos), o teatro que dizemos “documental” pretende pôr em causa o próprio processo de historiografia, procurando inscrever em cena o próprio relato da História, propondo-se uma análise da “História escrita”, das descrições do passado, focalizado na narração e nas diferentes interpretações e visões do mundo. Algumas das mais interessantes propostas de teatro documental contemporâneas, como as de Walid Raad ou de Stefan Kaegi e o seu Rimini Protokoll, ensaiam uma teoria crítica da própria relação da História com as artes performativas, colocando em evidência o papel do historiador como “autor” e os espetadores como cúmplices do historiador e dos seus devaneios, falsificações e manipulações mais ou menos (in)conscientes.

desenhado esse espaço? E através de que figuras seria narrada a vida de Boris? E, neste momento, ficaria, definitivamente, estabelecido um modelo de trabalho colaborativo entre mim, o cenógrafo Pedro Silva, o desenhador de luz, Carlos Arroja, e o ator e encenador Mário Trigo que seria determinante para os restantes espetáculos de que aqui me ocupo.

Para Berger, um lugar é muito mais do que uma simples área vazia, “é a extensão de uma presença”.¹⁷³ Na obra deste autor, os lugares não são meros panos de fundo onde se enquadram as personagens, mas antes espaços apropriados, (re)interpretados e manipulados em benefício de uma visão política muito vincada, afirmativamente marxista, que olha para a questão da globalização como um caos que tem na deslocalização e na realocização os seus pontos-chave. (Berger, 2007: 121) Nesse sentido, o trabalho em torno da “cenografia” (a escrita em cena) que tinha sido iniciado no espetáculo anterior, começaria a ganhar um destaque mais acentuado e mais estruturado a partir de *EUROPA*, acima de tudo, pela colaboração com Pedro Silva e Carlos Arroja.

O pequeno texto de Berger tinha vindo a ser traduzido e adaptado quase em simultâneo àquele que tinha dado origem ao primeiro espetáculo da *Trilogia dos seus trabalhos do teatromosca*. Contudo, após o processo criativo de *As Três Vidas de Lucie Cabrol*, ficou claro que estavam abertas as portas para a “possibilidade de atribuir o papel de dominante a outros elementos que não o *logos* dramático e a linguagem” (Lehmann, 2007: 153), para que pudesse constituir-se uma “dramaturgia visual [...] que não se subordina[sse] ao texto e que [pudesse] desdobrar sua lógica própria” (idem: 154).

Durante os ensaios de dramaturgia, começaram logo a ser lançados para cima da mesa outros nomes, como os de Izumi Shikibu, Stéphane Mallarmé, Pieter Bruegel, Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin, Roberto Rossellini, Caravaggio, Peter Weir ou Marc Augé. Era certo que se desejava provocar ruturas, criar diálogos imprevistos entre todos os materiais que iam sendo propostos, que se favorecia uma estrutura rizomática na abordagem à adaptação teatral. Contudo, apesar de, numa abordagem que privilegiava a intertextualidade, as raízes se poderem expandir para longe ou de

¹⁷³ “A place is more than an area. A place surrounds something. A place is the extension of a presence or the consequence of an action. A place is the opposite of empty space.” (Berger, 2001: 28)

terem origem noutros terrenos afastados da literatura, todos esses vetores dramáticos acabariam por ser enxertados ao texto de Berger que se mantinha como o tronco principal do projeto.

A escolha do elenco e da restante equipa artística e técnica do espetáculo seria determinante na definição do caminho a seguir. Por diferentes razões, não seria possível continuar a trabalhar com os mesmos atores que tinham participado no espetáculo anterior. Contudo, os outros colaboradores manter-se-iam ao longo das produções seguintes, o que permitia que o processo de questionamento sobre o lugar do texto literário e de outros elementos constituintes do espetáculo perdurasse, e que esse olhar crítico pudesse influenciar cada uma dessas obras teatrais. Deste modo, a balança equilibrava-se e o texto de adaptação ganhava, à partida, a companhia de outros signos, que coabitariam a cena em simultâneo para a edificação do espetáculo. Antes mesmo do cenógrafo ter tido contacto com o texto de Berger ou aquele outro (adaptado e) criado a partir dele, já se discutia a possibilidade de criar um discurso autónomo com os materiais cenográficos ao longo desta trilogia. Se, em *As Três Vidas de Lucie Cabrol*, os estrados, os cavaletes e os bancos deviam manter as texturas “originais” da madeira sem tratamentos artificiais, sem pintura ou envernizamento, em *EUROPA*, Pedro Silva propunha-se a realizar uma intervenção ao nível plástico, pintando esses mesmos materiais com tinta branca, um simples processo transformador que pudesse criar um espaço cénico onde as figuras humanas se destacassem de forma mais evidente e que operasse um diálogo estranho entre os materiais cenográficos e os atores. Uma estranheza que seria ainda mais acentuada no último espetáculo desta trilogia teatral.

A par das opções cenográficas, que abriam um trilho próprio, autocéfalo, em *EUROPA* também a seleção do elenco tinha mais em conta a heterogeneidade e a imprevisibilidade do que a ilustração e a causalidade. O texto literário (Objeto A) estava adaptado em (outro) texto literário (Objeto B). Contudo, a linearidade do processo terminava por aí, interrompida, subitamente, no início dos ensaios. Para a criação do espetáculo (Objeto C) contribuiriam outros elementos (Objetos B1, B2, B3

etc.) que não exclusivamente literários¹⁷⁴, levando o espetáculo na direção da heterogeneidade e mesmo da disformidade.

Um dos pontos determinantes na construção desse discurso disforme seria a constituição de um elenco composto por artistas profissionais (três atores e um músico-artista plástico) e outros não-profissionais (com pouca ou nenhuma experiência teatral). De facto, os últimos traziam para dentro do projeto um outro modo de se relacionarem com os materiais dramatúrgicos que passava antes pelo desrespeito, pelo desinteresse ou por um total desconhecimento, tendo em conta que estes grupos de atores não-profissionais não passavam pelos mesmos processos que os outros intérpretes do espetáculo. O seu primeiro contacto com o projeto decorria sempre fora da sala de ensaios, num encontro comigo e com um dos atores da companhia. No caso do primeiro grupo (composto por elementos do Projeto Criar Afectos), essa primeira reunião teve lugar na Junta de Freguesia de Rio de Mouro, dois meses antes da estreia. Os restantes grupos que integrariam as apresentações no Centro de Artes Performativas do Algarve (Faro), na Casa das Artes de Arcos de Valdevez, no Teatro Turim (Benfica) e no Festival Noites na Nora (Serpa) trabalhariam apenas nos cinco dias imediatamente anteriores ao primeiro espetáculo apresentado em cada um desses locais.

Nesse primeiro encontro era apresentada oralmente uma síntese do texto de adaptação (que daqui para diante passarei então a designar como Objeto B2) e eram fornecidos dados básicos sobre as motivações por detrás do projeto, a sua fundamentação artística, os seus objetivos, as metodologias, a escolha do elenco, informações técnicas e logísticas etc.¹⁷⁵ Nos encontros seguintes, que já deviam decorrer numa sala de ensaios ou no próprio espaço de apresentação, seriam realizados exercícios de improvisação que nunca tinham por ponto de partida qualquer texto literário e muito menos os Objetos A ou B, tendo então em vista a criação de um

¹⁷⁴ Nesse sentido, poderia propor que a cenografia pudesse passar a ser entendida como Objeto B1, o texto literário pudesse ser entendido como Objeto B2 ou o desenho de luz pudesse ser visto como Objeto B3. Contudo, a fratura pós-dramática ainda não estava completamente realizada nestes “objetos”, tendo em conta que, apesar de tudo, obedeciam, numa lógica de “tradução” de sentidos em relação a um “objeto” primordial (o Objeto A, assinado por John Berger).

¹⁷⁵ A experiência com o primeiro destes grupos, em Sintra, implicou mais dois dias de trabalho do que com os restantes grupos. Os dois primeiros encontros com essas pessoas ocorreram em datas mais dispersas no tempo, tendo em conta a evolução dos ensaios que iam tendo lugar com o elenco profissional do espetáculo. Era necessário definir uma série de outras linhas da encenação, antes de integrar (“enxertar”) este coro no espetáculo.

outro conjunto de materiais independentes. Em alguns momentos, pedia a estes atores que partilhassem histórias, mais ou menos ficcionais, que relatassem episódios da sua vida, que contassem anedotas, que comentassem algum facto ocorrido recentemente ou que tivesse tido lugar num momento mais distante. Nos três primeiros ensaios, estes grupos trabalhavam com os materiais cenográficos disponíveis em cada um dos espaços. A cenografia do espetáculo estava ausente e apenas era fornecida uma informação genérica e não muito detalhada sobre a mesma.

O primeiro objetivo era criar uma ligação próxima entre o *teatromosca* e cada um destes grupos. Isso implicava que não houvesse uma estruturação rígida dos ensaios, para que se desse espaço para o surgimento do imprevisto, para os encontros inesperados e para a emergência de relações que escapavam aos planos predefinidos cartesianamente. O caminho devia privilegiar o erro, o fracasso, a experimentação, a desorganização. Conversávamos sobre muitas coisas, quase sempre sobre algo que não estivesse, direta e explicitamente, relacionado com o espetáculo que podia ter sido/estar a ser idealizado. Na maioria dos casos, quando me perguntavam algo relacionado com teatro ou com o espetáculo, tentava subverter as questões ou evitava oferecer respostas evidentes. Assim, ao mesmo tempo que procurava que estas pessoas se sentissem à-vontade nos ensaios e que, de certo modo, mantivessem uma presença descontraída em cima do palco, também buscava manter uma certa tensão derivada do facto de não terem um conhecimento seguro da estrutura do espetáculo (desde a narrativa transportada pelo texto proferido em palco pelos atores do *teatromosca* à movimentação, música, iluminação etc.). Essa impreparação era propositada e era uma estratégia que visava alcançar reações autênticas e inusitadas por parte destes intérpretes. A copresença, incoerente e desarticulada, desses dois grupos de intérpretes acabaria por influenciar o trabalho de uns e dos outros. Na maioria do tempo do espetáculo, os intérpretes em palco funcionariam mais como coro polifónico¹⁷⁶ onde todos talvez falassem na mesma direção, sem que, obrigatoriamente, se compusessem como personagens em escuta umas das outras. Um carácter coral não harmonizado e unificado que vinha colocar em causa a própria noção de autoria. Uma ideia que seguia em linha com as teorias de Lehmann:

¹⁷⁶ Mecanismo que já tinha sido ensaiado em *DOG ART* e *As Três Vidas de Lucie Cabrol* e que, de modo diferente, seria posto em prática nos espetáculos sobre os quais me deterei de seguida.

Desde a antiguidade, o coro tem sido uma realidade teatral que abre e rompe com o cosmos ficcional do mito ou narração dramática e põe em jogo a presença do público aqui e agora no teatro – no theatron. (Essa é uma das razões pelas quais o coro não foi capaz de encontrar um lugar na Poética, de Aristóteles, cujo foco principal era o encerramento da obra de arte, sua totalidade autossuficiente e sua completude).

(Lehmann, 2013^a: 866)

O grupo de atores não-profissionais que integrariam o Coro, a quem não tinha sido disponibilizado o texto literário de adaptação (Objeto B2) e que muito menos tinha tido contacto com o texto de Berger (Objeto A), mantinha-se quase sempre em silêncio, ao longo do espetáculo, sentado em bancos de madeira à volta da mesma mesa onde estavam os outros intérpretes. Enquanto uns falavam/discursavam/dialogavam, outros observavam-nos. Uns movimentavam-se, outros assistiam às suas movimentações. À frente dos espetadores do espetáculo, os espetadores no espetáculo. Tal como afirma Lehmann, “o eixo-*théatron* [era] espelhado” (Lehmann, 2007: 215). Fator intensificado pela presença constante de todos os intérpretes em cena, sem que, em circunstância alguma, se reproduzisse o “característico sistema de entrada em cena e saída de cena do teatro dramático” (idem: 216), optando-se antes pela «presença “coral” de todos os participantes» (ibidem). Inclusivamente, a proposta cenográfica de Pedro Silva, claramente herdeira das visões vanguardistas de Artaud, parecia ainda (prometer) alargar esse espaço coral a todos os presentes na sala e envolver também os espetadores em todo o ritual teatral. A grande mesa branca prolongava-se na direção da plateia. O banquete estava à disposição de todos. Boris estava no centro, mesmo quando no meio desse palco feito de estrados de madeira não restava nenhuma figura humana. Era sobre o pequeno pastor de feições de gigante que nos debruçávamos, mesmo quando dele não se falava. Porque todos eram o Boris, do mesmo modo que todos eram a Loira, o Marido ou John. Um corpo coral que, por vezes, monologava em diálogos. Um Coro que não tinha que obedecer, logicamente, a uma estrutura narrativa “traduzida” do texto literário *Once in Europa*. Um Coro que se libertava de amarras dramáticas para se

criar a si próprio enquanto novo Objeto A, que poderia agora concorrer, lado a lado, com o conto de Berger.¹⁷⁷

Livres de marcações rígidas e com total liberdade para intervir (através da movimentação, da produção de sons ou através da fala), raramente os atores não-profissionais arriscavam movimentar-se de modo mais exuberante, quase nunca se atreviam a produzir sons no decorrer do espetáculo¹⁷⁸ e, muito menos, se aventuravam a falar em palco, a não ser quando tal lhes tivesse sido proposto. Contudo, na apresentação do espetáculo em Serpa, houve mais do que doze pessoas interessadas em participar no espetáculo. A grande maioria tinha idade compreendida entre os trinta e cinco e os cinquenta e cinco anos. E a relação que se estabeleceu entre este grupo e o coletivo do *teatromosca* foi mais próxima e descontraída do que com os outros grupos. Os primeiros ensaios decorreram com muito menos ansiedades do que tinha sucedido com os grupos anteriores. Nos dois últimos ensaios, já com o cenário montado e com o elenco reunido, a interação entre todos parecia correr normalmente. Ninguém arriscava muito. Pouco antes de começar o espetáculo, cada um destes atores de Serpa trouxe algo para comer ou beber e para partilhar em cena entre todos, tal como era sempre proposto. Porém, a quantidade foi pouco habitual. Havia garrafas, garrafões de vinho. Havia saladas, pão alentejano, chouriços para assar, queijos, muita fruta. A mesa estava tão cheia que se tornaria difícil que a atriz Ana Gil pudesse caminhar em cima dela, tal como se encontrava marcado. E o efeito suplementar saltou para os corpos dos atores alentejanos que, de forma surpreendente, começaram a rir desbragadamente, a escutar atentivamente, a responder quando eram interpelados, a moverem-se naturalmente pelo palco para

¹⁷⁷ Deveria então, numa visão caleidoscópica, passar a designar o texto literário de John Berger como Objeto A1 e o Coro composto pelos intérpretes do espetáculo como Objeto A2.

¹⁷⁸ Na maioria dos casos, moviam-se com cautela, lentamente, como se não quisessem perturbar a atuação dos “outros”. Em algumas conversas antes da estreia, eram eles mesmos que se limitavam, afirmando que não pretendiam “destabilizar o trabalho dos atores”. Inclusivamente, em alguns momentos, eram os próprios atores profissionais que manifestavam algum desconforto quando a presença daqueles se fazia notar de forma mais evidente, devido a algum ruído acidental, a alguma movimentação inesperada ou a alguma conversa paralela. Contudo, a cada grupo eu fazia questão de pedir que agissem livremente, com uma única indicação: não podiam sair de cena e deviam manter-se atentos ao discurso daquele(s) que falava(m). Era desejável que se movimentassem naturalmente, que se levantassem para ir buscar um copo, para se servirem de vinho, para procurarem um pedaço de pão, para irem conversar com outro, para verem melhor o que se estava a passar. Contudo, as convenções dramáticas pareciam estar demasiado enraizadas e levavam a melhor sobre as propostas disruptivas lançadas pelo encenador.

fazerem passar um pedaço de pão a alguém que estava na outra ponta da mesa, para lançarem um braço à volta da cintura de outro, para se servirem de vinho. E falavam. Comentavam o que iam ouvindo. Em determinado momento do espetáculo, estava definido que uma ou mais pessoas desse coro local tomasse a palavra e começasse a narrar uma história, que fizesse um comentário, contasse uma anedota. O momento era improvisado e não sabíamos quem falaria e o que diria. Se os outros grupos, nos outros locais de apresentação, avançavam timidamente para essa fenda que eu tinha proposto criar no espetáculo, com medo de caírem lá dentro ou de fazerem o espetáculo resvalar por aí abaixo, em Serpa, todo o grupo cavou ainda mais fundo e abriu um rasgão ainda maior no tecido do espetáculo. Se noutras apresentações, esse momento não durava, geralmente, mais do que cinco minutos, naquele festival alentejano essa fissura prolongou-se por quinze minutos, com anedotas, histórias locais, comentários ao espetáculo, opiniões sobre as desventuras do pastor Boris. E todo o elenco se parecia ter soltado, ganhando, desta vez, uma presença coral genuína e afirmando-se, finalmente, como objeto autónomo numa visão geral do espetáculo. Era uma comunidade que se ali se tinha reunido para narrar a história de Boris e para falar das suas vidas e das daquela localidade no sul de Portugal, servindo-se não só das palavras que tinham sido tomadas de empréstimo ao escritor inglês John Berger, como também das suas próprias palavras e ações que tinham tido origem ali mesmo diante de nós. E nós, essa outra massa coral feita de indivíduos solitários, ali reunida para escutar e para observar, já não podíamos ver qualquer fosso ou qualquer parede que nos separasse daquela festa. Comeríamos também, falaríamos também, bailaríamos todos juntos.

Este Coro que corporalizava (em coletivo) a voz de Berger e as outras vozes que, à vez ou em simultâneo, habitavam a cena, tinha não só a capacidade de observar a partir do alto das paredes do teatro¹⁷⁹, como de flutuar para lá das portas da sala de espetáculo, perder-se nas planícies alentejanas para se deitar de costas a olhar o céu noturno e contar as estrelas. Agora podia celebrar-se a morte de Boris, que tinha morrido só, como os seus animais. Juntávamo-nos para contar a sua vida e para, nesse exercício de rememoração, fazer retornar os fantasmas à carne e emprestar vida aos mortos. Ali se tinha construído uma nova casa-lar, um abrigo que, por momentos,

¹⁷⁹ Recupero aqui a ideia de teicoscopia já brevemente abordada na Nota 20.

todos habitávamos, como para re-centrar as nossas existências, na urgência de contar histórias. Um espetáculo que era abanado e que, pelo menos, por um instante, saía fora dos carris do dramático e criava uma relação a-centrada com o texto de Berger, bifurcando em direção a outros centros. E escutávamos uma voz, mesmo quando essa voz era também (sempre) a nossa. Naquele momento, atrasava-se a ausência, adiava-se o efémero, amava-se. Amava-se para re-localizar. Tocava-se, sem querer possuir. Boris de Berger era já o Boris de cada um de nós.¹⁸⁰ Depois erguíamos os copos ao alto, dizíamos o seu nome mesmo que ele agora pudesse apontar para os nossos corpos, sonhávamos um sonho que talvez não tivesse sido o nosso, dançava-se sobre o abismo, agarrados a um corpo que insistia em escapar-se e depois havíamos de nos banquetear, devorar a carcaça e beber a alma, até não sobrar mais nada. Por fim, o escuro. Na floresta, os animais já tinham comido. Reconfortados, tinham sono. A dor já não podia durar muito mais tempo. Sentíamos o bafo dos animais que dormiam deitados ao nosso lado. Sonhávamos com os cães. Seguíamos-lhes o rasto. Deixávamos que tudo morresse assim. O teatro acabaria e nós já não estaríamos ali, um “apagamento” que tenderia a agravar-se nos espetáculos seguintes.

2.3. A romancização do teatro em *Tróia* (2011)

Era de extinção que se falava em *Tróia*, o último espetáculo da *Trilogia dos seus trabalhos*, que adaptou para o palco três textos romanescos de John Berger. Zsuzsa (ninfa, flor e cidade) e Sucus (doce, força e amor) são os dois protagonistas que, no romance *Lilac and Flag*, de 1990, percorrem as ruínas dessa cidade mitológica, imaginária. Perdidos, já não têm nome, não têm identidade. Tomam qualquer uma de empréstimo. Constroem-se. Reconstroem-se. Inventam-se e reinventam-se porque são “ratos”¹⁸¹, porque estão à margem, porque - quem sabe? - o que inventam pode até ser verdade. Estão mortos. São fantasmas encerrados numa qualquer grande cidade

¹⁸⁰ Muito recentemente, reencontrámos alguns dos primeiros intérpretes do Projeto Criar Afectos que integraram o espetáculo *EUROPA* em Sintra. Entre abraços e lágrimas, duas ou três senhoras perguntavam-nos pelos *seus* Boris.

¹⁸¹ Zsuzsa vive com a mãe na Favela do Rato [“Rat Hill” (Berger, 1999^c: 5)].

que poderia ser Nova Iorque, Paris, Tóquio, Lisboa. Uma cidade que, à semelhança da cidade de *KING – A Street Story*, já quebrou qualquer ligação com a terra e que a rasga em direcção ao céu, que parece prestes a engolir todos aqueles que por lá vagueiam. Sim, porque nem Sucus, nem Zsuzsa, nem o polícia Heitor, ou a sua mulher Susana, ou os pais de Sucus... nenhum deles habitará aquela cidade. Mais uma vez, Berger voltava as suas atenções para aqueles que são, geralmente, entendidos como “oprimidos” e, numa abordagem marxista, não só relacionava as estruturas socioeconómicas com as visões políticas e ideológicas da sociedade contemporânea, como demonstrava uma forte crença na emancipação dos seres humanos.

Falando sobre a figura do migrante na obra de John Berger, a propósito de *A Seventh Man*, o professor Nikos Papastergiadis afirma o seguinte:

The stranger in *A Seventh Man* is caught in a double loss: he has lost his village and failed to gain the metropolis. The tragedy is the realization that the return to the village was not the end of the journey. And to stay in the metropolis requires a reconciliation to a severance that was never anticipated: staying demanded redefining time and space, creating new maps and moving out of the past.

(Papastergiadis, 1993: 113)

Ao olhar para o painel central de *O Jardim das Delícias Terrenas*, pintado por Hieronymus Bosch, em 1504, o crítico de arte britânico desvenda ali uma estranha profecia do caos e da desordem que se vivia no final do século passado:

[I]f Bosch’s vision of hell is prophetic, the prophecy is not so much in the details – haunting and grotesque as they are – but in the whole. Or, to put it in another way, in what constitutes the *space* of hell.

There is no horizon there. There is no continuity between actions, there are no pauses, no paths, no pattern, no past and no future. There is only the clamour of the disparate, fragmentary present. Everywhere there are surprises and sensations, yet nowhere is there any outcome. Nothing flows through: everything interrupts. There is a kind of spatial delirium.

(Berger, 2001: 210)

É no meio desse delírio espacial que se movem os jovens protagonistas do romance. Uma cidade cujo nome remete para a mitologia europeia clássica, mas onde se podia encontrar uma estação de comboios chamada “Budapeste” (Berger, 1999^c: 7), um “Champ-de-Mars” (ibidem) ou uma “Alexanderplatz” (idem: 122-123). Uma

metrópole que é, só por si, a imagem de uma Europa feita de fragmentos ou ela mesma fragmentada. Se todo o aparato cenográfico manipulado e as inúmeras construções erguidas no decorrer das três vidas de Lucie Cabrol eram obra do esforço de toda a comunidade (de atores/de camponeses) e se em *EUROPA* ainda era possível sentar um grupo de pessoas em torno de uma mesa para invocar e partilhar memórias, para *Tróia*, o cenógrafo Pedro Silva propunha algo completamente diferente.

Inspirado pelas Torres Satélite, da autoria do escultor Mathias Goeritz, do arquiteto Luis Barragán e do pintor "Chucho" Reyes Ferreira,¹⁸² Pedro Silva propôs-me que os mesmos materiais (estrados de madeira e cavaletes), utilizados nos espetáculos anteriores, fossem utilizados para criar um conjunto de estruturas com forma triangular e com tamanhos diferentes, entre os três e os quatro metros de altura. Espalhadas pelo palco, essas torres acabariam por ser revestidas com uma película espelhada que permitia devolver ao espetador (produzir para o espetador?) imagens “invertidas” do espetáculo ou oferecendo-lhes distintos pontos de vista em relação ao que se passava em cena.

Aquelas estruturas não tinham sido erguidas por uma comunidade. Como ficção científica, pareciam ter sido obra de alienígenas. Uma cidade estranha, onde só a dor era verdadeira. Para lhe escapar, Zsuzsa e Sucus, Lilás e Bandeira teriam que subir alto, lá acima à grua operada pelo grego Yannis. E o jovem casal, como ninfa e pastor, Siringe e Fauno, encontrariam um no outro, no amor, na carne, no sexo, um abrigo, um novo centro para o seu mundo. Sucus queria comer Zsuzsa. Bandeira devoraria Lilás, como quem ama quer engolir, quer foder, quer morrer. Para que nunca nada os separasse. Para que esse prazer pudesse durar para sempre. Muito para lá da extinção dos corpos, das luzes, dos nomes, das imagens, das palavras, do Teatro, da História. Tudo deveria arder. Inglaterra teria que arder. A América teria que arder. A Europa deveria arder. A Alemanha, o Egipto, a Tunísia, a Grécia, o Japão, China, Portugal, tudo, nós, com toda a tua força Sucus! Arder para renascer. Já era assim que, em 2011, imaginava a Europa, o Mundo, antes de Trump ou do Brexit.

O espetáculo final da trilogia traria para dentro de si tanto o romance *Lilac and Flag*, como os textos que o tinham precedido. Seriam convocados outros tantos textos

¹⁸² Obra composta por cinco prismas triangulares de cores e tamanhos diferentes, que se encontra instalada em Ciudad Satélite, no México

literários de John Berger e os textos de adaptação dos espetáculos anteriores, e esses próprios espetáculos produzidos no decorrer de 2010 e 2011. À já longa lista de influências que tinham habitado as duas primeiras produções, juntavam-se obras de David Lynch, PJ Harvey, Charles-André van Loo, Mamoru Oshii, Tom Tykwer, Ésquilo, Katsuhiro Otomo, Nine Inch Nails, Vincent Gallo, Jia Zhang Ke, Michel de Certeau, Homero, Raffaello Sanzio da Urbino, King Crimson, Gaspar Noé, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Justice, Charles Baudelaire, Godspeed You! Black Emperor, Alain Tanner, num *name-dropping* interminável e desordenado que, de uma maneira ou de outra, tínhamos lançado para cima da mesa de trabalho.

Por entre tantas referências, a influência da obra de Berger começava a diluir-se. Assim como talvez estivéssemos também a aliviar a tensão que Fischer-Lichte descortinava entre a literatura e o teatro. (Fischer-Lichte, 1997: 319) O jogo equilibrava-se. A cenografia produziria o seu próprio caminho. Seguiria as suas próprias linhas dramáticas. O mesmo sucederia com o desenho de luz, concebido por Carlos Arroja, que, inclusivamente, se furtaria às habituais mudanças de luz ilustrativas, evitaria a criação de ambiências pontuais ao serviço da narrativa ou recusaria mesmo o funcionalismo da iluminação subordinada à performance dos atores. O Carlos propor-me-ia apenas três movimentos de luz, começando com uma luz a que, habitualmente, chamávamos “luz de ensaios”, mudando lentamente, em cross-fade, para uma outra luz, branca, fria e aberta, com que decorreria grande parte do espetáculo, que só se alteraria próximo do fim, num longuíssimo fade-out de, aproximadamente, 30 minutos, até ao escuro total em que decorreria, durante cerca de 10 minutos, o diálogo final entre Sucus e o polícia Heitor, antes de regressar a luz, desta vez, quente e pouco intensa, para a última narração em coro que finalizava o espetáculo.

Quando as portas da sala se abriam, os espetadores encontravam os atores já em palco, a prepararem-se para dar início ao espetáculo. Em alguns dias, a Ana Gil sentava-se no chão, descontraía, concentrava-se. Noutros dias, observava o público enquanto se esperguiçava, braços esticados languidamente, como um fauno ainda meio adormecido. Quase inaudível, soava uma música. O Mário, mais tenso, ensaiava alguns movimentos que, mais tarde, repetiria na sua performance. Trocava algumas palavras com o Samuel. Este, um pouco mais descontraído, deslizava para um lado e

para o outro do palco. Por vezes, os braços moviam-se freneticamente. Os atores aqueciam as articulações. Fletiam e rodavam as pernas no ar. Num momento não definido, o Mário daria um sinal ao Samuel e começariam uma coreografia. O Mário atravessaria o palco em diagonais. Caminhava lentamente. Depois, no regresso, estugava o passo para regressar ao ponto de partida. A segunda travessia já era feita numa passada mais larga. De novo, regressava ao ponto de partida. O Samuel iria acompanhá-lo agora. A Ana mantinha-se afastada deles. Entre duas torres, o Samuel e o Mário continuavam a rasgar o palco em diagonais cada vez mais rápidas. O passo cada vez mais acelerado. Quando as portas se fechavam, a presença da música, o segundo movimento (*The Sad Mafioso...*) da segunda faixa (*East Hastings*) do álbum de estreia (*F#A#∞*) da banda de pós-rock Godspeed You! Black Emperor, já se fazia sentir perfeitamente. Estas corridas em diagonal tinham sido propostas sem outra motivação que não fosse, simplesmente, a produção de movimento em palco. O corpo do ator em ação no espaço vazio e em relação com ele, sem outra justificação exterior. De um momento para o outro, o Mário deixaria de acompanhar o Samuel nas suas corridas. Quando isso acontecia, o Samuel dirigia-se para o Mário, agachava-se junto deste e erguia-o no ar, abraçando-lhe as pernas. O segundo, com o corpo solto, pesava sobre os braços do primeiro, que, passados alguns minutos, o deixaria deslizar para o chão, onde ficaria nos momentos seguintes. Na outra ponta do palco, por esta altura, já a Ana ia erguendo os braços sobre a sua cabeça, muito lentamente. O Samuel logo começava a correr pelo palco, desenhando um grande círculo. Por momentos, a Ana iria acompanhá-lo. Ele aceleraria o passo, correndo cada vez mais depressa. Ela parava. Ele continuaria a correr o mais depressa que conseguisse, arriscando embater contra uma das quatro torres do cenário. A música ia subindo de intensidade, assim como se ia intensificando a movimentação circular do ator em palco. Os outros dois atores saíam para os bastidores, apenas para regressarem pouco depois trazendo consigo três bancos de madeira, pintados de branco. Os mesmos que tinham sido utilizados nos espetáculos precedentes. O Samuel continuaria a correr até a música desvanecer. Depois, juntar-se-ia ao Mário e à Ana, que já estavam sentados nos bancos. “Que os meus mortos me ajudem agora.” (Berger, 2011^b:) Isto diria a atriz, enquanto ainda ressoavam pela sala os últimos acordes, os derradeiros sons eletrónicos e os silvos da

música da banda canadiana. Como na abertura de um poema épico, os mortos eram agora invocados para auxiliarem os atores a narrar a história que se seguiria.

Não é invulgar encontrar atores que, quando confrontados com a necessidade de proferirem em palco grandes porções de texto, me perguntam o que devem fazer. E com isto querem dizer: “o que é suposto fazer com as minhas mãos?”, como se, de repente, sentissem que o corpo podia ficar ali perdido, abandonado, em palco; ou “o que devo dizer com o meu corpo?”, como se a elocução do texto não bastasse e tivessem receio de o corpo trair o discurso falado. Por outro lado, quando proponho a um ator que separe essa linguagem corporal da linguagem verbal, também é comum encontrar grandes dificuldades ou mesmo algumas resistências. Ao longo de todo o espetáculo, era frequente a introdução de frases de movimento coreografadas previamente na sala de ensaios ou improvisadas pelos atores, que não encaixavam nos estreitos limites da dança mimética e que, na maioria dos casos, combatiam uma gestualidade ilustrativa que, de algum modo, os atores pudessem ser tentados a produzir. Por vezes, esses movimentos eram sugeridos com a mesma carga disruptiva que tantas vezes tinha sido injetada nos ensaios de *As Três Vidas de Lucie Cabrol* ou pela mera presença do Coro em *EUROPA*. Quando era proposto que um ator dissesse um determinado pedaço de texto segurando, durante largos minutos, até à exaustão, um dos bancos, com o braço esticado à sua frente, ou quando outro ator era desafiado a proferir um longo monólogo, ao mesmo tempo que executava uma elaborada série de movimentos atléticos, tratava-se, efetivamente, de produzir uma disformidade disruptiva em todo o discurso do espetáculo, que encontraria paralelo nas teorias de Bakhtin.¹⁸³

É aqui, nesta libertação de convenções e diluição de linguagens rígidas, favorecendo antes a abolição de fronteiras e interpenetração das artes, que penso poder afirmar que em *Tróia* nos aproximámos de uma romancização do teatro. Um gesto que, em primeiro lugar, neste espetáculo, não se articula ao nível da relação que o texto literário dramático poderá estabelecer com o texto literário romanesco ou que o texto literário de adaptação (Objeto B2) poderá ter com o texto literário adaptado (Objeto A1), mas antes no que diz respeito somente ao Objeto C – o espetáculo. Nesse aspeto, como já antes referi, quando Muriel Plana fala de romancização, fá-lo em

¹⁸³ Cf. Capítulo I: 37.

relação ao que ele designa por escrita (literária) teatral. (Plana, 2004: 60) Não é disso que falo aqui. O que me interessará sublinhar é antes o caráter “pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (Bakhtin, 2002: 73), que, apesar de tudo, no cruzamento entre diferentes linguagens artísticas, talvez permitisse identificar o espetáculo com um teatro não-narrativo ou não-representativo (performativo) nos termos em que Féral o concebe:

Conceived as an art-form at the juncture of other signifying practices as varied as dance, music, painting, architecture, and sculpture, performance seems paradoxically to correspond on all counts to the new theatre invoked by Artaud; a theatre of cruelty and violence, of the body and its drives, of displacement and "disruption," a non-narrative and non-representational theatre.

(Féral, 1982: 170-171)

De facto, pela primeira vez, com este espetáculo arriscava questionar o modelo de “ordenamento clássico das perspectivas que era característico do drama” (Lehmann, 2007: 49) e aproximava-me de uma outra imagem de teatro que “frequentemente se liberta de tal ordenamento centrado em *um* lógos” (ibidem). A música, a dança, a iluminação, a cenografia eram elementos que, em *Tróia*, se colocavam lado a lado com o texto de Berger na *pole position* da criação do espetáculo¹⁸⁴, todos, de certo modo, em sintonia com a imagem de uma cidade (a Tróia idealizada pelo escritor britânico) que reflete o processo desenraizador do desenvolvimento geográfico desequilibrado do mundo globalizado e do seu impacto nas personagens do romance.

E aqui recordo-me do texto de Mallarmé, *L'Après-midi d'un Faune*, finalizado em 1876, e que ganhou o sub-título “Écloga”, composição em verso de género pastoril, poema que me acompanhou ao longo de toda a trilogia e que, nesta última produção, ganharia especial destaque na edificação do espetáculo.¹⁸⁵ Nele, o poeta recorre a

¹⁸⁴ Cf. Pedro Alexandre Medeiros da Silva (2014), onde, em sintonia com esta ideia que tenho vindo a procurar defender de um caminho autónomo para a cenografia, o autor cita o arquiteto e cenógrafo Juan Ruesga, afirmando que, hoje em dia, já “existe a tendência a considerar a cenografia como uma verdadeira dramaturgia do espaço, concebida como um meio ativo e não um suporte passivo da ação, que integra o som e a luz e coloca em estreita relação as artes da cena (teatro, dança, ópera, variedades, circo) com as artes do espaço-tempo (arquitetura, pintura, escultura, desenho, fotografia), servindo os objetivos de uma representação ou de uma apresentação.”

¹⁸⁵ Não deixa de ser curioso que, em carta ao seu amigo Henri Cazalis, o poeta francês descreva o seu poema como absolutamente cénico, que não era possível realizar em teatro, mas que exigia o palco:

uma linguagem sofisticada e subtil, igualmente marcada por um estilo burlesco, para nos revelar um jovem fauno que, perto do Monte Etna, na paisagem siciliana, numa tarde quente, encontra duas ninfas langorosas com quem deseja fazer amor. O inexperiente fauno tenta a sua sorte na vida sexual ativa, procurando uma espécie de entrada triunfal. No entanto, a experiência não corre como esperado, o encontro amoroso revela-se um fracasso, e, no mínimo, o ego masculino do fauno sai beliscado. Ele imagina então que tem a deusa Vénus nos braços, mas rapidamente põe de lado essa fantasia e acaba por adormecer a sonhar com as ninfas. No momento em que o Fauno de Mallarmé atira a flauta de volta às águas do lago, o poeta subverte o mito pastoril de Pã. De certa forma, a flauta funcionaria como um instrumento de repressão do desejo sexual do fauno. Mas ele não pretende reprimir o desejo sexual e o seu gesto é disso revelador. Para além de recusar essa música “apaziguadora” da flauta, o herói do poema pretende habitar um outro mundo, sem poesia, para se poder entregar aos prazeres carnis. O Fauno não quer ser um poeta. No entanto, durante o relato das suas fantasias sexuais com as ninfas, produz uma outra elaborada rede de analogias que parecem contradizer o seu desejo de abandonar a poesia em nome do amor, revelando-se uma criatura contraditória (começando pela sua figura, meio homem, meio animal). Na sua ironia, Mallarmé faz o fauno perder-se em sucessivas analogias, sem que este se dê conta disso, para sempre condenado a viver num mundo de símbolos.

Assim, apesar de ter pretendido abrir uma outra (de entre muitas) linha(s) dramatúrgica(s) com a cenografia, a iluminação ou a dança, não deixa de ser possível entender/ler cada um destes outros signos em relação com o texto literário de Berger (Objeto A1) ou a sua adaptação (Objeto B2). Mas esse diálogo sucede num outro nível

“[C]e poème renferme une très haute et belle idée, mais le vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre... L'idée de la dernière scène me fait sangloter, la conception en est vaste et le vers très travaillé.” (Mallarmé *apud* Lartigue, 1982: 12) Recorde-se também que o escritor entusiasmava-se com o virtuosismo técnico das bailarinas italianas do seu tempo e imaginou uma dança diferente, plena de sensualidade e erotismo. Nesse campo, as coreografias da americana Loïe Fuller, isentas de trama, afirmavam-se como puro virtuosismo. Certamente, muito influenciado por essas inovadoras danças, Mallarmé defendia uma Dança que tivesse como único guia a música, sem cenários, e de onde pudesse sobressair o corpo da bailarina e as suas roupagens. Mallarmé parece “reduzir” a bailarina a um signo, um hieróglifo em movimento abstrato, a escrever no espaço, transmutando-se em poema. No entanto, para ele, a bailarina americana representava apenas o início de algo que estava ainda por realizar – a Dança Moderna e a Dança Contemporânea. Cf. Laurence Louppe (2012), obra fundamental para o(s) estudo(s) e prática(s) da dança.

que não no campo da subserviência. Aqui, o trabalho do cenógrafo, do desenhador de luz, dos atores-performers, está, definitivamente, emparelhado, desde o início, com o romance, constituindo-se como materiais criativos/criadores independentes que podem, naturalmente, entrar em conversação ou que poderão entrecostar, porque são corpos com vidas autónomas. Se o Fauno de Mallarmé não consegue deixar de construir analogias, mesmo quando as procura evitar, apenas para, por fim, se deixar embalar de novo no sono e nos sonhos, também vejo como inútil essa batalha entre a literatura e o teatro e qualquer (es)forçada visão anti-literária na arte teatral. Na altura, preferia dormir e deixar-me perder no mesmo labirinto que o Fauno habita. Contudo, dois anos depois da estreia de *Tróia*, aceitaria um novo desafio (uma nova trilogia) que me levaria a colocar em crise o conceito de adaptação que tinha orientado os espetáculos que aqui acabo de discutir.

3. A Trilogia Norte-Americana (2013-2015)

Obra canónica da literatura norte-americana, o romance *Moby-Dick* de Herman Melville, adaptado por Tiago Patrício e dirigido por Pedro Alves, marcou em 2013 o início de uma trilogia que o *teatromosca* dedicou à literatura norte-americana e que se prolongou ainda até ao final de 2015, com a adaptação de outros dois romances norte-americanos: *O Som e a Fúria* (1929), de William Faulkner; e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury.

Apesar do ordenamento cronológico quase natural das criações, tendo em conta a data de publicação de cada um dos textos, o romance de Faulkner encontrava-se, realmente, no centro do projeto, pelo menos na minha cabeça. Desde muito novo, a partir do momento em que passei a conseguir alcançar as prateleiras da biblioteca lá de casa, *O Som e a Fúria* sempre exerceu uma estranha influência sobre mim. Recorrentemente, retirava o livro da estante e, ora ficava apenas a admirar a capa daquela edição do Circulo de Leitores, ora tentava ler o texto. Contudo, durante quase toda a minha adolescência, não passava das tentativas falhadas. E foram muitas. Por

vezes, tentava saltar para o capítulo seguinte, para as últimas páginas, procurava alguma boia de salvação, algo que me pudesse ajudar, enquanto jovem leitor, a encontrar o fio da meada. Mas a mente começava a vaguear, a soltar-se noutras direções, alguém tocava à campainha e lá zarpava eu em direção ao campo de futebol para mais um jogo com os amigos. O Faulkner ficaria a trabalhar sozinho, arrumado de volta na estante. Anos mais tarde, acabei por vencê-lo, peguei naquele livrinho de capa vermelha e li-o de uma ponta à outra, deixando muitas vezes escapar o fio, mas fazendo um esforço para me embrenhar no traiçoeiro novelo que tinha em mãos.

Quando, em 2011, terminou a carreira do espetáculo *Tróia*, pensei em fazer uma pausa no trabalho de encenação. Aquela trilogia tinha-me consumido demasiado tempo e energia. Sentia-me cansado. Pensava que tinha feito um trabalho interessante, rigoroso, e que tinha alcançado os objetivos a que me tinha proposto. As coisas tinham acabado por correr bem, mas a companhia entrava agora numa fase de alguma indefinição, graças a uma deterioração das condições de produção. Havia menos apoios. Os poucos que ainda existiam, não eram o suficiente para que a companhia continuasse a crescer. Tivemos que dispensar pessoal. Não se renovaram contratos. Manter-se-ia o núcleo duro da companhia que tinha acabado por se consolidar ao longo dos dois anos que durou o projeto de adaptação dos textos de John Berger: eu continuaria a assumir a direção artística do *teatromosca*, agora acompanhado pelo Mário Trigo, pelo Pedro Silva e pelo Carlos Arroja. O Mário deveria dirigir o projeto seguinte. Lançou a proposta de trabalhar a partir de um conjunto de textos de Goethe. Continuávamos ligados à literatura romanesca. E, assim, quando, a meio de 2012, o Chefe de Divisão da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Pedro Estácio, desafiou o *teatromosca* para uma parceria no âmbito do programa de atividades do American Corner daquela biblioteca, propus-lhe logo retomar o trabalho em torno da adaptação de romances para teatro, pensando, imediatamente, na possibilidade de vir a resgatar de uma vez por todas aquele livro vermelho das prateleiras da casa dos meus pais. Eles que nunca tinham imaginado que tudo tinha tido origem ali naquele pequeno corredor forrado a livros.

3.1. Edição e montagem em *Moby-Dick* (2013)

Começando por tentar salvar-me da tarefa inglória de resumir *Moby-Dick*, de Herman Melville, história de uma viagem de caça à baleia, àquela baleia branca, e onde o autor oitocentista norte-americano elabora um dos mais influentes estudos sobre a obsessão e a vingança, diria que o que sempre me atraiu para a possibilidade de vir a adaptar este romance era, precisamente, a sua narrativa fragmentada e, em certo modo, desordenada, que entretencia diferentes modos literários: conto, sátira, drama, ensaio, enciclopédia, crónica... Mas será inevitável anotar aqui a estrutura sintetizada do romance, considerando que foi, precisamente, essa síntese que constituiu a ossatura dramaturgica que orientaria a adaptação teatral.

Numa primeira fase do texto – e apropriando-me da teoria cíclica da História tal como tinha sido desenhada por Giambattista Vico¹⁸⁶ -, acompanhamos o narrador Ismael nos preparativos para a viagem. Este era o tempo dos mitos, dos monstros e em que a luz vai rasgando as trevas primordiais. Naquilo que me atrevi a considerar a segunda parte, um tempo dos heróis, a bordo do navio Pequod, Ismael abandona o papel central da narrativa e o foco é deslocado para Ahab e para a sua perseguição à Baleia Branca. E aí interessava-me o facto de os heróis desta grande narrativa fundadora dos Estados Unidos da América serem marinheiros, arpoadores, ferreiros, cozinheiros, loucos tamborileiros, comandados por um influente capitão monomaniaco. Num terceiro momento, Ahab parece medir forças com o segundo oficial do Pequod, o racional e prudente Starbuck. Os homens entram em conflito e as suas razões (e a falta dela) e os seus argumentos entrechocam-se. No entanto, no derradeiro andamento do texto, é já inevitável o confronto destruidor com a Baleia Branca, que terminará de forma caótica, com a morte do Capitão Ahab e de toda a tripulação do Pequod, à exceção de Ismael. É assim que, terminada a saga marítima, fica esboçada uma nova viagem (*il ricorso* de Vico), em que Ismael, num gesto maneirista ao melhor jeito de Shakespeare, é recuperado como narrador.

¹⁸⁶ Cf. Giambattista Vico (2005: 35), onde o filósofo italiano argumenta que todas as civilizações passam por um *ricorso* com três fases - a Era dos Deuses ou Divina, a Era dos Heróis ou Heróica e a Era dos Homens – em que, num desenho circular da Teoria da História, depois de vivenciarem essa terceira fase, as civilizações retrocederiam à primeira, reiniciando todo o processo a partir dessa era primitiva.

Seguindo viagem ainda na companhia do filósofo italiano, deste modo, procurava estruturar a adaptação teatral do romance de Melville: à primeira idade, dita teológica ou divina, corresponderia a primeira parte do texto, onde se apresentava o autor da narração, num momento dominado pelo longo monólogo do Padre Mapple e pela criação de uma personagem (Ismael) que pretendia fazer colapsar sistemas binários de diferenciação (Deus/Diabo; Civilizado/Selvagem); à era heroica corresponderia o segundo momento do espetáculo, com a apresentação do (anti)herói Ahab à restante tripulação (e aos espetadores), onde eram revelados os objetivos da jornada (e do espetáculo); a terceira fase seria a dos Homens, onde a razão e a sobriedade de Starbuck desafiaria os intentos quixotescos do comandante do navio; o último movimento, originado da violência e do caos do confronto com a Baleia Branca, confrontar-nos-ia com a bestialidade e far-nos-ia regressar ao ponto inicial, em que a roda continuaria o seu movimento e as ondas continuariam a rolar por cima das nossas cabeças, mas do naufrágio salvar-se-ia um novo Ismael, aquele que, à época, apelidava de “leitor-espetador”.

Ao entrarem na sala de espetáculos, os espetadores deparavam-se com uma estrutura cenográfica de grandes dimensões que, praticamente, ocupava toda a área de cena. Uma grande mesa que, recuperando os mesmos materiais que tinham estado na base da proposta cenográfica de Pedro Silva para a *Trilogia dos seus trabalhos*, abria uma ligação direta para o projeto anterior que eu tinha dirigido na companhia a partir da adaptação dos romances de John Berger. Sobre essa mesa, um conjunto de objetos: livros, papéis, copos, jarros, canecas, flores, taças de vidro ou porcelana, panos, fruta, pão, uma caveira. Do lado direito (do ponto de vista do espetador), o músico Ruben Jacinto encontrava-se sentado à mesa a produzir efeitos sonoros amplificados por um microfone e reproduzidos em *loop* por um aparelho próprio. Desde que as portas da sala se abriam para deixar entrar os espetadores, o músico já se encontrava no espaço a executar a sua performance. À semelhança do que já tinha sido proposto com *EUROPA*, em 2011, também aqui a mesa parecia prolongar-se na direção da plateia, reforçando a ideia de que atores e espetadores, juntos, habitariam de facto aquele espaço ao longo das quase duas horas de duração do espetáculo.

O ator entra e sai de cena. Traz um pano. Limpa a mesa. Torna a sair. Regressa com uma terrina de sopa. Serve-se, senta-se na sua cadeira ao fundo de cena e começa a comer. O músico continua a tocar, sobrepondo novas camadas sonoras sobre a primeira que já tinha gravado na *loop station*. Durante os primeiros minutos, ao mesmo tempo que o público entrava na sala e já depois de ter tomado o seu lugar, a música vai criando uma ambiência soturna, enigmática e hipnótica, procurando traduzir, num certo sentido, o estado emocional identificado previamente ao longo do trabalho de levantamento dramaturgico e do demorado processo de ensaios que levou à criação do espetáculo. Noutros momentos da performance, as propostas musicais (tal como a cenografia, a iluminação ou a própria movimentação dos dois intérpretes) seguiriam em direções opostas ao desenvolvimento da narrativa, num trabalho que privilegiava uma montagem dialética dos elementos constituintes do espetáculo.

Por entre esta *vanitas*, o ator Pedro Mendes começa por convidar os espetadores a chamarem-lhe Ismael. Está criada, definitivamente, a ilusão teatral. Aquele que se apresenta perante nós desafia-nos a olhá-lo de outro modo. A viagem começa agora e para trás ficará (o nome de) Pedro Mendes. Mas será mesmo assim? Num registo caloroso e próximo, reforçado pela ambiência sonora, pela luminosidade quente que o desenhador de luz Carlos Arroja faz incidir sobre a cena e pela proposta cenográfica de Pedro Silva, o ator e o músico vão-nos guiando através das ruas escuras e enigmáticas de New Bedford, apresentando-nos uma e outra personagem que poderão vir a fazer parte do universo proposto por Melville, até entrarem a bordo do Pequod, até que se soltem as amarras e o navio possa, finalmente, prosseguir a sua viagem. Claramente, a proposta artística do *teatromosca* passava pela criação de uma atmosfera imersiva sustentada numa manipulação dos sentidos auditivos e visuais da plateia, onde o poder inebriante da voz, da elocução do texto pelo ator e da sonoridade do clarinete do músico – com claras referências à lânguida abertura de *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy – tinha por objetivo um certo aprisionamento do espectador.

Uma e outra vez, o ator movimentava-se de forma harmoniosa, sem fraturas, deixando colar-se à sua pele o desenho das várias personagens que iam sendo apresentadas ao longo deste primeiro momento. De forma simples e sem grandes

efeitos, como se estivéssemos perante um simples contador de histórias, à audiência iam sendo apresentadas algumas das figuras que constituem o maravilhoso mosaico que é o romance de Melville. O quadro que eu procurava pintar aproximava atores e espetadores, numa lógica que visava recuperar o romance do campo da leitura isolada, intimista, e que o deveria trazer para o campo da partilha, onde narrador e ouvinte pudessem habitar o mesmo tempo e o mesmo espaço (Benjamin, 1992: 46-47) e onde o sermão (do padre Mapple, do Capitão Ahab, do ator Pedro Mendes...) pudesse constituir um mundo como navio efémero, numa viagem sem regresso (Melville, 2002: 74). Seria pois essa a analogia perfeita da performance teatral como viagem irrepetível que assim se iniciava. Narradores e ouvintes, espetadores e atores, leitores e autores, todos a bordo do mesmo navio.

No entanto, um outro corpo mantinha-se oculto. A presença do Capitão Ahab era primeiro desenhada pelas palavras, pelo texto. A descrição da sua figura era depois acompanhada pela banda sonora. O som ia antecipando-se, ia-se substituindo à aparição física da personagem. Só depois o ator procurava encostar o corpo à voz, tornando visível (nos seus gestos, na sua postura física) o que já antes tinha sido indiciado pelo som (da sua voz e dos instrumentos e vários objetos manipulados pelo músico). A figura enigmática e magnetizante do heroico comandante do navio ia sendo, gradualmente, corporalizada pelo ator. No entanto, seguindo as regras de uma interpretação distanciada, tal como foi defendida por Brecht, o ator ora incorporava, por meio de transfiguração física e vocal, traços da personagem, ora dela se distanciava, descrevendo-a a partir de um ponto de vista exterior, como depois a comentava. Contudo, o que lhe tinha sido proposto era um mergulho às profundezas insondáveis do carácter obsessivo de Ahab, que deveria ser um exercício de submersão sem boias de salvação a uma performance cada vez mais comandada pelo instinto e pelo imprevisível. Deste modo, em consonância com a alucinante viagem realizada pela tripulação do Pequod, também o ator deveria perder-se na vertigem da produção oral (do enorme volume) do texto e fazer de toda a sua performance uma imagem análoga do combate entre Ahab e a Baleia Branca, do mesmo modo que a criação da obra literária poderia ser vista como a luta de um escritor com as páginas em branco do livro. A performance jogava-se num equilíbrio instável entre o controlo e o

descontrole, entre a revelação e a ocultação, entre a materialização e a ausência, entre o ser e o parecer, entre o original e a cópia, entre a razão e a emoção.

Uma das críticas mais ferozes que ainda hoje é feita ao romance de Melville prende-se com a personagem que dá início à narração. Quando o texto foi publicado em Inglaterra pela primeira vez em 1851, o epílogo não foi incluído por razões que, ainda hoje, permanecem pouco iluminadas. A crítica apontava, entre muitas outras coisas, que era ridícula a opção do autor por uma narração na primeira pessoa, quando todos os tripulantes do Pequod, incluindo o primeiro narrador, Ismael, tinham morrido juntamente com o Capitão Ahab. Nesse sentido, tratava-se de uma falha imperdoável. Não propriamente por isso, o livro foi um fracasso comercial. As edições seguintes repuseram o epílogo que salva Ismael da tragédia, permitindo que, obedecendo a uma lógica realista, seja Ismael a contar toda a aventura do navio Pequod.

Contudo, creio que, numa leitura mais cuidada da obra de Melville, se perceberá que esta não é uma obra realista e que jogue com as regras estabelecidas de causa e efeito. A partir de um momento indefinido na obra, Ismael perde definição, deixa de ser o narrador dos acontecimentos e, num gesto que se assemelha hoje mais a um movimento de grua (como no cinema), o ponto de vista do leitor afasta-se do ponto de vista subjetivo de Ismael e parece sobrevoar o navio, para depois nele voltar a penetrar, atravessando portas e janelas, mergulhando fundo nos oceanos, escutando conversas que Ismael não poderia ouvir¹⁸⁷, compreendendo os pensamentos mais íntimos de outras personagens, antes de ganhar, na parte final do texto, uma cadência mais próxima do fervor emocional descontrolado de Ahab do que de um narrador distanciado e desafetado. E foi com estes apontamentos que procurei desenvolver a adaptação do romance em parceria com o escritor Tiago Patrício.

A criação do espetáculo *Moby-Dick* terá sido dos processos mais difíceis e angustiantes em que estive envolvido. Foi longo o trabalho de adaptação do texto romanesco de Melville, tarefa entregue ao escritor Tiago Patrício, que tive o mérito de

¹⁸⁷ John Bryant afirma mesmo que, a partir de determinado momento, Ismael sofre uma significativa transformação, passando a funcionar como consciência central do romance, capaz de dar conta de pensamentos e acontecimentos que não poderia ter testemunhado. (Bryant, 1998: 67) Cf. Dziga Vertov (1997), realizador que, certamente, reconhecendo na obra de Melville algumas conexões com as suas teorias do “cine-olho”, terá demonstrado interesse na adaptação cinematográfica de *Moby-Dick*, projeto que nunca seria concretizado. (Gander, 2013: 127)

desviar acidentalmente de uma fastidiosa carreira na indústria farmacêutica nos primeiros anos do século XXI. Foi demorado o processo de eliminação da gordura da Baleia Branca, num movimento de sintetização do romance. Obedeceu a inúmeras trocas de e-mails com o fito de criar uma versão bastante reduzida, mas que mantivesse algumas das características mais marcantes da obra e sem que houvesse qualquer tipo de alteração à estrutura fundamental do texto de Melville. Assim, por exemplo, devia manter-se a ordenação por capítulos e uma evolução da ação por quadros, em muitos casos, sem ligação lógica entre si.

Haveria depois duas fases de levantamento dramaturgico no espaço, com recurso a ensaios para análise e discussão do texto e de outros “textos” (romances, filmes, ensaios críticos, pinturas, fotografias, músicas...). Todos esses materiais, postos numa relação horizontal, não com o texto de Melville (Objeto A1), mas com a adaptação (Objeto B2) do Tiago Patrício, seriam testados em ensaios de improvisação e, posteriormente, todos os diferentes resultados (os outros objetos), criados por uma equipa que incluía atores, músicos – outros músicos convidados para os ensaios para além do Ruben Jacinto –, cenógrafo, desenhador de luz e assistente de direção (Mário Trigo), seriam ordenados por mim, na qualidade de diretor artístico do projeto. Nessa perspetiva, escolhi assinar este trabalho – toda a *Trilogia Norte-Americana* – na condição de “diretor artístico” e não como “encenador”, na medida em que a ideia do espetáculo e a sua concretização obedeceu a um processo concetual bastante complexo, no qual intervieram, de forma decisiva, aqueles que tinham a seu cargo a execução de outros elementos constituintes da obra teatral (a sonoplastia, a cenografia, a iluminação, a performance, o texto). No fundo, procurei operar um trabalho de edição e montagem que tinha em conta todos esses “objetos” como matéria-prima para processar e não tanto como obras acabadas que deveria respeitar nas suas formas e sentidos. (Plana, 2004: 36)

A cada um dos vários criadores que, no fundo, tomava a responsabilidade da construção do espetáculo ia pedindo propostas concretas. Assim, se o Pedro Silva tinha lançado para cima da mesa várias maquetes com as suas ideias de cenografia (Objeto B1) e o Tiago Patrício ia trazendo propostas de guião (Objeto B2), se o Ruben Jacinto derramava sobre a cena elaborados mantos sonoros (Objeto B3) e o Pedro Mendes

arriscava na abstração da dança contemporânea (Objeto B4)¹⁸⁸, eu agia como (des)organizador desses distintos mundos que se tinham formado a partir do universo construído por Melville, escolhendo antes a fragmentação e a descontinuidade em vez da harmonização. Como afirma Plana: “On conçoit alors le spectacle comme le *jeu*, au sens mécanique – puis esthétique et politique – du terme, de « morceaux » de textes entre eux.” (ibidem)

Teria sido com o intuito de me posicionar noutra nível em relação aos restantes elementos da equipa do projeto que, nos dois primeiros espetáculos da *Trilogia Norte-Americana*, pedi a duas outras pessoas (Tiago Patrício e Alexandre Sarrazola) que tomassem nas suas mãos a tarefa de criar um texto de adaptação a partir dos romances selecionados. O texto de Melville ocupava um lugar estável, inviolável. Não quer isso dizer que sobre ele tivéssemos estabelecido um pacto de não agressão e que com ele jogássemos uma qualquer relação de fidelidade. Significa antes que era inquestionável que as propostas ou os distintos objetos criados para o espetáculo partiriam do romance *Moby-Dick*, que seria, claramente, a nascente de um rio que teria muitos afluentes. Apesar de se terem produzido diferentes materiais (sonoros, visuais etc.) ou de terem sido convocadas várias outras obras (filmes, músicas, pinturas etc.), o romance de Melville estava ainda posicionado a montante no curso da produção teatral. Porém, todos esses elementos podiam ser manipulados por mim livremente, com o intuito de elaborar (ou dar início a) uma reflexão sobre a adaptação de romances para o palco e, mais claramente, neste primeiro espetáculo, o papel da narração e do narrador no teatro contemporâneo.

De facto, à semelhança do narrador de Benjamin, que “vai colher aquilo que narra à experiência, seja própria ou relatada” (Benjamin, 1992: 32), neste teatro narrativo em que eu pretendia mergulhar (mais do que edificar), Ismael era o tal homem do mar que viria de longe (idem: 29) para contar a incrível história do naufrágio do navio Pequod. Em inúmeros momentos ao longo do processo criativo,

¹⁸⁸ Embora estas propostas pudessem ser lidas de forma autónoma relativamente ao romance de Melville, nenhuma delas partia lado a lado com o texto oitocentista, na medida em que todas estas criações obedeciam, de algum modo, a uma lógica de resposta em relação à obra do escritor norte-americano, que era sempre assumida como “ponto inaugural” (Objeto A, isolado).

propus aos dois atores, Ruben Chama e Pedro Mendes¹⁸⁹, que contassem histórias, que reduzissem o romance colossal a uma fábula sintetizada que pudesse vir a ser transmitida oralmente. Logo na primeira fase de ensaios, no primeiro semestre de 2013, surgiu a ideia de se utilizarem diversos objetos que pudessem auxiliar na narração das aventuras da tripulação do Pequod. Pequenos bonecos, livros, um cajado, cadeiras, uma mesa, eram todos manipulados em benefício de uma artesanidade própria do narrar (idem: 37) que privilegiava a copresença consciente e assumida de atores e espetadores, num esforço pela eliminação de distâncias entre estes. Deste modo, o texto romanesco de Melville era apropriado numa performance que deveria beneficiar a fisicalidade ou a manipulação dos corpos (Féral, 1982: 171), em certa medida, uma “presença autêntica dos atores individuais” (Lehmann, 2007: 49), o seu olhar e, no fundo, aquilo que, ao falar sobre o teatro medieval, Gumbrecht denomina como «copresença “real”, na qual não se excluía o contato físico mútuo» (Gumbrecht, 2010: 54).

Na verdade, não era despropositado o gesto de apropriação de romances para a criação desta nova trilogia teatral. Alimentava-me a teoria de Gumbrecht de que a “disseminação do livro impresso como meio de comunicação a partir do final do século XV introduziu uma mudança estrutural, através da qual se tornou uma norma das formas comunicativas a exclusão, tanto quanto possível, do corpo” (Gumbrecht, 2012: 24). Interessava-me colocar em crise a relação entre o Teatro e a Literatura, focar o(s) processo(s) e o(s) resultado(s) de adaptação, confrontando o espetador com diferentes práticas e prosseguindo uma investigação em torno de distintas teorias, tendo como campo de batalha os corpos dos performers e dos espetadores.

Nesse sentido, alinhando com as propostas de despojamento defendidas por Maeterlinck¹⁹⁰, a última parte do espetáculo do *teatromosca* decorria sem a presença do ator em palco. Pouco depois do ator sair, seguia-o o músico, não restando em palco

¹⁸⁹ O ator Ruben Chama esteve envolvido numa primeira fase de criação do espetáculo, entre janeiro e maio de 2013, tendo sido substituído pelo ator Pedro Mendes a partir do segundo semestre desse ano e até ao final da carreira do espetáculo, por uma questão de conflitos de agenda. Pretendia realizar um longo período de ensaios e o ator Ruben Chama não tinha disponibilidade para o agendamento de tantas e tão demoradas sessões de trabalho. Este facto determinou que parte do trabalho de dramaturgia tivesse sido repetido com o Pedro Mendes e que o tempo disponível para a experimentação tivesse sido mais curto do que aquele que tinha sido pensado inicialmente.

¹⁹⁰ Cf. nota 142.

qualquer ser vivo. Depois de proferir as últimas palavras trocadas entre Starbuck e Ahab, quando o primeiro tenta demover o segundo de levar toda a tripulação na direção do ruinoso confronto com Moby-Dick, o ator saía de cena ao mesmo tempo que o músico acionava uma última faixa sonora (a única pré-gravada) na *loop station*, e acendia as luzes de trabalho/de ensaio – uma luz que contrastava de forma evidente com toda a luz do espetáculo. O músico permanecia em palco mais algum tempo, o suficiente para desmontar e arrumar o clarinete. Depois, também ele saía da sala, deixando-nos, nos derradeiros minutos, a ouvir as últimas páginas do texto adaptado por Tiago Patrício. A voz nessa faixa sonora que ocupava os instantes finais do espetáculo era a minha. A sala escutava o texto em que se conta o encontro fatídico com a Baleia Branca. A cenografia toda revolvida, a mesa inicial desconstruída com a sua parte central suspensa do teto, os panos espalhados pelo chão, livros rasgados, folhas dispersas pela sala, os arranjos florais destruídos. Já não era uma “natureza morta”, mas antes uma paisagem completamente devastada, que restava como projeção de toda a agitação que sobrevinha ao combate entre os performers e o texto, entre a obra literária original e a sua adaptação para teatro, entre um criador e outros que dele (e da sua obra) se apropriavam. O cenário compunha agora a imagem materializada de um território desordenado feito de tantas referências, composto por tantas citações e com tantas origens que se tornava impossível cartografar e que parecia ficar ali abandonado à espera de ser explorado.

Os corpos dos atores, os sons e a música, a cenografia, o texto de adaptação, todos esses elementos iam sendo manipulados por mim ao longo dos ensaios, num jogo de montagem e desmontagem, colagem e edição, que visava também a elaboração de um discurso desarticulado e imbricado sobre a Cultura norte-americana e, no fundo, mais ainda sobre toda a Civilização Ocidental. Apesar de tudo, o espetáculo mantinha-se atado ao “modelo de ordenamento clássico das perspectivas que era característico do drama” (Lehmann, 2007: 49). Não era segundo a voz do autor (Melville ou Patrício) que o espetáculo se organizava ou em torno dela que se erguia, mas os diferentes pontos de vista convergiam para um único que era comandado por mim, a partir de um tecido intertextual cada vez mais elaborado que passava a incluir também os espetáculos anteriores. No fundo, o rizoma acabaria por ser atrofiado e

confluir para criar um tronco único (unificado) que assentava na minha visão do mundo, mesmo que essa imagem fosse difusa, pouco definida e mesmo incoerente. Assim se justificou o que viria a tornar-se a opção mais simples e mais polémica que tomei na direção deste espetáculo.

Nas três fases de preparação para o espetáculo, debatíamos o final do texto e o que viria a ser também o fecho do espetáculo. Discutíamos, especificamente, sobre a necessidade de inserir no texto de adaptação o epílogo do romance. Durante um ano inteiro, conversámos sobre diferentes hipóteses, sobre múltiplas soluções que podiam ser encontradas para o final. Definitivamente, a conclusão da obra era um problema para nós. Acordámos que o barco devia continuar a navegar sem destino e que, em algum momento, lhe encontraríamos um porto onde pudesse chegar... ou talvez tudo se afundasse abruptamente e nós ficássemos como naufragos. Não nos parecia mal esta última imagem.

Foram duros os ensaios. Colocavam-se as clássicas questões de ser muito texto, de as condições de trabalho não serem as melhores, de o tempo correr na direção oposta. Ator e músico esforçavam-se, debatiam-se com o texto, com as propostas que iam sendo lançadas para os ensaios de improvisação. Muitas vezes, andávamos por ali perdidos. Mas, na minha cabeça, ia-se formando uma imagem cada vez mais nítida, de um corpo em chamas, de um Prometeu a ser consumido pelo fogo, homem-fénix, a devorar-se a si mesmo... Não havia como fugir. O ator e o músico estavam cada vez mais próximos, dialogavam como quem monologa¹⁹¹, uma única entidade, fundindo-se agora à cenografia que tornava matéria todas as linhas dramáticas que tínhamos levantado, e deixando-se queimar pela luz que muitas vezes era apenas projeção de sombras. Em palco, todos os elementos se consubstanciavam. Era um único corpo, irregular, fragmentado, disforme, cansado, sujo, que poderia implodir a qualquer momento. Parecia inevitável que criássemos no palco um buraco negro, que engolisse toda a matéria e que nada mais restasse. Ao contrário da segura limpeza que se tinha imposto na encenação de *DOG ART*, onde o trabalho de edição e montagem (especialmente, ao nível do texto literário de adaptação) visava uma sintetização a favor da clareza da transmissão do texto, assente na sua elocução pelos atores, e do

¹⁹¹ Cf. Hans-Thies Lehmann (2007: 208-214).

desenvolvimento narrativo, em *Moby-Dick*, esse processo ganhava uma outra complexidade e irregularidade, projetada de forma evidente tanto no corpo do ator, como na própria cenografia.

Todas as noites, no caminho para casa do Mário Trigo, os dois tínhamos longas conversas sobre o processo. E foi no decorrer de uma dessas viagens entre Sintra e Moscavide que falámos da possibilidade de deixar que o buraco negro existisse. Eu tinha andado a manipular cada um dos planos, cada uma das imagens, cada um dos elementos do espetáculo, deixando pontas soltas aqui e ali, mas, no fim, tudo se mantinha ainda suficientemente amarrado. O Pequod navegava por águas turbulentas, mas continuava sem se perder na borrasca. As dificuldades sentidas pelo ator, que se encontrava agora completamente exausto, nas vésperas da estreia do espetáculo, em dezembro de 2013, forçavam a questão: e se deixássemos os espetadores diante de uma obra inacabada? Um esboço de um esboço. No último gesto do espetáculo de 2012 em que adaptámos *A Paixão do Jovem Werther*, de Goethe, o encenador Mário Trigo – que ali também se posicionava no papel de Editor – oferecia ao público as últimas cartas do jovem suicida, que não eram lidas ou ditas em palco pelos atores. Mas agora, em *Moby-Dick*, pensávamos em como abrir um buraco na cabeça de cada um dos espetadores. Precisávamos de uma fratura na edição, não apenas do texto – não era suficiente que o texto não fosse dito pelo ator em cena. Era fundamental para mim que o discurso interno do espetáculo fosse destruído naquele momento e que tudo o que tinha sido construído pudesse ficar suspenso, do mesmo modo que permaneciam suspensas no palco duas belíssimas telas impressionistas concebidas pelo Pedro Silva.

Por esta altura já eu tinha gravado o texto final que seria transmitido como voz-off. Pensava sobrepôr a voz do ator no palco e a minha voz na *loop station*. Experimentámos várias versões. Ainda não estávamos satisfeitos e os performers já desesperavam porque faltava tão pouco para a estreia e viriam todos, os amigos, a família, os temíveis críticos. Fui à última consulta com a minha mulher e a médica perguntou-nos quando é que queríamos que o nosso filho Gabriel nascesse. Eu sorri. Achei graça àquilo! Então podia escolher quando é que o meu filho ia nascer. Podia sempre adiar mais um pouco e ter uns dias de folga a seguir à estreia e a criança podia

nascer no Natal. Respondi que preferia que ele nascesse quando estivesse preparado. Ela retorquiu que não podia esperar, porque depois tinha que ir de férias e podia não estar por cá. Combinámos uma data. Dias depois era o ensaio geral e o Pedro Mendes desfaz-se a chorar pouco tempo antes de terminarmos o ensaio, nos instantes finais do texto. Faltava pouco para entrar a voz-off. O esforço dele era assinalável. Olhava para ele e via-o a debater-se com aquele monstro que era o espetáculo. Já eu tinha provocado a sua exaustão com a inserção de um outro momento fraturante em que lhe pedia que se agitasse ao ritmo de um som (uma fortíssima batida) cada vez mais alto e frenético que era produzido na *loop station*, em contraste com a melancólica melodia que, simultaneamente, o Ruben tocava no clarinete. O músico transpirava. Estávamos no meio de dezembro. Estava frio. Todos fatigados. E, de repente, descontraí. Pensei no Gabriel que ia nascer no dia a seguir à estreia e bati palmas. Naquele preciso momento, no meio do ensaio, quando o Pedro irrompeu num pranto, como um bebé, eu bati palmas e disse-lhe: “Vamos, meu querido! Vai correr tudo bem. Força! Continua. Só mais um bocadinho. Está quase. Agora sai. Sai e não voltes mais. Podes ir.” Ele estava tão desorientado que ficou ali a olhar para mim, sem perceber o que é que eu lhe estava a pedir. Estava a mandá-lo embora? Mas para onde? Para fazer o quê? Já não confiava nele? Estava a mandá-lo para casa? A estreia tinha sido cancelada? Eu respondi-lhe que não. “O meu filho nasce depois de amanhã. Tu nascas hoje!”

Os dois performers já tinham dado tudo. Era tempo. Passadas quase duas horas de espetáculo, passado mais de um ano de trabalho, estava na hora de ver a luz do dia, de voltar à superfície, de sair daquela pequena sala escura e voltar a ver o sol ou as estrelas, pisar o asfalto e ir beber um copo. Estreávamos no dia a seguir e já não precisávamos mais dos corpos do ator e do músico. A cenografia ficava para ali, como todas as noites depois do ensaio, à espera que o Pedro Silva regressasse para a colocar de novo no lugar, pronta para mais uma jornada. Era assim que devia acabar o nosso trabalho. O material tinha sido todo levantado. Podíamos ter forçado mais um pouco e editado tudo de modo a servir uma ideia apaziguada do espetáculo, arrumada nas suas devidas gavetas. O ator e o músico voltariam às suas posições iniciais e eram recuperados como narradores de toda aquela história. Mas eu estava ali perante uma

outra possibilidade: a de revelar as nossas dificuldades no processo de adaptação, através da inserção de um intervalo ou de um buraco na linha de montagem, e de, assim, questionar frontalmente a imagem estável da adaptação teatral de um romance como tradução intersemiótica.

De facto, todos os dias o ator terminava de rastos, tronco nu, arranhado, enlameado, transpirado, gritava por Starbuck e eu propus-lhe que deixasse o trabalho (o espetáculo, o processo de adaptação) inacabado e rasgasse por ali afora, na direção dos bastidores, para se lavar, para relaxar, para se vestir, para seguir a sua vida. O Ruben Jacinto ia logo a seguir. Guardava o clarinete, limpava-o e ia-se embora. A minha voz, a presença do diretor artístico do projeto (e da adaptação teatral), revelava-se abertamente em cena de um modo que seria explorado diferentemente nos espetáculos seguintes. Depois de trocarmos de roupa, os dois intérpretes regressavam à sala. Comiam mais qualquer coisa. Desligavam as máquinas e abandonavam o edifício. Ficou assim resolvido para a estreia. A verdade é que o nosso trabalho estava feito e não queríamos aplausos, porque estávamos demasiado cansados, porque havia quem ainda tivesse que trabalhar (os espetadores) e talvez nós não devêssemos ficar para ali a atrapalhar.¹⁹²

Já após a estreia do segundo espetáculo da Trilogia Norte-Americana, a companhia colocou a si mesma um outro problema: como editar o texto de adaptação? Ou, melhor ainda: que texto devia ser editado, na medida em que a adaptação literária produzida se encontrava tão próxima do hipotexto que estava na sua origem? Deviam ser editados os dois textos ou apenas aquele que designávamos como “adaptação”? Sobre que categoria esse hipertexto seria publicado e em que prateleira da livraria ele seria arrumado? Assumiríamos esse novo texto como literatura dramática? No contexto de realidade líquida que anteriormente procurei caracterizar¹⁹³, quais os desafios que se colocavam à edição do objeto literário (Objeto

¹⁹² Ao longo da extensa carreira do espetáculo, foram feitas inúmeras variações. Houve sessões em que desmontámos toda a cenografia enquanto a última narração corria em *off* e o ator e o músico trocavam de roupa para se irem embora. Houve alturas em que toda a equipa saiu da sala e deixou o público sem ninguém para aplaudir. Existiram outros momentos em que voltámos à sala para receber um aplauso e o músico e o ator agradeceram de volta.

¹⁹³ Cf. nota 70.

B2) que saía deste projeto do *teatromosca*? E como poderia a companhia (e a editora associada, *moscaMORTA*¹⁹⁴) ultrapassar os problemas com que se depararia?

Assim, em 2015, encerrando o projeto iniciado dois anos antes, a companhia editou, através da *moscaMORTA*, o livro *Moby-Dick em Três Horas e Quarenta e Cinco Minutos*. O texto publicado consistia de uma versão mais extensa do guião utilizado para o espetáculo de 2013. Começando por analisar, de forma sumária, a capa dessa edição, poderia, logo à partida, afirmar que, ao acrescentar ao título do romance de Melville (*Moby-Dick*) aquilo que poderá ser entendido como um subtítulo - que, de certo modo, deixa indícios de uma performatividade, que poderá não ser propriamente o mesmo que dar indicações de uma desejável performatividade teatral ou dizer que os autores poderiam ambicionar contaminar a leitura com uma determinada ideia-teatro -, a edição parece seguir em linha com as ideias defendidas por Peter Kivy de uma determinada partitura que poderá ir (o)correndo “dentro da cabeça”. (Kivy, 2006: 117) Deste modo, o que eu e o Tiago Patrício propúnhamos enquanto editores da *moscaMORTA* era, precisamente, esse jogo potencialmente não-teatral, mas performático, musical, de empreender na leitura do texto numa espécie de maratona que poderá ter uma duração prevista de três horas e quarenta e cinco minutos.¹⁹⁵

Ainda relativamente à capa desta edição, anoto o facto de Herman Melville ser referido como autor do hipotexto. Ou seja, o texto editado (de adaptação, hipertexto ou Objeto B2), “parte de” um outro que poderei designar como “original” (adaptado, Objeto A ou hipotexto), da autoria de Herman Melville, adaptado por Tiago Patrício. Tratando-se de uma adaptação, podemos ser levados a acreditar que o texto terá sido modificado de algum modo para se adequar a um outro meio (teatral?) ou género (dramático?). As primeiras páginas revelarão ainda mais informação que poderá confundir o leitor. Na página 5 desta edição somos informados de que se trata de uma “[t]radução e adaptação de Tiago Patrício” e uma “[e]ncenação” de Pedro Alves. (Patrício, 2015: 5) Pela terminologia escolhida, seríamos rapidamente levados a crer

¹⁹⁴ *moscaMORTA* é um projeto editorial criado em 2011, associado ao *teatromosca*, que tem sido responsável pela edição de textos originais.

¹⁹⁵ A esse propósito, interessará ter em conta, como exemplo, a performance assinada por Ant Hampton e Tim Etchells, *Library*, no âmbito do festival portátil *Ciudades Paralelas* (<http://www.ciudadesparalelas.org>), que decorre no interior de uma biblioteca.

que se trata pois da edição de uma peça de teatro adaptada do romance de Melville, que terá sido levada à cena com encenação minha. Contudo, essa informação não estará correta ou induzirá o leitor em erro, visto que o texto publicado não é o texto que chegou ao final do processo de ensaios e que foi apresentado no espetáculo de teatro que aqui tenho vindo a descortinar. Então, nesse caso, que adaptação é esta? E, mais ainda, a que “encenação” se refere o livro? Na página seguinte, o nome do autor norte-americano não se encontra impresso na ficha técnica, surgindo apenas o meu nome e o do Tiago Patrício, sem qualquer outra indicação. Lendo apenas a ficha técnica, pode ficar a ideia de que nós os dois éramos os autores do livro. Mas, inversamente, três páginas antes, são os nossos nomes que parecem ter sido omitidos, quando é apresentado o título da obra, seguido da indicação de que a mesma foi produzida “a partir de HERMAN MELVILLE” (ibidem: 3). Eventualmente, a chave para este dilema (mas, afinal, como catalogar uma obra que parece contradizer-se de página para página?) poderia estar contida na nota introdutória. Nela, informávamos o leitor de que se trata de uma “nova versão do romance de Herman Melville” (ibidem: 7). Porém, criar uma “nova versão” não será, exatamente, o mesmo que realizar uma adaptação. Ou será? E como poderíamos identificar o autor de um texto como este?

O trabalho desenvolvido pelo Tiago Patrício, em estreita colaboração comigo, ao longo de vários meses, mesmo antes de terem início os ensaios com a restante equipa do espetáculo, poderia ser comparado a um processo de rescrita, palimpséstico, onde o romance de Melville seria o objeto-base gravado e regravado inúmeras vezes até ser fixado, de algum modo, tanto no texto proferido no espetáculo, como na edição da *moscaMORTA*. Contudo, essa comparação com o palimpsesto guardá-la-ei, mais apropriadamente, para uma análise do espetáculo seguinte, preferindo antes empregar o termo “excisão”, tal como é utilizado por Gerard Genette¹⁹⁶, na medida em que o trabalho realizado ao nível do texto literário consistiu, essencialmente, de “múltiplas extrações disseminadas ao longo do texto” (Genette, 2010: 79). Alinharia então aqui com o teórico francês quando este afirma que esse processo “não acarreta, inevitavelmente, uma diminuição de valor” (idem: 78), sem

¹⁹⁶ “O procedimento redutor mais simples, mas também o mais brutal e mais agressivo à sua estrutura e sentido, consiste então numa supressão pura e simples, ou excisão, sem nenhuma outra forma de intervenção.” (Genette, 2010: 78)

que subscreva, por inteiro e de forma tão linear, a ideia de que «é possível “melhorar” uma obra suprimindo cirurgicamente alguma parte inútil e, portanto, nociva» (ibidem). Assim, não seria despropositado afirmar que estas adaptações do romance de Melville, operadas por meio de excisão, num processo de edição e montagem, poderiam ser consideradas novas “versões” do texto de 1851 e, inclusivamente, cedo à tentação de categorizar estes trabalhos (literários) como re-criações (Hutcheon, 2013: 8) desse romance. Contudo, não creio que esse trabalho de re-criação permita, sem contestação, a atribuição da autoria do texto literário publicado ao Tiago Patrício ou a outro que não fosse Herman Melville.

Na contracapa da edição da *moscaMORTA*, indicávamos ainda, em sintonia com as ideias anteriormente defendidas, de que se trata de “uma nova versão do texto clássico de Melville, que poderá ser lida em três horas e quarenta e cinco minutos” (ibidem), como se se tratasse de uma indicação, um convite à leitura, tendo em conta que o leitor “poderá” ler (silenciosamente e em privado, ou em voz alta e em público) esta re-criação no tempo sugerido, quase como a didascália de uma peça dramática ou sinal de duração numa notação musical. Ao pontuar a edição deste novo texto com termos que remetem facilmente para o universo teatral, mas excluindo qualquer tipo de indicação de cena, era nossa intenção jogar com a diluição das fronteiras não entre os géneros (texto narrativo e texto dramático), mas entre as duas formas artísticas (Literatura e Teatro), contaminando os leitores não com a “ideia-teatro” dos autores (sejam lá eles quem forem!), mas sugerindo ao leitor que crie a sua própria performance, que deixe de ser apenas um leitor-espetador, mas que possa ser um leitor-espet-ator.

Deste modo, procurávamos não encerrar esse texto numa determinada categoria (drama ou epopeia), até porque a questão, como uma velha bigorna, se encontra já suficientemente desgastada por toda a discussão em torno dos géneros. Procurava-se antes transmitir a imagem de um edifício em eterna (re)construção, um objeto muito mais esquivo e líquido, perdido no meio de um universo muito pouco estável e fiável. Em certa medida, assumíamos, com o corpo todo (e, no final do espetáculo, pela falta dele), a ideia expressa pelo narrador de *Moby-Dick*, de Melville ou de Patrício (?), tal como o encontraríamos ali diante de nós ou nas nossas cabeças,

em cima do palco que pode ser um navio que pode ser todo o mundo: “Deus me livre de completar seja o que for. Este livro, todo ele, não passa de um esboço. Nem isso! Não passa do esboço de um esboço. Tudo quanto faço é apresentá-lo; os outros que o leiam, se puderem.” (Patrício, 2015: 80)

3.2. Adaptação e rescrita em *O Som e a Fúria* (2014)

Nascido em 1897, no Mississippi, de uma proeminente família sulista, Faulkner fez do Sul dos Estados Unidos não só a paisagem dos seus romances, como o verdadeiro foco de grande parte da sua escrita, inspirando-se nos arredores da Oxford onde cresceu para criar a cidade ficcional de Jefferson e o mítico Condado de Yoknapatawpha. Interessava-lhe, sobretudo, falar sobre o declínio do Sul profundo a seguir à Guerra Civil e um mundo em rápida transformação, onde as antigas famílias aristocráticas sulistas tentavam manter códigos e valores ultrapassados pelo mundo moderno que, literalmente, lhes tinha invadido o território. É sobre a ruína de uma dessas famílias aristocráticas sulistas que se centra o romance *O Som e a Fúria*, publicado em 1929.

Com este texto, o escritor norte-americano acentua, com desdenhosa energia, o carácter denso e obscuro da sua prosa, reforçando o estilo altamente experimental da sua escrita, em linha com obras de James Joyce, T. S. Eliot ou Virginia Woolf. O texto, dividido em quatro secções distintas, centra-se na queda da família Compson, antigos aristocratas do Sul dos Estados Unidos que, num ambiente de desintegração e constrangimento, lutam para lidar com a dissolução da sua família e da sua reputação. A primeira parte, referente ao dia 7 de abril de 1928, é narrada por Benjy, o filho mais novo dos Compson, surdo-mudo e idiota, e através dos seus monólogos – num labirinto de pensamentos inarticulados e nebulosos com imprevistos golpes de luz que fazem intuir atos de violência e sangue – o leitor deverá (re)construir a ação. A segunda secção, relativa ao dia 2 de junho de 1910, é narrada por Quentin Compson, irmão mais velho de Benjy, e mostra-nos os acontecimentos que levaram ao seu

suicídio. Na terceira secção, de 6 de abril de 1928, Faulkner escreve a partir do ponto de vista de Jason, o cínico irmão de Quentin e Benjy, que, após o falecimento do pai, se procura assumir como pilar económico da família. A quarta secção, que decorre um dia após os acontecimentos descritos na primeira secção, é a única que não é narrada na primeira pessoa; centra-se, principalmente, em Dilsey, a velha criada negra da família e observadora privilegiada da destruição dos Compson.

Não parece haver um foco único na narrativa, apesar de os três primeiros narradores centrarem as suas atenções em Caddy, a única filha dos Compson, e na perda da sua virgindade, embora esse não seja verdadeiramente o centro da tensão do texto, interessando mais, porventura, o significado que os seus três irmãos atribuem a esse acontecimento. Para cada um deles, Cady significará algo diferente. E cada um deles olhará para ela e para as suas ações de modo distinto. Cada um criará a sua verdade privada, o seu mundo fechado. De certo modo, a deficiência de Benjy poderia ser vista como um bom exemplo desse isolamento (autismo), tal como o suicídio de Quentin ou o distanciamento calculista de Jason. As personagens, mais mergulhadas no passado e nas suas memórias do que no presente e no imediato, não agem, são levadas a agir, e cada um constrói o seu próprio pequeno mundo privado, isolando-se cada vez mais. A própria casa dos Compson parece um símbolo dessa espécie de insularidade, cada quarto mais como um mausoléu privado. Somente a cozinha de Dilsey parece ter vida. Cada um dos irmãos de Caddy apresenta a sua “verdade” e, ao mesmo tempo, a distorção da “verdade”. A última secção do texto procura dar-nos o ponto de vista de uma pessoa interessada mas não envolvida nos eventos. Acompanhando (não exclusivamente) a negra Dilsey, completamos a viagem, que se iniciou no mundo privado da família Compson, para a esfera pública que é representada pela cidade de Jefferson. E essa mudança é acompanhada por uma gradual mudança do fluxo de consciência dos três primeiros narradores para uma narrativa mais linear e convencional do último narrador. Na parte final, emergimos do mundo fechado dos Compson para percebermos que Caddy não chega nunca a existir verdadeiramente no texto para além das memórias e imaginação das outras três personagens. Caddy não ganha voz própria e é revelada através do olhar dos outros. E

acaba por ser Dilsey quem criará ordem a partir da desordem, afirmando-se como documento, a prova viva de tudo o que aconteceu naquela família.

Tendo trabalhado como argumentista em Hollywood entre 1932 e 1954, Faulkner desenvolveu uma relação com o cinema que foi muito além da simples necessidade de sobrevivência ou oportunismo financeiro. No seu estudo sobre Faulkner e o Cinema, Bruce Kawin descreve desta forma a ligação da obra do escritor norte-americano ao cinema: “Faulkner's novels are cinematic, and his screenplays are novelistic.” (Kawin, 1977: 13) De facto, nos seus romances abundam técnicas cinematográficas, como a câmara lenta ou a técnica do *split-screen*. Mais significativo é o uso da técnica de montagem, claramente herdado dessa exposição ao cinema¹⁹⁷. Em muitas situações, o escritor serve-se de imagens para substituir os diálogos, e da sugestão para alcançar os efeitos desejados. Assim como Hitchcock, Faulkner sondava os limites da representação e rejeitava a noção de verdade autoral, tal como Barthes viria a teorizar de forma tão eloquente. (Barthes, 1987) Tanto para o escritor norte-americano, como para o realizador britânico, o que pode ser entendido como “realidade” não é uma entidade fixa, sólida, mas um estado fluído e instável.

À semelhança do que faz o realizador de *Vertigo*, também Faulkner frustra as expectativas do(s) seu(s) público(s), deixando os seus textos em aberto para diferentes leituras, em vez de os procurar fechar num sentido único. Através da utilização de diferentes modos narrativos, com múltiplas perspetivas, recorrendo a monólogos interiores e numa constante disrupção temporal, desafiando qualquer tentativa de ordenação cronológica, o romance *O Som e a Fúria* apresenta-se, claramente, como uma obra polifónica¹⁹⁸, onde o Autor procura, de forma inglória, entregar os destinos da ação e da narração dessas ações a três das personagens da história. Quando essa missão falha, o Autor “ressuscita” – no domingo de Páscoa, o último dia em que se passa a ação do romance -, apenas para falhar novamente.

Recuperemos as palavras do escritor numa entrevista concedida à jornalista Jean Stein da Paris Review no início de 1956:

¹⁹⁷ O escritor confessava-se um admirador de, entre outros, Eisenstein, Griffith e Jean Renoir. Cf. Bruce F. Kawin, et al. (2013), a propósito da técnica de montagem na obra de Faulkner.

¹⁹⁸ Cf. nota 75.

Dado que nenhuma das minhas obras atingiu o meu patamar de exigência, tenho de as julgar numa base que me provoca uma enorme aflição e angústia, tal como uma mãe ama mais um filho que se tornou um ladrão ou um assassino do que aquele se tornou padre. (...) *O Som e a Fúria*. Rescrevi-a cinco vezes, tentando contar a história, tentando ver-me livre do sonho que continuaria a angustiar-me enquanto não conseguisse terminar. (...) Já tinha começado a contar a história pelo ponto de vista da criança atrasada (Benjy), porque senti que seria mais eficaz se fosse contada por alguém que só conseguisse saber o que estava a acontecer sem saber porquê. Reparei que não tinha contado a história, dessa vez. Tentei contá-la de novo, a mesma história mas pelo olhar de um outro irmão (Quentin). Ainda não era aquilo. Conte-i-a pela terceira vez pelos olhos de um terceiro irmão (Jason). Também ainda não era aquilo. tentei juntar as peças e preencher os espaços em branco tornando-me narrador. Mesmo assim ainda não estava completa. Só o ficou quinze anos depois de o livro ter sido publicado, quando escrevi como apêndice para um outro livro uma última tentativa de conseguir que a história ficasse contada para assim me ver livre dela. É o livro pelo qual sinto uma ternura maior. Não conseguia pôr aquela história de parte e nunca fui capaz de a contar como deve ser, embora tenha tentado arduamente e gostasse de tentar de novo, ainda que provavelmente voltasse uma vez mais a falhar.

(Faulkner *apud* Marques, 2009: 67-68)

Não tenho receios em discernir um certo exibicionismo nesta afirmação de Faulkner, autor também conhecido pela sua irascibilidade e pela audácia de algumas das suas declarações. No entanto, não deixa de me interessar perceber o modo como se posicionava enquanto autor e constatar a proximidade entre as suas ideias e aquelas que foram já aqui referidas relativamente à “morte do autor”, segundo Barthes, ou ao teatro pós-dramático de Lehmann.

Parecerá, portanto, bastante estranho que uma obra como *O Som e a Fúria* apenas tenha conhecido a sua primeira adaptação cinematográfica no ano de 1959 – apenas três anos antes do falecimento de William Faulkner -, numa curiosa realização de Martin Ritt.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Digo “curiosa” porque a adaptação de Ritt parece ir completamente em contracorrente em relação ao cinema da época. O filme dá voz e, conseqüentemente, poder às personagens femininas que, no

Em 2009, apresentou-se em Portugal uma produção teatral norte-americana a partir do primeiro capítulo de *O Som e a Fúria*, assinada pela companhia nova-iorquina Elevator Repair Service, espetáculo integrado numa trilogia dedicada à adaptação de romances norte-americanos, que trouxe ainda à Culturgest os espetáculos *Gatz*, a partir de *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, e *The Select (The Sun Also Rises)*, adaptado do romance *The Sun Also Rises*, de Ernest Hemingway. A propósito dos seus trabalhos e do modo como encaram o texto nas suas produções, um dos diretores desta companhia norte-americana, Steve Bodow afirma o seguinte:

We like words or movement or sounds that go through a process of several translations. Sometimes it's literal, from one language to another, sometimes it's more metaphorical, from one medium to another.

(Bodow *apud* Fusco, 1999)

Esta declaração dá bem nota de um dos objetivos que está, geralmente, por detrás da escolha de alguns dos mais jovens artistas a trabalhar a partir de diferentes materiais e que procuram experimentar novas possibilidades dramatúrgicas. Face às condições impostas pela nova paisagem expressiva contemporânea, caracterizada pela reciclagem geral dos códigos artísticos e pela prática da contaminação não apenas entre si como também com os códigos não artísticos, a que devemos chamar hoje

romance, não o tinham. Veja-se o facto de o filme ter início com uma voz-off feminina. Definitivamente, afasta-se da ideia de “adaptação como tradução” e assemelha-se mais a um ensaio crítico da obra de Faulkner, desde sempre vista por uma perspetiva modernista, valorizada pelo seu formalismo e destituída de sentimentalismo. No meu entendimento, Ritt cria uma obra cinematográfica propositadamente clássica e sentimental, invertendo, por completo, o ponto de vista sobre a trama, revelando uma “verdade” (a do feminino, a de Caddy e da sua filha Quentin) que estava ausente da obra de Faulkner. Contudo, a minha leitura do filme de Ritt não vai mais longe do que isto, não partilhando de leituras feministas e outras, essencialmente, por não me interessar olhar para este romance como sendo sexista ou racista. Já em 1933 tinha sido adaptado para o cinema um outro romance do escritor sulista. *The Story of Temple Drake*, realizado por Stephen Roberts, ficaria para a História do Cinema pela controvérsia provocada por ocasião do seu lançamento. Já antes da estreia do filme, a Motion Picture Producers and Distributors of America, dirigida pelo advogado e político William Hays, tinha advertido que não se filmasse a adaptação do romance *Sanctuary* por entender que continha demasiados elementos chocantes. Este mesmo romance seria adaptado pelo menos outras duas vezes: *Sanctuary*, realizado em 1961 por Tony Richardson; e *Cargo 200*, realizado em 2007 por Aleksei Balabanov. Faulkner recuperaria a trágica personagem de Temple Drake numa espécie de sequela que ganharia o título de *Requiem for a Nun*, de 1951, que seria adaptada para teatro em 1956 por Albert Camus, com o título *Requiem pour une Nonne*. Em Portugal, este texto foi adaptado para o palco por António Pedro (sob o pseudónimo de Jerónimo da Silva) no Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto, em 1958, com o título *Requiem*. Mais recentemente, em 2014, o ator James Franco realizou uma adaptação cinematográfica de *O Som e a Fúria*, depois de, no anterior, ter adaptado outro dos romances de Faulkner, *As I Lay Dying*, publicado em 1930.

“teatro”? E seria também na procura de respostas a essa questão que se poderia enquadrar o trabalho do *teatromosca* realizado ao longo da *Trilogia Norte-Americana*.

De certo modo, o primeiro desafio neste espetáculo que encenei a partir do romance de Faulkner começou por ser trabalhar sobre um texto onde nada acontece realmente. (Sartre, 1963: 227) A trama não evolui de forma tradicional. As personagens e as ações parecem estar cristalizadas. Não há futuro. O presente é sempre um acontecimento passado, monstruoso e incompreensível, e, no entanto, tanto parece ter acontecido. Os momentos surgem, ficam suspensos e desaparecem. Por exemplo, o momento exato do presente de Quentin poderá muito bem ser o preciso momento da sua morte – como se estivéssemos a assistir a todo o momento num *split-screen*, com um dos quadros a desenrolar-se em câmara lenta -, tentando escapar às suas memórias, porque, com o suicídio, pretende apagar a traição de Caddy que, no fundo, só existe na sua cabeça. (idem: 230) De facto, tal como afirma Sartre, não será senão o Tempo que parece assumir-se como verdadeiro foco do texto de Faulkner (idem: 226), fazendo da questão da forma e da técnica (tão estranha e sofisticada ainda hoje) um assunto inevitável na abordagem que dele pretendi fazer.

Novamente, tal como sucedeu com a adaptação de *Moby-Dick*, cada um dos segmentos (capítulos?) do romance de Faulkner foram adaptados pelo poeta e dramaturgo português Alexandre Sarrazola com o mínimo de interferência e com um subtil investimento na sua rescrita. O trabalho realizado por Alexandre Sarrazola ao nível do texto literário foi, na sua grande maioria, de montagem e de edição, tal como já tinha ocorrido com o espetáculo anteriormente discutido. Sendo este um texto tão encriptado e elaborado de forma quase matemática, eu e o Alexandre tivémos o maior cuidado em preservar a estrutura fundamental do texto que apresenta ligações extremamente complexas entre as quatro secções que o compõem. O conceito geral que atravessava o projeto dramaturgicamente traçado para a adaptação teatral deste romance passava pela manutenção dessa estrutura segmentária do texto romanesco e pela preservação dos “monólogos” de cada uma das suas personagens-narrador. Essa mesma ossatura encontraria eco na construção do espetáculo, cujo primeiro momento seria, por correspondência à organização do romance, o fluxo de consciência de Benjy. O segundo momento pertenceria a Quentin e o terceiro quadro do espetáculo seria o

monólogo de Jason. Por último, o quarto capítulo (que, na obra de Faulkner, era designado “Oito de Abril de 1928”) permaneceria entregue a um narrador extradiegético que, de forma distanciada, afastado do mundo claustrofóbico da casa dos Compson, procura fazer uma panorâmica sobre toda a tragédia.

Contudo, foi acordado entre mim e o Alexandre que poderia haver um maior investimento na rescrita do texto de adaptação, o que viria a permitir não só a inclusão de excertos de outros textos, como também a reorganização de determinadas parcelas do texto de Faulkner, nunca com o intuito de clarificar o que era confuso ou iluminar o que era obscuro. E, por outro lado, eu tinha bem presente que, nesta segunda trilogia, importaria colocar à vista o processo de reflexão que estávamos a fazer em torno da questão da adaptação de romances para o palco e sobre o lugar do texto no teatro.

Nesse sentido, um dos primeiros traços identificados na direção do espetáculo estava relacionado com a continuidade da concepção plástica, numa colaboração cada vez mais estreita entre mim e o cenógrafo Pedro Silva. Servindo-se propositadamente de alguns materiais que tinham estado presentes na cenografia do primeiro espetáculo da *Trilogia Norte-Americana* – e que vinham já desde a *Trilogia dos seus trabalhos* –, a própria proposta cenográfica deveria, não só transportar consigo todas as possibilidades de significação levantadas no longo processo de dramaturgia dos três espetáculos deste novo projeto, como estabelecer um discurso próprio que pudesse ser lido mesmo sem que se abrisse diálogo direto com os outros “textos” que constituíam os espetáculos. Se, no caso de *Moby-Dick*, a cenografia procurava estender-se na direção da plateia, (quase) colocando os espetadores dentro de cena, junto da enorme mesa onde o ator e o músico se posicionavam inicialmente, no caso de *O Som e a Fúria*, a proposta passava pela criação de um espaço fragmentado, inacabado ou em ruínas, que, numa lógica autorreferencial, fosse transportando uma memória da sua própria existência dentro desta dupla trilogia do *teatromosca*.

Desse modo, antes mesmo daquele que defini como sendo o primeiro dos momentos do espetáculo²⁰⁰, enquanto o público entrava na sala e mesmo depois da

²⁰⁰ O primeiro momento deveria ser o monólogo de Benjy, interpretado pelo ator Ruben Chama, performatizado pelo ator sentado, quase imóvel durante todo esse primeiro quadro. O segundo momento do espetáculo, interpretado pelo ator Filipe Araújo, era apresentado, inicialmente, no lado oposto do palco àquele onde tinha ocorrido o momento anterior. O Filipe dava início ao seu monólogo,

porta do teatro se ter fechado, toda a equipa (atores, bailarinas, músico, técnicos, o diretor, os assistentes, o cenógrafo, as produtoras etc.) se encontrava em cima do palco, sentada à volta de uma grande mesa retangular, composta pelos mesmos estrados de madeira, suportados pelos mesmos cavaletes que já vinham a ser utilizados desde *As Três Vidas de Lucie Cabrol*. Mais do que uma representação, aquele momento era, autenticamente, um preâmbulo no/do espetáculo, que dava continuidade ao que sucedia na sala de ensaios. Havia quem fumasse, outros bebiam, alguém lia um livro, um jornal, outros conversavam, alguém ficava ali a observar, outros ensaiavam, concentravam-se... Afinavam-se os últimos detalhes. A função começaria muito em breve. O ponto de partida para o arranque do espetáculo não era, verdadeiramente, o texto de Faulkner, mas um livro de sua autoria estava relacionado com a origem deste projeto.

Nos ensaios de *O Som e a Fúria* partilhei com toda a equipa essa memória já aqui a florada sobre a estranha influência que o romance de Faulkner tinha exercido durante a minha adolescência. À semelhança do que sucedeu com os espetáculos anteriores, fiz um aturado trabalho de pesquisa em torno da obra e trouxe uma vastíssima bibliografia para os ensaios. Sugeri leituras. Pedi ao Alexandre Sarrazola que incluísse no texto de adaptação uma série de outros textos literários (deste escritor norte-americano e outros autores) que pudessem, de algum modo, documentar esse trabalho de dramaturgia que tínhamos vindo a fazer na nossa sala de ensaios em Mira Sintra. Numa primeira versão, o Alexandre entregou-nos um texto polvilhado de

igualmente, com grande economia de movimentos, centrado, principalmente, na voz e na articulação do texto. No entanto, a partir de uma determinada altura do seu texto, com uma certa intensificação emocional identificada na voz desta personagem, começava a movimentar-se pelo espaço, de forma fraturada e pouco harmoniosa. O monólogo de Jason era o terceiro momento, interpretado pelo ator João Cabral com uma maior liberdade de movimentos, acompanhado, em alguns momentos, pelos outros dois atores e por três bailarinas que integravam o elenco do espetáculo e que iam executando movimentos e posicionando-se em diferentes espaços sob as ordens de Jason (João Cabral). Ao longo dos três monólogos, o músico Ruben Jacinto, ia acompanhando ao vivo a atuação dos outros performers. A banda sonora ora pontuava e assinalava, de forma concordante, os estados emocionais das personagens ou as atmosferas sugeridas pelo texto e pela interpretação dos performers, ora se apresentava de forma dissonante e em discordância com os outros elementos presentes em palco ou que nem sequer se preocupava em estabelecer com eles alguma relação. Ao longo de todo o espetáculo, com recurso a aparelhos eletrónicos, de gravação e reprodução áudio, o músico compunha gradualmente, ao vivo, uma banda sonora inspirada no *Bolero* de Ravel que poderia ficar concluída apenas no último capítulo. Contudo, a obra musical, à semelhança do destino das personagens do romance de Faulkner, ficava em aberto, caindo vertiginosamente, num estado caótico, cacofónico, e sendo interrompida abruptamente.

excertos de diferentes origens e alguns apontamentos e comentários seus sobre Faulkner e o conjunto da sua obra. Após uma primeira leitura, percebemos que essa proposta tornava ainda mais complexo um texto que já, por si, tinha atingido significativa notoriedade (também) pelo facto de ser de difícil leitura. Pedimos que a adaptação fosse reestruturada e alguns desses excertos foram realojados no texto preambular, que ganhava agora a dimensão dos outros quatro capítulos.

Se Faulkner justificava a criação do Apêndice como “última tentativa de conseguir que a história ficasse contada” (Faulkner *apud* Marques, 2009: 68), eu pretendia criar uma outra adenda onde fosse possível contar a história do espetáculo, da *Trilogia Norte-Americana* e que, em última análise, pudesse também revelar alguns dos objetivos que a companhia prosseguia neste projeto. Nesse momento, apercebemo-nos que não seria suficiente utilizar as palavras de outros e que, todas as noites, em cada apresentação, eu deveria contar, efetivamente, como tinha descoberto aquele livrinho no meio de tantos outros nas estantes da casa dos meus pais e como tínhamos chegado ali.

E, sobre essa mesa, a que chamávamos “de dramaturgia”, íamos colocando filmes, livros, copos, jornais, maços de cigarros, computadores, maquetes, desenhos e um conjunto de outros objetos que, de algum modo, nos tivesse servido no processo de criação do espetáculo. Um deles, o pequeno conto fantástico de Edgar Allan Poe, *A Queda da Casa de Usher*, publicado quase um século antes de *O Som e a Fúria*. Tanto a cenografia de Pedro Silva como o desenho de iluminação da autoria de Carlos Arroja dariam nota dessa influência gótica e decadente, herdada de Poe. De facto, um texto e o outro concentram-se na ruína da Família, simbolizada na Casa (dos Usher e dos Compson). No texto de Poe, Roderick Usher enterra a sua irmã ainda viva, do mesmo modo que os irmãos Benjy, Quentin e Jason parecem esforçar-se por asfixiar/enterrar a irmã Caddy Compson. E Faulkner não parece assim tão longe dos ambientes góticos que Poe dominava com mestria e que terão influenciado também, de forma bem evidente, *Moby-Dick* de Herman Melville e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Em Poe, Melville, Bradbury e Faulkner encontrei (com as devidas variações) a mesma clausura, a mesma gestão do suspense, os mesmos mecanismos de inversão, o mesmo tom emocional e as mesmas invocações do medo, do desespero e da culpa. Nesse sentido,

a cenografia, o desenho de luz ou as propostas musicais deviam denunciar esse universo ruinoso em dois níveis: ao nível da orgânica interna, acompanhando e dialogando com os intérpretes e com os outros constituintes do espetáculo; num nível externo e autorreferencial, apontando para fora desta produção e estabelecendo uma linha comunicacional com as criações anteriores.

Ainda sentado em torno da mesa de dramaturgia, enquanto eu ainda me dirigia ao público, o Ruben Chama começava a ler o romance de Faulkner e com Benjy dava-se início ao processo de representação dessa história simples de Caddy Compson. E, apesar de todas as dificuldades que possamos encontrar no caminho que Benjy vai desbravando por nós, eu via-o como narrador fiável – “eficaz” (Faulkner *apud* Marques, 2009: 68) dizia o autor. O filho mais novo dos Compson foca-se nas ações e escapa-se às abstrações; dá-nos os factos e nunca as probabilidades; entrega-nos os diálogos e recusa os significados. Estes ficam suspensos - como na totalidade do texto - , pairando sobre as nossas cabeças para que, recuperando Barthes e Prado Coelho, possam vir a ser sentido, para que o texto possa ser “não um produto, mas uma produção” (Coelho, 1983: 23). A construção estaria então do lado do leitor-espetador. E aí parecia-me que Benjy serviria mais o propósito de um gesto modernista - todo ele montagem dialética - do que a ilustração da decadência sulista de que falei em cima. E antes do barco afundar, poderia imaginar o salvamento de outras fontes que poderiam muito bem ter exercido grande influência sobre Faulkner no gesto inaugural de *O Som e a Fúria*, que nos falam sobre a "descoberta" do mundo através da linguagem. Benjy, figura inocente, pura, em estado selvagem, acompanha-nos ao entrarmos neste velho mundo dos Compson e de um Sul dos EUA no centro da tempestade. Então podia servir-me das palavras de Hellen Keller, retiradas de uma das suas autobiografias: "He stimulated in me the love of Nature that is so precious a part of the music in my silence and the light in my darkness." (Keller, 1927: 38)

Dizia Faulkner que nunca foi capaz de contar esta história. Mas ela é tão simples. Fala-nos de Caddy, uma menina de sete anos que molha o vestido numa brincadeira no riacho, que depois sobe a uma árvore para poder espreitar para dentro do quarto onde se encontra a avó morta e contar o que lá se passa aos irmãos que a

observam. Caddy tem a parte de trás do vestido toda suja de lama. E é essa a memória que persegue cada uma das personagens do texto, que os aprisiona e que os destrói.

Benjy, Quentin e Jason, os três irmãos Compson, não conseguem escapar ao passado e à memória. As recordações vão surgindo, inevitavelmente, ficam suspensas e vão desaparecendo e voltando a aparecer. Renovam-se a cada novo monólogo. Depois desse preâmbulo em que eu me dirigia tanto à audiência na plateia da sala como à audiência em cima do palco, os três primeiros textos (de Faulkner) começariam a ser interpretados, na mesma ordem do romance, por cada um dos atores, assumindo, plenamente, a ideia de fluxo de consciência tão marcante na obra literária do escritor norte-americano. No espetáculo, estes fluxos de consciência eram vertidos em forma de monólogo. O foco maior do trabalho com os atores ao longo desses três momentos do espetáculo assentava, precisamente, no trabalho em torno do texto e da sua elocução. Mas também sobre a ideia de (re)escrita.

No primeiro dos três monólogos do espetáculo, era pedido ao ator Ruben Chama que trabalhasse as palavras de forma quase automática, sem intenção de produzir sentidos, deixando que, nessa produção oral desenfreada e desordenada do fluxo de consciência do idiota Benjy, se produzisse uma partitura musical, como um sopro, como uma expiração a esgotar o ar dos pulmões, um último fôlego desesperado a dar sinal da ruína dos Compson e de todo o Sul dos Estados Unidos da América... da queda de um sistema civilizacional já/sempre utrapassado. O ator ia submergindo nessa torrente de palavras repetidas, de frases inacabadas, de saltos temporais, de sobreposições e de impressões emocionais, de estímulos físicos e químicos expressos na linguagem confusa e primitiva (um menino selvagem?) que é Benjy. Depois deste se sentar, ou ser levado pelas bailarinas a sentar-se, num banco de madeira, em frente a um painel de relva – referência linear ao prado que tanto fascina Benjy, vendido para pagar o casamento ruinoso de Caddy e pagar os estudos inacabados de Quentin –, a luz que iluminava a sala ia, lentamente, baixando, deixando o ator iluminado lateralmente, na parte final do seu monólogo, o seu rosto também fragmentado entre a luz e a escuridão. O ator que, à semelhança de todos os outros membros da equipa presentes em palco, se encontrava vestido com a sua roupa casual, era despido pelas bailarinas que, pontualmente, o manipulavam e que, mais tarde, acabariam por lhe

vestir o figurino do espetáculo, adaptando-o, de certo modo, ao texto produzido e à proposta de encenação traçada. O corpo do Ruben ia sendo, também ele, re-escrito, re-ativado, em função do seu discurso oral, numa operação que, igualmente, requeria a intervenção de outros corpos – os das bailarinas, que, naqueles instantes inaugurais, envergando ainda as suas roupas casuais, permaneciam estranhas ao ritual teatral que se começava a esboçar. As palavras trabalhadas, antes de mais, como som, o texto como corpo²⁰¹ a ser construído, desconstruído e reconstruído, escrito e rescrito, através de repetições e anacronias.

Ainda antes de terminar este quadro, o ator Filipe Araújo, já com o figurino que tinha vestido ao longo do primeiro monólogo do espetáculo, colocava em palco os elementos que constituiriam a implantação cenográfica em que se posicionaria para a sua performance. Assim, movimentava dois painéis independentes – construídos a partir dos mesmos materiais e com claras referências ao cenário de *Moby-Dick* – que o enquadrariam, como se, real(ística)mente, o enclausurassem num quarto (quadro?) decadente. De certo modo, numa óbvia citação do espetáculo precedente, mais parecia que o Filipe se preparava para refazer, com o Ruben Jacinto, o monumental monólogo executado pelo Pedro Mendes na adaptação teatral do romance de Melville.²⁰² Em *O Som e a Fúria*, sentado num banco de madeira semelhante ao que o ator Ruben Chama tinha usado no quadro anterior, o Filipe Araújo interpretava o texto de Quentin, o mais velho dos filhos dos Compson, que se apresenta quase como um herói romântico tardio. Amarrado ao tempo e às suas memórias, acaba por cometer suicídio no Charles River, procurando afogar as sombras, as memórias, os tormentos, escapando-se ao seu "eu" corpóreo mortal que habita o mundo finito e material do qual pretende libertar-se. Vai imaginando um regresso ao útero materno. E então arrasta-se - a sua sombra atrás de si - com todo o peso da moralidade, já fantasma, agredindo-se com as memórias retorcidas (por si) da sua irmã Caddy e do amor que lhe tinha. Um amor pela morte, pelo trágico, só castigo e pena. Quentin é a imagem de um corpo, de uma consciência, de uma moral, de um sistema de valores, de um estado, de um país, de uma civilização, consciente da sua decadência, do fim, impotente, e vai

²⁰¹ Cf. nota 94.

²⁰² Quentin, a personagem que Filipe Araújo interpretava em *O Som e a Fúria*, tal como o Ahab e parte da tripulação do Pequod em *Moby-Dick*, morria afogado.

dançando sobre a sua campã, ao som da sua própria música fúnebre. Já fora de si, ri-se da tragédia, ri-se da miséria, ri-se da sua neurose, ri-se de nós até nos pulmões não restar nem mais um pouco de oxigênio ou nitrogênio, para que a água possa finalmente começar a entrar e a limpar. O ator começa a agitar-se. Traz à memória (do corpo) a dança epilética de Ian Curtis, dos Joy Division, ao mesmo tempo, que reinventa o momento coreográfico executado pelo Pedro Mendes nos instantes finais de *Moby-Dick*. Ergue-se do seu lugar. O corpo solta-se em movimentos quebrados, criados a partir de longos ensaios de improvisação, depois marcados e corrigidos pelo coreógrafo do espetáculo, Daniel Cardoso, diretor da Companhia Quorum Ballet.²⁰³ O foco no texto e na elocução mantinha-se, relativamente ao monólogo de Ruben Chama. No entanto, eu ia pedindo ao Filipe que tivesse mais consciência do significado das palavras, do sentido das frases, num trabalho que se deixava contaminar pelo expressionismo abstrato. O corpo reagindo à sua própria música que ia sendo produzida no jorrar das palavras, que, aqui e ali, eram somente som, a jogar no mesmo nível da banda sonora que o Ruben Jacinto ia improvisando no palco, ao lado do ator. No fundo, os dois formavam um coro que mais parecia dar continuidade ao primeiro espetáculo da *Trilogia Norte-Americana*.

Era com Jason que se afundavam definitivamente os Compson. E Jason não ia sozinho. Para Jason, todos os outros eram culpados da desgraça em que caíram os Compson, da decadência dos valores sulistas (dos EUA); os outros eram culpados por todas as desgraças do mundo: os pretos, os judeus, as mulheres, a Mãe, os cowboys, as prostitutas nos hotéis a enviar cartas para os seus amantes, os comunistas... Jason passava o tempo da sua narração (passava a sua vida!) a tentar aliviar-se do peso do seu superego - o superego que consumiu Quentin -, projetando-o no mundo exterior, procurando evitar os remorsos e atribuindo, a tudo e todos à sua volta, as culpas de todo o mal existente à face da terra. Qual herói cómico, caído em desgraça, Jason ia mantendo a ilusão do controlo ao mesmo tempo que, numa paródica alusão

²⁰³ Se, em *Moby-Dick*, tinha proposto ao Pedro Mendes que se lançasse sem freios para uma dança catártica, desregrada, sem marcações, ao Filipe pedi que jogasse com a consciência de uma série de referências (a “dança epilética” de Ian Curtis, a pequena coreografia de Pedro Mendes no espetáculo anterior, as criações de Alain Platel etc.), “amarradas” pelo coreógrafo Daniel Cardoso. Esse curto momento coreográfico seria criado não só a partir de uma dinâmica interna do ator, ao mesmo tempo que transportaria consigo um lastro de influências.

inconsciente à figura de Jesus Cristo, passava a sexta-feira Santa a tentar crucificar-se, em constantes ações autodestrutivas. Triste encenador de si mesmo, Jason falhava em meter em cena o mundo que tinha dentro da sua cabeça e em cumprir os seus objetivos de fazer fortuna e escapar ao trágico destino da família que tanto desprezava. Ao ator João Cabral, que interpretava Jason, era pedido que se encenasse e encenasse os restantes performers, que cada um deles fosse colocado ao serviço desse programa individual(ista) de Jason. O ator devia dar indicações aos restantes atores para que, utilizando os mesmos materiais cenográficos dos quadros anteriores, os cenários fossem, constantemente, alterados ao longo do seu monólogo. Ele poderia manipular objetos ou dirigir o músico na produção da banda sonora que o devia acompanhar ao longo do seu discurso. Tinha o poder de escrever e rescrever o seu destino e o dos outros. Poderia adaptar o palco, as palavras, os gestos, as luzes, os sons, em seu benefício e do seu programa, como aquele que re-localiza, que re-actualiza, que re-cria uma obra de outro para a fazer encaixar no seu mundo. Contudo, tudo lhe escapava das mãos e, neste momento inspirado tanto pelo cinema melodramático de Douglas Sirk e pela re-visitação ou homenagem da sua obra pelo realizador Todd Haynes²⁰⁴, como pelo espetáculo que o precedia – o *Moby-Dick* de 2013, mas também os quadros anteriores de *O Som e a Fúria* – Jason ia desenhando-se, incoscientemente, como palhaço trágico, triste sombra que se agita, um pobre ator, que se pavoneia e se aflige sobre o palco, em clara alusão ao texto de Shakespeare que empresta o título ao texto de Faulkner²⁰⁵.

Por fim, atores, bailarinas e músico – luz, som, cenografia – eram levados no jogo "clássico" do narrador heterodiegético da quarta secção do texto. Para lá do mundo fechado dos Compson, depois das tentativas falhadas da (re)instalação de uma ordem, para lá do fracasso da Família, após a queda, surge a voz de um outro narrador, exterior, distanciado, que anuncia o caos, que desenha a desordem. No meio da ruína que se vai abatendo sobre a família Compson e que os espetadores vão testemunhando, surge a voz amplificada do negro Padre Shegog – em clara rima com o

²⁰⁴ Durante o processo de *O Som e a Fúria*, vi e revi grande parte da obra cinematográfica destes realizadores tantas vezes como li o romance de Faulkner.

²⁰⁵ Inicialmente, Faulkner tinha planeado atribuir o título de *Twilight* ao romance. Contudo, as constantes alusões às sombras no texto levaram-no a pensar no solilóquio de Macbeth na cena 5 do quinto ato. Terá sido essa, muito provavelmente, a origem do título *O Som e a Fúria*.

Padre Mapple do espetáculo anterior – no cerimonial religioso que parece vir oferecer uma luz, uma redenção, uma renovação... Mas tudo falha. Cada um dos atores ensaiava um modo de apropriação da narrativa proposta por Faulkner, concebia para si uma encenação, mais ou menos, consciente, mais ou menos distanciada, criando ou sendo acompanhado por uma atmosfera sonora, concebia a sua própria cenografia, num vertiginoso fazer e refazer. Mas todos falhámos. Até o autor Faulkner falhava. Também eu falhei. Era precisamente esse o plano nesse último momento do espetáculo: boicotar o nosso próprio trabalho enquanto autores e deixar os leitores (aqui espectadores), perante um puzzle de referências, um organismo rizomático, que temos que tentar “ler” sem guias e sem mapas e que, provavelmente, melhor faríamos em absorver com o corpo todo.

Numa primeira camada, elementos como a cenografia, a iluminação ou a banda sonora, iam dialogando com os performers neste encadeamento de quadros, escrevendo a cena, criando as ambiências onde iam tendo lugar cada um dos monólogos. Alguns dos objetos cénicos iam sendo manipulados de cena para cena, reordenados, reposicionados, adquirindo novas funcionalidades, novos significados. A música ia-se instalando, gradualmente, a partir do *Bolero*, decomposto e fragmentado. Durante quase todo o espetáculo, mantinha-se o ritmo invariável da melodia repetitiva da composição musical de Ravel, reimaginada pelo Ruben Jacinto, tocada com diversos objetos e instrumentos musicais, compondo-se, peça por peça, como numa construção por blocos. A música, a cenografia, a narrativa, a performance, fechadas sobre si mesmas, num movimento circular, num longo e subtil crescendo que deveria desabar por completo no quarto momento do espetáculo, com a irrupção em cena do corpo feminino, que se apoderará de todo o espetáculo até o desfazer literalmente.

Em *O Som e a Fúria*, Faulkner dá-nos o retrato de uma família doente física e mentalmente. Caminhando sempre entre a luz e as trevas, apercebemo-nos de que para os Compson não haverá ressurreição. A Família fracassou como lugar de orientação moral e intimidade emocional. No texto do autor norte-americano, os papéis familiares estão baralhados e denunciam o caos em que vivem os Compson. Caroline é uma mãe ausente, personagem desajustada, autodestrutiva e autopiedosa (uma *pietà* de si mesma). Mas o pai não se salva da catástrofe. Perde-se no alcoolismo

e no fatalismo, aceitando passivamente e até com certa dose de cinismo a desgraça familiar. Somos colocados perante um mostruário de personagens incapazes de criar relações sólidas entre pais e filhos, entre irmãos, entre homens e mulheres, brancos e pretos, passado e presente. Mas no centro desta família não estão o pai ou a mãe, mas sim Caddy. Ela é o foco de forças opostas, entre o interior da família (para cá da cerca) e o resto da sociedade (para lá da cerca da Casa dos Compson), entre o papel de Pequeno Pai/Mãe e a Coisa Selvagem. As contradições inerentes do seu papel familiar - posição equívoca e alternadora -, são, em última instância, destruidoras e sintomáticas dessa mesma disfunção familiar. Caddy é mãe e pai, é amante, mulher, amiga, cuidadora, bode expiatório... É sobre Caddy que é atirado todo o peso dos Compson em queda. Mas é Caddy a única naquela família – Dilsey não é Compson! - que parece ser capaz de amar e (por isso?) acaba deserdada. Parecia-me desajustada a leitura que faz de Caddy uma personagem promíscua, culpada de toda a ruína dos Compson, ou a imagem de Caddy vitimizada – e aí ganhava ainda mais interesse o modo como o realizador Martin Ritt rescreveu o romance e rescreveu Caddy e, especialmente, Quentin na sua adaptação para o cinema de 1959. No nosso espetáculo Caddy era símbolo maior de toda a fluidez, corpo sempre presente, como água a infiltrar-se em cada canto do palco, a encharcar a memória de cada personagem, a encher cada cena, até que o dique que a continha devia rebentar. Fantasma de um texto e do seu autor que estava por todo o lado, mesmo que o tentássemos apagar, que o quiséssemos esquecer, que o procurássemos rescrever. Caddy devia revoltar-se. Revoltar-se contra o mundo claustrofóbico em que insistem em viver os Compson, do mesmo modo que as palavras de Faulkner rescritas e reordenadas pelo Alexandre Sarrazola jorrariam do palco, sem ordem e sem sentido. Mas Caddy não se revoltava contra a repressão sexual que ia consumindo os Compson. Não explodia como viria a fazer a sua filha, Miss Quentin. Caddy implode, interiorizando essa mesma repressão, passando a sentir repulsa pela sua sexualidade, associando o desejo sexual e o erotismo à morte. Torturada por Jason, atormentada por Quentin, asfixiada por Benjy, aceita o castigo (?) de ser expulsa da família e acaba substituída como bode expiatório pela sua própria filha. A partir da irrisão do romance de Faulkner, procurávamos demolir os alicerces que ainda poderiam agarrar o espetáculo ao terreno firme de uma

adaptação ordenada dramaticamente, substituindo-a por uma nova criação que poderia, porventura, superar esses modelos.

E era aí, no quarto movimento do espetáculo, que, definitivamente, tudo começava a girar freneticamente. As três bailarinas (Inês Pedruco, Margarida Belo Costa e Catarina Correia) regressavam a cena sem marcações, sem diques que pudessem conter o maremoto que tinha estado adiado, com a intenção de tomar conta de tudo e de destruir se tal fosse necessário. O mundo dos Compson invertia-se por completo e o carnavalesco instalava-se. A Margarida e a Catarina subiam para cima da mesa que, momentos antes, o João Cabral (Jason) tão religiosamente tinha ordenado que se montasse. Ora faziam acrobacias, ora derramavam água e chá sobre si mesmas e sobre a mesa, ora partiam os copos, cuspiam, ameaçavam fazer ruir a frágil estrutura de madeira que tinha sido erguida momentos antes pelo Filipe e pelo Ruben Chama. Entretanto, já a Inês começava a despir os atores, colocava uma peruca ou um chapéu na cabeça do músico, que parecia lutar com o movimento repetitivo do *Bolero*, também prestes a desmontar-se numa cacofonia sem sentido. Recuperando Kristeva (Kristeva, 1978: 48) no centro da tempestade, o que ali se ensaiava, naqueles instantes finais do espetáculo, era um retorno do romanesco a um certo dialogismo primitivo, carnavalesco, depois do monologismo dos três primeiros quadros. O que ali se imaginava era a possibilidade de se esquecer que existem fronteiras, depois de termos, efetivamente, constatado a sua presença. O que ali se instalava era a paródia pós-moderna (Hutcheon, 1989) que tudo assimilava e estilhava, numa torrente avassaladora e descontrolada que colocava em causa tudo o que estava a montante, ameaçando a supremacia do texto literário (do romance de Faulkner) sobre o (espetáculo de) teatro, para no fim poder deixar tudo a rodar, indefinidamente, no vazio, num movimento autofágico.

Em parte, o trabalho de rescrita executado no espetáculo (e não falo apenas dos processos que poderão relacionar-se, exclusivamente, com a adaptação literária do romance tal como foi operada pelo Alexandre Sarrazola) visava igualmente o questionamento da imagem palimpséstica que, em inúmeros casos, se vai colando à prática da adaptação, na medida em que me interessava a possibilidade de trabalhar

sobre outros materiais que estavam para lá do papiro “original”²⁰⁶. Algo que já tinha sido ensaiado em *EUROPA*, em 2011, no trabalho realizado com o Coro. Em *O Som e a Fúria*, os pergaminhos nunca estavam realmente limpos. O romance de Faulkner estava sempre ali, de forma evidente, embora, sobre ele, fossem sobrepostas camadas em cima de camadas, textos sobre textos, referências em cima de referências. E, para além desse que poderia ser entendido como “suporte” ou “material-base” para a criação do espetáculo, na verdade, havia outros objetos sobre os quais escrevíamos, mesmo quando, de algum modo, Faulkner e o seu romance os podiam tocar. Na criação deste espetáculo, a nossa intervenção ia para lá das margens da obra literária do escritor norte-americano. Preocupava-me tanto apagar o texto literário, como criar, fora do seu enquadramento, outros “textos”, como a coreografia e a música, ou um discurso autónomo com a cenografia numa perspetiva panorâmica e aberta da dupla trilogia teatral da companhia.

O que procurava ainda afirmar era a falta de sentido latente na distinção entre géneros e no investimento de uma categorização estanque do que é “dramático” ou do que é “pós-dramático”; na demanda pela descoberta de uma origem épica do teatro ou na declaração do ressurgimento de um teatro rapsódico. Sem dúvida, inicialmente, esta proposta artística – e, do mesmo modo, poderia, muito provavelmente, convocar os trabalhos do já citado coletivo norte-americano Elevator Repair Service ou do encenador francês Claude Regy – passava, em consonância com a visão de Sarrazac, por aproximar a experiência coletiva e pública do espectador, da experiência privada e íntima do leitor.

Trata-se, em suma, de fazer participar o espectador na aventura do texto moderno, de o privar da história demasiado simples e demasiado linear desenvolvida por uma peça de teatro, para o conduzir por zonas de forte densidade textual.

²⁰⁶ No seu *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés define estes “codices rescipti, códices reescritos” como “pergaminhos cuja escrita havia sido apagada a fim de receber outro manuscrito.” (Moisés, 1985: 381) Este “reaproveitamento” do material (base) ganharia especial relevância na Idade Média, quando se raspavam ou se procuravam eliminar os textos anteriormente fixados nesses suportes através de um complexo processo de lavagem. Contudo, nem sempre o conteúdo “original” era completamente apagado. Cf. Michel Schneider (1990), Gerard Genette (2010) e Linda Hutcheon (2013), sobre o “palimpsesto” associados às noções de plágio e intertextualidade e à prática e teoria da adaptação.

(Sarrazac, 2002: 222)

Contudo, no decorrer deste projeto, percebi que me interessava ainda mais poder entender o texto literário romanesco ao mesmo nível de uma fotografia, um filme, uma peça musical, uma proposta cenográfica, a iluminação, os performers, todos como “corpos” a serem processados em palco, escapando-se para lá de leituras, para lá da sua definição como “textos”, combatendo, definitivamente, a tirania da literatura dramática no momento em que Lehmann anuncia o “fim da galáxia de Gutenberg” (Lehmann, 2007: 17), mas consciente de que, no contexto de um teatro pós-dramático, não é tanto a ausência de textos dramáticos, ou de qualquer outro tipo de literatura, que configura o Teatro contemporâneo, mas sim o modo como todas essas matérias – o texto literário, também, pois claro! – são encaradas pelos criadores. Assim, a literatura, o cinema, a música, as galáxias, tudo poderia ser rescrito em palco, porque podemos encarar tudo isto, todas estas questões do mesmo modo como podemos olhar a história desta pequena menina que, no fundo, é o nervo do romance de Faulkner: um corpo no centro da tempestade só pode deixar-se ir...

3.3. A adaptação paradoxal de *Fahrenheit 451* (2015)

Mas no olho do furacão, não conseguiria imediatamente olhar para tudo isto de forma tão simples, porque a questão apresentava-se como sendo, de facto, bastante complexa. A terminologia associada à prática da adaptação é vasta e, muito provavelmente, insuficiente e, em alguns casos, aparece mesmo como deficiente na tentativa de dar conta dessa complexidade e das intrincadas relações que se estabelecem entre os diferentes materiais que estão envolvidos nos processos e, na maioria das vezes, falha em apresentar uma imagem estável dos resultados. Se nos exemplos discutidos anteriormente, descrevi procedimentos diferentes que originaram espetáculos tão díspares e que, em alguns momentos, poderiam mesmo apenas baralhar os caminhos já percorridos, no último espetáculo da *Trilogia Norte-*

*Americana, Fahrenheit 451*²⁰⁷, a partir do romance homónimo de Ray Bradbury, as interrogações, as dúvidas e as indefinições voltar-se-iam, em definitivo, sobre si mesmas, ficando por ali em movimento circular, sem resolução à vista. Assim, com esta derradeira produção, pretendia criar um objeto (teatral) que revelasse, claramente, o abismo em que tinha vindo a mergulhar.

O Teatro da Crueldade de Artaud terá sido fundamental, como já antes referi, não só para a conceção de um espaço teatral que tendesse para abolição de barreiras entre atores e espetadores, procurando imergir os últimos em toda a representação teatral, mas também para voltar a psique interior do indivíduo para uma representação de si, para a criação de um corpo que se volta para dentro de si mesmo, espetadores que se observam entre si, naquilo que poderá ser entendida como representação em abismo. Na verdade, o conceito de "abismo" aparece como crucial para qualquer teoria do metadiscorso que, por um lado pretende explicar a autoconsciência teatral em termos de espaço e, por outro lado, para estabelecer uma ligação direta entre personagem e espaço. O conceito em si terá ganho especial importância entre os poetas simbolistas, na procura de uma expressão de vazio existencial ("néant"). Quando, já no século XX, o Surrealismo se apropria deste conceito, torna-se ainda mais proeminente quando associado à psique, então vista como uma espécie de "abismo pessoal". Ganhou ainda mais relevância quando o escritor francês André Gide cunhou o conceito artístico de "mise en abyme".

Recuperando a imagem a partir da heráldica, uma *mise en abyme* significa retratar uma imagem no centro de um escudo, geralmente um escudo menor com as

²⁰⁷ O texto que, inicialmente, tinha sido selecionado para encerrar este projeto, *Meridiano de Sangue*, escrito por Cormac McCarthy em 1985, teve que ser substituído pelo romance de Bradbury, tendo em conta a recusa dos agentes de McCarthy em cederem os direitos para uma adaptação teatral desta ou de qualquer outra obra narrativa deste autor. Contudo, o texto de Bradbury já me acompanhava há bastante tempo e estava pensada a sua integração num ciclo de espetáculos dedicados à Ficção Científica que nunca cheguei a concretizar. O romance distópico de Ray Bradbury, verdadeiro marco da literatura de ficção-científica, passa-se numa cidade não especificada, numa data não determinada e apresenta Montag, um bombeiro que, em breve, será capitão. Montag é um homem realizado. Montag tem um bom emprego. Montag tem uma família feliz. Montag tem uma casa confortável. Mas tudo isso é feito de papelão e tudo arderá tão depressa como o Livro de Jonas, as obras de Platão, os sonetos de Shakespeare, os poemas de Milton, os textos de Homero, o *Moby-Dick* de Melville... Montag será fogo, primeiro a consumir para destruir livros e preservar a paz social, depois a consumir tudo para preservar a memória e um legado literário ameaçado. Como a jovem Clarisse será ignição e Mildred será combustível, Montag será o fogo destruidor de uma civilização já destruída – uma ruína escondida atrás de máscaras e maquilhagem.

suas características próprias capazes de afetar o significado do escudo principal. Gide refere-se aos espelhos em algumas obras específicas que produzem (ou refletem) uma versão menor daquela que podemos ver na pintura que contém esse espelho. Procurando ilustrar com exemplos, cita os seus próprios textos e romances de outros autores, para além de se servir da icónica cena de teatro dentro do teatro no *Hamlet* de Shakespeare. Para Gide a mera presença de uma imagem ou narrativa dentro de um todo maior não constituiria uma *mise en abyme*. A coisa contida teria necessariamente que assemelhar-se àquela que o contém.

A discussão em torno deste conceito ganharia novo fôlego com a publicação do aturado estudo de Dällenbach (Dällenbach, 1977) e a consequente resposta por parte de Mieke Bal (Bal, 1978), ou estudos mais recentes da autoria de Genette (Genette, 2004) ou Brian McHale (McHale, 2006). Este último, por exemplo, afirma mesmo que o conceito de *mise en abyme* é emocionante porque apresenta problemas, especialmente ao nível da definição. (McHale, 2006: 176) Ainda hoje está bem acesa a discussão sobre o que é necessário para constituir uma representação *en abyme*, distinguindo-se duas ideias principais. Na primeira, a questão centra-se no potencial abissal dos espelhos colocados frente-a-frente que se refletem *ad infinitum*. Deste modo, o termo "abismo" ganha um sentido de profundidade, pelo facto de, através deste mecanismo, se conseguir a ilusão de uma grande extensão espacial. A segunda ideia refere-se à inserção de uma representação do todo no seu interior. No entanto, alguns teóricos descartam as interpretações demasiado rigorosas e restritas que insistem que uma *mise en abyme* apenas ocorre em trabalhos que contêm em si uma cópia ou citação da própria obra. Para estes críticos, basta que exista uma relação análoga entre o objeto *en abyme* e o todo que o contém.

No seu aturado estudo, Lucien Dällenbach define a *mise en abyme* do seguinte modo: "est mise en abyme toute enclave entretant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient." (Dällenbach, 1977: 18) Debruçando-se sobre a proposta teórica do professor suíço, Mieke Bal enfatiza o aspeto icónico do fragmento reflexivo, definindo-o do seguinte modo:

[*Mise en abyme* is] any sign having for referent a pertinent and continuous aspect of the text (...) which it signifies, by means of resemblance, once or several times.

(Bal, 1978: 122)

Para o autor, nem todos os ícones são casos de *mise en abyme*, no entanto, todas as *mise en abyme* são ícones. Se na literatura uma *mise en abyme* pode existir apenas em termos de linguagem, no teatro este mecanismo pode preservar o seu específico carácter iconográfico, no seu sentido gráfico. A semelhança icónica identificada no que entendemos por “teatro dentro do teatro” ou de “uma peça dentro de uma peça”, seja ao nível do texto literário ou da própria performance, é o exemplo mais usual de *mise en abyme* que podemos encontrar no teatro.

Quer discordem do argumento de Dällenbach de que a *mise en abyme* é uma “modalité de la *réflexion*” ou de que se trata de uma forma de sublinhar a inteligibilidade ou a estrutura formal de uma obra (Dällenbach, 1977: 16), todos parecem concordar com a ideia de repetição e autoreferencialidade e de que, pelo simples facto de fazerem parte de uma obra maior, são um veículo importante para a sua comunicação.

Numa palestra na Universidade de Caen em 1993, Tadeusz Kowzan falava de um crescente interesse do teatro francês pelo mecanismo do “teatro dentro do teatro”, enumerando os quatro espetáculos da temporada de 1985-86 do Théâtre de l’Europe, composta por um total de seis produções, que se serviam desse mecanismo metateatral. No que concerne ao dispositivo cénico, o autor distingue duas variantes: “la scène sur la scène et la scène à l’envers”. (Kowzan, 1994: 164) Para Kowzan, na primeira, os espetadores poderiam observar os bastidores da arte teatral e observar os atores mesmo quando eles não estão a representar. No segundo exemplo, haveria uma duplicação da plateia visível ou sugerida em palco, como numa imagem ao espelho.

Parmi les raisons que l'on peut invoquer il y a une tendance universelle, transhistorique, qui consiste à rechercher des structures plus complexes, à vouloir diversifier les niveaux de la réalité représentée, rompre l'uniformité d'une œuvre, accentuer le jeu entre la réalité et la fiction, multiplier les plans de l'illusion scénique jusqu'à une «mise en abyme».

(Kowzan, 1994: 166)

Nesse mesmo artigo, Kowzan citava, entre outros, um texto de Pirandello, *Sei Personaggi in Cerca d'Autore*.²⁰⁸ De certo modo, o dramaturgo italiano enfraquecia e fortalecia simultaneamente a ilusão teatral e era em torno desse jogo de forças de que nenhum dos lados saía vencedor que assentava grande parte do seu trabalho. A esse propósito, Michel Corvin e Guy Dumur referem-se assim à obra de Pirandello:

Après avoir enlevé au théâtre toute crédibilité, Pirandello le charge d'un pouvoir nouveau, car à force de démonter sous nos yeux le mécanisme de la création scénique, il finit par nous faire croire à la réalité extra-théâtrale du théâtre.

(Corvin; Dumur *apud* Radford, 2012: 85)

Já desde Piscator na década de 1920, a projeção de imagens em cena (fotografias ou filmes), tem sido um mecanismo recorrente nas encenações de teatro, não só no teatro que pode ser categorizado como “documental”, com vista, essencialmente, ao questionamento da suposta estabilidade da imagem. Esta ligação do teatro com a imagem projetada em cena, com o ecrã ou a tela de projeção, está disseminada um pouco por todo o lado no teatro contemporâneo. Em certa medida, pode ser entendida como uma resposta óbvia a uma cultura cada vez mais “screen based”. Artistas e companhias internacionais como o The Wooster Group, os Forced Entertainment, Robert Lepage, Katie Mitchell, o Toneelgroep Amsterdam, ou coletivos portugueses como a Mala Voadora, o Teatro do Vestido ou o Cão Solteiro têm usado o vídeo ou a fotografia em palco.

²⁰⁸ Parece inevitável mencionar o nome de Pirandello quando falamos de metateatralidade e de espetáculos que contêm em si uma *mise en abyme*. Nesse sentido, não deixarei de anotar, especificamente, uma produção teatral que adaptou um texto deste autor e que tomava mesmo emprestado o seu nome: *Pirandello*, a partir de *Il fu Mattia Pascal*, estreado pela Mala Voadora em 2015 no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, com direção de Jorge Andrade e cenografia de José Capela. Em entrevista ao Jornal Público, por ocasião da estreia do espetáculo, o encenador afirmava que a companhia pretendia “utilizar o enredo como mais um mecanismo com que [pudessem] brincar para ajudar a criar este jogo da ficção dentro da ficção”. (Andrade *apud* Frota, 2015) Uma afirmação que vai em linha com o que já afirmei anteriormente relativamente à obra de Pirandello. A complexa teia criada pela narrativa e pela sua transposição para o palco, levou-me imediatamente a pensar na imagem de uma *mise en abyme*, composta por quadros que se replicam ou que se citam uns aos outros. Era precisamente sobre esse jogo que assentava toda a proposta artística desenhada por Jorge Andrade e que encontrava na cenografia de José Capela uma quase natural correspondência.

As projeções audiovisuais em cena aparecem como um caso interessante, visto que, historicamente, aos documentos cinematográficos se afixou uma espécie de “status de verdade” ainda mais profundo do que com a fotografia. É disso que fala Susan Sontag no seu artigo dedicado ao Teatro e Cinema:

According to Nicoll, when we are in a theatre "in every way the 'falsity' of a theatrical production is born in upon us, so that we are prepared to demand nothing save a theatrical truth." In the cinema, however, every member of the audience, no matter how sophisticated, is on essentially the same level; we all believe that the camera cannot lie. As the film actor and his role are identical, so the image cannot be dissociated from what is imaged. Cinema, therefore, gives us what is experienced as the truth of life.

(Sontag, 1966: 29)

Assim, em muitas ocasiões, especialmente, no caso do teatro documental, a utilização em cena de recursos cinematográficos pretende ser um modo de afirmar, sem qualquer outra legenda, que o que está a ser apresentado é um dado captado diretamente da realidade, indo ao encontro daquilo que poderá ser a necessidade de justificar, perante o espectador, a “veracidade” dos factos que são apresentados.

Por outro lado, o documento pode ser reelaborado na encenação, dando origem a uma espécie de presentificação em cena ou uma encarnação através do corpo dos atores daquilo que surge no ecrã. Assim, a sobreposição em cena de imagens projetadas dos mesmos atores que surgem também fisicamente em palco aponta para uma articulação na qual passado e presente podem entrar em diálogo. Por um lado, não terá sido necessariamente nesse jogo de espelhos que participaram os atores Filipe Araújo e Rute Lizardo no espetáculo *Fahrenheit 451*, estreado em 2015, representando-se também a si mesmos como atores a representarem outras pessoas. Nesta última produção da *Trilogia Norte-Americana*, os atores filmavam-se ou eram filmados em cena, ao mesmo tempo que eram projetadas essas imagens captadas nesse mesmo dia de apresentação ou numa das sessões anteriores, com o intuito de construir uma tensão no foco do espectador entre as ações que estavam a ser realizadas em palco – os atores e a representação para a audiência e/ou para as câmaras, os técnicos e a filmagem etc. – e as imagens que resultam da filmagem e que são projetadas (imediatamente) em palco. (Gieseckam, 2007: 145) Neste caso, o efeito que pretendia obter era, precisamente, o da realização de um filme diante de uma

plateia.²⁰⁹ Os atores e os técnicos (eu incluído), movimentavam-se pelo palco com o objetivo de produzir excertos de um filme que ia sendo projetado, em tempo-real ou em diferido, em seis telas que ora formavam em palco um grande ecrã ou que podiam ser dispersas pelo espaço. Em alguns momentos, os detalhes da interpretação do Filipe e da Rute chegavam ao espetador através dos grandes planos dessas filmagens. Noutros momentos, esses mesmos planos iam sendo falseados para a câmara e as imagens eram manipuladas ali mesmo à frente de todos, fazendo com que o foco do espetador oscilasse entre o processo de construção das imagens e o que elas constroem.

Este mecanismo parece aproximar tanto o cinema da efemeridade do teatro como o teatro de um certo grau documental que caracteriza “naturalmente” a arte cinematográfica.

It is because the film is an object, a totality that is set, that movie roles are identical with the actors' performances; while in the theatre (in the West, an additive rather than an organic art?) only the written play is "fixed" an object and therefore existing apart from any staging of it. (...) Because they are performances, something always "live," theatre-events are not subject to a comparable degree of control, do not admit a comparably exact integration of effects.

(Sontag, 1966: 31)

O que Sontag parece querer dizer é que o cinema é já por si um documento, um objeto, manipulável e tangível, portátil como um livro (cada vez mais!), ao contrário do teatro, sempre novo, inimitável, irrepitível, cada espetáculo feito para desaparecer depois de cada apresentação. E continua a autora, afirmando, a propósito desta nova arte, o cinema, o seguinte:

(...) this youngest of the arts is also the one most heavily burdened with memory. Cinema is a time machine. Movies preserve the past, while theatres-no matter how devoted to the classics, to old plays-can only "modernize." Movies resurrect the beautiful dead; present intact vanished or ruined environments; employ, without irony, styles and fashions that seem funny today; solemnly ponder irrelevant or naive problems. (...) Films age (being objects) as no theatre-event does (being always new).

²⁰⁹ Nesse sentido, poderia destacar alguns dos trabalhos realizados pela encenadora inglesa Katie Mitchell. Na edição de 2015 do Festival de Teatro de Almada, Mitchell apresentou uma adaptação de *A Menina Júlia*, de August Strindberg, onde o cenário reproduzia um *plateau* de cinema.

(Sontag, 1966: 32)

Contudo, não é possível o regresso ao “acontecimento original” porque a criação é já, por si, uma operação de “poder”. Tanto na constituição do arquivo (os documentos, os hipotextos, e tudo o que anteriormente, nos casos que me têm orientado, possa ter designado como Objeto A) que servirá de base para a criação de uma performance teatral, como na escolha de enquadramento no momento exato da produção fotográfica, na seleção de planos ou no processo de edição e montagem de pós-produção cinematográfica, houve já alguém que fez uma seleção de materiais e que escolheu como esses materiais deviam ser recolhidos ou deviam ser apresentados. Durante esses processos, que em tudo se assemelham aos processos de adaptação, alguns elementos daquilo que pode ser entendido como “arquivo” são destacados, enquanto outros são apagados, do mesmo modo que numa adaptação se vão selecionando e editando, rescrevendo e recriando pedaços desse grande tecido intertextual que nos serve como base para a edificação dessa nova obra em que trabalhamos, num trabalho que é sempre de transformação de algo em repertório, em hipertextos (Objetos B) e, por fim, em novos Objetos C, em espetáculo, em memória... No caso de *Fahrenheit 451*, procurava não apenas questionar esse processo, como os seus resultados.

O uso de vídeo neste espetáculo²¹⁰ estabelecia-se, logo à partida, numa estreita relação com a adaptação cinematográfica realizada por François Truffaut a partir da mesma obra literária sobre a qual trabalhávamos, reforçando ou contradizendo as imagens narradas ou desenhadas cenicamente, colocando em jogo um questionamento das noções de adaptação, citação e cópia, ou colocando em evidência os modos (e os meios) de produção e, conseqüentemente, a possibilidade da manipulação das imagens e, num plano mais alargado, da nossa História.

Na abertura do espetáculo, os dois atores realizavam movimentos sem sentido aparente ao mesmo tempo que encetavam uma longa narração. Pareciam seguir os traços que o Pedro Silva tinha desenhado no chão do palco, à boca de cena. O texto falava do primeiro encontro entre o bombeiro Montag e a sua jovem vizinha, Clarisse. A rapariga revelar-lhe-ia um outro mundo, bem diferente daquele que ele conhecia e

²¹⁰ Num trabalho que envolveu, na sua conceção, praticamente, toda a equipa do espetáculo, mas que foi dirigido por mim e pelo realizador Ricardo Reis.

defendia de lança-chamas nas mãos, um mundo contido nos livros e feito da (re)descoberta do prazer na leitura dos pequenos detalhes do quotidiano. A partir deste encontro, inflamado pelas palavras de Clarisse, o mundo de Montag vira-se do avesso. A narração continua e revela-nos o momento em que o protagonista chega a casa e encontra a mulher, Mildred, deitada na sua boa cama, na sua boa casa, inanimada, porventura por causa do abuso de soníferos. Depois da intervenção de uma equipa de técnicos, a mulher acorda no dia seguinte como se nada se tivesse passado. Cada vez mais, a agitação toma conta de Montag. Nessa manhã, encontra a mulher em frente aos ecrãs da sala de estar, a ensaiar o texto de uma peça de teatro interativo – da pouca literatura permitida nesta sociedade. Nos ecrãs surgem duas figuras, com quem Mildred deverá contracenar nos momentos em que as figuras olham na sua direção e a interpelam diretamente, fazendo uma pausa a seguir. É nessas pausas que Mildred deve dizer o seu texto. Agastado com tudo aquilo, cada vez mais perturbado com as palavras de Clarisse que ecoam na sua cabeça, Montag pega no guião que a mulher tinha nas mãos e, também ele, lê. Essa cena, aqui descrita de forma breve, encontra-se no romance de Bradbury e é uma das cenas mais reconhecidas do filme realizado por Truffaut em 1966.

Colhendo inspiração não só do texto de Bradbury, nesse momento em que Mildred e Montag contracenavam nesse teatro televisivo, eram apresentadas em cena o que pareciam ser as imagens captadas no momento inaugural do espetáculo, num plano picado (plano quase invertido), sendo visível o desenho coreográfico realizado pelos atores, seguindo os traços marcados no chão do palco. O vídeo não tinha som e os atores, agora sentados à boca de cena, junto de microfones, reinterpretavam o diálogo inicial entre Montag e Clarisse, acrescentando as suas vozes às suas imagens no vídeo. A ilusão criada era a de que o espetáculo utilizaria projeção vídeo de imagens captadas ao longo da própria performance. Por outro lado, o corpo e a voz dos atores pareciam desligar-se, desencontrando-se. As imagens, que tinham sido captadas ao longo da interpretação de um determinado texto exclusivamente narrativo eram agora re-contextualizadas com um fundo dramático.

Desta vez, o texto literário romanesco de Bradbury tinha sido adaptado por mim num texto de adaptação que seria dito em palco pelos atores. Não tinha entregado essa tarefa a nenhuma outra pessoa, como tinha sucedido com *Moby-Dick*

ou *O Som e a Fúria*, porque pretendia aqui orientar já esse Objeto B2 (o guião) para algo que estava já muito mais próximo das imagens da encenação que já transportava na minha cabeça (a minha ideia-teatro). Por razões diferentes desses espetáculos precedentes, também no texto de adaptação de *Fahrenheit 451* não havia didascálias ou qualquer outro tipo de indicação de cena. O objeto literário que produzi a partir do romance de Bradbury depressa poderia encaixar na definição que Muriel Plana oferece para uma adaptação paradoxal (Plana, 2004: 34), como se, de algum modo, ao nível da literatura, eu tivesse procurado não adaptar a obra do escritor norte-americano. Contudo, a professora francesa está apenas a pensar nesse nível e tem em mente os modelos dramáticos, tal como referi anteriormente, não conseguindo libertar-se dessas raízes que lhe tolhem o pensamento ao longo da sua obra, que se ergue coerentemente, mas numa única direção: a da adaptação que tem o drama no centro. Nesse sentido, o nosso *Fahrenheit 451*, seria uma “adaptação paradoxal” apenas pela recusa em proceder a uma dramatização do texto, e isto poderia levar à ideia de que alguns textos são escolhidos por serem “difíceis” de adaptar ou porque, à partida, parecerão impossíveis de dramatizar. Mas creio que, por esta altura, já terei deixado bem claro o meu posicionamento relativamente a esta questão. O paradoxo que me interessava colocar em cena era, precisamente, o da “adaptação paradoxal” de Plana. Ora rescrevendo, ora reorganizando, editando, cortando, copiando, colando, citando, vampirizando o romance de Bradbury, o filme de Truffaut, os textos de Faulkner e Melville, todos os espetáculos já aqui discutidos e um conjunto desordenado de outras influências – a maior parte sem qualquer relação com o texto que dava nome ao espetáculo –, pretendia questionar as categorizações fáceis que se vão (ou vamos) colando, de forma simplista, a projetos tão díspares. E esta operação implicava que se fizesse, desfizesse, refizesse tudo, uma e outra vez, sem ordem e sem normas pré-estabelecidas. Tudo deveria ser questionado, a todo o momento.

Tal como no quadro anterior, o segundo momento em que era utilizado vídeo em cena, os atores empunhavam câmaras de filmar para captar imagens em palco. Nessa cena, Mildred preparava-se para receber a visita das suas amigas em casa. Montag estava profundamente perturbado com os acontecimentos da noite anterior, quando tinha sido chamado para incendiar a casa de uma velha senhora que guardava livros. Recusando-se a sair para que os bombeiros pudessem queimar a casa, a própria

velha tinha-se imolado no meio dos seus livros. Esta imagem parecia perseguir Montag. Impaciente, revoltava-se e gritava com a mulher, procurando acordá-la da letargia em que esta vivia. A mulher estranhava aquela atitude do marido. Pensava-o doente. Esta mesma cena era representada duas vezes pelos atores. Na primeira vez, o ator segurava a câmara de filmar nas mãos e perseguia a atriz, agindo como operador de câmara e não contracenando com ela. Esta dialogava com um Montag que não se encontrava no seu lugar. Ela começava por vê-lo (imaginá-lo, talvez) ali deitado no chão. O ator procurava o melhor enquadramento da atriz. Ela prosseguia como se tivesse recebido uma resposta que o auditório não escutava porque o outro ator nada dizia. Mildred sentava-se em frente de três painéis, como se estivesse sentada diante de um espelho, e o ator colocava-se à frente dela. Seguia-se um longo silêncio. O Filipe permanecia em silêncio, mas executava pequenos gestos com uma das mãos, como se estivesse a dizer o texto que pertenceria, provavelmente, a Montag. Com a outra mão continuava a segurar a câmara de filmar que registava as ações e reações da Rute. Ele fazia-lhe um sinal. Ela pegava no casaco que tinha no colo e lançava-o para a boca de cena. Ela saía a correr na direção do casaco. Parava repentinamente, como se tivesse embatido contra algo ou alguém. Ficava estática. Simultaneamente, o Filipe subia para cima do banco de onde a Rute se tinha levantado. Segurava a câmara de filmar ao alto. Depois descia lentamente, procurando manter o foco na atriz. Fazia um círculo à volta dela. Parava. Parecia estar a fazer um *zoom* na direção da Rute. Ele erguia um braço e, novamente, dava-lhe um sinal. A cena era interrompida. Os atores desfaziam este momento e voltavam a repeti-lo. Desta vez, invertiam-se os papéis e era a Rute que empunhava a câmara de filmar, repetindo os movimentos que tinha acabado de executar e procurando reproduzir com o olho mecânico da câmara o seu olhar ao longo da primeira representação desta cena. Mas desta vez, não era a Rute que reproduzia o diálogo com o Filipe, que agora se posicionava nos locais onde ela o tinha imaginado antes. O ator representava agora Montag e dizia as suas falas, com uma intensidade dramática que diríamos corresponder a um certo naturalismo. Nos ecrãs posicionados atrás deles eram projetados vídeos: nos três painéis do lado direito, as imagens da Rute captadas pelo Filipe no momento anterior; nos painéis do lado esquerdo, as imagens que a Rute parecia captar agora, ao vivo. Amplificado, o som que se ouvia era o do vídeo realizado momentos antes e que aparecia no ecrã do lado

direito do palco. O ator em palco respondia a essa voz amplificada da atriz do vídeo. A atriz em palco filmava o ator. Em determinado momento, colocava-se à frente dos painéis do lado direito e filmava o que seria a sua imagem ao espelho – filmava uma imagem de si mesma, que teria sido captada momentos antes.

O efeito produzido era, certamente, bastante perturbador, visto que os atores em palco representavam para uma plateia, mas, ao mesmo tempo, representavam também para as câmaras e, numa última camada, poderíamos dizer que representavam também um para o outro. Ou seja, à vez, eram atores e espetadores. Observavam-se um ao outro e, em determinado, observavam-se a si mesmos no ato de representar minutos antes e procuravam copiar o que acabavam de fazer. A cena era construída e reconstruída e os performers criavam-na e recriavam-na, numa *mise en abyme*, em que se acumulavam camadas de autoreflexividade, tornando-se um desafio descobrir onde estava o ponto de origem. Afinal, os atores reproduziam uma cena do filme de Truffaut, recriavam o texto de Bradbury, imitavam algo que tinham criado na sala de ensaios, repetiam uma cena que tinham executado pela primeira vez agora mesmo ou tentavam aproximar-se de ações que tinham sido fabricadas minutos antes do início do espetáculo, propositadamente com o intuito de confundir tudo isto? Ao longo da performance, era não só o texto que ia sendo refletido dentro do próprio texto, como todo o espetáculo que ia sendo reproduzido, citado, recriado ao longo da sua apresentação. Já não eram apenas as personagens criadas por Bradbury ou aquelas que foram (re)criadas por Truffaut na adaptação cinematográfica que serviam como referente ao trabalho dos atores nesta produção, mas eram também os próprios atores do espetáculo que se apresentavam como (objetos) referentes para uma nova representação. Um espelho diante de outro espelho. Agora colocava o espetador (ou o olho mecânico da câmara de filmar) entre esses dois espelhos, para produzir um efeito de abismo.

E era precisamente essa imagem espelhada dos espetadores que encerrava o espetáculo. Na cena final de *Fahrenheit 451*, Montag parecia conseguir destabilizar a ordem vigente e a sociedade de que, anteriormente, era um fortíssimo defensor e que agora começava a ruir. Perseguido por um cão mecânico e pelas câmaras de televisão, o protagonista fogia da cidade, atravessava o rio e chegava finalmente ao espaço da floresta, onde encontraria um grupo de exilados que passava o dia a ler romances,

para os decorar e, mais tarde, os transmitir a outros. Esses verdadeiros homens-livro transformavam os documentos em memória, transformavam-se em livros, de capa dura, sangue, osso e pele. Ao ver-se livre dos perseguidores, Montag juntava-se a estes homens-livro, que o convidavam para assistir à perseguição televisionada de Montag. Mas ele já não estava a fugir. Como seria possível a perseguição continuar na televisão? O público não podia ser defraudado. Mas exigia-se sangue. O cão mecânico aprisionava o outro Montag representado na televisão. Lançava-se sobre ele. Aquele Montag morria. O que se encontrava na floresta seguiria o seu caminho apenas para ver, de longe, a cidade ser derrubada por aquilo que parecia uma explosão atómica.

Nesse momento que encerrava o espetáculo, Montag já não era representado pelo Filipe Araújo. Escuro total. As luzes no palco vão subindo lentamente. A Rute Lizardo voltava-se para o fundo de cena. Projetadas no fundo de cena, num conjunto de tiras de papel suspensas da teia do palco²¹¹, surgiam as imagens dos espetadores captadas no momento em que estes tinham entrado na sala. Nesses vídeos, os espetadores conversavam, brincavam, enviavam as últimas mensagens no telemóvel, alguns observavam a cena, outros liam o programa do espetáculo, agiam com “naturalidade”, indiferentes à presença da câmara de filmar. Em determinada altura, nessas gravações, percebia-se que o espetáculo já tinha começado e a atenção da maioria dos espetadores no vídeo voltava-se para o que seria o palco. Pareciam olhar de frente para a câmara. A grande maioria ignorava a presença da câmara de filmar e, aqueles que se apercebiavam, desconheciam o propósito daquelas filmagens. No final do espetáculo, ao serem confrontados com a sua imagem, em muitos casos, alguns espetadores procuravam confirmar se se tratava efetivamente de uma filmagem em direto ou se aquelas imagens tinham sido captadas noutra momento. Casos houve em que os espetadores acenaram na direção do palco, procurando confirmar se a projeção estava a realizar-se ao mesmo tempo da filmagem. Outros levantavam-se ou moviam-se nas suas cadeiras, de modo a perceber se o seu duplo projetado no fundo de cena se movia da mesma forma. No fim, quase todos percebiam que se tratava de um vídeo transmitido em diferido e compreendiam a manipulação que tinha sido desenhada com este dispositivo. Deste modo, cumpria-se o projeto de colocar o espetador não no

²¹¹ Estas tiras de papel tinham sido construídas pelo cenógrafo Pedro Silva usando a mesma técnica aplicada na cenografia dos espetáculos anteriores.

centro, entre os dois espelhos, mas o espetador como espelho, de um lado e do outro da sala. O ator no centro e estas duas audiências a observarem-se a observar, a espectarem-se no ato especular.

A reduplicação interna, numa pintura ou num texto literário, raramente será infinita. Em algum momento é possível distinguir o ponto de origem, o signo inicial. Todas as representações serão uma representação de algo e numa *mise en abyme* especular, em algum momento, será possível distinguir o objeto que dá origem à cópia que está no seu interior. O que pretendia em *Fahrenheit 451* era apagar ou disfarçar esse ponto inicial ou original. Apesar desse esforço de repetição da repetição da repetição, que encontrava uma rima numa cena do espetáculo em que a Rute repisava, até à exaustão, um texto que tinha dito momentos antes, era sempre possível discernir algum ponto de origem. Mas, perdido na efemeridade do espetáculo, o que nos poderia trazer essa descoberta? Haveria tantas outras origens para descobrir. Um rizoma cada vez maior...

Há uma fotografia, de autor anónimo, que encontrei na internet na mesma altura em que estava a trabalhar no texto de adaptação para este espetáculo. Certamente através da utilização de técnicas digitais de edição de imagem, essa fotografia parece representar aquilo que eu diria ser uma *mise en abyme* pura e perfeita. Tentarei (d)escrevê-la com palavras que falharão sempre o alvo. Nela vejo um homem no primeiro plano a segurar uma fotografia na mão. No segundo plano, um homem de costas parece segurar também uma fotografia. À sua frente está um homem que o fotografa. Parece fotografá-lo a ele e à fotografia que tem na mão e parece fotografar-nos também a nós, os espetadores. O efeito de abismo é dado pelo conteúdo da fotografia que o homem no primeiro plano tem nas mãos e que, de forma assumida, nos revela. Nela podemos ver aquilo que parece ser a fotografia que está naquele preciso momento a ser captada pelo fotógrafo que está no segundo plano. Mas, se essa possibilidade parece já suficientemente inverosímil ou bastante perturbadora, as camadas adensam-se e o abismo ganha ainda maior profundidade quando olhamos mais atentamente para o conteúdo dessa fotografia que o homem no primeiro plano nos revela. Não só nos é apresentado o contracampo do primeiro plano – chamarei assim ao ponto de vista inicial –, como, dentro desse segundo plano – onde está representado o ponto de vista de quem nos poderia estar a fotografar a nós –,

aparece representado, na fotografia que esse homem do segundo plano – que agora aí passa a estar no primeiro plano – novamente o primeiro plano. E a reduplicação continuaria até ao infinito, porque as câmaras fotográficas estão apontadas a dois papéis fotográficos que funcionam como portais, quase como aquilo que em física se designa por buraco de verme, permitindo dobrar o contínuo espaço-tempo.

Para Derrida, a *mise en abyme* descreve uma operação fundamental do texto: a textualidade. “[Q]uand on peut lire un livre dans le livre, une origine dans l’origine, un centre dans le centre, c’est l’abîme, le sans-fond du redoublement infini.” (Derrida *apud* Dällenbach, 1977: 216) Assim, quando nos é dado a ver, dentro da obra artística, os mecanismos que são operados e pelos quais se opera a obra, quando podemos ler um livro dentro de um livro, ver um espetáculo de teatro dentro de um espetáculo de teatro, quando vemos uma fotografia dentro de uma fotografia, são-nos reveladas as técnicas para uma leitura desconstrutivista, e estamos, na grande maioria dos casos, perante exemplos de uma representação da representação.

O que na verdade eu procurava traduzir (ou adaptar?) era, precisamente, essa vertigem, onde o referente e a sua representação (o texto literário e a representação teatral, o real e a ficção) se confundiam e, por entre tantas camadas – o teatro dentro do teatro; as imagens dos atores projetadas nas telas; os espetadores a observarem-se a observar; a cenografia de Pedro Silva a citar outras cenografias de Pedro Silva; textos literários de Melville, de Faulkner, de Tiago Patrício, de Alexandre Sarrazola, dentro de um texto literário de Ray Bradbury, dentro de outro novo texto de Ray Bradbury, dentro de um espetáculo que se apropriava de outros espetáculos meus –, perdemos no abismo da representação da representação, na adaptação da adaptação, no vórtice da intertextualidade. No fim de contas, Montag já nem sabia se ainda era Montag e se alguma vez tinha sido Montag.

Nesse jogo de duplos, que é a arte teatral, queria infetar as imagens com ainda mais duplicações e redobramentos, homenagear as homenagens, citar as citações, apropriar-me de apropriações, estilhaçar, de uma vez por todas, toda e qualquer ideia de “original”, em que tudo poderia ser agora apenas a memória da memória de uma memória...

FECHO

O rizoma aqui desenhado por este que se apresenta como autor, bem como o caos que o acompanha, poderão ser comparados ao desenho coreográfico que dê conta dos movimentos de um corpo na sua rigidez cadavérica, com todos os órgãos já em falha – agora, um outro espetáculo –, e as suas palavras soarão antes ao estertor de um moribundo que, apesar de conseguir vislumbrar no deserto uma qualquer miragem, que aqui seria a uma teoria definitiva sobre a adaptação de romances no teatro, não consegue nunca alcançar essa fonte tão desejada de forma a satisfazer a sua sede. Terá então corrido o risco de criar um organismo já putrefacto mas nunca estéril. Outros se alimentarão da carne apodrecida deste morto-vivo. Poderá ainda vir a fertilizar os terrenos onde tombar e por onde possa vir a espalhar-se, já desmembrado.

Procurando libertar-se dos rígidos limites que enquadrassem as definições de “adaptação”, “apropriação”, “tradução”, “teatralidade” ou “performatividade”, foi elaborado um estudo abrangente e, porventura saturado, que visava, não apenas dar

conta da complexidade das relações estabelecidas entre o teatro e a literatura ao longo da História, como também constituir um acidentado terreno, composto por inúmeras teorias, muitas vezes conflitantes, que pudesse, de algum modo, servir de base para a concretização de uma análise, sempre deficiente, dos processos e dos resultados da dupla trilogia do *teatromosca* que estava no horizonte desta dissertação.

Procurou-se pois olhar o texto literário como matéria, como corpo a ser trabalhado em cena, à semelhança do que sucede com outros “corpos” que compõem o espetáculo teatral, recusando, liminarmente, a ideia de subserviência do teatro em relação à literatura ou de uma incompletude da escrita dramática que, assim, requereria a sua materialização em cena (encenação), o que, no final, poderia ser usado como argumento para a justificação da adaptabilidade ou inadaptabilidade deste ou daquele texto. Este estudo terá então procurado, precisamente, afastar-se dessa ideia, defendendo antes a teoria de que qualquer objeto poderá ser transformado noutra objeto, que qualquer corpo poderá metamorfosear-se noutros corpos e, com vista à justificação dessa disponibilidade²¹² ancestral para a adaptação e para a apropriação, esta dissertação traçou a sua rota pela história do teatro ocidental a partir da elaboração da imagem da poesia épica como hipotexto teatral. Deste modo, com o intuito de evitar uma completa dispersão, optou-se por lançar sementes à terra na Grécia Antiga e deixar que as raízes desta investigação trouxessem à superfície as marcas épicas gravadas na tragédia ática, assinalando assim aquilo que foi designada como uma relação ancestral entre a literatura (dramática, novelesca, romanesca etc.) e a arte teatral, assente na ideia de que o épico e o trágico – dir-se-ia, de forma mais clara, a narrativa e o teatro – sempre terão caminhado juntos.

E esse percurso era feito, não tanto com os pés assentes na assunção de uma predisposição (quase) natural desses textos para a adaptação (para o palco, para a tela, para os corpos de bailarinos etc.) ou pelo que poderia ser vista como uma certa “teatralidade” neles inscrita, mas antes como deambulação pelos territórios da intertextualidade, onde os corpos interagem com outros corpos, aproximando-se, tocando-se, devorando-se com maior ou menor voracidade, fundindo-se, numa

²¹² “Disponibilidade”, claramente, no lugar de “predisposição” ou “tendência” para a adaptação.

imagem que tanto poderia ilustrar as elegantes danças palacianas, como o febril corpo-a-corpo amoroso ou os mais desarmantes atos canibalescos.

Assim, o autor deste texto procurava decifrar em alguma da escrita dramática que nos chegou do período ático a influência das narrativas dos ciclos homéricos, debruçando-se, especificamente, sobre a figura do Mensageiro em *Os Persas*, de Ésquilo, vendo nele traços de um dos dispositivos literários épicos mais reconhecidos: a narração de algo que teve lugar noutra tempo e/ou noutra lugar diferente daquele em que se desenrola a ação. Um mecanismo que, no caso do género trágico, talvez pudesse estar mais relacionado com uma certa experimentação com os modos do discurso (Barrett, 2002: XV-XVI) do que apenas com a superação de uma potencial falha na “mostração” (*showing*) em cena de ações ou acontecimentos que, à partida, estivessem destinados à obscenidade. Contudo, apesar de uma visão (do suprimimento da falha) poder ficar por revelar e a outra (da experimentação) poder estar a forçar a sua presença, o autor não deixará aqui de tomar partido e preferirá antes destacar o engenho artístico em vez de se deixar levar no argumento das deficiências técnicas, até porque, embora a segunda opção possa perder-se na rigidez da assunção da *intentio auctoris*, à primeira acresceria ainda o facto de poder ameaçar saltar fronteiras entre artes que, com alguma cautela, se procuraram defender.

Num movimento que, na Abertura, já se anunciava descontinuado e imprevisível, estugou-se o passo na direção de uma possível origem do romance, seguindo as marcas impressas nesse terreno por Bakhtin, Kristeva ou Lukács, com a ideia em mente de que a literatura romanesca caminhará lado a lado com o homem moderno e que, no seu plurilinguismo, procuraria representar esse novo mundo instável e complexo.

Embora o autor faça um esforço por não subscrever a visão hierarquizada de Bakhtin, que coloca o romance numa posição de domínio em relação aos outros géneros literários e mesmo em relação às outras formas de expressão artística, não deixa de se socorrer do conceito de “romancização” proposto pelo teórico russo, focando-se, especialmente, na disformidade disruptiva e no carácter acanónico deste género literário. Nesse sentido, passou, pois, a entendê-lo no contexto da criação (teatral) atual como uma tendência para a liquidificação das fronteiras que demarcam

os territórios de cada disciplina, identificando a justaposição, a interpenetração e a hibridização como processos cada vez mais comuns nas práticas artísticas contemporâneas. Do grego “hybris”, que etimologicamente pode remeter para “ultraje” ou “miscigenação” que viola as leis naturais (não-normativo), na Grécia Antiga o termo “híbrido” correspondia à transposição das fronteiras, gesto que deveria levar a uma punição. Deste modo, a hibridização poderia referir-se tanto ao ato transgressor e disruptivo da superação de barreiras, como à origem miscigenada e indefinida de alguma coisa. Um ser híbrido será tanto irregular, aberrante, anormal, monstruoso, como transgressor, instável, complexo, desafiador e orgiástico, capaz de integrar dois ou mais grupos, géneros ou estilos, tomando emprestadas (por adaptação ou apropriação) as características daqueles (dois ou mais) elementos que o possam constituir. Mas não seria já todo o teatro uma arte híbrida, feita de corpos, de vozes, de sons, de arquiteturas, de objetos, de luz, de tempo, de fronteiras cada vez mais indefinidas? E, arriscando mesmo deslizar o olhar para um horizonte ainda mais distante e criando um quadro mais abrangente, não poderia dizer-se que vivemos num mundo híbrido ou, como afirmava Bauman, numa modernidade líquida de que essa hibridez (também das práticas artísticas) possa ser apenas um processo/resultado inevitável?

Assim, procurou-se, com este texto, olhar para o trabalho do dramaturgo português Gil Vicente, na tentativa de rebater a ideia de que a prática da adaptação é uma simples atividade de imitação ou plágio, destituída de valor artístico por corresponder, na verdade, a uma mera derivação de algo que terá que ser reconhecido como “original” – e, eventualmente, poderia ter sido ensaiada uma teoria da hibridização a propósito da obra vicentina. Colhendo das ideias de Lehmann sobre o teatro pré-dramático e das teorias de Gumbrecht, identificou-se em Gil Vicente uma relação despudorada e, em alguns momentos, certamente, deliberada, com outros objetos literários, apropriados com vista à criação de um elaborado *patchwork* de referências que permitiriam o enriquecimento dos seus textos/dos seus espetáculos. Se Gumbrecht fala de uma diferente relação que se estabelece entre os atores e os espetadores no teatro medieval (Gumbrecht, 2010: 54), também seria possível falar de uma ligação análoga que se estabelece entre o dramaturgo Gil Vicente e os textos dos

quais se poderá ter apropriado para a criação desse riquíssimo repertório que nos legou.

E se o nome do dramaturgo português foi convocado neste estudo, tal não se deveu a um mero acidente ou um arrojo irrefletido, mas antes a uma decisão ponderada que apontava para que pudesse ser discutida a questão da autoria no contexto dessa liquidez e dessa febre da intertextualidade de que se falou anteriormente. Apesar de ser possível investir numa desventurosa viagem detetivesca para determinar as potenciais fontes que estivessem na origem deste ou daquele texto de Gil Vicente – e aqui foi revolvida a *Comédia Floresta d'Enganos* –, quem ousaria questionar a autoria dessas obras? E nesta dissertação, que toma como suas as ideias de outros, que se cria com base na citação de tantas obras, como se permitirá que esta seja assinada por Pedro Alves? Na (nossa) era dos *samplings*, dos *remakes*, das partilhas, das citações, a questão da originalidade parece estar cada vez mais mergulhada numa zona cinzenta de onde porventura não sairá, apesar de todas as discussões que possam querer levá-la para fora de cena ou que pretendam colocá-la sob as luzes de um qualquer altar.

Escondido no ventre da hipertextualidade (Genette, 2010), aquele que agora escreve estas linhas terá pensado na relação que Gil Vicente terá estabelecido com os que poderão ter sido os hipotextos de *A Comédia Floresta d'Enganos* como uma espécie de colaboração, que aqui não interessou (ou não foi possível) perceber se terá sido intencional ou não. De algum modo, acabou-se por mergulhar nesse mar, com a consciência de que, passado pouco tempo, infetado pela doença pós-moderna da intertextualidade, facilmente ficaria preso na rede entretecida pelo dramaturgo ou pelos seus leitores. O rizoma continuaria a expandir-se, voltando-se sobre si mesmo, regressando ao que poderia ser o ponto inicial e criando um *loop* eterno. Assinalou-se, pois, e reconheceu-se esse tráfego multidirecional, nem sempre organizado, autorizado ou sequer deliberado, entre obras e artistas num universo complexo feito de trocas intertextuais e de hibridismos que, como aqui se procurou demonstrar, não é exclusivo da pós-modernidade.

A adaptação poderia ser encarada então como prática transposicional, em que ocorreria a transformação de um ou mais prototextos de um meio para outro: da

literatura para o teatro. Terá sido, porventura, esse o modelo mais vezes destacado neste trabalho ao serem analisados os processos que levaram à criação dos espetáculos do *teatromosca*, sempre mediados por um texto literário outro, que se designou como “de adaptação”, cuja criação ficaria, na maioria dos casos, a cargo do próprio diretor/encenador dos espetáculos (*DOG ART*, em 2002, a *Trilogia dos seus trabalhos* e o espetáculo *Fahrenheit 451*, que, em 2015, fechou a *Trilogia Norte-Americana*) ou, em dois exemplos (*Moby-Dick*, em 2013, e *O Som e a Fúria*, em 2014), a cargo de dois escritores (Tiago Patrício, no primeiro caso, e Alexandre Sarrazola, no segundo) exteriores à estrutura da companhia. Contudo, apropriando-se de textos de Hutcheon, Sanders, Allen, entre outros, tendeu-se para uma análise dos trilhos percorridos por Pedro Alves e pelo *teatromosca*, entre 2002 e 2015, nas suas adaptações teatrais de romances, tendo no horizonte a identificação de uma posição não servil do(s) adaptador(es) relativamente aos textos (literários e de outra espécie) e aos criadores que lhe(s) terão iluminado os caminhos (os processos) para os espetáculos, assumindo a adaptação como criação ou, pelo menos, como rescrita que vai muito além do gesto imitativo ou reprodutivo, embora o fecundo vocabulário que, de algum modo, lhe está associado possa, provavelmente/deva, necessariamente/seja, inevitavelmente, posto em crise de forma sistemática. Desse modo, desde o gesto (que aqui se designou) pré-histórico em *DOG ART* até ao fogo paradoxal em que se autoimolava o espetáculo *Fahrenheit 451*, descreveram-se diferentes posicionamentos relativamente ao que se entenderá por “processos de adaptação”, que, necessariamente, acabariam por levar a distintos “resultados”.

Nos dois primeiros espetáculos aqui discutidos, *DOG ART*, de 2002, e *As Três Vidas de Lucie Cabrol*, de 2010, era ainda possível identificar um respeito cerimonioso em relação ao autor (John Berger) dos romances adaptados, o que contribuiria, certamente, para uma maior proximidade dos trabalhos adaptativos dessa prática transposicional de que se falava, vindo a originar uma certa importação de traços épicos para o texto de adaptação que seria usado na criação do espetáculo, que, apesar dessa tendência para a epicização, se enquadraria na lógica do teatro dramático, procurando, de algum modo, manter-se fiel ao que ainda era entendido como “original”.

Nesse sentido, nas pisadas de Pavis (Pavis, 2008), propôs-se distinguir o Objeto A como ponto original, que, na maioria dos casos, seria o texto romanesco adaptado, do Objeto B, que seria o texto dramático de adaptação utilizado nos ensaios e que, igualmente, poderia ser designado como “guião”. O Objeto C seria, pois, o espetáculo teatral apresentado ao espectador. Contudo, os ensaios do espetáculo de 2010 levariam a uma experimentação no trabalho com os atores e a um questionamento do posicionamento do texto literário dentro do processo criativo que deixaria sementes para os projetos seguintes. As inquietações provocadas pela antecipação de uma recepção negativa por parte dos públicos em relação aos resultados finais desse investimento na imprevisibilidade, simultaneidade ou supersaturação de discursos em palco, levariam a uma reorientação do trabalho em função de uma transposição (dramática e dramatizada) do texto de John Berger para o teatro.

Esses receios dissipar-se-iam ao perceber que, perante os espectadores, as propostas artísticas ganhariam novas dimensões que escapariam, por certo ao controlo dos artistas que as criaram, e com a consciência de que a relação que se estabelece entre o palco e os seus públicos deve ser entendida numa lógica de reciprocidade.²¹³ Como afirma Rancière, não há barreiras a transpor entre o ser espectador e o ser ator. O primeiro não está condenado a uma condição passiva que tenha que ser transformada em atividade.

É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que vêem com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam. Não existe forma privilegiada, tanto quanto não existe ponto de partida privilegiado. [...] Todo o espectador é já actor da sua história; todo o actor, todo o indivíduo de acção, é já espectador da mesma história.

(Rancière, 2010: 28)

A superação dos princípios de causa e efeito que tinham guiado esses dois primeiros espetáculos aqui discutidos, levaria a um reposicionamento do Objeto A na sala de ensaios do *teatromosca*. Assim, no caso da segunda produção da *Trilogia dos seus trabalhos*, o trabalho desenvolvido com os diferentes grupos que constituíram o

²¹³ Cf. Ana Pais (2014), a propósito dos modos como se estabelecem as relações entre a cena teatral e as suas audiências, com base nas teorias de Teresa Brennan ou Jacques Rancière.

Coro do espetáculo em cada novo local de apresentação ou a proposta cenográfica de Pedro Silva seriam elementos que inaugurariam novos caminhos que não tinham, necessariamente, que ter como ponto de partida o romance de Berger que estava a ser adaptado. Nesse espetáculo, tanto a performance desses atores não-profissionais, como a cenografia, poderiam apresentar-se como pilares alternativos à edificação do espetáculo, podendo, então, na sua lógica própria, passar a ser vistos como objetos autónomos (outros Objeto A) em relação ao texto romanesco. Contudo, a encenação levaria, novamente, a que os elementos cenográficos e, em parte, também o Coro, a iluminação ou a música fossem absorvidos, já não em função do discurso dominante do texto literário de adaptação (que passava a ser designado como Objeto B2), ao lado do qual se posicionavam agora como Objeto B1, B3, B4 etc., mas por uma lógica de “tradução” de sentidos que continuava a assumir o texto do escritor inglês como original (Objeto A).

Embora o trabalho com os coros tenha contribuído para esboçar uma certa disformidade pós-dramática em *EUROPA*, seria apenas em *Tróia* que a transgressão romanesca (a romancização do teatro) se efetivaria, através da constituição de um conjunto de outros discursos que concorreria, diretamente, com o texto de Berger para a criação do espetáculo teatral. As propostas cenográficas de Pedro Silva, as coreografias trabalhadas com os atores, o desenho de luz de Carlos Arroja, a banda sonora, bem como boa parte de uma série de outras referências (literárias, cinematográficas, pictóricas, musicais etc.), tinham sido lançadas para cima da mesa de ensaios antes mesmo da discussão do romance *Lilac and Flag* ou da apresentação à equipa do texto literário de adaptação, e abriam a porta para uma hipertextualização desenfreada que talvez pudesse colocar o espetador perante outros desafios que não o da “leitura”. Pese embora estes outros elementos (Objeto A2, Objeto A3 etc.) terem sido posicionados ao lado do romance (Objeto A1), não deixará sempre de ser possível que, no final, o espetador leia tudo com base no texto literário a partir do qual o espetáculo se anunciava ou era anunciado como adaptação teatral. Poderia, então, resultar inglório qualquer esforço anti-literário.

Assim, o investimento na interrogação do lugar do texto literário na criação teatral contemporânea não seria feito às custas de um afastamento da literatura, mas,

precisamente, pela inclusão de materiais (romances) que, de algum modo, poderiam ser vistos como pertencendo ao outro lado da fronteira (a Literatura) e que não estariam, à partida, numa visão tradicionalista, relacionados historicamente com a arte teatral. Contudo, conscientes de que, como aqui se discutiu, essas fronteiras poderão não ser assim tão claras quanto alguns ainda insistirão em apontar, a companhia prosseguiria a sua investigação em torno da adaptação de romances para o palco, fazendo das inúmeras teorias relacionadas com essa prática o verdadeiro objeto central da *Trilogia Norte-Americana*.

Relativamente aos textos de *Moby-Dick*²¹⁴, no decorrer do demorado processo de adaptação, ia-se sugerindo uma crescente acentuação da visão negativa da sociedade norte-americana, colocando a tónica na monogamia do Capitão Ahab, e, simultaneamente, procurava-se equilibrar essa tendência para o abismo com um outro olhar, mais humano e sensível, personificado na personagem do Primeiro Imediato do Pequod, Starbuck. Ao adaptador do texto literário (Tiago Patrício) era proposto que não só fosse possuidor de uma eficiente capacidade de síntese²¹⁵, como fosse manipulando o romance de Melville, sem que dele fizesse saltar, efetivamente, uma nova forma, de modo a dar uma expressão ainda mais clara a um conjunto de temas que a equipa pretendia ver abordados (o estatismo autista, o conservadorismo egoísta, a crença no progresso desenfreado, o descontrolado impulso expansionista...) e que pudesse colocar em palco a própria problemática da criação e da representação. Não se pretendia destruir a moldura multiforme do hipotexto²¹⁶, travestindo o hipertexto com um conjunto de códigos reconhecíveis da literatura dramática. Quando aqui se diz “reconhecíveis” quer-se afirmar que, no caso do texto literário de adaptação produzido por Tiago Patrício para o início dos ensaios deste espetáculo, as narrações não terão sido transformadas em diálogos ou em didascálias e os textos não terão sido divididos em falas de personagens – a não ser que o texto de Melville já contivesse essa divisão. Deste modo, no final, a formatação gráfica do texto que viria a ser

²¹⁴ Falamos tanto dos vários textos literários assinados por Tiago Patrício para a adaptação do romance de Melville que, quais palimpsestos, iam sendo escritos e rescritos ao longo de vários meses, como poderíamos falar também do próprio texto de Melville.

²¹⁵ Na grande maioria das recensões a obras teatrais adaptadas de romances tem grande destaque o poder de síntese do autor do hipertexto. Cf. nota 61.

²¹⁶ Os termos “hipotexto”, “hipertexto” ou “paratexto” foram discutidos anteriormente. Cf. nota 110.

designado como “guião” seria semelhante à do romance. Mesmo uma diferente versão do texto de adaptação seria editada pela *moscaMORTA*, o que acabaria por colocar inúmeras questões relativamente à autoria e à classificação desse texto. Parecia, pois, que a Baleia continuaria branca, fugidia, inclassificável. O texto literário de adaptação deveria manter-se próximo do conteúdo e da forma do texto oitocentista, relevar o seu próprio processo de construção e reconstrução e, assim, colocar em crise os conceitos de “adaptação”, “romancização” do teatro ou “teatralidade”, que terão sido centrais nesta dissertação. Contudo, quando na breve análise aqui elaborada a propósito deste espetáculo teatral se falava de “montagem” e “edição”, pensava-se não só no processo de manipulação/transformação pelo qual tinha passado o objeto literário de Melville nas mãos do adaptador tal como aqui acabou de ser ilustrado, como, principalmente, se procurava revelar a intenção da equipa do *teatromosca* em aplicar essa técnica na organização cénica de um conjunto de outros elementos (corpo, voz, cenografia etc.), num gesto que poderia alinhar-se com a tendência para a assunção da figura do encenador enquanto autor final do espetáculo teatral. No caso da companhia sintrense, esse jogo (que, nas palavras de Fischer-Lichte, podia ser de tensão entre teatro e literatura²¹⁷) não era posto em prática às custas da defesa de uma “desliteratização” da arte teatral ou de uma suposta “reteatralização”, embora, de algum modo, essa batalha fosse reproduzida na performance do ator Pedro Mendes²¹⁸, mas antes fazia erguer o seu discurso a partir da montagem de diferentes “textos”, ora em contraste, ora em diálogo ou sobrepostos ao Objeto A (o romance do escritor norte-americano).

Esse processo aproximava-se e, em certo sentido, dava continuidade ao trabalho desenvolvido nos projetos anteriores e seria adensado nos espetáculos seguintes. Contudo, ensaiava-se com esta nova trilogia uma abordagem distinta relativamente aos “textos”. O que *Moby-Dick* iniciava era uma convocatória para uma

²¹⁷ Cf. Erika Fischer-Lichte (1997).

²¹⁸ Esta terminologia belicista é aqui empregada, propositadamente, com vista à afirmação da falta de sentido da investida neste jogo tensional, na medida em que aqui deverá ter ficado ilustrado que o teatro não necessita de ser reteatralizado e, muito menos, esses objetivos (sejam lá eles quais forem, realmente) serão atingidos com base no afastamento da literatura dos seus processos criativos. Para além disso, esse confronto (teatro e literatura; performatividade e oralidade; palco e página; ator e leitor) rimava com aquele outro que, no que diz respeito ao texto de Melville, opunha Ahab à Baleia Branca.

reflexão sobre os processos e os resultados da adaptação de romances para o palco que, ora pela edição e montagem de todos esses objetos que, em qualquer perspectiva, seriam sempre “originais”, ora pela rescrita cénica em *O Som e a Fúria*, ou por uma hipertextualização desmedida no espetáculo que encerraria a *Trilogia Norte-Americana*, poderia assentar sobre um chão mais instável e indefinido do que se suporia.

Quando no espetáculo *O Som e a Fúria*, os atores, as bailarinas, os músicos, os técnicos, se entregavam a uma performance desenfreada, irrisória, provocadora, caótica, lidando com os materiais literários do mesmo modo como se relacionavam com a iluminação, à qual se furtavam, ou a cenografia, que, todas as noites, iam destruindo mais um pouco²¹⁹, procurava-se a emergência de uma performance da leitura no lugar de uma leitura da performance. Na última parte deste espetáculo, os materiais literários eram apropriados em palco pelos corpos desarticulados dos performers ou pelas notas dissonantes do músico para que se confrontasse o espetador, no momento do texto em que, supostamente, a narrativa era composta de um modo mais linear, com uma criação complexa, um *textus* desequilibrado de referências, pouco claro, hipersaturado, que atingia os sentidos do espetador como num ringue, sem que este pudesse compreender, imediatamente, de onde vinham os golpes que o atingiam. Mais do que “textos”, o espetáculo punha em cena diferentes “corpos” que, em alguns momentos, respiravam juntos, como os corpos dos atores em *DOG ART*, e, noutros momentos, se entrechocavam e contorciam até à exaustão, como Pedro Mendes em *Moby-Dick*.

E, no fim, na adaptação paradoxal de *Fahrenheit 451*, que tanto tinha a sua origem no romance de Bradbury ou na adaptação cinematográfica de Truffaut, que tanto podia inspirar-se na música de John Carpenter, num conjunto de fotografias anónimas descarregado da internet, nos discursos de diversos políticos, figuras

²¹⁹ Boa parte dos elementos cenográficos deste espetáculo, herdados, em grande medida, dos projetos anteriores, acabaram completamente destruídos numa das últimas apresentações. Quando, mais tarde, inesperadamente, a companhia foi convidada a apresentar de novo esta produção, foi necessário proceder a um grande trabalho de reconstrução da cenografia e mesmo à reposição de alguns objetos que já tinham sido colocados na lixeira. Aquando da organização da exposição *O Objeto Cenográfico como Elemento Dramatúrgico*, que esteve patente no Museu das Artes de Sintra, em outubro de 2016, foram expostos alguns desses destroços: livros destruídos, copos e jarros partidos, um cadeirão desconjuntado, um candeeiro despedaçado, um balde amolgado, roupa rasgada.

públicas, e de outros artistas, como podia sofrer influências de todos os espetáculos anteriores dirigidos por Pedro Alves no *teatromosca*, começava por ler-se num grande ecrã as palavras pelo qual os atores Filipe Araújo e Rute Lizardo tinham tentado “traduzir” o filme do realizador francês. Por entre tantas referências, tantas citações, homenagens, plágios, *pastiches*, *loops*, numa *mise en abyme* em que, facilmente, se perdia o chão e as estruturas, mesmo que rizomáticas, eram ameaçadas de destruição pelo fogo da hipertextualidade, colocava-se em causa uma interminável lista de termos e conceitos que, provavelmente, será sempre insuficiente ou deficiente na tentativa de ilustrar práticas tão distintas, tão ricas e tão complexas. No final desse espetáculo, sobre as telas brancas, sobre as tiras de papel que já tinham sido usadas em *Moby-Dick*, sobre o corpo dos atores, nas paredes do teatro, projetavam-se imagens em vídeo dos corpos dos espetadores, captadas no início daquela sessão enquanto liam as legendas iniciais, esforçando-se apenas por acompanhar o ritmo acelerado da projeção de um texto fragmentado e confuso. O que, no fundo, ali se projetava era um evento a voltar-se sobre si mesmo, uma interrogação a ver-se refletida num espelho, um acontecimento teatral que reaproveitava outros, o que ali se observava eram espetadores em plena performance da leitura, a esforçarem-se apenas por apreender todas as palavras, todos aqueles textos, corpos que observavam outros corpos, que com eles se poderiam relacionar de um outro modo que não, exclusivamente, na demanda da produção de sentidos.

BIBLIOGRAFIA

ABEL, Lionel

1968 *Metateatro - Uma Visão Nova da Forma Dramática*. Rio de Janeiro : Zahar.

ADORNO, Theodor W

2003 *Notas de Literatura*. São Paulo : Editora 34. Vol. 1.

ALLEN, Graham

2000 *Intertextuality*. New York : Routledge.

- 2003 *Roland Barthes*. Londres : Routledge.
- ANTUNES, José Maria Lobo
- 2016 *Fechar Fronteiras: Teatro e Literatura*. Lisboa : Universidade de Lisboa, Tese de Doutoramento.
- ARAÚJO, Teresa
- 2003 "Três Citações de Romances em Três peças Vicentinas." [ed.] Maria João Brilhante e Paula Lobo. *Gil Vicente 500 Anos Depois : Actas do Congresso Internacional*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 347-362.
- ARISTÓTELES
- 1951 *Poética*. Lisboa : Guimarães.
- ARTAUD, Antonin
- 1989 *O teatro e o seu duplo* . Lisboa : Fenda.
- ASENSIO, Eugenio
- 1970 *Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media* . Madrid : Gredos.
- AUGÉ, Marc
- 2005 *Não-Lugares - Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa : 90 Graus Editora.
- AUMONT, Jacques.
- 1993 *A Imagem*. São Paulo : Papyrus.
- BADIOU, Alain
- 2002 *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo : Estação Liberdade.
- BAKHTIN, Mikhail
- 1981^a *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro : Forense-Universitária.
- 1981^b *The Dialogic Imagination*. Austin : University of Texas Press.
- 1987 *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo : Hucitec.
- 1997 *Estética da Criação Verbal*. São Paulo : Martins Fontes.
- 2002 *Questões de Literatura e de Estética: Teoria do Romance*. São Paulo : Editora Hucitec.

BAL, Mieke

1978 *Mise en abyme et iconicité*. *Littérature* 29, pp. 116-128.

BARRENTO, João

2001 "O Arco da Palavra". [autor do livro] Peter Handke. *A Hora em que não Sabíamos Nada Uns dos Outros seguido de O Jogo das Perguntas ou A Viagem à Terra Sonora*. Porto : Livros Cotovia.

2001 "Que Significa "Moderno"?" *Interact*. 3. CECL - Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa [Online] Verão de 2001. [Citação: 22 de dezembro de 2016.] <http://www.interact.com.pt/memory/interact3/>.

BARRETT, James

2002 *Staged Narrative - Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Los Angeles : University of California Press, Ltd..

BARTHES, Roland

1977 *Ensaio Críticos*. Lisboa : Edições 70.

1981 *A Câmara Clara*. Lisboa : Edições 70.

1987 *A Morte do Autor. O Rumor da Língua*. Lisboa : Edições 70, pp. 49-53.

1983 *O Prazer do Texto*. Lisboa : Edições 70.

BASSNETT, Susan; LORCH, Jennifer

2013 *Luigi Pirandello in the Theatre: A Documentary Record*. Nova Iorque : Routledge.

BATTLE, Troy T.

2012 *The Postmodern World of Muller and Wilson, or How Hamletmachine Completed a Brechtian Dream*. Warrensburg : University of Central Missouri - Department of Theatre and Dance.

BAUMAN, Zygmunt

2001 *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro : Zahar.

BAY-CHENG, Sarah , et al., [ed.]

2010 *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdão : Amsterdam University Press.

BENJAMIN, Walter

1992 *O Narrador - Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov. Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa : Relógio d'Água.

2008 *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: Quatro Traduções para o Português*. Belo Horizonte : Fale/UFMG.

BENNETT, Benjamin

2005 *All Theater is Revolutionary Theater*. New York : Cornell University Press.

BERGER, John

1996 *Modos de Ver*. Lisboa : Edições 70.

1999^a *King - A Street Story*. London : Bloomsbury.

1999^b *Lilac and Flag*. London : Bloomsbury.

1999^c *Pig Earth*. London : Bloomsbury.

2001 *The Shape of a Pocket*. London : Bloomsbury.

2002 *Dog Art*. [ed.] Pedro Alves. [trad.] Pedro Alves.

2007 "Ten Dispatches About Place". *Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and Resistance*. New York : Pantheon, pp. 119-127.

2008 *E os Nossos Rostos, Meu Amor, Fugazes como Fotografias*. Vila Nova de Famalicão : Quasi Edições.

2011^a *EUROPA*. [ed.] Pedro Alves. [trad.] Pedro Alves.

2011^b *Tróia*. [ed.] Pedro Alves. [trad.] Pedro Alves.

BERMAN, Antoine

2009 "A Tradução e seus Discursos". *Alea : Estudos Neolatinos*. Vol. 11, pp. 341-353.

BIERL, Anton

2013 "Maenadism as Self-Referential Choralitv in Euripides' Bacchae". [autor do livro] Marianne Govers Hopman Renaud Gagné. *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge : s.n., pp. 211-226.

BLOOM, Harold

2002 *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro : Imago.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques, [ed.]

1996 *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

BRADBURY, Ray

2011 *Fahrenheit 451*. Mem-Martins : Publicações Europa-América.

BRAUN, Edward

1991 *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski*. London : Methuen Drama.

BRECHT, Bertolt.

1999 *A Compra do Latão*. Lisboa : Vega.

BRILHANTE, Maria João

1992 *Floresta*. Lisboa : Quimera.

BROOK, Peter

2006 *El Espacio Vacío*. Barcelona : Ediciones Península.

BRYANT, John

1998 "Moby-Dick as Revolution". [autor do livro] Robert Steven Levine. *The Cambridge Companion to Herman Melville*. Nova Iorque : Cambridge University Press, pp. 65-90.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine

1990 *Tragique de l'Ombre : Shakespeare et le Maniérisme*. Paris : Galilée.

BURNS, Elizabeth

1972 *Theatricality: A Study Of Convention In The Theatre And In Social Life*. New York : Harper and Row.

CALDERWOOD, James L.

1983 *To Be and Not to Be - Negation and Metadrama in Hamlet*. Nova Iorque : Columbia University.

CALLE, Pilar Sánchez

2015 "Country Man, Urban Migrant: A Seventh Man". [ed.] Ralph Hertel e David Malcolm. *On John Berger: Telling Stories*. Leiden : Brill, pp. 233-248.

CÂMARA, Vasco

2001 "Psico - Crítica". *Público*. [Online] 25 de janeiro de 2001. [Citação: 22 de fevereiro de 2017.] <https://www.publico.pt/2001/01/25/culturaipsilon/noticia/psico-1650758>.

CAMPBELL, Gordon

1994 "Pragmatism and Narratology: The Case of Paradise Lost". [autor do livro] Roy Eriksen. *Contexts of Pre-novel Narrative: The European Tradition*. Berlin/New York : De Gruyter, pp. 273-281.

CAMUS, Albert

- 1961 *Oração por uma Negra*. São Paulo : Agir.
- CARLSON, Marvin
- 2010 *Performance – Uma Introdução Crítica*. Belo Horizonte : Editora UFMG.
- CASTRO, Aníbal Pinto de
- 2003 "As Dramatizações Vicentinas da Novela de Cavalaria". [ed.] Maria João Brilhante e Paula Lobo. *Gil Vicente 500 Anos Depois : Actas do Congresso Internacional*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 13-30.
- CERVANTES, Miguel de
- 2005 *Dom Quixote de la Mancha*. Lisboa : Dom Quixote.
- COELHO, Eduardo Prado
- 1983 "Prefácio". [autor do livro] Roland Barthes. *O Prazer do Texto*. Lisboa : Edições 70, pp. 9-30.
- COSTA, Tiago Bartolomeu
- 2013 "No Coração da Baleia". *Público*. 20 de dezembro de 2013, p. 22.
- CRAIG, Edward Gordon
- 1957 *On the Art of the Theatre*. London : Heinemann.
- CRUZ, Maria Leonor García da
- 1990 *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*. Lisboa : Gradiva.
- DÄLLENBACH, Lucien
- 1977 *Le récit spéculaire - Essai sur la mise en abyme*. Paris : Édition du Seuil.
- DEBORD, Guy
- 2012 *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa : Antígona.
- DELEUZE, Gilles
- 1983 *Cinéma I - l'Image Mouvement*. Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix
- 2004 *Mil Planaltos*. Lisboa : Assírio & Alvim.
- DERRIDA, Jacques
- 1973 *Gramatologia*. São Paulo : Perspectiva.
- 2005 *A Farmácia de Sentidos*. São Paulo : Iluminuras.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira, [ed.]

2012 *Intermedialidade e Estudos Interartes - Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG. Vol. 1.

DUBUIS, Roger

1973 *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la Tradition de la Nouvelle en France au Moyen Âge*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

ECO, Umberto

1983 *Leitura do Texto Literário - Lector in Fabula: A Cooperação Interpretativa nos Textos Literários*. Lisboa : Presença.

1984 *Conceito de Texto*. São Paulo : T. A. Queiroz.

1991 *A Obra Aberta*. São Paulo : Perspectiva.

1992 *Os Limites da Interpretação*. Lisboa : Difel.

ECO, Umberto, et al.

2005 *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo : Livraria Martins Fontes.

EDWARDS, Brian

2006 "Playful Learning: Melville's Artful Art in Moby-Dick." *Australasian Journal of American Studies*, julho 2006: 1-13.

ELIOT, T. S.

1950 "Tradition and the Individual Talent". *Selected Essays*. Harcourt : New York, pp. 3-11.

ERBERT, Roger

1998 "Psycho - Review". [Online] 6 de dezembro de 1998. [Citação: 22 de fevereiro de 2017.] <http://www.rogerebert.com/reviews/psycho-1998>.

FADDA, Sebastiana.

2013 "Tradução, Adaptação e Reescrita - O Cante e o Pranto do Alentejo". *Sinais de Cena*, nº 20: 59 - 65.

FAULKNER, William

s/d *O Som e a Fúria*. Lisboa : Círculo de Leitores.

1984 *Requiem for a Nun*. Midlesex : Penguin Books.

2011 *Sartoris*. Lisboa : Dom Quixote.

2012 *O Som e a Fúria*. Lisboa : Dom Quixote.

FÉRAL, Josette

- 1982 *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*. Toronto : University of Toronto Press, Modern Drama, Vol. 25, pp. 170-181. 1.
- 2009^a "Por uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo". [ed.] Luiz Fernando Ramos e Sílvia Fernandes. *Revista Sala Preta*. Vol. 9, pp. 197-210.
- 2009^b "Teatro Performativo e Pedagogia: Entrevista com Josette Féral". [ed.] Luiz Fernando Ramos e Sílvia Fernandes. *Revista Sala Preta*. 2009, pp. 255-267.

FIORIN, José Luiz

- 2006 "Interdiscursividade e Intertextualidade". [autor do livro] Beth Brait. *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo : Contexto, pp. 161-193.

FISCHER-LICHTE, Erika

- 1997 *The Show and the Gaze of Theatre : A European Perspective Studies in Theatre History and Culture*. Iowa : University of Iowa Press.
- 2005 *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London : Routledge.
- 2011 *Estética de lo Performativo*. Madrid : Abada Editores.

FITZMYER, Joseph A.

- 1945 "The Aristotelian Elements of Tragedy as Found in Homer". Chicago : Loyola University Chicago.

FRANCIS, Gavin

- 2015 "John Berger's A Fortunate Man: A Masterpiece of Witness". *The Guardian*. 7 de fevereiro de 2015.

FRESHWATER, Helen

- 2009 *Theatre & Audience*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.

FROTA, Gonçalo

- 2015 *O falecido Albano Jerónimo (que não morreu)*. Público.

FUCHS, Georg

- 1999 "La Revolución del Teatro (1909)". [ed.] José A. Sánchez. *La Escena Moderna. Manifiestos y Textos Sobre el Teatro de la Época de las Vanguardias*. Madrid : Akal, pp. 211-216.

FUSCO, Coco

- 1999 *Elevator Repair Service*. BOMB Magazine.
- GANDER, Catherine
- 2013 *Muriel Rukeyser and Documentary: The Poetics of Connection*.
Edinburgh : Edinburgh University Press.
- GASSET, José Ortega y
- 1963 "Ensayos de Crítica". *Obras Completas*. Madrid : Revista de Occident,
Vol. Vol. II.
- GENET, Jean
- 1979 "Les Nègres". *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- GENETTE, Gérard
- 1995 *Discurso da narrativa*. Lisboa : Vega.
- 2004 *Métalepse - De la Figure à la Fiction*. Paris : Seuil.
- 2010 *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Belo Horizonte : Edições
Viva Voz.
- GIESEKAM, Greg
- 2007 *Staging the Screen: The use of film and video in theatre*. New York :
Palgrave Macmillan.
- GOFFMANN, Erving
- 2002 *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis : Editora Vozes.
- GOMES, André Luís
- 2005 "Do Texto Base ao Adaptado: Transposições Teatrais." [autor do livro]
Sheila D. Maluf e Ricardo Bigi de Aquino. *Reflexões Sobre a Cena*.
Maceió; Salvador : EDUFAL; EDUFBA, pp. 35-54.
- GOWARD, Barbara
- 1999 *Telling Tragedy*. London : Duckworth.
- GRAMSCI, Antonio
- 1982 *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro : Civilização
Brasileira.
- GREENWOOD, John Philip Peter
- 1988 *Shifting Perspectives and the Stylish Style: Mannerism in Shakespeare
and His Jacobean Contemporaries*. Toronto: University of Toronto Press.
- GREGORIO, Lamberto Di

1967 *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*. Milão : Vita e Pensiero.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph, [ed.]

1979 *Dicionário de Semiótica*. São Paulo : Cultrix.

GRUBER, William

2010 *Offstage Space, Narrative, and the Theatre of the Imagination*. New York : Palgrave Macmilan.

GUMBRECHT, Hans Ulrich

2003 *Why Intermediality — if at all?* Montréal : Presses de l'Université de Montréal, Intermédialités : Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques, pp. 173–178. 2.

2010 *Produção de Presença – O que o Sentido Não Consegue Transmitir*. Rio de Janeiro : Contraponto e PUC-Rio.

2012 *É Apenas um Jogo: A História dos Media, do Desporto e do Público*. Lisboa : Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, Comunicação & Cultura, pp. 19-37. 13.

HANDKE, Peter

2001 *A Hora em que não Sabíamos Nada Uns dos Outros seguido de O Jogo das Perguntas ou A Viagem à Terra Sonora*. Porto : Livros Cotovia.

HAVELOCK, Eric A.

1963 *Preface to Plato*. Cambridge : Harvard University Press.

HEGEL, Friedrich

1993 *Estética*. Lisboa : Guimarães Editores.

HOMERO

2005 *Ilíada*. Lisboa : Cotovia.

2003 *Odisseia*. Lisboa : Cotovia.

HUMPHREY, Robert

1976 *O fluxo da consciência : um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. São Paulo : McGraw-Hill do Brasil.

HUTCHEON, Linda

- 1989 *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa : Edições 70.
- 1991 *Teoria do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro : Imago.
- 2003 From Page to Stage to Screen: The Age of Adaptation. [ed.] Michael Goldberg. *The University Professor Lecture Series*. Toronto : Faculty of Arts and Science, pp. 37-54.
- 2013 *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge.

JONG, Irene de

- 1991 *Narrative in Drama: the art of the Euripidean messenger-speech*. Leiden : E. J. Brill.

KANTOR, Tradeusz

- 2004 *Le théâtre de la mort*. [ed.] Denis Bablet. Lausanne : L'Age d'Homme.

KAWIN, Bruce F. ; Movshovitz, Howie

- 2013 "The Montage Element In Faulkner's Fiction". [autor do livro] Bruce F. Kavin. *Selected Film Essays and Interviews*. London : Anthem Press, pp. 131–148.

KAWIN, Bruce

- 1977 *Faulkner and Film*. New York : Frederick Ungar.

KELLER, Helen

- 1927 *My Religion*. New York : Doubleday, Page & Company.

KIVY, Peter

- 2006 *The Performance of Reading: An Essay in the Philosophy of Literature* . Oxford : Blackwell.

KLEIMAN, Olinda

- 1995 "La Réélaboration de la 17^{ème} des Cent Nouvelles Nouvelles Dans Floresta de Enganos de Gil Vicente". [autor do livro] Monique Joly (ed.). *Les Langues Néo-Latines - D'Un Genre a L'Autre*. s.l. : Association des enseignants de langues vivantes romanes, pp. 33-56.
- 2013 *Uma Revisitação «Espectacular», Presença Francesa no Teatro Vicentino*. Rio de Janeiro : Universidade Federal Fluminense, Gragoatá, revista de pós graduação em letras, Vol. N° 33, pp. 77-98.

KOWZAN, Tadeusz

- 1994 *Théâtre dans le théâtre : signe des temps?* Cahiers de l'Association internationale des études francaises, pp. 155-168.

KRISTEVA, Julia

1978 *Semiótica do romance*. Lisboa : Arcádia.

2005 *Introdução à Semanálise*. São Paulo : Perspectiva.

LARANJINHA, Ana Sofia

2005 *A Escrita Romanesca no Ciclo Pseudo-Robert de Baron*. Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Tese de Doutoramento.

LARTIGUE, Pierre

1982 "L'Après-midi d'un Faune". *L'Avant-Scène - Ballet/Danse*. Paris : s.n..

LEHMANN, Hans-Thies

2007 *O teatro pós-dramático*. São Paulo : Cosac Nayfy.

2008 "Motivos para Desejar uma Arte da Não-Compreensão". *Urdimento*. abril de 2008, pp. 141-149.

LEHMANN, Hans-Thies, et al.

2013^a *Teatro Pós-dramático, doze anos depois*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, pp. 859-878.

2013^b "Teatro Pós-dramático e Processos de Criação e Aprendizagem da Cena: Um Diálogo com Hans-Thies Lehmann". [ed.] Flávio Desgranges. *Revista Sala Preta*. Vol. 13.

2015 *Teatro Além do Drama: O Pós e o Pré-Dramático*. Goiânia : Universidade Federal de Goiás, 2014/2015. Revista Arte da Cena. Vol. 1. 2.

LESAGE, Marie-Christine

2008 "Théâtre et Intermédialité". [ed.] Sylvie Roques. *Communications - Théâtres d'Aujourd'hui*. Vol. 83, pp. 141-155.

LOUPPE, Laurence

2012 *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa : Orfeu Negro.

LOURENÇO, Helena

2009 *Do Amor e da Soledad no Amadís de Gaula: Ressonâncias no Teatro Vicentino*. Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Península - Revista de Estudos Ibéricos, pp. 133-149. 6.

LUKÁCS, George

2007 *A Teoria do Romance*. São Paulo : Editora 34.

MAETERLINCK, Maurice

- 2013 *Um Teatro de Androides*. [ed.] Elen de Medeiros. Campinas : Universidade Estadual de Campinas, abril de 2013, Pitágoras 500, Vol. 4, pp. 88-92. 4.

MANUEL, Pedro

- 2007 *Do Teatro da Morte à Teatralidade*. Lisboa : Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Dissertação de Mestrado.

MARQUES, Carlos Vaz

- 2009 "William Faulkner". *Entrevistas da Paris Review*. Lisboa : Tinta da China, pp. 53-82.

MARTIN, Carol.

- 2006 "Bodies of Evidence." *The Drama Review: Documentary Theatre*: 8-15.
New York : Massachusetts Institute of Technology.

MATEUS, Osório

- 2002^a "Especificidade do Texto Dramático". *De Teatro e Outras Escritas*. Lisboa : Quimera, pp. 105-115.
- 2002^b "Teatro e Literatura". *De Teatro e Outras Escritas*. Lisboa : Quimera, 2002, pp. 212-218.

MATTHIESSEN, F. O.

- 1980 *American renaissance : art and expression in the age of Emerson and Whitman* . Nova Iorque: Oxford University Press.

MCFARLANE, Brian

- 1996 *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford : Oxford University.

MCHALE, Brian

- 2006 *Cognition En Abyme: Models, Manuals, Maps*. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 4 (2), pp. 175-189.

MELVILLE, Herman

- 2002 *Moby Dick*. Mem-Martins : Publicações Europa-América.
- 1950 *Mardi and A Voyage Thither*. Boston: L. C. Page.
- 1992 *White-Jacket*. Oxford: Oxford University Press.
- 2005 *Moby-Dick*. Lisboa: Relógio d'Água.

MERRIFIELD, Andy

2012 *John Berger*. London : Reaktion Books.

MIRANDA, José Carlos Ribeiro

1998 *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata*. Porto : Granito.

MOISÉS, Massaud

1985 *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo : Cultrix.

MUIR, Lynette

2007 *Love and Conflict in Medieval Drama: The Plays and Their Legacy*. Cambridge : Cambridge University Press.

NAREMORE, James

2000 *Film Adaptation* . London : The Athlone Press.

PAIS, Ana

2004 *O Discurso da Cumplicidade*. Lisboa : Edições Colibri.

2014 *Comoção: Os Ritmos Afectivos do Acontecimento Teatral*. Lisboa : Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Tese de Doutoramento.

PALLA, Maria José

1992 "O Parvo e o Mundo às Avesas em Gil Vicente - Algumas Reflexões". *Temas Vicentinos: Actas do Colóquio em Torno da Obra de Gil Vicente (Teatro da Cornocópia, 1988)*. s.l.: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 87-101.

PAPASTERGIADIS, Nikos

1993 *Modernity as Exile: The Stranger in John Berger's Writing*. Manchester : Manchester University Press.

PATRÍCIO, Tiago

2015 *Moby-Dick em Três Horas e Quarenta e Cinco Minutos*. s.l.: moscaMORTA.

PAVIS, Patrice

1999 *Dicionário de Teatro*. São Paulo : Perspectiva.

2008 "Para uma Especificidade da Tradução Teatral: A Tradução Intergestual e Intercultural". *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo : Perspectiva, pp. 123-144.

PEIRCE, Charles

2000 *Semiótica*. São Paulo : Perspectiva.

PFISTER, Manfred

1993 *The Theory and Analysis of Drama*. Nova Iorque : Cambridge University Press.

PLANA, Muriel

2004 *Roman, Théâtre, Cinéma: Adaptations, Hybridations et Dialogue des Arts*. Rosny-Sous-Bois : Editions Bréal.

PLATÃO

2005 *República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PLETT, Heinrich F.

2012 *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Boston : Brill.

POSTLEWAIT , Thomas; DAVIS, Tracy C.

2003 *Theatricality*. Cambridge : Cambridge University Press.

RADFORD, Colin.

2012 "Theatre within the Theatre". *Nottingham French Studies*: 76-90.
Edinburgh : Edinburgh University Press.

RAJEWSKY, Irina O.

2002 *Intermedialität*. Tübingen : Francke.

2005 "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités*. Automne, pp. 43-64.

RANCIÈRE, Jacques

2010 *O Espectador Emancipado*. Lisboa : Orfeu Negro.

RATO, Ana Margarida Santos

2003 "Gil Vicente e Shakespeare: Encontro à Porta dos Infernos". [ed.] Maria João Brilhante e Paula Lobo. *Gil Vicente 500 Anos Depois : Actas do Congresso Internacional*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 237-247.

ROSENFELD, Anatol

1985 *O Teatro Épico*. São Paulo : Perspectiva.

ROSSI, Luciano

1979 *A Literatura Novelística na Idade Média Portuguesa*. Lisboa : Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

SANDERS, Julie

2006 *Adaptation and Apropriation*. New York : Routledge.

SARAIVA, António José

1992 *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. Lisboa : Gradiva.

1998 *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa : Gradiva.

SARRAZAC, Jean-Pierre

2002 *O Futuro do Drama*. Porto : Campo das Letras.

2011 "O que Você Está Lendo? - Entrevista Exclusiva com Jean-Pierre Sarrazac". [ed.] Flávio Desgranges. *Revista Sala Preta*. Vol. 11, pp. 212-215.

2012 *Poétique du Drame Moderne - De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Éditions du Seuil.

SARTRE, Jean-Paul

1963 "Time in Faulkner: The Sound and the Fury". [autor do livro] Frederick J. Hoffman e Olga W. Vickery. *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York : Harcourt, Brace & World, Inc..

SCHAEFFER, Jean-Marie

2014 "Fictional vs. Factual Narration". [autor do livro] Peter Hühn, et al. *Handbook of Narratology*. Berlin/Boston : De Gruyter, pp. 179-196.

SCHECHNER, Richard

1994 *Environmental Theater*. New York : Applause Theatre & Cinema Books.

2006 *Performance Studies: An Introduction*. New York : Routledge.

2009 "Performer". [ed.] Luiz Fernando Ramos e Sílvia Fernandes. *Revista Sala Preta*. Vol. 9, pp. 333-365.

SCHNEIDER, Michel

1990 *Ladrões de Palavras. Ensaio Sobre o Plágio, a Psicanálise e o Pensamento*. Campinas : UNICAMP.

SEGAL, Charles

1986 "Greek Tragedy: Writing, Truth and the Representation of the Self". *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. New York : Cornell University Press, pp. 75-109.

SELLERS, María Rosa Álvarez

2007 *Da Novela de Cavalaria à Comédia Renascentista: Don Duardos e Amadís de Gaula de Gil Vicente*. Limite, Vol. 1, pp. 159-173.

SERÔDIO, Maria Helena *et al.* (Coord.)

1992 *O teatro e a interpelação do real: Congresso da AICT*. Lisboa : Colibri.

2003 *Teatro em debate(s): I Congresso do Teatro Português & Colóquio "O homem de costas. O corpo no teatro, cinema, fotografia e artes plásticas"*. Lisboa : Livros Horizonte.

SERRA, José Pedro

2006 *Pensar o Trágico*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

SERRÃO, Adriana Veríssimo; SANCHES, Manuela Ribeiro

2002 *A Invenção do "Homem". Raça, Cultura e História na Alemanha do Século XVIII*. Lisboa : Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

SILVA, Alexandra Moreira da & CARVALHO, Paulo Eduardo (Org.).

2013 "Transbordamentos Infinitos: A Dramaturgia Contemporânea". *Cadernos de Literatura Comparada* N.ºs 22, 23, Junho - Dezembro.

SILVA, Pedro Alexandre Medeiros da

2014 *O Objeto Cenográfico como Elemento Dramatúrgico no Projeto Teatral Moby-Dick*. Amadora : Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Teatro e Cinema, Dissertação de Mestrado.

SIMÕES, João Gaspar

1987 *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*. Lisboa : Publicações Dom Quixote.

SONTAG, Susan

1966 *Film and Theatre*. The Tulane Drama Review, Vol. 11, N. 1, pp. 24-37.

2004 *Contra a Interpretação e Outros Ensaios* . Lisboa : Gótica.

STAM, Robert

2000 "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". [autor do livro] James Naremore. *Film adaptation*. Londres : The Athlone Press.

2005 *Literature Through Film : Realism, Magic, and the Art of Adaptation* . Malden : Blackwell Publishing.

- 2006 "Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade". *Ilha do Desterro - A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. 51.

STATHATOS, C. C.

- 1972 *Antecedents of Gil Vicente's "Floresta de enganos"*. *Luso-brazilian Review*, Vol. 9, Nº 2, pp. 87–95.

SUCHER, C. Bernd

- 1999 *O Teatro das Décadas de Oitenta e Noventa*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

SZONDI, Peter

- 2001 *Teoria do Drama Moderno (1880 - 1950)*. São Paulo : Cosac & Naify.

TEYSSIER, Paul

- 1982 *Gil Vicente - o Autor e a Obra*. Lisboa : Biblioteca Breve.

TOBAR, María Luisa

- 1994 "Los Disfrazados de Mujer en la "Floresta de Engaños" de Gil Vicente". [autor do livro] Rafael González Cañal Felipe B. Pedraza Jiménez. *Los Albores del Teatro Español : Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro : Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 139-154.

TOCQUEVILLE, Alexis de

- 2002 *Da Democracia na América*. Cascais : Principia.

TORRES, Mário Jorge

- 2001 "Psico - Crítica". *Público*. [Online] 25 de janeiro de 2001. [Citação: 22 de fevereiro de 2017.] <https://www.publico.pt/2001/01/25/culturaipsilon/noticia/psico-1650757>.

TSCHILSCHKE, Christian v.

- 2000 *Roman und Film - Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen : Narr.

UBERSFELD, Anne

- 2005 *Para Ler o Teatro*. São Paulo : Perspectiva.

VELISSARIOU, Alexandra

- 2012 *Aspects Dramatiques et Écriture de l'Oralité dans les Cent Nouvelles Nouvelles*. Paris : Honoré Champion.

VERTOV, Dziga

- 1997 *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. [ed.] Annette Michelson. Berkeley : University of California Press.

VICENTE, Gil

- 2002 *As Obras de Gil Vicente, Vol. 1*. Lisboa : Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - Imprensa Nacional-Casa da Moeda. pp. 479-515.

VICO, Giambattista

- 2005 *Ciência Nova*. Lisboa : Fundação Gulbenkian.

VIDAL, Belén

- 2012 *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam : Amsterdam University Press.

VIEIRA, André Soares; DINIZ, Thais Flores Nogueira, [ed.].

- 2012 *Intermedialidade e Estudos Interartes - Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG. Vol. 2.

VISCHER, Friedrich Theodor.

- 1989 "A «Novelle», ou o Idílio Moderno". *Literatura Alemã : Textos e Contextos 1700-1900*. Lisboa : Presença, Vol. 2, pp. 114-116.

VYGOTSKY, Lev

- 2007 *Pensamento e Linguagem*. Lisboa : Relógio d'Água.

Wagner, Joseph B.

- 2001 *Hamlet Rewriting Hamlet*. Nova Deli : Vikas Publishing House, Hamlet Studies, Vol. 23, pp. 75-92.

WATT, Ian

- 2010 *A Ascensão do Romance: Estudos Sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo : Editora Shwarcz.

WEINSTEIN, Philip M.

- 1995 *The Cambridge companion to William Faulkner*. Cambridge : Cambridge University.

WEST, Martin L.

- 2003 *Greek Epic Fragments: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Londres : The Loeb Classical Library.

WOLF, Werner

- 1999 *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdão : Rodopi.

WORVILL, Romira

- 1997 "Recherches sur Paul Landois, Collaborateur de l'Encyclopédie". [autor do livro] Pierre Chartier. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. Vol. 23, pp. 127-140.

ŽIŽEK, Slavoj

- 2008 *Lacrimae Rerum*. Lisboa : Orfeu Negro.

ZURBACH, Christine

- 2003 *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988*. Lisboa : Edições Colibri.