

LUIZ FELIPE BOTELHO PAES BARRETO

O JOGO DO ILIMITADO

DISSOLUÇÃO DOS LIMITES DE TEMPO E ESPAÇO
NA DRAMATURGIA DE JOÃO FALCÃO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cleise Furtado Mendes

Salvador

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

- B273 Barreto, Luiz Felipe Botelho Paes.
O Jogo do ilimitado: dissolução dos limites de tempo e espaço na dramaturgia de João Falcão / Luiz Felipe Botelho Paes Barreto. - 2007.
131 f. : il.
- Orientadora : Prof^a Dr^a Cleise Furtado Mendes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro/Escola de Dança.
1. Teatro. 2. Espaço e tempo. 3. Cleise Furtado Mendes. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro /Escola de Dança. II. Título.

CDD - 792

Aos meus pais,
pelo apoio para que eu
chegasse até aqui.

AGRADECIMENTOS

Aos que me apoiaram antes, durante e depois desta jornada. Aos novos e velhos amigos que fizeram este caminho ser ainda mais belo. Aos que ficaram tão perto de mim como se fossem minha família. Aos que nunca mais esquecerei. Aos que me acompanharam, me orientaram, compartilharam comigo seus conhecimentos e dúvidas, sonhos e pesadelos. Aos que ouviram meus alumbramentos e reclamações, riram e choraram comigo. Aos que me mostraram a Bahia e a natureza materna que as terras têm. Aos que me acolheram, me apontaram caminhos, simplificaram a Vida.

Agradeço a estes e a todos – e são tantos – que colaboraram com ações e intenções para que estes mestrado e dissertação se concretizassem da melhor maneira possível. A vocês, amigos, colegas, mestres, parentes amados, minha profunda gratidão. Deus os abençoe.

Pára tempo, Pára!
Pára um pouco, pelo menos!
Deixa eu ter uma idéia primeiro.
Depois você volta a passar.
Então, vai! Quer passar, passa!
Passa, passa mais rápido, vai, passa, passa,
passa mais rápido, mais rápido ainda,
vai, tempo, passa bem rápido!
Eu quero ouvir você quebrar.

Trecho de *Uma noite na lua* (1998), de João Falcão

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
APRESENTAÇÃO	10
INTRODUÇÃO	14
BREVE INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE CRONOTOPO	18
1 ESPAÇO, TEMPO E CRIAÇÃO NA DRAMATURGIA	22
1.1 MOMENTOS HISTÓRIA ADENTRO SOBRE JOGOS NO ESPAÇO-TEMPO	24
1.2 QUANDO AS REGRAS TOMAM O LUGAR DO PRAZER DE JOGAR	29
1.3 VIDA ALÉM DO ARISTOTELISMO	35
2 O MENINO QUE VIROU DRAMATURGO QUE VIROU MULTIARTISTA	47
2.1 DE UM RESUMO DA HISTÓRIA DE UM CONTADOR DE HISTÓRIAS	47
2.2 DAS HISTÓRIAS DE UMA FORMA DE CRIAR HISTÓRIAS	55
3 ESPAÇO-TEMPO EM TRÊS PEÇAS DE JOÃO FALCÃO	62
3.1 UMA NOITE NA LUA: UM HOMEM EM CIMA DE UM PALCO PENSANDO	62
3.1.1 Dança de gêneros além do espaço-tempo	62
3.1.2 A multidão que vive na mente da multidão que vive na mente	65
3.1.3 Flexibilidade e visibilidade do tempo implacável	74
3.2 A DONA DA HISTÓRIA: O PODER DE INTERFERIR NO ESPAÇO-TEMPO	78
3.2.1 Possibilidades de manipulação da dinâmica espaço-temporal	84
3.2.2 A existência vista como um sistema de possibilidades	90
3.3 A MÁQUINA: QUANDO O VERBO SE FAZ PEÇA	101
3.3.1 Narradores que se escondem, narradores que se mostram	101
3.3.2 O romance-que-virou-peça	102
3.3.3 O épico no ir-e-vir d' <i>A máquina</i>	104
3.3.3.1 <u>A narração do inexplicável</u>	104

3.3.3.2	<u>Trânsito de narradores e as múltiplas faces de uma mesma ação</u>	110
3.3.3.3	<u>Camadas e interpenetrações cronotópicas</u>	114
3.3.3.3.1	<u><i>Um cronotopo geral e sem limites</i></u>	114
3.3.3.3.2	<u><i>Quatro cronotopos e um destino</i></u>	119
4	CONCLUSÃO	126
	REFERÊNCIAS	131
	ANEXOS*	
	ANEXO A: UMA NOITE NA LUA	
	ANEXO B: A DONA DA HISTÓRIA	
	ANEXO C: A MÁQUINA	

* Cópias dos arquivos de texto originais das peças enviadas pelo autor, com suas respectivas formatações de trabalho.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar a flexibilidade do tempo e espaço como referência para criação e desenvolvimento de histórias em dramaturgia, a partir das peças *Uma noite na lua* e *A dona da história*, escritas pelo dramaturgo e diretor teatral João Falcão e *A máquina*, adaptada por ele para o teatro a partir do romance homônimo de Adriana Falcão. Pretende-se que a realização dessa análise venha a apontar caminhos para a criação de narrativas que possam espelhar, além da vida em si e seus conflitos, a expansão da própria compreensão do conceito de realidade, suscitada pela evolução do pensamento científico e da tecnologia nos últimos dois séculos. Tal evolução aponta para a reinvenção da idéia de realidade calcada na perspectiva de um Universo cujos limites são definidos pela mente.

ABSTRACT

This research regards time and space flexibility as a reference to create and to develop stories in playwriting, with a focus on three plays: *Uma noite na lua* (A night on the moon) e *A dona da história* (The owner of the story), written by brazilian playwright João Falcão, and *A máquina* (The machine), adapted by him for the stage from the same title Adriana Falcão's romance. It's expected that the development of this analysis comes to indicate forms to create narratives that can reflect life itself with its conflicts and also the expansion of the proper concept of reality, pressed by the evolution of scientific thought and technology in the last two centuries. Such evolution points to the reinvention of the meaning of reality as a universe whose limits are defined by human's mind.

APRESENTAÇÃO

Sempre fui fascinado por histórias em que os autores exploram o espaço e o tempo, manipulando-os a ponto dessas grandezas escaparem do modo como é comum serem percebidas no cotidiano. Porém, como dramaturgo, confesso que nunca me senti muito à vontade ao “brincar” com tais referências físicas, fosse como temática, fosse como recurso estilístico para construir uma peça. De fato, resistia em mim a impressão de que talvez isso não fosse algo bem visto na prática dramatúrgica. Chamava-me a atenção o fato de existirem tão poucos textos teatrais reconhecidos que se detêm a considerar tempo e espaço como recursos maleáveis à disposição do autor. Ao citar essa maleabilidade espaço-temporal disponível ao ficcionista de teatro, refiro-me tanto à liberdade de se organizar e desenvolver a trama quanto à possibilidade de inventar histórias onde sejam possíveis situações como: deslocamentos ao passado e ao futuro; superposição de tempos e espaços; o acesso a outras dimensões de existência (semelhantes ou totalmente diferentes da nossa); o descortinar de mundos paralelos onde habitam nossos duplos, vivendo circunstâncias nas quais nunca nos imaginaríamos; ou enfim, de um modo geral, tramas nas quais possam cair por terra os limites que mantêm a lógica peculiar do mundo mental separada da dinâmica daquilo que chamamos de realidade, ampliando as possibilidades de se observar o humano e ponderar sobre este e sua natureza segundo outras perspectivas ficcionais.

É evidente que, a princípio, esta não é uma questão nova. Desde o século XIX que a liberdade de se manipular o tempo e o espaço vem sendo explorada na literatura – o que

também ocorreu, posteriormente, no cinema, nas histórias em quadrinhos (arte sequencial) e na televisão. Mais ainda: esse tipo de abordagem, nos campos acima citados, sempre encontrou significativa acolhida junto ao público, sobretudo pelo que ela oferece de surpreendente, seja pela experimentação de formas não-convencionais de se “contar uma história”, seja por transitar sem cerimônia por todas as variantes situadas entre os gêneros da literatura fantástica e da ficção-científica. Porém, se o – às vezes até brutal – aparente distanciamento do *real* e/ou do *habitual* garantiu popularidade às criações que enveredavam por esse enfoque, também suscitou sobre si olhares desconfiados vindos dos meios acadêmicos que, não raro, mantinham-se resistentes a considerar o valor do conteúdo e a qualidade artística dessas obras, ainda que elas lançassem um olhar crítico e/ou poético sobre a sociedade e o comportamento humano de suas épocas e de mais além. Era comum que fossem vistas como uma espécie de sub-literatura, julgadas por parâmetros que pareciam desconsiderar o contexto peculiar de onde, como e por que tais criações emergiam. A despeito disso, a empatia dessas criações perante milhões de leitores e espectadores atingiu o ponto de vermos aspectos nelas contidos deixarem fortes marcas no imaginário de nossa época, como o *País das Maravilhas* de Carroll¹, a *máquina do tempo* de Wells², o *monolito* de Clarke³ e o *limite da realidade* de Serling⁴, para citar apenas estes.

¹ Tanto *Alice no País das Maravilhas* (1865) quanto *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* [1872], do inglês Lewis Carroll (pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1896), tratam do onírico como uma dimensão paralela, repleta de vínculos com nosso mundo, mas onde as leis da física se comportam de modo não convencional.

² O romance de ficção científica *A máquina do tempo* (1895), de H. G. Wells (Herbert George Wells, Inglaterra, 1866-1946), notabilizou a idéia do trânsito entre o passado e o futuro através da intervenção da ciência humana, introduzindo vários elementos da lógica das viagens espaço-temporais que viria a ser exaustivamente explorada em obras de autores posteriores (como exemplo dessa lógica, a possibilidade de ir ao futuro, viver lá por muitos anos e depois retornar ao ponto de partida, como se, para os que aqui ficaram, só tivessem se passado alguns segundos. A um observador do presente, seria como se o viajante tivesse envelhecido num piscar de olhos).

³ Ícone da trilogia iniciada por Arthur C. Clarke (Arthur Charles Clarke, Inglaterra, 1917) com *2001, uma odisséia no espaço* (1968, com a colaboração do cineasta Stanley Kubrick [Inglaterra, ...]), o *monolito* é um artefato de origem misteriosa, capaz de provocar, dentre outros efeitos, distorções no espaço-tempo.

⁴ Rod Serling (Rodman Edward Serling, EUA, 1924-1975) foi o criador da série de TV norte-americana *Twilight zone* (92 episódios produzidos entre 1959-1964), rebatizada no Brasil como *Além da imaginação*. Nas tramas dos episódios da série era freqüente que os autores recorressem a variadas circunstâncias de flexibilização no espaço-tempo. A versão para o cinema (1983, com quatro episódios dirigidos respectivamente por George Miller, Joe Dante, John Landis e Steven Spielberg) recebeu aqui o título de *No limite da realidade*.

Com a dramaturgia os fatos não ocorreram do mesmo modo. Poucos dramaturgos ao longo da história recorreram deliberadamente – e com bons resultados – ao rompimento dos limites conhecidos do espaço-tempo como referência para criar suas peças e, mesmo na atualidade, a situação não parece ter mudado de modo relevante em comparação ao que se observa em outras linguagens. Assim, escolhi este tema visando compreender melhor o que se passa, certificando-me de que um autor, ao experimentar lidar com essa temática, não estaria se expondo a infringir qualquer regra ou aviltando inadvertidamente qualquer aspecto essencial da arte dramática. Interessa-me, nesse processo, verificar o que acontece ao se utilizar a flexibilização do tempo e do espaço como referência temática na criação de textos teatrais e identificar evidências de que também a dramaturgia, usando seus próprios recursos de linguagem e estilo, dispõe aqui de um campo aberto e livre para ser explorado.

Como foco desta pesquisa escolhi três peças do dramaturgo brasileiro João Falcão, onde ele explora situações como as que descrevemos anteriormente: em *Uma noite na lua* são rompidos, para o leitor/espectador, os limites espaço-temporais entre os conteúdos mentais e a realidade de um dramaturgo durante o processo de criação de uma peça; n' *A dona da história*, dois aspectos da mesma mulher, separados por vinte e cinco anos de existência, se encontram e refletem sobre suas escolhas na vida; e n' *A máquina*, baseada em romance de Adriana Falcão e adaptada por João para o teatro, um rapaz vai ao futuro para salvar da ruína sua cidade natal e conquistar a mulher amada.

O resultado da pesquisa, consubstanciado nesta dissertação, está organizado em uma introdução e três capítulos. A introdução trata das referências teóricas que serão utilizadas ao longo do trabalho, notadamente aquelas que vinculam o espaço e o tempo à dramaturgia. No primeiro capítulo, com o intuito de pontuar alguns antecedentes importantes do tema em questão, apresento exemplos que considere ilustrativos acerca de como o espaço e o tempo eram freqüentemente tratados nas peças, segundo as características de momentos

relevantes da história da dramaturgia ocidental. O capítulo seguinte contém breve biografia de João Falcão, complementada com algumas anotações acerca do processo de criação das três peças escolhidas para esta pesquisa. O resumo e análise de cada uma das três peças de Falcão está contido no terceiro capítulo, ficando as conclusões do trabalho reunidas no capítulo final.

INTRODUÇÃO

Desde que nascemos nos habituamos a lidar com a idéia de **espaço** como sendo um “volume entre limites determinados” (FERREIRA, 1999, p.809) – ou, mais comumente, como “um vazio [que se pode preencher com algo]”⁵ (PROCTER, 1996, p.1381) – e de **tempo** como “a sucessão dos anos, dos dias, das horas, etc. que envolve, para o homem, a noção de presente, passado e futuro” (FERREIRA, 1999, p.1940). Estas definições, porém, não dão conta da extensão do significado dessas grandezas, mas expressam o modo como o senso comum as têm interpretado desde um passado distante. A constatação da dificuldade de explicá-las também é antiga. Para citar somente dois exemplos, tomemos os casos do matemático Georg Bernard Riemann (Alemanha, 1826-1866) e do filósofo Santo Agostinho (Aurélio Agostinho, Argélia, 354-430).

Sabemos que no século XIX Riemann já apresentava evidências de que a geometria euclidiana dava conta de apenas uma pequena parcela do que se entende por espacialidade. De fato, seus estudos davam conta da possibilidade de existência de outras dimensões espaciais além das já conhecidas, provocando controvérsias e estimulando a imaginação do público em geral. Ridicularizado pelos cientistas de sua época, *a posteriori* os trabalhos dele subsidiaram Albert Einstein no desenvolvimento da Teoria da Relatividade. O físico teórico norte-americano Michio Kaku comenta que parte da inspiração das idéias de

⁵ Do original em inglês: “an empty place (for something)” Tradução do autor.

Lewis Carroll, contemporâneo de Riemann e autor de *Alice no País das Maravilhas*, teria vindo provavelmente das idéias desse matemático alemão,

o primeiro a estabelecer os fundamentos das geometrias no espaço com maior número de dimensões. Riemann mudou o curso da matemática para o século que se seguiu, demonstrando que esses universos, por mais estranhos que possam parecer ao leigo, são completamente coerentes e obedecem à sua própria lógica interna (KAKU, 2000, p.42).

No ainda mais distante século IV, as *Confissões* de Santo Agostinho traziam reflexões sobre o temporalidade que permanecem atuais; as palavras do filósofo argelino deixam óbvio que, embora o tempo nos permeie permanentemente, a natureza dele soa paradoxal e de difícil apreensão para nós:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo claro e brevemente? [...] De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro – se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas, se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como poderíamos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? (AGOSTINHO, 1987, p.278)

A ciência moderna fez constatações semelhantes. Para o físico Albert Einstein (Alemanha, 1879-1955) a idéia de tempo é relativa: a temporalidade só parece existir e mover-se porque parecem existir “objetos” que reagem a um “movimento” do tempo⁶. Como o Nobel de Química Ilya Prigogine comenta:

Sabe-se que Einstein afirmou muitas vezes que ‘o tempo é ilusão’. E, de fato, o tempo tal como foi incorporado nas leis fundamentais da física – da dinâmica clássica newtoniana até a relatividade e a física quântica – não autoriza nenhuma distinção entre o passado e o futuro. Ainda hoje, para muitos físicos, esta é uma verdadeira profissão de fé: em termos da descrição fundamental da natureza, não há *flecha do tempo*. (PRIGOGINE, 1996, p.10).

⁶ “[...] a descoberta de que a velocidade da luz era igual para todo observador, não importando como ele estivesse se movendo, levou à teoria da relatividade – e ao abandono da idéia de que existia um tempo absoluto único. O tempo dos eventos não poderia ser rotulado de uma única maneira. Pelo contrário, cada observador teria sua própria medida de tempo conforme registrada pelo relógio que ele carregava, e os relógios carregados por diferentes observadores não seriam necessariamente concordantes entre si. Consequentemente o tempo tornou-se um conceito mais pessoal, relativo ao observador que o media” (HAWKING; MLODINOW, 2005, p.109).

Ainda que não disponhamos de uma definição exata e definitiva do que sejam espaço e tempo, aprendemos a lidar com essas grandezas observando os efeitos concretos (transformação de elementos da realidade) e imaginários (fluxos e fragmentação de conteúdos do pensamento; comportamento da ação e dos “cenários” no mundo onírico) que decorrem da relação delas com a ação humana no mundo objetivo. Através dessas informações também aprendemos a lidar com as possibilidades de representação teatral desse contexto e, eventualmente, cogitar ir além do que a aparência parece determinar. Do ponto de vista da teatralidade, Ryngaert esclarece que:

o espaço e o tempo são dois elementos historicamente fundadores da representação teatral que se desenrola sempre “aqui e agora” (espaço e tempo da representação) para falar geralmente de um “alhures, outrora” (espaço e tempo da ficção). Todas as variações são possíveis a partir dessa figura básica (RYNGAERT, 1998, p.105).

Lançando um olhar mais detido sobre cada uma dessas grandezas em particular, Anne Ubersfeld refere-se a um *espaço dramático*, abstração que “compreende não somente os signos da representação, mas toda a espacialidade virtual do texto, inclusive o que é visto como fora de cena” (UBERSFELD, 1995, p.324). Para esta mesma autora, o *tempo teatral*, seria o resultado da relação entre duas temporalidades distintas, a da representação e a da ação representada, uma relação que depende não tanto dessas respectivas durações da ação, mas do modo da representação. E conclui:

[...] não há no teatro técnicas autônomas (a não ser no quadro estrito de uma forma estritamente determinada de representação teatral), ou seja, a solução adequada a esta ou àquela forma de teatro não poderia ter significação *em si*, mas determina todo o funcionamento da representação. Não poderia existir nesta uma forma de representação que seja “boa”, convincente ou próxima da natureza, mas toda forma de relação temporal determina o conjunto da significação teatral (UBERSFELD, 2005, p.125).

Ainda que as afirmações acima dialoguem com o que buscamos quanto ao objeto de estudo desta pesquisa, é Pavis quem é mais pertinente quanto ao que tomarei como base para desenvolver a análise da flexibilização espaço-temporal e suas consequências na experiência de criação em dramaturgia, que é o trinômio espaço/tempo/ação, sendo a *ação*

aqui entendida como sendo “o que o personagem ‘faz’ a partir do que ele ‘quer’ e ‘sente’ ” (VASCONCELLOS, 1987, p.12) no âmbito ficcional em que ele “existe”:

Poderia se esperar que o espaço, a ação e o tempo sejam elementos mais tangíveis do espetáculo, mas a dificuldade consiste não em descrevê-los separadamente, mas em observar sua interação. Um não existe sem os dois outros, pois o espaço/tempo dramático, o trinômio espaço/tempo/ação, formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação (PAVIS, 2003, p.139).

O referido trinômio se refere ao caráter orgânico da representação teatral: num contexto onde se observa o transcorrer da vida ou seu simulacro, cada um desses elementos só existe em função de sua relação com os outros dois. Existir no mundo objetivo, por exemplo, demanda espaço, por mais exíguo que seja, estando o conceito de vida (ou de existência) diretamente vinculado ao que entendemos como ação (o que vive, age, ainda que a ação seja mental) e esta se constata por intervalos de tempo, pois é preciso tempo para que se verifique que uma ação ocorreu:

Sem espaço, o tempo seria duração pura, música por exemplo. Sem tempo, o espaço seria o da pintura ou da arquitetura. Sem tempo e sem espaço a ação não poderia se desenvolver” (PAVIS, 2003, p.140)

Esse mesmo trinômio nos remete ao conceito de **espaço-tempo** formulado por Einstein em sua *Teoria da Relatividade*⁷, baseada no princípio da subjetividade de qualquer medição espaço-temporal. Nessa teoria tais grandezas físicas são vistas como algo uno, indissociável, remetendo a uma circunstância de quatro dimensões: três espaciais e uma temporal. Esse contexto refere-se ao mundo que podemos perceber com os cinco sentidos, sendo que cada uma dessas quatro dimensões pode ser associada a uma coordenada mensurável. Isso significa que, para localizarmos qualquer ponto nesse mundo, precisaremos de apenas três coordenadas espaciais correspondentes às dimensões de *largura*, *comprimento* e *altura*, e mais uma quarta coordenada de tempo, referente ao instante em que aquele ponto estará em

⁷ Abrange a *Teoria da Relatividade Especial* [publicada em 1905] e a *Teoria Geral da Relatividade* [1915]. Esta última, ao contrário da primeira, incorpora os efeitos da gravitação.

determinado lugar. Qualquer forma, localização ou movimento nesse universo pode ser definido matematicamente através desse sistema de coordenadas. Falar em espaço-tempo implica em falar do mundo ao qual o senso comum chama de “real” e que o físico Marcelo GLEISER (2005, p.402) refere-se muito significativamente como sendo uma *arena quadridimensional*⁸. A idéia de arena tanto remete à imagem da relação entre palco e platéia quanto à possibilidade de, como pesquisadores, nos colocarmos numa instância de observação em relação à vida [seja a real ou a que imaginamos representada num palco] que, em última instância, é uma dinâmica fenomenológica da qual também somos atores. Seja como for, a expressão usada por Gleiser sintetiza o fato de que, **na perspectiva desse mundo quadridimensional**, viver (ou agir) implica numa relação direta, intrínseca e permanente com o espaço e o tempo.

BREVE INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE CRONOTOPO

Para auxiliar na visualização do comportamento do espaço e do tempo na análise das peças *Uma noite na lua*, *A dona da história* e *A máquina*, utilizaremos o conceito de *cronotopo*. O termo, empregado originalmente nas ciências matemáticas, associa-se à expressão *espaço-tempo* proposta por Einstein e efetivamente refere-se à interdependência entre essas duas grandezas físicas, que passam a ser entendidas como uma unidade. Mikhail Bakhtin observa em seus estudos sobre o romance que, dentro de um contexto artístico-literário, o conceito de cronotopo configura uma

fusão de indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1998, 211).

⁸ É comum se confundir a *quadridimensionalidade* de Einstein [que se refere a nosso mundo de três dimensões espaciais vinculado à uma quarta dimensão de tempo] com a quarta dimensão dos místicos. Esta, sim, refere-se à existência de uma quarta dimensão espacial que não poderíamos perceber com nossos sentidos físicos.

O interesse de Bakhtin por este conceito concentra-se no significado dele para os gêneros literários, pelo que o teórico russo afirma que “o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 1998, 212).

Podemos exemplificar resumidamente a aplicação de tal conceito, tomando a análise bakhtiniana do *romance de aventuras de provações*⁹, na qual o cronotopo deste gênero pode ser descrito – e visualizado – como um *tempo de aventuras* num *espaço estrangeiro*. Analisando as obras com essas características, Bakhtin observa que, quanto ao **tempo**, há um *ponto de partida* na ação do enredo, calcado no primeiro encontro de um casal de heróis, e um *ponto de chegada* que, por sua vez, é marcado pelo feliz matrimônio daquele herói com a heroína. Porém, se o romance propriamente dito se constrói no intervalo temporal entre esses dois pontos – no qual se desdobrarão toda sorte de situações aventurescas –, ao final de seu périplo os heróis não apresentarão qualquer vestígio dessa passagem de tempo: permanecerão com seus sentimentos inalterados, sem ter incorporado quaisquer novas características ou valores a partir do que viveram e sem qualquer sinal de envelhecimento. Quanto ao **espaço** nas obras desse gênero, é extenso o suficiente para comportar as aventuras que se propõem narrar, viabilizando em si a dinâmica de toda sorte de dificuldades, raptos, prisões, fugas e perseguições. Bakhtin define tal espaço como *estrangeiro*, palavra que aqui designa nada mais que um **outro lugar (qualquer lugar)** – que pode ser um país ou uma terra distante – sem que seja necessária uma caracterização geográfica precisa e/ou específica: o que interessará ao enredo será simplesmente a extensão e a multiplicidade de lugares que a aventura acessa – até os heróis são de países estranhos e distintos –, sublinhando a grande amplitude dos limites que ela tem. Muitas outras consequências formais vinculadas à essa configuração cronotópica podem ser identificadas no *romance de aventuras de provações*,

⁹ Assim BAKHTIN (1998, p.213) convencionou chamar o romance “grego” ou “sofista” (séc. II a VI).

mas não há necessidade de aprofundá-las aqui, pelo que nos limitamos a esta exemplificação simplificada. Interessa-nos, a seguir, compreender a utilidade dessas idéias no teatro e particularmente na dramaturgia.

Patrice PAVIS (2003, p.149), segundo ele mesmo declara, toma “emprestado” de Bakhtin o conceito de um cronotopo artístico – e o modo como este é aplicado em seus estudos literários – para utilizá-lo na análise da cena. Para o teórico francês, tomando-se como referência a interação entre os elementos do trinômio espaço/tempo/ação mencionados no item anterior, pensar num cronotopo da cena implica em considerar que ele estará sempre vinculado a visualização de uma ação que, por sua vez, remete à dinâmica dos personagens (no que se refere à dramaturgia) e à corporalidade dos atores (no contexto de uma encenação). Num recorte voltado *a priori* para a análise de encenações, Pavis cria um esquema simples – que ele denomina de *tipologia fundamental* – para composição de cronotopos utilizando categorias que podem ser reconhecidas sem dificuldade, de modo que seja possível se criar imagens mentais acerca do tipo de espaço-tempo analisado. Combinando situações básicas, esse autor cria o que ele denomina de “cronotopos primários”: grande espaço, pequeno espaço, tempo rápido, tempo lento. Da combinação destes, nascem categorias como o cronotopo *Minimalista*, por exemplo, resultado da interação de um pequeno espaço com um tempo lento, e que representaria “a concentração e a imobilidade dos dançarinos de Butoh”. (PAVIS, 2003. p.152). Pavis deixa claro, contudo, que esse esquema tanto pode ser aplicado de um ponto de vista mais amplo do espetáculo, quanto pode servir ao trabalho específico do ator com seu(s) personagem(ns), pelo que chega a comparar a categorização cronotópica com os trabalhos de Michael Chekhov acerca do *gesto psicológico*¹⁰.

¹⁰ Ator e diretor russo, Mikhail Aleksandrovich Chekhov (1881-1935), desenvolveu um conjunto de técnicas de interpretação publicadas nos EUA – onde radicou-se após fugir da Rússia em consequência da Revolução de 1917 – no livro *On the technique of acting* (1942), compiladas posteriormente no livro *For the actor (Para o ator)*. Uma dessas técnicas refere-se ao *gesto psicológico*, imagem fisicalizada que expressa a dinâmica interior de um personagem e que pode ser utilizada pelo ator como meio para interiorizar o próprio personagem.

Apesar da *tipologia fundamental* elaborada por Pavis acerca do cronotopo destinar-se à análise de encenações e de parecer simplificada em relação ao que propõe Bakhtin para sua teoria acerca do romance, isso não nos impede de utilizá-la no âmbito do objeto desta dissertação, enfocando, ao invés da ação manifestada no palco, a ação contida no texto.

1 ESPAÇO, TEMPO E CRIAÇÃO NA DRAMATURGIA

Não é comum se observar na história do teatro ocidental o interesse em utilizar o espaço e o tempo como principal referência na criação dramática. Até o século XX, praticamente todas as atenções da atividade teatral sempre estiveram centradas na representação da vida em seus múltiplos aspectos e, como a espacialidade e a temporalidade eram compreendidas como grandezas invariavelmente integradas à dinâmica do cotidiano, tendiam a ser representadas na cena como decorrências naturais, absolutas e imutáveis da própria imitação da vida da qual faziam parte. Isto também equivale a dizer que a idéia de espaço e tempo, em si, não parecia conter novidades ou possibilidades que já não fossem observadas no mundo objetivo e exploradas nas tramas, exceto quando se transitava nos domínios do maravilhoso, onde, por meio de poderes sobre-humanos ou artifícios mágicos, se obtinha algum efeito de flexibilização¹¹ espaço-temporal: a criança que se transforma em velho ou vice-versa, deslocamento instantâneo de personagens entre lugares distantes, avanços ou retornos no tempo e outros efeitos similares. Mesmo nestes casos, tais efeitos eram ocasionais e raramente se prestavam a caracterizar na cena uma realidade na qual espaço e tempo operassem sob leis diferentes daquelas as quais o senso comum estava habituado a ler no cotidiano.

Desse modo, é compreensível que, dependendo do modo como o teatro era pensado e realizado por cada povo e época – e dependendo das suas respectivas regras e limitações

¹¹ “1. Ato ou efeito de flexibilizar; 2. Afrouxamento ou eliminação de leis ou normas especialmente as que afetam relações econômicas”. (FERREIRA, 1999, p.914).

desenvolvidas para nortear as representações – tivemos através dos séculos um tratamento de espaço e tempo que se delineava como mera consequência de determinada maneira de se entender a realidade e a cena, sem que se experimentasse claramente a possibilidade do contrário. De fato, até o final do século XIX, época onde fervilhavam teorias que punham em cheque os limites do que se entendia como realidade – e que impulsionariam o conhecimento humano no século seguinte¹² –, não haviam surgido razões suficientes para despertar a atenção dos dramaturgos a ponto destes, deliberadamente, tomarem liberdades com o espaço e o tempo como premissa na criação de um texto teatral, antes pelo contrário. Isto pode ser lido como consequência de uma compreensível cautela com o próprio jogo das convenções dramatúrgicas e seus vínculos com a encenação. Aí se incluem mesmo detalhes da carpintaria teatral que, por princípio, deveriam possibilitar ao leitor/espectador aceitar como verossímil qualquer flexibilização espaço-temporal que se fizesse necessária a uma determinada trama. Somente aquilo que consagradamente servisse à cena – ou à idéia que se fazia dela – teria vez no repertório de recursos que envolvessem diretamente a expressão da espacialidade e da temporalidade no palco. Exemplos simples desses recursos são a compressão do tempo – quando uma cadeia de ações acontece num tempo mais curto do que aconteceria no mundo objetivo – e as passagens de uma cena para outra que, apesar de se constituírem como saltos no tempo e/ou no espaço, são utilizadas não para salientar qualquer caráter de flexibilidade espaço-temporal, mas como simples recurso narrativo voltado para focalizar apenas as partes mais importantes e necessárias ao fluir – e ao fruir – de uma determinada história.

É para tentar compreender melhor estes antecedentes do tema central deste trabalho que abordaremos a seguir alguns momentos relevantes da história da dramaturgia ocidental no tocante à maneira como o espaço e o tempo se delineavam nos textos teatrais.

¹² Por exemplo: a teoria psicanalítica de Sigmund Freud (1856-1939), que estabeleceria vínculos óbvios entre a dinâmica do mundo subjetivo e a configuração das ações no mundo objetivo; e os já mencionados postulados de Riemann, que apontavam para além dos domínios da geometria euclidiana e sugeriam que os limites do universo se colocavam muito além do alcance da ciência daquela época e até mesmo da nossa.

1.1 MOMENTOS HISTÓRIA ADENTRO SOBRE JOGOS NO ESPAÇO-TEMPO

Os registros mais antigos que conhecemos acerca do modo como o espaço e o tempo se comportavam na dramaturgia ocidental se referem ao que pode ser observado e depreendido a partir das tragédias e comédias que chegaram até nós, uma vez que a *Poética* de Aristóteles, principal referência teórico-normativa a abordar essas obras, pouco se detém **especificamente** acerca daquelas grandezas físicas – faz apenas rápida menção ao tempo de duração da ação da tragédia, afirmando que esta “empenha-se, quando possível, em não passar duma revolução solar ou superá-la de pouco” (ARISTÓTELES, 1981, p.24).

Nas tragédias e nas comédias clássicas praticamente não se utilizam flexibilizações temporais, como saltos no tempo entre uma cena e outra, acelerações temporais ou recuos ao passado, sendo que a ação tende a se concentrar em torno de um cenário principal – como um palácio ou templo, no caso das tragédias ou, nas comédias, de uma praça com algumas casas. Não que houvesse qualquer impedimento a que fosse de outro modo: como seria lógico acontecer, aparentemente os textos eram escritos visando adaptar-se aos costumes, à estrutura dos espaços cênicos e às técnicas disponíveis às representações teatrais realizadas na época. Nas situações em que é necessário mostrar acontecimentos distantes no tempo e/ou no espaço, o coro ou algum personagem se encarrega de narrar o fato na cena, como neste exemplo extraído de *Édipo Rei*:

CORO
 [...] Tebas perece com seus habitantes
 e sem cuidados, sem serem chorados,
 ficam no chão, aos montes, os cadáveres,
 expostos, provocando novas mortes.
 Esposas, mães com seus cabelos brancos,
 choram junto dos altares, nos degraus
 onde gemendo imploram compungidas
 o fim de tão amargas provações.
 (SÓFOCLES, 2004, p.25)

Assim, numa comparação sucinta, percebe-se nos textos trágicos gregos que, se há uma aparente rigidez no tratamento do tempo e do espaço, ela decorre do cuidado em simular,

adequada e artisticamente, tanto um patamar distinto de percepção do real quanto situações em que as virtudes humanas são colocadas à prova. No caso das comédias clássicas os cuidados são de outra ordem, ainda mais porque, obviamente, esse gênero pressupõe uma relação diferente com a platéia, incluindo improvisos dos atores numa interação muitas vezes explícita entre o que acontece no palco e os espectadores. Tais improvisos abrangem a livre narração de fatos variados (oriundos de vários tempos e espaços do cotidiano ou do imaginário), eventualmente expostos em fragmentos, ao sabor da dinâmica estabelecida com a platéia. Para o dramaturgo, essa prática demonstra, como veremos mais adiante ao tratar do teatro épico, a possibilidade de uma maior liberdade para explorar recursos da cena através do conteúdo do que é dito pelos atores enquanto construção de uma “realidade cênica”, num jogo em que se explora a fundo a própria imaginação dos espectadores. Isto será um dos elementos decisivos para se obter configurações mais flexibilizadas da dinâmica espaço-temporal.

Fortemente influenciado pela cultura grega, o Teatro Romano também não introduziu modificações consideráveis do ponto de vista de uma maleabilidade do espaço-tempo em seus textos. Mesmo o comediógrafo Plauto (254?-184? a.C.) escreveu peças cuja ação se basta sem mudanças de lugar ou manipulações temporais, nada havendo a destacar dentro do tema específico que estamos abordando.

O fim de Roma marcaria o início de um longo período de letargia da atividade dramática na Europa, que se estenderia dos séculos V a X. Diria-se que o próprio teatro havia morrido junto com os supliciados dos circos romanos, não fossem os menestrels, mimos e acrobatas, artistas ambulantes que davam continuidade à arte e supriam a demanda de diversão pelo continente afora. Contudo, esse teatro popular e improvisado, cujos registros de uma dramaturgia são praticamente inexistentes, seguia um caminho que já vinha sendo percorrido desde tempos imemoriais. Embora às vezes considerada como se fosse um herdeira bastarda das

tradições cênicas greco-romanas, essa arte das ruas e praças do mundo se impôs como é, de fato: a raiz viva do que entendemos como teatro erudito¹³.

Como sempre se fez nessa atividade, para suprir a carência de recursos cênicos específicos – como figurinos, cenários e até mesmo palco – os artistas populares medievais exercitavam as potencialidades do uso da própria imaginação da platéia como componente do jogo teatral – algo que, aliás, a platéia sempre o foi e será. Não era difícil perceber a capacidade do público em entender que o espaço da cena era um lugar que podia conter vários lugares, onde o tempo se comportava de um modo diferente, bastando para tanto que as regras do jogo cênico fossem claras. No âmbito desse jogo se incluem, evidentemente, as possibilidades de flexibilização do espaço-tempo, recurso comum às narrativas e ao gênero épico, tema sobre o qual falaremos mais adiante.

Foi no seio da então florescente Igreja Católica que ressurgiu a dramaturgia erudita na Europa, desta feita, à serviço da mitologia daquela religião e da estratégia de atrair fiéis através de uma espécie de “reciclagem” de práticas e referências já consagradas e aceitas sobretudo no meio popular – inclusive aquelas oriundas de mitos pagãos¹⁴. Essa união entre os conteúdos de uma cultura que fervilhava e se metamorfoseava incessantemente no meio do povo com o conhecimento erudito acumulado pela Igreja viria a gerar nos textos teatrais um tipo de espaço-tempo bastante diferente de tudo o que se viu até então.

É que os autores medievais não se intimidavam com nenhum desafio na hora de criar uma trama, nem mesmo se fosse necessário chegar ao extremo de compactar milênios de história em uma mesma peça, mostrando, numa obra destinada à montagem em palcos

¹³ Como se sabe, tanto o teatro grego quanto o teatro romano evoluíram de formas populares de representação: o primeiro se originou dos *ditirambos* e *ritos fálicos* das festividades dionisiacas e o segundo deve muito às *atellanas* e aos *versos fesceninos* da Etrúria. Estes, por sua vez, também se originaram de improvisações nascidas em rituais agrários.

¹⁴ “Os primitivos ritos teutônicos prefiguram o drama. No campo, os semi-convertidos e os intratáveis pagãos ou povo da charneca executavam magias agrícolas tratando de morte e ressurreição da vegetação. Incapaz de destruir esses vestígios do paganismo, a Igreja, cujo tato diplomático é proverbial, os associou aos festivais do Natal e da Páscoa”. (GASSNER, 1991, p.158)

simultâneos, desde a criação do mundo à ressurreição de Cristo. Renata Pallottini assim resume as condições dessa forma de explosão do espaço-tempo que dominou a cena medieval:

A passagem, na Idade Média, da atitude dramática à épica, baseada no espírito da missa e das cerimônias cristãs, explica, junto com sua visão de mundo, o caráter do teatro medieval, aberto, multiforme, sem rigor dramático. Os cenários são sucessivos e simultâneos, o tempo é, praticamente, todo o tempo, os estilos se misturam, os personagens se multiplicam. Está-se representando toda a história da cristandade, de suas virtudes, de seus pecados, dos seus santos e dos seus diabos. Mesmo um *Everyman*¹⁵ não é alguém, é todo mundo. Adão não é Adão, é o Homem (todos os homens). Tudo já aconteceu, tudo é simultâneo e tudo está ligado a tudo. O teatro medieval é um mural, e não um retrato. (PALLOTTINI, 1988, p.55)

Dramaturgos posteriores, como Gil Vicente (1465?-1537?) em Portugal, William Shakespeare (1564-1616) na Inglaterra, e Lope de Vega (1562-1635) e Calderón de La Barca (1600-1681)¹⁶ na Espanha, tiveram seu trabalho nitidamente influenciado pelos gêneros e sobretudo pela prática teatral consolidada ao longo da Idade Média, a qual propiciou à dramaturgia um valioso espaço de experimentação e liberdade criativa. Tal liberdade não só parece ter servido de esteio àqueles dramaturgos como aparentemente lhes facilitou a ousadia de se distanciar daquelas mesmas referências medievais e religiosas.

Na obra de Gil Vicente, por exemplo, podemos perceber claramente como, pouco a pouco, os temas ainda ligados à religião vão sendo substituídos por aqueles que tratam do humano e seus conflitos. Quanto ao tipo de flexibilização do espaço-tempo utilizado nas peças vicentinas, é um recurso que, vindo das práticas do teatro medieval, resiste à essa transição temática, servindo plenamente ao caráter do novo enfoque. Vicente recorre a essa flexibilização tanto nas obras que recorrem a temas alegóricos caros à religiosidade medieval, evidenciada nas sequências de quadros cuja temporalidade remete a uma condição de “todo o tempo” – como é o caso do limbo onde acontece a ação d’ *O auto da barca do Inferno* (1517) – quanto naquelas que abordam personagens e situações bem mais próximas da realidade,

¹⁵ **Todomundo.** Moralidade inglesa anônima escrita em fins do século XV.

¹⁶ De Vega e Calderón fazem parte de importante fase da história espanhola conhecida como *Século de Ouro* (1580-1680), em função da efervescência da atividade teatral e, particularmente, da dramaturgia naquele país.

recorrendo também à uma ação fragmentada e uso de avanços temporais, como n’*A Farsa de Inês Pereira* (1523). Aqui a ação se distribui em quadros e, mesmo dando largos saltos no tempo entre um quadro e outro, flui sem comprometer a fruição da história pelo leitor/espectador. Desse modo, vemos em pouco mais de uma hora de peça: o desconforto de uma *Inês Pereira* solteira; a chegada e os conselhos de *Lianor Vaz* para que *Inês* se case; a apresentação e rejeição de *Pero Marques*, um dos pretendentes; a chegada e aceitação do *Escudeiro*, outro pretendente; a vida de *Inês* casada com o *Escudeiro*; a viuvez de *Inês*; e, por fim, o casamento e o destino de *Inês* ao lado de *Pero Marques*. (MAIA, 2004, p.57).

E aqui vale ressaltar que, apesar de resultados distintos e personalíssimos, tanto o teatro espanhol do *Século de Ouro* quanto a dramaturgia elisabetana espelham muito da estrutura episódica e esfuziante dos *mistérios* e de outras formas de espetáculo medievais: as possibilidades apontadas pela cena simultânea, a presença do narrador, a abordagem de temas sérios habilmente mesclada ao cômico e ao grotesco. É o próprio Shakespeare, no prólogo de sua peça *Henrique V* (1598), quem nos esclarece acerca dessas circunstâncias de um teatro potencialmente livre de amarras criativas, de convenções postas às claras, com o infinito e suas possibilidades plenamente disponíveis, convidando o espectador a unir-se ao pacto de “desvario” que dará vida à encenação:

[...] Pode esta arena conter
Os vastos campos da França? Podemos nós amontoar
Dentro deste cercado todos os capacetes
Que até o ar assustaram em Azincourt?
Oh, perdoai! Dado que uma figura errada pode,
Em pouco tempo, testemunhar por um milhão,
Deixai que nós, cifras desta enorme conta,
Trabalhemos a força da vossa imaginação.
Suponde que, entre esta cintura de muralhas,
Estão agora confinadas duas poderosas monarquias
Cujas frentes alevantadas e contíguas
O perigoso e estreito oceano as divide.
Completai as nossas imperfeições com os vossos pensamentos:
Em mil partes dividi um homem
E criai uma potência imaginária;
Pensai, quando falamos de cavalos, que os vedes
Imprimindo os seus altivos cascos na terra acolhedora;
Pois os vossos pensamentos devem agora ornar os nossos reis,

Levá-los ali e acolá, saltando sobre os tempos,
 Mudando as ações de muitos anos
 Numa hora de ampulheta; para tal serviço
 Admiti-me como Coro desta história;
 O qual, à laia de prólogo, pede a vossa caridosa paciência
 Que ouça com mansidão e julgue com bondade a nossa peça.

(SHAKESPEARE, 2004, p.72)

Nas obras de Shakespeare é fácil observar como ele é hábil em construir uma ação dramática cuja liberdade espaço-temporal se assemelha àquela típica das narrativas orais, nas quais pressupõe-se a participação permanente e consonante da imaginação do espectador no desenrolar da história. Assim, temos obras como *Otelo*, onde a ação – rica em climas – se desloca de interiores para exteriores variados, percorrendo uma gama de conflitos que vai do pessoal ao coletivo, viajando de Veneza para Chipre sem necessidade de qualquer aparato além do próprio conteúdo das falas e da ação nelas sugerida; ou *Romeu e Julieta*, que nos leva a perscrutar casas, praças, jardins e templos, momentos de comédia e drama alternando-se e mesclando-se como que a evocar o modo como isso ocorre na própria vida, indo de instantes de festa a momentos de reflexão, dança de afetos e desafetos, encontros ocultos e desencontros trágicos, compondo um todo inesquecível.

Entretanto, como acontece em tantas peças teatrais, grande conflito estava por vir para marcar a própria história do Teatro, um choque de idéias que promoveria significativo impacto na dramaturgia do ocidente, especialmente no modo como os dramaturgos lidavam com o tempo e o espaço.

1.2 QUANDO AS REGRAS TOMAM O LUGAR DO PRAZER DE JOGAR

No século XVI, quase dois mil anos após ser escrita, a *Poética* aristotélica foi adotada como referência máxima para teóricos da cena erudita – sobretudo italianos e franceses – ainda no rastro da retomada dos modelos estéticos clássicos que marcaram as

artes de um modo geral no período renascentista. Era o alvorecer do movimento que ficou conhecido como *Classicismo*.

Jean-Jacques Roubine observa que o objetivo dos exegetas de Aristóteles não era subsidiar um alargamento das fronteiras identificadas pelo filósofo grego, mas antes analisar e compreender a *Poética* de modo a “ajudar os dramaturgos a colocá-la em prática” (ROUBINE, 2000, p.14). O problema é que, como aponta o próprio Roubine, pelas inúmeras dúvidas e controvérsias que cercavam o conteúdo dessa obra milenar¹⁷, havia ali material suficiente “para justificar as doutrinas mais diversas”, ainda que algumas delas até hoje nos pareçam díspares, como veremos adiante.

Foi nesse período que se notabilizaram algumas das regras mais radicais acerca da limitação do uso do tempo e do espaço na dramaturgia. Não que estes fossem, em si, o objeto das preocupações dos estetas: tais regras, segundo afirmavam, visavam a verossimilhança, núcleo central da maioria das polêmicas envolvendo os dramaturgos da época e os exegetas da *Poética*. Em nome de um conceito de verossímil cênico derivado de interpretações acerca do que Aristóteles parecia afirmar, criou-se a *doutrina unitária*, calcada no que ficou conhecido como a *lei das três unidades*. Através dela tentava-se garantir a verossimilhança de um texto teatral, norteando o uso dos três elementos que o estruturam: ação, tempo e lugar¹⁸. Como já vimos anteriormente, somente a unidade de ação foi focalizada por Aristóteles em um capítulo específico da *Poética* e, talvez por isso, não tenha sido objeto de tantas polêmicas quanto as outras duas. Sobre o tempo, Aristóteles apenas refere-se à medida de “uma revolução solar” (ARISTÓTELES, 1981, p.24). E só.

¹⁷ “Inúmeras vezes foram apontadas suas incoerências, suas contradições, suas lacunas, suas digressões e suas elipses. Por exemplo, ao contrário do que é anunciado, a questão da comédia jamais é examinada (o que, imediatamente, deixa uma margem de manobra maior para os autores que abordam este gênero)”. (ROUBINE, 2000, p. 14).

¹⁸ A lei das três unidades significava, “a grosso modo, que a ação de uma peça não poderia envolver mais de um conflito; que o tempo dessa ação não poderia ultrapassar o de uma revolução solar; e finalmente, que a ambientação de uma peça deveria restringir-se a um único local”. (VASCONCELLOS, 1987, p.116).

A partir da interpretação dos classicistas, essa afirmação de Aristóteles sobre o tempo passou a ser motivo de inúmeras polêmicas e transtorno para dramaturgos. A situação mais famosa foi a chamada *Querela do Cid*, que foi como ficou conhecida a polêmica gerada por Georges de Scudéry, um dos pensadores mais influentes da primeira geração dos classicistas franceses, ao classificar como “defeituoso” o texto da peça *O Cid*, de Corneille. A trama dessa obra, que abrange uma ação que decorre por vários anos, é condensada numa representação de três horas, quando, segundo Scudéry e sua interpretação da *Poética*, para ser verossímil deveria abranger no máximo os fatos logicamente cabíveis num período de vinte e quatro horas, o que corresponderia à “revolução solar” citada por Aristóteles.

A um olhar de hoje, parece absurdo que os classicistas considerem verossímil condensar vinte e quatro horas em três, mas sequer cogitem aceitar que também o seja *a possibilidade* de fazer condensação semelhante a partir de uma referência de vários anos ou mesmo séculos. Parece igualmente absurdo constatar que, a despeito do sucesso das representações dessa peça junto ao público, a Academia Francesa tenha acusado Corneille de crime de “lesa-aristotelismo”, obrigando-o a ser mais cauteloso tanto na criação de suas peças posteriores quanto na formulação de seus textos teóricos. Ressalte-se aqui que Corneille não abriu mão de seus princípios, mas buscou um caminho conciliatório entre a fé e a paixão que nitidamente expressava acerca de seu ofício e as pressões políticas a que se viu submetido:

Creio que devemos sempre fazer o possível em favor da unidade de tempo, até forçar um pouco os acontecimentos que tratamos para a ela se adequarem; mas caso não conseguisse atingir isso, eu a desprezaria sem escrúpulos e não gostaria de perder um belo tema por não conseguir reduzi-lo a ela (CORNEILLE *apud* ROUBINE, 2000, p.46).

Quanto à idéia de uma unidade de lugar, que sequer é mencionada na *Poética*, até que fosse formulada como tal foram necessárias várias discussões que se fundavam na duração da ação e no que se entendia como verossimilhança. Os aristotélicos entendiam que, do mesmo modo que se buscava uma correspondência o mais próxima possível entre o tempo

de uma ação real e o tempo da sua representação, seria mais conveniente buscar um máximo possível de homologia entre o espaço cênico e o espaço da ação que ele representa.

Todos se limitam a observar que o lapso de tempo entre os dois deveria ser moderado, sob pena de provocar uma reação de rejeição em nome do verossímil. Assim, seria melhor que a cena representasse uma região limitada em vez de diversas regiões, uma cidade em vez de uma província, um palácio em vez de uma cidade (ROUBINE, 2000, p. 47).

A despeito de sua fundamentação lógica, esse tipo de ponderação invocando o conceito aristotélico de verossimilhança – ou interpretações desse conceito – nos soa hoje ainda mais desconcertante e equivocado, se considerarmos as características do teatro que antecedeu o classicismo e que então ainda estava bem vivo. Refiro-me aos espetáculos barrocos – embora pudesse me referir também ao teatro elisabetano, à *Commedia Dell’Arte* e a outros gêneros de teatro que bebem da fonte de uma cena mais próxima das raízes populares – que não se detinham em quaisquer restrições acerca de espaço ou de tempo, senão aquelas decorrentes da própria configuração do enredo, sempre repleto de cenários variados e situações que podiam se passar em anos ou décadas sem que a platéia se incomodasse com a discrepância entre o tempo da ação e o da representação.

Mesmo assim, também em decorrência da *Querela do Cid*, a regra de um lugar único acaba se impondo, em detrimento de toda a experiência do teatro barroco. O Abade d’Aubignac (1604-1676), um dos mais respeitados exegetas de Aristóteles, sistematizou a nova regra em sua *Prática do Teatro*:

Que se mantenha, então, como constante, que o local onde o primeiro ator que faz a abertura do teatro é suposto estar, deve ser o mesmo até o fim da peça, e que este lugar, não podendo sofrer nenhuma mudança na sua natureza, não pode admitir nenhuma na representação. (D’AUBIGNAC, 2004, p. 101)

Apesar de *leis* como esta, o classicismo não destruiu o teatro barroco – ou o próprio teatro popular, que seguiria por caminhos de certo modo livres desse patrulhamento criativo –, nem impediu que autores do porte de Corneille, Racine e Molière, contemporâneos daquele movimento, legassem uma obra ímpar à dramaturgia mundial. Reações como as que

se verificaram na Inglaterra¹⁹ e na Espanha do *Século de Ouro*²⁰, não só deixavam claro o fundo político da questão como descredenciavam as pretensões dos classicistas que se colocavam como representantes de uma verdade absoluta acerca dos modos e resultados da criação dramaturgica. Em seu poema *Arte nova de compor a comédia* (1609), dirigido à Academia de Madri, Lope de Vega expõe seus princípios como autor teatral e se posiciona sobre qualquer ingerência sobre seu trabalho como dramaturgo. A seguir, trecho do poema:

[...] Não se aconselha que decorra num período
de sol, embora seja conselho de Aristóteles,
porque já lhe perdemos o respeito
quando misturávamos a frase trágica
com a humildade da baixeza cômica.
Que se passe no mínimo de tempo possível,
a não ser quando o poeta escreva uma história
em que tenham que passar-se alguns anos,
que estes poderá por nos intervalos
entre os atos, ou se for forçoso
a alguma figura fazer uma viagem,
coisa que tanto ofende a quem entende;
mas não vá vê-las quem se ofende.

Oh! Quantos destes tempos se benzem
por ver que hão de passar-se anos em coisa
que deveria terminar num dia artificial
já que não lhe quisera dar o matemático!
Porque, considerando que a cólera
de um espanhol sentado não se modera
se as duas horas não lhe representam
tudo do Gênesis ao Juízo Final,
eu acho que se lhe tem que dar prazer
com o que se consegue, é o mais justo.

(DE VEGA, 2004, pag.83)

¹⁹ O ciclo que vai do final da Idade Média até o fechamento dos teatros profissionais londrinos em 1642 e que corresponde ao chamado *teatro elizabetano* foi “um dos mais fecundos períodos da criação teatral de todos os tempos, e três razões desse apogeu talvez tenham sido, primeiro, a interação dos diversos níveis sociais em torno da atividade teatral; segundo, a consciência nacional da grande nação que emergia [...]; e terceiro, não ter havido um rompimento rigoroso com a Idade Média, como aconteceu em outros centros culturais medievais como um todo, influenciados que estavam pelo humanismo e, principalmente, pelo fervor à cultura clássica”. (VASCONCELLOS, 1987, p.193)

²⁰ “Após 1600, a Igreja, que exercia papel preponderante na preservação da unidade política após a expulsão dos mouros, reagiu contra o secularismo do pensamento renascentista então dominante na Europa, e a Espanha foi isolada culturalmente do resto do continente. O resultado, pelo menos durante os cem anos que constituíram o Século de Ouro, foi o desenvolvimento de uma arte imune aos dogmas formais determinados pelo modelo clássico. O saldo quantitativo da literatura dramática espanhola do período é impressionante: em torno do ano de 1700, estima-se que mais de 30.000 peças tenham sido escritas. Quanto à qualidade dessa obra, pode-se dizer que, comparativamente, só a literatura dramática inglesa do mesmo período a ela se equivale em vigor e fantasia”. (VASCONCELLOS, 1987, p.174)

A decadência do absolutismo na Europa marcará o enfraquecimento do classicismo. As reações contrárias ao domínio dos supostos emuladores de Aristóteles consubstanciaram-se no movimento que ficou conhecido como **romantismo**, cujo escopo defendia ferrenhamente a legitimação do direito à liberdade de expressão artística que, enquanto vigorou o domínio aristotelista, havia sido vetado aos dramaturgos. O grito dos românticos era claro:

Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras sem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto. (HUGO, 1988, p.57).

Assim, à racionalização normatizante que restringia as possibilidades do processo criativo opôs-se a força criadora do *gênio original*²¹ supostamente presente no âmago da natureza humana. Se os classicistas buscaram referenciar-se – ou justificar seus próprios interesses acerca da dramaturgia – em Aristóteles, os românticos encontraram em William Shakespeare os elementos necessários para credibilizar suas convicções perante a Academia:

Transformado em mito, é o criador supostamente “inconsciente” e “primitivo”, o bardo e vidente elementar, como Ossian, porta-voz da “verdade” enquanto expressão imediata, espontânea e não raciocinada da alma; é mensageiro de esferas mais altas, mediador do infinito no **medium** da finitude. Já não imita a natureza; é, ele mesmo, uma força natural. Não cria imitando, mas exprimindo a natureza que nele se manifesta. Ligado às fontes do povo, despreza os cânones eruditos que são muletas para os inválidos. (ROSENFELD, 2005, p.80)

Era o alvorecer do século XIX. Flagrava-se a Europa ainda impactada com a Revolução Francesa e seus ideais liberais, discutidos em toda parte, como que a sinalizar novas e radicais mudanças em todos os campos do conhecimento. No que tange ao espaço-tempo, nada de relevante foi acrescentado por força do próprio romantismo enquanto movimento estético, senão o que decorreu da revalidação de recursos dramáticos que haviam sido descredibilizados pelo aristotelismo. Seria necessário que se tomasse forma um

²¹ Termo usado pelo *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*, 1770-1784), movimento alemão que se caracterizou como a “primeira romântica maciça” (ROSENFELD, 2005, p.80).

novo modo de se perceber o mundo, para que grandezas como o tempo e o espaço pudessem ao menos começar a ser encaradas e utilizadas como um recurso em si mesmas – ainda que integradas ao todo da obra dramaturgica – no processo de criação teatral. Na realidade, ali mesmo, naqueles anos, já estavam em plena ebulição as condições para que emergisse um novo olhar do ser humano acerca de aspectos do real que sempre estiveram ali, diante de todos, aguardando para serem desvelados.

1.3 VIDA ALÉM DO ARISTOTELISMO

O século XIX marcaria o início de um longo processo de expansão radical dos limites do conhecimento humano. Inúmeras descobertas científicas começariam a minar a idéia de realidade como ela era até então concebida, introduzindo novas referências numa aceleração tal que cada vez menos se tornaria possível assimilá-las antes que fossem substituídas por outras e outras. Ao pressionar a expansão dos limites da compreensão humana acerca da própria natureza da existência, esse processo provocaria também uma mudança no modo de se entender o tempo e o espaço, marcada historicamente por trabalhos como os estudos psicanalíticos de Sigmund Freud (1856-1939) e a *Teoria da Relatividade* de Albert Einstein. Enquanto Freud credibilizaria o universo mental – e suas leis peculiares das quais pouco ainda sabemos – como uma instância cujo conteúdo subjetivo é decisivo na construção da realidade objetiva, Einstein, como já vimos, proporia o espaço e o tempo como sendo uma grandeza única [o espaço-tempo] que, embora entendida como algo que está na base da estrutura do universo que chamamos de mundo real, não será mais tida como absoluta.

Nesse mundo onde a ciência, mais do que nunca, fomentará a efervescência de idéias cada vez mais revolucionárias, a dramaturgia levará adiante a lição libertária proposta pelos românticos e, ainda que bebendo das influências dos vários movimentos artístico-

literários que surgirão e fenecerão no século XIX e além dele²², explodirá em experiências individuais cujas visões particulares, ao invés de se restringirem a registros egóicos materializados em um meio dramatúrgico, se constituirão como novas portas para acessar a própria complexidade da existência humana e da essência que a anima. O novo contexto científico, social e econômico que se delineia, leva a noção de realidade a se expandir e se desdobrar em significados, repercutindo diretamente na compreensão do espaço-tempo, que assume configurações cada vez mais flexíveis e inusitadas. Desse contexto destacamos duas obras que podem ser consideradas os marcos mais relevantes posteriores à derrocada do classicismo, no modo como dramaturgos se apropriam da maleabilidade do espaço-tempo da cena: *Woyzeck* (1837), de Georg Büchner²³ e *O sonho* (1901), de August Strindberg²⁴.

Última peça de Büchner, *Woyzeck*²⁵ é exemplo interessante de obra inacabada que parece preservar o sentido de um trabalho completo²⁶. De modo inovador para aquela época,

²² Como o realismo, o naturalismo, o expressionismo e o surrealismo, para citar só estes.

²³ Em sua curta vida – morreu aos 24 anos, de tifo – Georg Büchner (1813-1837) escreveu três peças: *A morte de Danton* (1835), *Leonce e Lena* (1836) e *Woyzeck* (1837), que deixou inacabada. Considerada por GUINSBURG e KOUDELA (2004, p.41) como um marco como nenhum outro na dramaturgia desse período: “o primeiro protagonista plebeu do teatro alemão foi concebido por Büchner a partir de fontes históricas, extraídas de anais da medicina legal. Johann Christian Woyzeck, homicida, condenado à morte pela justiça de Leipzig, foi decapitado em 27 de agosto de 1824, sendo o evento acompanhado por uma multidão de cinco mil pessoas”.

²⁴ Johan August Strindberg (1849-1912) nasceu em Estocolmo. Conhecido mundialmente como escritor, ensaísta e dramaturgo, foi também jornalista, crítico social, profundamente interessado tanto na ciência (química, medicina, ciências políticas) quanto no ocultismo e na estética. Homem de letras, novelista, poeta, pintor, considerado um dos maiores renovadores do idioma sueco, idealizador do “teatro íntimo” [Intima Theater], que funcionou de 1907 a 1910 e tornou famoso o número 20 da Rua Norra Bantoget, na própria capital sueca. Escreveu a maior parte dos dramas intimistas aí encenados, quase sempre referidos ao casal, ao casamento como armadilha, explorando-se ao infinito as contradições e ambivalências entre o pensar, o sentir e o agir que tanto encantaram o escritor Arthur Schnitzler e o médico Sigmund Freud, para citar dois perscrutadores da psique humana, ambos estabelecidos naquela Viena *fin-de-siècle* que insistia em chocar o mundo com experiências de vanguarda na área cultural. (FILHO, Gisálio Cerqueira. *A Ciência Política e o Teatro Intimista de August Strindberg*. Disponível em: <<http://www.achegas.net/numero/zero/gisalio.htm>> Acesso em: 06 dez.2006).

²⁵ O personagem-título é fuzileiro miliciano e age como se tivesse algum distúrbio mental que o imbeciliza. Parece ter alucinações acerca de uma ameaça que está prestes a atingir a região onde mora e é objeto de chacota e exploração de homens influentes – o médico, por exemplo, paga-lhe alguns trocados para utilizá-lo como cobaia de experiência alimentar. Woyzeck mantém relação afetiva com Marie, a quem entrega o pouco dinheiro que ganha. Cria um bebê e vivem miseravelmente. Ao descobrir que Marie é amante do tamboreiro-mor da milícia, Woyzeck entra numa espiral obsessiva que o leva a esfaquear e matar a companheira.

²⁶ É, atualmente, o texto da dramaturgia alemã mais montado em todo o mundo. Foi adaptado para a ópera e para o cinema. O filme *Woyzeck* (Alemanha, 1979), de Werner Herzog, com Klaus Kinski no papel título e Eva Mattes, como Marie, foi realizado com longos planos e apenas 27 cortes, aludindo a suas origens teatrais. A ópera *Woyzeck* adotou-se essa grafia para facilitar a pronúncia do nome do personagem título nas árias. Composta pelo austríaco Alban (Maria Johannes) Berg (1885-1935), foi concluída em 1922 e apresentada pela primeira vez em 1924.

ao contrário do herói trágico de sentimentos nobres e condição superior, Büchner introduz o (anti) herói idiotizado que pertence a uma classe subalterna e caminha para seu fim trágico sem consciência da dimensão dos fatos que protagoniza. Se a narrativa segue um rumo linear – no sentido de que não há recuos no tempo e os fatos são mostrados em ordem cronológica –, não existe um nítido encadeamento causal de uma cena para outra; assim, a ação é fragmentada e sem qualquer preocupação com uma lógica evidente na exposição da trama. As cenas curtas quase sempre saltam no tempo e no espaço ao passarem de uma para outra, ignorando as unidades classicistas de tempo e lugar. De fato, o autor dá a impressão de cortar a narrativa como se editasse um filme (o cinema só apareceria décadas depois): mal acaba a primeira cena na cidade e Woyzeck, que até então conversava com o Capitão, já está colhendo varas em campo aberto com seu amigo Andrés. A mudança é de tal modo propositalmente brusca que na didascália vamos a inequívoca indicação de que a cidade, na qual se passava a cena anterior, agora “está à distância”. Precursor da dramaturgia moderna, em *Woyzeck*, o dramaturgo alemão antecipa várias características do teatro épico que seriam utilizadas e difundidas cem anos depois por Bertolt Brecht, a exemplo das cenas curtas não necessariamente interligadas já mencionadas acima, das cantigas tradicionais que entremeiam algumas cenas, do protagonismo – sem heroísmo – de excluídos numa ação que confronta classes sociais e da exposição da realidade numa crueza que mais parece provocar e exigir uma atitude da platéia. Transgressora para o contexto no qual foi criada, *Woyzeck* guarda no conjunto de seus fragmentos tamanho senso de unicidade que é capaz de acolher até seu não-planejado final abrupto, surpreendentemente adequado à trama. Renata Pallottini, analisando a estrutura fragmentária de *Woyzeck* à luz da expressão *drama de farrapos* com a qual ROSENFELD (2005, p.65) se referiu a essa obra, afirma que:

[...] toda colcha de retalhos tem um **forro**, ao qual os retalhos são costurados; [...] parece-me, na sua construção, feita de retalhos – ou farrapos – a peça também tem um forro: **Woyzeck** tem uma **unidade de ação** – ele, que está sendo submetido a uma experiência científica por um médico, tem uma mulher e um filho, aos quais ama; traído pela mulher, Woyzeck mata e

se suicida. Sua ação não tem a vontade consciente total exigida por Hegel – quão longe está Woyzeck do Príncipe de Hegel! – e por Brunetière. A vontade de Woyzeck está contaminada pela fome, pelas humilhações, pelo sofrimento, até por uma certa dificuldade congênita; mas ela existe e vai até o fim. (PALLOTTINI, 1988, p.57)

Exibindo um outro tipo de fragmentação espaço-temporal, *O Sonho*²⁷ (*Ett Drömspel/A Dream Play/Uma peça de sonho ou Uma peça que sonhei*) faz parte de um conjunto de textos teatrais²⁸ criados por Strindberg que, além de se caracterizarem por romper com várias regras do aristotelismo e se consubstanciarem em um tipo de narrativa não-realista, introduzem deliberadamente a possibilidade de se expor e se explorar em cena aspectos da dinâmica dos conteúdos do inconsciente humano. O que se evidencia desde as próprias rubricas que descrevem verdadeiros cenários vivos:

A cena escurece por instantes. As personagens em cena saem ou mudam de lugar. Ao voltar a luz, vê-se ao fundo, na sombra, a Praia da Morte. A meio caminho, a baía em plena luz e, no primeiro plano, a Praia Bela. À direita, um pormenor do Casino, de janelas abertas. No interior, vêem-se pares que dançam. Sentadas num caixote vazio, três criadas; de mãos pela cintura umas das outras, olham para os dançarinos. Na grande escadaria do Cassino, Edite, “a feia”, de cabelos emaranhados, sentada diante de um piano. À esquerda, uma casa de madeira pintada de amarelo. Duas crianças, em trajes de verão, jogam bola. No segundo plano, um embarcadouro com veleiros brancos. Na baía, um navio de guerra, um brigue branco de escotilhas negras. Paisagem de inverno; neve e árvores vestidas de folhas. Inês e o oficial entram. **O sonho**, cena X, (STRINDBERG, p.19)

As intenções de Strindberg são explicitadas desde o prefácio da obra, onde ele diz que:

procurou reproduzir a forma incoerente, mas aparentemente lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. Deixam de existir tempo e espaço. A partir de uma insignificante base real, o autor dá livre curso à imaginação, que multiplica os locais e as ações, numa mistura de lembranças, experiências vividas, livre fantasia, absurdos e improvisos. As personagens desdobram-se e multiplicam-se, desvanecem-se e condensam-se, dissolvem-se e refazem-se. Mas uma consciência suprema a todas domina: a do sonhador. (STRINDBERG, p.19)

²⁷ Transbordante de imagens e significações, a trama descreve a passagem de um ser divino pelo mundo dos humanos – Inês, filha do deus Indra – que decide experimentar a existência entre (e como um de) nós. Além de vivenciar o cotidiano de uma mulher – sobretudo a vida em família e a luta pela vida – Inês entra em contato com dezenas de personagens de todos os tipos e origens. Aprendiz testemunhal, segue observando os contextos de cada um deles, deparando-se com comportamentos viciosos e dinâmicas sociais que se evidenciam na trama como responsáveis por alimentar e manter o sofrimento terreno.

²⁸ As outras peças são a trilogia *O Caminho de Damasco/Para Damasco (Till Damaskus/To Damascus, 1898/1901)*, considerada a primeira contestação drástica do drama como forma literária e marco inicial do expressionismo, e *A Sonata dos Espectros (Spöksönan /The Spook Sonata/The Ghost Sonata, 1907)*.

Sem dúvida, o texto evoca a impressão de se estar acompanhando o desenrolar de um sonho, com saltos temporais de amplitudes (poucas horas, dias, anos) e direções (futuro, passado) variadas, mudanças estonteantes na cenografia – que, inclusive, é descrita no texto de modo a parecer irromper com vida própria –, personagens que se transformam em outros, cenas paralelas que redimensionam o significado do que está ao redor. Porém, apesar da multiplicidade de imagens e do clima onírico (castelos que crescem, mulheres que são aguardadas e jamais são vistas, crianças com roupas de praia numa paisagem invernal), nada é gratuito ou se pode classificar seguramente como “absurdo”. Inclusive, o que soaria absurdo no cotidiano comum, surge e flui na seqüência de falas como algo perfeitamente coerente e corriqueiro no contexto daquela realidade alterada²⁹.

As situações aludem a sensações conhecidas (culpa, medo, impotência diante das circunstâncias, paixão, abandono, esperança) em circunstâncias que, apesar de incomuns, aparentam ser estranhamente familiares (induzem a uma impressão algo como “isso não me é estranho”), estimulando sem cerimônia nosso espaço mental. Personagens surgem com o peso de arquétipos (O Oficial, o Pai, a Mãe, o Filho, a Porteira, o Advogado, o Poeta, o Professor, os decanos de Letras, Medicina, Direito e Filosofia, ou mesmo Lina – predestinada a repetir o destino de submissão reservado à maioria das mulheres daquela época) e se materializam na ação com desconcertante humanidade, através de diálogos curtos, quase sempre cheios de ironia³⁰, os personagens agem como se não mais precisassem usar de quaisquer máscaras ou subterfúgios para ocultar seus verdadeiros sentimentos e intenções. E não precisam mesmo, afinal gozam de uma liberdade que, aparentemente, só é possível nos sonhos. Ancorado no

²⁹ “Por que é que sou obrigado a esfalhar-me tratando dos cavalos, preparando-lhes as camas e a varrer o esterco”, pergunta o Oficial a Inês que responde “Para que sintas vontade de fugir”. O Sonho, Cena II. “Quem é esta moça”, pergunta a Mãe, apontando para Inês. O Oficial responde em voz baixa: “É a Inês”. E a Mãe diz, no mesmo tom: “Ah! É a Inês! Sabes o que andam dizendo? Que ela é a filha do deus Indra e que desceu à Terra para ver como vivem os homens”. O Sonho, Cena III.

³⁰ “Nada é livre, tudo tem dono”, diz o Advogado. “Até mesmo o mar imenso e infinito?”, pergunta Inês. E o Advogado responde: “Tudo! Não podes navegar ou acostar seja onde for sem fazer uma declaração e sem pagar uma taxa! É muito lindo, como pode ver”. **O Sonho**, Cena XII. (STRINDBERG, p.155)

que ele mesmo chama de “base real insignificante”, o autor demonstra que efetivamente deu “livre curso à sua imaginação” ao respeitar a lógica peculiar do espaço e do tempo desse campo de ação onírica. Assim, através de elaboração e expressão dramático-literária, Strindberg pôde oferecer um vislumbre de seu próprio e imenso tecido multidimensional de conteúdos mentais. Na busca de uma fidelidade à interpretação de sua própria matriz onírica inspiradora, esse dramaturgo toca a essência de um mesmo mundo com o qual toda a humanidade se relaciona, evocando estranha e intraduzível familiaridade naquilo que pode até parecer sem sentido no conteúdo d’ *O Sonho*.

Muitas outras obras exibindo um espaço-tempo plasmado com uma flexibilidade tão ou mais livre que as observadas em *Woyzeck* e *O sonho* viriam a se multiplicar ao longo do século XX. Para citar somente alguns exemplos, destacamos o *O sapato de cetim*³¹, de Paul Claudel, e sua profusão de espaços-tempos que se apõem e se entremeiam; *Estranho interlúdio*³², de Eugene O’Neill, que possibilita ao leitor/espectador acompanhar, além dos diálogos comuns aos textos teatrais, também as falas mentais dos personagens; *A longa ceia de Natal*³³, de Thornton Wilder, onde, a partir de um jantar natalino, noventa anos de história familiar desfilam em pouco menos de uma hora; e várias peças associadas ao chamado Teatro

³¹ Em quatro jornadas, cada qual um espetáculo completo, rico de episódios e de ações paralelas e entrecruzadas, simultâneas e sucessivas (tudo é ligado a tudo), sustentadas por amplos grupos de personagens de todas as camadas sociais, desenrola-se o enredo principal do amor de Dom Rodrigue e Dona Prouhêze, esposa de Dom Pelayo [...]. O drama passa-se ao mesmo tempo em todas as partes do mundo espanhol e exigiria, no fundo, o palco simultâneo medieval, precariamente substituído pela rapidíssima mudança de cenários, à vista do público, numa sequência que liga uma cena a outra pela entrada dos atores da cena seguinte enquanto os da cena anterior ainda atuam. Cria-se assim um encadeamento oposto ao aristotélico, já que a sequência não liga uma ação a outra, mas aponta correspondências universais sem nenhum nexo lógico [...]. (ROSENFELD, 1994, p. 138).

³² Peça com dois níveis concomitantes de discurso: o diálogo dos personagens e o “fluxo de consciência” subjacente a esse diálogo (ROSENFELD, 1994, p.125), negando ou enfatizando o que afirmam uns para os outros. Nesse jogo, só o leitor/espectador acessa o conteúdo mental dos personagens.

³³ Em *A longa ceia de Natal* Wilder representa cenicamente a voragem do tempo [...]. A peça, cuja apresentação exige pouco mais de meia hora, narra contudo 90 anos da família Bayard (de 1840 a 1930). Tal *tour de force* é possibilitado pela idéia original de reunir a família em torno da mesa da ceia de Natal. Nas indicações iniciais lemos: “Noventa anos são atravessados nessa peça que representa em movimento acelerado noventa ceias na casa dos Bayard. Os atores devem sugerir pelo desempenho que envelhecem. A maioria tem uma peruca branca consigo que, em dado momento, coloca na cabeça...” À esquerda do palco há um pórtico ornado de guirlandas, que simboliza o nascimento (um carrinho empurrado através da porta indica o nascimento de uma criança). À direita há uma porta semelhante mas coberta de veludo negro. Os personagens que morrem simplesmente saem por esta porta. (ROSENFELD, 1994, p.132)

do Absurdo – como *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, e *Esperando Godot* e *Dias felizes*, de Samuel Beckett –, cuja espaço-temporalidade se distorce de maneiras variadas, dependendo do modo como cada peça se lança a propor na cena a materialização de uma realidade distorcida onde se enfatiza o *absurdo* da condição humana.

No caso da dramaturgia brasileira, duas obras em particular podem ser destacadas: *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues (1913-1980) e *Rasga coração* (1974), de Oduvaldo Viana Filho (1936-1974).

Vestido de noiva é considerada por muitos autores como um marco na dramaturgia brasileira, pelo modo como rompe com uma linearidade espaço-temporal comum no nosso teatro erudito daqueles anos, ainda sob a influência de ecos do classicismo francês. Com a ação estruturada em três planos – realidade, memória e alucinação – *Vestido de noiva*³⁴ trata das lembranças de Alaíde, jovem recém-casada que foi atropelada e agoniza num hospital. Mais do que isso, Nelson Rodrigues materializa em seu texto o próprio mundo mental da jovem, mundo que emerge aos fragmentos, como um enigma – ou uma série deles – que a protagonista tenta solucionar ansiosamente em seus últimos momentos. Tal solução acaba se tornando também o foco de interesse do leitor/espectador, que se vê lançado no âmago de uma trama desdobrada de maneira intrigante, envolvendo traições conjugais, ameaças de morte e assassinatos reais e imaginários.

Segundo Sábato Magaldi, o plano da realidade “tem a função específica de fornecer as coordenadas de ação, indicando o tempo cronológico linear da história” (MAGALDI, 1981, p.16). Nesse plano ocorrem cenas curtas, *flashes* que irrompem em determinados momentos ao longo da peça, nitidamente caracterizadas como uma ação

³⁴ *Vestido de noiva* nasceu em circunstâncias curiosas, motivada pela indignação do autor diante da fria recepção do público à primeira peça dele, *A mulher sem pecado*. Sobre esse fato ele próprio escreveu em *O Reacionário*, contando que, ainda no bonde, logo após a malfadada estréia, já imaginava agredir a platéia com um “processo de ações simultâneas, em tempos diferentes. Uma mulher morta assistiria ao próprio velório e dizia do próprio cadáver: ‘gente morta, como fica’. Morrera, assassinada, em 1905, e contracenava com a noiva em 1943” (MAGALDI, 1981, p.15).

secundária de interesse limitado. Através delas acompanhamos desde os sons do atropelamento no início da história, falas de repórteres informando o andamento do caso, médicos em procedimentos cirúrgicos, depoimentos de testemunhas do acidente, até os comunicados sobre a morte de Alaíde.

Nos planos da memória e da alucinação, Nelson Rodrigues envereda numa seara em muito semelhante à que Strindberg experimentou em suas peças de sonho, e aqui a comparação se refere exclusivamente à idéia de se trazer à cena uma representação das dinâmicas do universo mental. Neste lugar, que Nelson preenche de referências imagéticas típicas do onírico facilmente reconhecíveis pela platéia, vemos caixões, mulheres e homens misteriosos, vozes que irrompem não se sabe de onde, cenas que se repetem. Como explica Magaldi,

nesse território tudo é livre para o dramaturgo soltar a imaginação e confiar-se às associações poéticas. Pode-se dizer, em outros termos, que os planos da alucinação e da memória se passam no subconsciente de Alaíde. Sem as peias da censura, a heroína liberta a libido, e seu retrato se compõe por meio da soma dos episódios biográficos reais e dos imaginários, compensadores das frustrações acumuladas na vida breve (MAGALDI, 1981, p.17).

Embora os limites entre os planos da memória e da alucinação inicialmente estejam claramente definidos, a medida em que a trama se desenvolve – e a mente da protagonista se desagrega - ambos os planos se misturam: vemos elementos da imaginação de Alaíde se misturarem às lembranças dela e vice-versa.

Já *Rasga Coração*³⁵ parte de fragmentos do cotidiano de personagens da classe média carioca para compor um painel sobre a realidade brasileira em dois períodos-chave da história do país no século XX, a época do Estado Novo e os tempos da ditadura militar. A trama em dois atos é construída em torno de momentos da vida do funcionário público Custódio Manhães Jr. (ou, para os amigos, Pistolão Manguary), mostrados em cenas que se

³⁵ Último texto de Vianinha, concluído em 1974 no hospital onde viria a falecer aos 38 anos, vítima de um câncer. Censurado pelo regime militar, só veio a ser encenado pela primeira vez em 1979 [MORAES, 2000].

alternam e se interpenetram num ir e vir entre o passado e o “presente”. No passado, vemos os primeiros anos da vida adulta de Manguary, a relação com os amigos e a futura esposa, a visão dele sobre si e sobre os destinos políticos do país, além dos conflitos dele com o pai, o fiscal de saneamento 666. No “presente”, aos 57 anos, vê-se ele mesmo incapaz de lidar com o modo de ser e pensar do próprio filho, diante de um mundo bem diferente daquele dos tempos de Vargas.

Habilmente o autor desdobra a trama em várias camadas possíveis de leitura mantendo o foco da narrativa na ação de seus personagens, recorrendo a elementos do teatro épico e das revistas musicais cariocas. São introduzidos sucessivos elementos compondo cenários que se combinam e se redimensionam ao longo da trama, como a evolução histórica dos eventos políticos no passado e no “presente”; a elaborada construção de ambiências e climas correspondentes a cada época, pontuados por gírias, bordões, jingles e músicas; o papel-extra dos personagens, que se estende também a porta-vozes de sensações nitidamente partilhadas pelo senso-comum de cada época; e, sobretudo, a interpenetração entre cenas de épocas distintas, muitas vezes envolvendo músicas e números de dança.

Ao assumir essa liberdade espaço-temporal em cena, o autor tanto condiciona o elenco a quebrar várias e várias vezes a ilusão de que a platéia está diante do real, quanto envolve essa mesma platéia com recursos narrativos típicos do universo mental, onde o tempo e o espaço podem ser manipulados livremente. O apelo emocional dessa combinação é desconcertante, pois só tarde demais se torna óbvio que o texto está expondo – ainda que afetuosamente – as aspirações, contradições e feridas de várias gerações de brasileiros nas quais qualquer um de nós está de algum modo incluído. A trama segue para o desfecho configurando-se, cena após cena, como um permanente *abrir de portas* e possibilidades, um *nunca concluir* que se aplica tanto ao destino dos personagens quanto ao do próprio país.

É interessante observar que, apesar de todos esses exemplos, mesmo na atualidade não se percebe na dramaturgia mundial uma tendência clara, explícita, no tocante a uma apropriação direta dos potenciais de flexibilidade do espaço-tempo como referência básica para criação de histórias, no mesmo nível em que isso ocorre na literatura, no cinema, na televisão e na arte sequencial (histórias em quadrinhos). Nesta última, por exemplo, talvez em consequência da escala industrial de criação que se impõe aos roteiristas e da velocidade com que os temas se esgotam, os vãos imaginativos trouxeram idéias bastante interessantes para se ambientar e desenvolver propostas temáticas e histórias que praticamente nunca foram aproveitadas no Teatro, como é o exemplo dos mundos paralelos onde viveriam nossos duplos em melhores ou piores condições que neste universo, ou o caso das realidades alternativas, mundos onde cenários hipotéticos dão margem a milhares de tramas possíveis – realidades em que o nazismo teria ganho a Segunda Guerra Mundial ou nas quais o Brasil tivesse se tornado a maior potência do planeta. Isto parece risível? Nem tanto. Não se aventam aqui estas possibilidades visando o apelo gratuito e/ou sensacionalista que elas eventualmente proporcionem, mas pelas reflexões que elas possibilitariam a partir de pontos de vista inusitados acerca da nossa realidade, projetados em universos imaginários e não necessariamente calcados numa base onírica. É de chamar atenção, inclusive, que o próprio gênero da ficção científica, que também é fonte de inspiração para praticamente todas as formas de expressão artística do presente³⁶, nunca tenha vingado realmente como mais uma referência de vertente criativa para o Teatro. Sobre essa aparente reticência da cena diante dos temas fantásticos, PAVIS (1999, p.163) presume que [...] “porque o teatro parte de uma realidade visível e, portanto, não pode facilmente opor natural e sobrenatural é que ele não gerou, como a narrativa ou o cinema, uma grande literatura dramática fantástica”.

³⁶ Destacando-se aí a literatura, a televisão, o cinema e as histórias em quadrinhos (arte sequencial), tanto no âmbito popular quanto erudito; e mais a internet e os jogos de um modo geral (sobretudo os virtuais).

Todavia, é um fato que a ciência e a tecnologia avançam em saltos exponenciais e o que nos parecia fantástico há trinta anos já faz parte do nosso cotidiano, sem que nos tenhamos dado conta do que representa tamanho salto: é o caso dos hoje banais aparelhos de telefonia celular e a comunicação via internet, para citar apenas estes. Quanto ao espaço-tempo, somente a complexidade do que propõe Einstein ainda é um empecilho para que haja uma assimilação massiva da idéia de relativização dessas grandezas fora dos nichos especializados no tema. De fato, o assunto ainda parece ser visto como um tema marginal dentro do próprio domínio da fantasia, apesar dos esforços de vários cientistas – como Marcelo Gleiser³⁷, Michio Kaku³⁸ e Stephen Hawking³⁹ – que escrevem artigos e livros de divulgação científica buscando tornar acessíveis ao público em geral os conceitos com os quais a ciência está trabalhando atualmente e que, no futuro, também se banalizarão. Ao me referir especificamente a esse aspecto do infinito campo aberto para a experiência criativa do dramaturgo e do próprio Teatro, ocorre-me o que escreveu em 1936 o encenador francês Gaston Baty (1885-1952), com o que proponho uma reflexão para concluir este capítulo:

Depois do homem e do seu mistério interior, depois das coisas e dos seus mistérios, chegamos a mistérios maiores. A morte, as presenças invisíveis, tudo o que existe para além da vida e da ilusão do tempo. Flagelo das balanças, onde se equilibram o bem e o mal. O que é preciso de dor para resgatar o pecado e salvar a beleza do mundo. Tudo, até Deus. Basta inventariar assim tão brevemente toda essa riqueza oferecida ao teatro para tornar evidente que não se poderá abordar apenas com os processos tradicionais. Não se trata de falar de tudo isso, mas de tornar tudo isto sensível. (BATY, 2004, p.462)

³⁷ Marcelo Gleiser (Brasil, 1959) doutorou-se no King's College (Inglaterra). Foi pesquisador do Fermi National Accelerator Laboratory (Chicago) e do Institute of Theoretical Physics da Universidade da Califórnia, sendo hoje professor catedrático de física e astronomia no Dartmouth College (New Hampshire). Recebeu diversos prêmios internacionais pelo seu trabalho de divulgação científica.

³⁸ Michio Kaku (EUA, 1947) é professor de física teórica no City College da Universidade de Nova York, graduado em Harvard e com doutorado em Berkeley. Especialista na polêmica – pela dificuldade de comprovação – *teoria das supercordas*, que se refere, dentre outros aspectos, à flexibilidade do espaço-tempo e à origem do universo.

³⁹ Stephen Hawking (Inglaterra, 1942) é doutor em Cosmologia e ocupa a cadeira de Isaac Newton como Professor Lucasiano de Matemática na Universidade de Cambridge. Considerado um dos mais importantes físicos teóricos da atualidade, é autor de vários *best sellers* abordando numa linguagem acessível alguns dos conceitos mais complexos da física contemporânea.

Penso que explorar “o que existe além da vida e da ilusão do tempo” é uma vocação do próprio teatro, na medida em que entendo este como um espaço de possibilidades inesgotáveis onde podemos sugerir e visualizar sobretudo o que não faz parte desta arena *quadridimensional* em que aparentemente existimos. Vamos ao teatro para ver o espelho de nossas vidas, mas não é exatamente a reprodução das exterioridades do mundo que nos interessa ali e sim os conteúdos que lhes dão alma e sentido. Sim, continuamos sem saber exatamente o que é a vida, de onde ela vem e para onde ela vai, porém as pistas para tais enigmas continuam a aparecer, sobretudo sobre o palco de um teatro, pois essas pistas passam justamente pelas bases que estruturam esse mesmo mundo imaginário da cena: a **ação**, o **espaço** e o **tempo**.

2 O MENINO QUE VIROU DRAMATURGO QUE VIROU MULTIARTISTA

2.1 DE UM RESUMO DA HISTÓRIA DE UM CONTADOR DE HISTÓRIAS

João Barreto Falcão Neto nasceu em Tiúma, no município de São Lourenço da Mata (PE), em 20 de setembro de 1958, filho do alagoano Edgar e da pernambucana Ana Clarisse. É dramaturgo e encenador premiado e reconhecido nacionalmente pelo público e pela crítica, diretor e roteirista de cinema e televisão, músico. Penúltimo de uma prole de doze irmãos, o lugar onde nasceu e viveu a infância era “um lugar pequeno que não parecia fazer parte do mundo. Morava em uma vila da usina, meu pai era médico e atendia todos os engenhos de charrete”⁴⁰.

Apesar de muito próxima da zona de influência de uma metrópole – somente 40 quilômetros dali até Recife – Tiúma era, de fato, uma espécie de mundo à parte. Tratava-se de um recanto incrustado entre vastos canaviais, uma vila mantida pela usina do mesmo nome⁴¹ para abrigar seus trabalhadores e familiares. Por isso aquele pequeno universo tinha ritmo peculiar, neste caso ligado especialmente aos ciclos da natureza em correlação com o cultivo da cana e a produção de açúcar. Era um ambiente seguro, bem mantido e organizado, onde todos se conheciam e as crianças podiam brincar à vontade. Se o clima, a paisagem natural e

⁴⁰ Entrevista a Ronaldo Bressane, versão online da **Revista V**, n.16, jan./fev. 2006. Disponível em: <http://www.vw.com.br/revistav05/ed_016/materias/mat_09.htm>. Acesso em: 06 dez. 2006.

⁴¹ A Usina Tiúma (1881) foi uma das maiores de Pernambuco, fabricando açúcar e álcool por 93 anos ininterruptos. Em 1979 tornou-se apenas uma destilaria de álcool. (Fonte: Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicati onCode=16&pageCode=319&textCode=1107&date=currentDate>>. Acesso em 06 dez. 2006).

as festividades populares marcavam a passagem das épocas, as mudanças no cenário cotidiano eram quase imperceptíveis, ou mesmo inexistentes: o tempo parecia andar mais devagar – ou de um modo diferente – daquele que se podia perceber em outros lugares. Foi ali que aquele menino teve suas primeiras aproximações com o teatro e com o cinema. No Natal, participava da encenação da paixão de Cristo montada por freiras que trabalhavam na região, evento que mobilizava os moradores da usina e das proximidades⁴². E, por incrível que pareça, a pequena Tiúma também tinha um cinema, o Cine Rex, onde João assistiu aos primeiros filmes de sua vida, a maioria películas com forte apelo popular, como westerns spaghetti, chanchadas, musicais e dramas:

Conversando com um amigo, contei que estive na estréia de *O ébrio*, e ele tentou me corrigir: “Como assim, estréia de *O ébrio*? Você nem era nascido. Você deve ter ido na reestréia”. Ele não entendeu que numa cidade como Tiúma o cine Rex só recebia filmes com um atraso tão grande que as cópias já chegavam lá arrebitadas, velhas. Mas que era boa aquela magia de ser amigo do projecionista, tipo *Cinema paradiso*, era”.⁴³

A informalidade com que aconteceram esses primeiros contatos com o teatro e o cinema, envolvidos num clima de lúdico encantamento favorecido pelas peculiaridades de Tiúma – um microcosmo acolhedor entre o rural e a metrópole – seriam decisivos para os caminhos que Falcão definiria futuramente para a sua vida profissional. Mas até que isso ocorresse, aquele garoto que se encantava com teatro e cinema teria um longo trajeto escolar a cumprir.

João fez o primário⁴⁴ numa escola perto de onde morava, mas o ginásio foi cursado em escolas do Recife, assim como aconteceu com seus irmãos. Para isso, diariamente, dona Ana Clarisse dirigia uma kombi onde colocava os filhos e fazia a viagem até a capital, o

⁴² Conforme matéria de Marianne Piemonte intitulada “Cobiçado pelas estrelas”, na versão online da revista **Isto é Gente**. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/70/reportagem/rep_joao_falcao.htm>. Acesso em 06 dez. 2006.

⁴³ Entrevista a Rodrigo Fonseca intitulada “Com o tanque bem abastecido de celulóide”, 23 mar. 2006, **Globo On Line**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/jornal/suplementos/segundocaderno/193925342.asp>>. Acesso em 23 mar. 2006.

⁴⁴ Na época o *primário* equivalia aos atuais quatro primeiros anos do *ensino fundamental*. O chamado *ginásio* correspondia aos outros quatro anos.

que durava em torno de uma hora por percurso. Quando a família mudou-se definitivamente para o Recife, aspectos da veia artística do então adolescente João Falcão começaram a emergir e pedir passagem, como a música – o que o motivou a montar uma banda e a compor – e o desenho. Deu vazão a este último já pensando um possível futuro profissional: ingressou no curso de Edificações na Escola Técnica Federal de Pernambuco e posteriormente na Faculdade de Arquitetura da UFPE. Foi na fila de matrícula na universidade que conheceu Adriana, com quem se casaria no final dos anos 80⁴⁵.

Ironicamente, foi nos tempos da faculdade que João reencontrou-se com a prática teatral. Era 1979, quando um grupo de amigos do movimento estudantil, onde João também militava, resolveu montar *Flicts*, de Ziraldo. Como não havia ainda um diretor, ele se ofereceu para a função e a proposta foi aceita. O jovem gostou da experiência e sentiu-se estimulado a aprofundar seu envolvimento com o palco. Tinha 23 anos quando escreveu a primeira peça, uma comédia musical com nítidas influências do teatro de revista chamada *Muito pelo contrário*⁴⁶ (1981), que ele também dirigiu. A peça atraiu o grande público com uma mistura criativa e inovadora de números musicais paródicos e esquetes sobre aspectos do cotidiano da cultura pernambucana contemporânea, recebendo unânimes elogios da crítica na época do seu lançamento. Toda essa repercussão rendeu prêmios de revelação para o autor/diretor e garantiu a seleção do trabalho num projeto nacional de circulação de espetáculos – o *Mambembão*⁴⁷ – que levou a montagem a se apresentar no Rio de Janeiro, São Paulo e em outras capitais brasileiras. As viagens frequentes levaram Falcão a trancar a matrícula do

⁴⁵ João e Adriana vivem juntos até hoje. Têm três filhas, Tatiana (1979), do primeiro casamento de Adriana, Clarice (1990) e Isabel (1993).

⁴⁶ João voltaria a flertar com o teatro de revista em sua peça seguinte, *Xilique peba periquito chique*, de 1982.

⁴⁷ Sobre este projeto, mantido pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), refere-se o jornalista Armindo Blanco: “O espírito do Projeto Mambembão é exatamente este: ele se propõe revelar, da periferia para o centro, o teatro e a dança de regiões, onde as artes cênicas sobrevivem como produtos supérfluos, num quadro de sufocantes e embrutecedoras carências sociais. Fundamentalmente, é uma proposta de circulação de espetáculos, que de outro modo ficariam confinados nos seus limites regionais, sem se testarem diante de platéias com diferentes graus de vivência cultural”. (Referência do jornal **O Dia**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1989, no site da dramaturga paraibana Lourdes Ramalho. Acessível em: < <http://www.lourdesramalho.com.br/critica/api14.htm> >. Acesso em 06 dez. 2006).

curso universitário, para surpresa da família, onde os irmãos se formaram em medicina e engenharia e as irmãs se tornaram professoras. Desconforto maior foi quando o afastamento provisório se caracterizou como definitivo, especialmente para a mãe, Ana Clarisse: “Achei um absurdo e fiquei aperreada. Não entendia porque ele queria se meter com essa gente que é artista”⁴⁸.

Ainda nos tempos da primeira peça, tentou a vida no Rio de Janeiro: “Havia dias em que não tinha onde dormir. Ficava no Amarelinho⁴⁹, rodava de ônibus...”⁵⁰. Voltou para o Recife, onde deu continuidade à sua carreira no teatro. Eram tempos em que ele também se envolvia diretamente com a produção e assumia funções técnicas nas suas montagens, como cenário, iluminação, trilha sonora e tudo o mais que fosse necessário para que as peças acontecessem. Na verdade, tudo isso o fascinava e esse viés de artista múltiplo ainda viria a se expandir e se consolidar como uma das marcas de seu trabalho. Logo João Falcão também enveredou pela publicidade que, além de ser uma área de trabalho bem melhor remunerada que o teatro, configurava-se como outro campo fértil para o incansável fluxo criativo do jovem artista. Era também a oportunidade de trabalhar com um veículo que também o fascinava, a televisão e, ao mesmo tempo, ensaiar a realização do outro de seus sonhos que era fazer cinema. Em pouco mais de dez anos João escreveu e dirigiu dez peças e realizou centenas de comerciais para a TV. Tornou-se nome respeitado na mídia pernambucana, um artista cujos trabalhos eram aguardados ansiosamente pelo público, que lotava espetáculos como *Mamãe não pode saber*, levado à cena no Recife durante várias temporadas.

Em 1994, João mudou-se para o Rio de Janeiro. A decisão decorreu do convite que recebera do também pernambucano Guel Arraes, interessado em que Falcão participasse

⁴⁸ Conforme matéria de Marianne Piemonte intitulada “Cobiçado pelas estrelas”, na versão online da revista **Isto é Gente**. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/70/reportagem/rep_joao_falcao.htm>. Acesso em 06 dez. 2006.

⁴⁹ Restaurante no centro do Rio.

⁵⁰ Entrevista a Mariane Morisawa, versão online da revista **Isto é Gente**, 27 mar. 2006. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/344/reportagens/joao_falcao.htm>. Acesso em 06 dez. 2006.

da equipe de redatores do programa *Brasil Especial* da TV Globo, na qual também trabalhavam Jorge Furtado e Pedro Cardoso. Nesse contexto Falcão fez as adaptações para a TV de contos como *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido, *O homem que sabia javanês*, de Lima Barreto, *Suburbano coração*, de Naum Alves de Souza e *O engraçado arrependido*, de Monteiro Lobato.

Os vínculos com a TV não afastaram João Falcão do teatro. O primeiro texto que ele montou no Rio foi o infanto-juvenil *A ver estrelas* (1995)⁵¹, obra que ele já havia encenado com sucesso no Recife. O segundo espetáculo foi marcado justamente pela parceria profissional bem sucedida que já havia se firmado entre ele e Guel Arraes. Juntos adaptaram e dirigiram *O burguês ridículo*, protagonizada pelo ator Marco Nanini⁵² e baseada na peça de Molière *O burguês fidalgo*, num espetáculo que se tornou a maior bilheteria do ano na capital carioca⁵³, chamando a atenção da crítica e da classe teatral para o trabalho de João fora do universo da TV. Na Globo ele participou de vários projetos com Guel, como a série *Comédia de vida privada* (1994/1997), da qual roteirizou e dirigiu alguns episódios⁵⁴, e a minissérie *O auto da Compadecida* (1999), ambas consideradas inovadoras especialmente no modo como uniam elementos da linguagem da televisão e do teatro. Esta última, inadvertidamente, se transformaria no primeiro trabalho de João para o cinema, quando o diretor Guel Arraes

⁵¹ Esta peça, juntamente com o também infanto-juvenil *O pequenino grão de areia*, são os textos de João Falcão mais montados em todo o país. *A ver estrelas*, que já acumula 22 prêmios recebidos Brasil afora, é uma fábula repleta de elementos oníricos e alegóricos sobre um jovem chamado Jonas que se depara com a necessidade de se posicionar diante das escolhas que se tem que fazer na vida, sobretudo as que envolvem a opção de ficar “a ver estrelas” ou “pegar o barco” e “navegar”.

⁵² Marco Nanini conheceu Falcão por ocasião das gravações do especial que este adaptou para a TV, *O homem que falava javanês*, da série *Brasil Especial*. Pelo seu trabalho em *O burguês ridículo* Nanini ganhou o prêmio Sharp (1996) de melhor ator.

⁵³ Nordeste Artes Cênicas

⁵⁴ *Episódio piloto* (adaptação de João Falcão, Guel Arraes e Jorge Furtado), *Menino ou menina* (adaptação de Guel Arraes, Pedro Cardoso, Alexandre Machado e Fernanda Young, roteiro final de João Falcão), *O grande amor da minha vida* (roteiro escrito com Guel Arraes e colaboração de Alexandre Machado e Fernanda Young), *Mulheres* (roteiro escrito por João com a colaboração de Adriana Falcão, Luiz Fernando Veríssimo e Jorge Furtado), *Parece que foi ontem* (roteiro escrito com Adriana Falcão e colaboração de Luiz Fernando Veríssimo e Jorge Furtado), *A grande noite* (roteiro escrito com Adriana Falcão) e *A voz do coração* (texto de Adriana com roteiro final de João). Com exceção do episódio-piloto, dirigido por Guel Arraes, os demais episódios acima citados foram dirigidos por João Falcão. Esta série foi inspirada na obra homônima de Luiz Fernando Veríssimo.

decidiu re-editar o material já gravado e criar uma versão em película para lançamento no circuito exibidor nacional⁵⁵.

No teatro o reconhecimento definitivo do trabalho de João Falcão como dramaturgo aconteceu em 1998, quando criou dois dos seus textos mais importantes. Essa nova reviravolta em sua carreira começou quando as atrizes Marieta Severo e Andréa Beltrão, dois nomes de destaque no meio televisivo, propuseram-lhe que escrevesse uma peça para elas, como explica o próprio Falcão: “[...] não queriam relação entre mãe e filha, entre irmãs, entre amigas, ou coisa do gênero. Podia até ter mais gente no elenco, desde que não virasse uma peça sobre relações entre familiares ou casais”. (FALCÃO, 1999, p.7).

Para João, a quem também caberia dirigir a encenação dessa obra, o processo de criação não foi nada fácil. Por muitos dias não conseguiu acrescentar nada no texto além das duas palavras que havia colocado desde o início no topo da primeira página: *duas mulheres*.

O tempo corria solto e a peça teimava em não aparecer na minha cabeça. O teatro marcado e a peça sem começo. Notícia no jornal, patrocínio fechado e o texto da peça? Imaginava o dia da estréia, a platéia lotada, e as duas mulheres no palco sem texto para falar. (FALCÃO, 1999, p.8)

Logo ele definiu que a trama trataria do encontro de uma personagem consigo mesma em dois momentos de sua história, aos vinte e aos cinquenta anos de idade. O texto ainda estava na metade quando os ensaios começaram. Dia após dia João trazia novas cenas, que iam sendo experimentadas e eventualmente discutidas com as duas atrizes. Foi nessa dinâmica de criação – que abordaremos no próximo item deste capítulo – que o texto foi finalmente concluído. A peça ganhou o título de *A dona da história* e foi sucesso de público naquele ano no Rio de Janeiro, valendo a Falcão o prêmio Sharp de melhor espetáculo.

Ainda em 1998, inspirado pela situação que viveu enquanto autor durante o processo de criação do texto d’ *A dona da história*, João escreveu *Uma noite na lua*,

⁵⁵ A obra ganhou quatro prêmios no Grande Prêmio Cinema Brasil: melhor diretor, ator (Matheus Natchergale), roteiro (Guel Arraes, Adriana e João Falcão) e lançamento, mais uma indicação na categoria de Melhor Filme.

monólogo sobre o que se passa na mente de um homem pressionado pelo tempo e pelas memórias enquanto atravessa a noite tentando criar uma peça de teatro. Convidou Marco Nanini, com quem já havia trabalhado e, assumindo mais uma vez a direção, estreou a peça no final daquele ano, também com excelente repercussão. “Quis fazer um espetáculo para encher os olhos. [...] Sempre gostei de provocar sensações. A peça é sobre o pensamento de uma pessoa e o cenário é como se fosse a mente do personagem”⁵⁶, explicou Falcão à revista *Época*, em 1999. Sobre esta peça escreveu Macksen Luiz, crítico de teatro do Jornal do Brasil:

É na simplicidade com que se apropria de um jogo narrativo engenhoso, e na forma poética como despeja a carga amorosa sobre o vaivém daquilo que conta, que o texto de João Falcão provoca um envolvimento quase encantatório, capaz de tirar do derramamento romântico uma seiva que o impregna de realidade.⁵⁷

Tanto *A dona da história* quanto *Uma noite na lua* foram indicadas para o Prêmio Mambembe daquele ano. Ambas viajaram em turnê por várias cidades brasileiras, sendo que a primeira peça foi vista por mais de cem mil pessoas e a segunda permaneceu por três anos em cartaz no Rio e em São Paulo, rendendo a João Falcão o prêmio Sharp 1998 pelo melhor texto. No ano seguinte, pela mesma peça, o dramaturgo receberia reconhecimento semelhante da Associação Paulista dos Críticos de Arte, o prêmio APCA de melhor autor.

No final de 1999 o dramaturgo iniciou o projeto da adaptação teatral de *A máquina*, romance de Adriana Falcão, obra que fala do desconforto dos que se vêem forçados a deixar a terra onde nasceram para terem seu trabalho reconhecido. A idéia de Falcão e de sua mulher era montar o espetáculo no Nordeste e em seguida partir com ele para uma temporada no Rio e em São Paulo, reproduzindo simbolicamente o périplo do protagonista

⁵⁶ Depoimento à Marcelo Giglioti. Cultura/Teatro. “O favorito das estrelas”. Versão online de *Época*, ed.64, 09 ago.1999. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/19990809/cult7.htm>>. Acesso em 06 dez. 2006.

⁵⁷ Referência de crítica de Macksen Luiz. “Envolve experiência sobre o pensar”. *Jornal do Brasil*, 01 dez. 1998, conforme verbete “João Falcão” contido no site Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=392>. Acesso em 06 dez. 2006.

que viaja para além das fronteiras de sua cidade natal com o objetivo de torná-la visível aos olhos do mundo. Não por acaso Recife foi a cidade em que a adaptação e o espetáculo foram paridos⁵⁸, em janeiro de 2000, após semanas de trabalho diário com um elenco de atores baianos (Lázaro Ramos, Wagner Moura e Vladimir Brichta) e pernambucanos (Gustavo e Karina Falcão e Felipe Koury). Dali a peça efetivamente saiu para correr o Brasil e lançar para o estrelato quase todo seu elenco.

Nos anos seguintes João dividiu-se entre vários projetos para o teatro e para a TV. Voltou a dirigir Marieta Severo e Marco Nanini, no já clássico texto de Edward Albee *Quem tem medo de Virgínia Woolf* (2000); em seguida escreveu com Adriana e dirigiu o musical *Cambaio*⁵⁹ (2001), nascido de um convite pessoal de Chico de Buarque de Holanda⁶⁰, amigo e admirador do trabalho do casal; em 2002 retomou um antigo sucesso dos anos em que viveu no Recife, a peça *Mamãe não pode saber*, numa nova montagem com nomes como Vladimir Brichta, Drica Moraes e Lázaro Ramos⁶¹ no elenco. Foi também uma outra peça de Falcão que o inspirou a criar o homônimo quadro *Homem Objeto* (2003) para o programa dominical *Fantástico* (TV Globo). O quadro – onde um elenco masculino interpretava diversos personagens, inclusive os femininos – ficou pouco mais de um mês na grade da emissora, mas a idéia serviu de base para a série *Sexo Frágil* (2004/2005), criada para ocupar o lugar de uma outra – *Os normais*⁶², líder de audiência por três anos consecutivos – nas noites das sextas-

⁵⁸ Desde o início a idéia era fazer uma peça de teatro – havia sido uma encomenda de outro pernambucano e amigo, o ator Tuca Andrada. “Teatro não é minha praia”, queixou-se Adriana. “Então faz em prosa que eu adapto”, interveio João Falcão. Assim, o próprio João dirigiu a peça e o romance *A máquina* lançou Adriana Falcão como escritora. Hoje ela tem alguns best sellers como o próprio *A máquina* e os infanto-juvenis *Mania de explicação* e *P.S. Beijei* (este em parceria com Mariana Veríssimo). (Dados parcialmente obtidos de crítica de Flávio Moura aos livros *Aveso dos dias*, de Cláudio Galperin, e *A máquina*, de Adriana Falcão, publicada no **Jornal da Tarde** de 11 fev.2000 e reproduzida no site da Beca Editora. Disponível em: <http://www.editorabeca.com.br/006_o_aveso_dos_dias.htm>. Acesso em: 06 dez.2006).

⁵⁹ A peça trata de um triângulo amoroso entre um cambista, um cantor e uma tiete, numa trama situada na fronteira entre sonho e realidade.

⁶⁰ O próprio Chico compôs as músicas da peça juntamente com Edu Lobo. O cantor e compositor Lenine foi o diretor musical da montagem

⁶¹ Pela sua atuação na montagem carioca de *Mamãe não pode saber*, Drica Moraes e Lázaro Ramos foram indicados ao Prêmio Shell de 2002.

⁶² Criada por Fernanda Young e Alexandre Machado, *Os normais* (2001/2003) mostrava situações cômicas da vida de jovem casal classe média (Fernanda Torres e Luiz Fernando Guimarães).

feiras. *Sexo Frágil* se estendeu por duas temporadas, dirigida por João Falcão – em parceria com Flávia Lacerda – contando com um elenco de atores com os quais o dramaturgo já havia trabalhado no teatro: Bruno Garcia, Lázaro Ramos, Lúcio Mauro Filho e Wagner Moura.

O salto seguinte de João foi trabalhar com cinema, escolhendo para isso adaptar o texto de *A máquina*. As raízes teatrais da obra somadas às influências que o dramaturgo acumulou em sua vida repercutiram na forma final do filme, que estreou em 2005: a película foi toda rodada em um cenário dentro de um estúdio, recriando fellinianamente⁶³ interiores e exteriores da longínqua cidadezinha da trama. Empolgado com a experiência da linguagem cinematográfica, envolveu-se imediatamente com a adaptação para a tela grande de mais uma peça teatral, *Fica comigo esta noite*⁶⁴, de Flávio de Souza, grande sucesso dos anos 80. Trabalho mais recente de Falcão também como diretor, a película entrou em cartaz no segundo semestre de 2006, com a participação de Alinne Moraes e Vladimir Brichta nos papéis originalmente vividos por Débora Bloch e Luiz Fernando Guimarães. “É meio musical, meio romance, tem viagem no tempo”⁶⁵, resume o dramaturgo e multiartista.

2.2 DAS HISTÓRIAS DE UMA FORMA DE CRIAR HISTÓRIAS

Quando João Falcão esteve no Recife em janeiro de 2000 para a montagem de *A máquina*, propôs a realização de uma oficina onde integrantes da classe teatral recifense pudessem acompanhar o processo de criação daquele espetáculo, desde os ensaios até a estréia. Fui um dos participantes dessa oficina, onde conheci um pouco acerca do modo como

⁶³ Em alguns de seus filmes – como *Amarcord* (1973) e *La Nave Va* (1983), por exemplo – o cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993) preferia recriar em cenário o universo das suas narrativas, ao invés de filmar em locações reais. Tais cenários eram nitidamente teatrais e, ao serem incorporados à linguagem cinematográfica, contribuíam para expor a ilusão do próprio cinema. Revelam, na deliberada quebra da fantasia exposta na tela, o que também de fugaz e fictício existe nessa forma artística.

⁶⁴ *Fica comigo esta noite* conta a história de uma mulher que, ao passar a noite ao lado do marido recém-falecido, vê o companheiro levantar-se para que tenham um último momento juntos. Falam do passado, de pendências, de segredos nunca confessados e de como será a vida de um sem o outro dali por diante.

⁶⁵ Entrevista a Rodrigo Fonseca intitulada “Com o tanque bem abastecido de celulóide”, 23 mar. 2006, **Globo On Line**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/jornal/suplementos/segundocaderno/193925342.asp>>. Acesso em 23 mar. 2006.

João cria seus textos. Anos antes já tinha ouvido comentários sobre como ele criara *Mamãe não pode saber*, histórias sobre ensaios feitos com fragmentos de uma peça ainda inacabada, onde os atores nunca sabiam exatamente o que iria acontecer a cada dia, num processo de escritura finalizado ao mesmo tempo em que a obra era levada ao palco. A idéia me fascinava, embora me soasse estranha, habituado que estava com uma *praxis* de textos fechados feitos num lugar e encenações feitas num outro. Apenas durante o processo de criação de *A máquina* pude compreender melhor o significado e a importância daquela maneira de se *inventar* uma peça.

Na oficina, a primeira referência que tivemos da idéia do trabalho de encenação que estava se iniciando foi o texto do romance, distribuído com todos os participantes para ser lido e discutido. Tratava-se de uma narrativa em prosa com personalidade própria e raríssimos diálogos. Da adaptação teatral propriamente dita, recebemos apenas algumas páginas, as mesmas que João já trabalhava pacientemente com o elenco em jornadas diárias intensivas⁶⁶ que envolviam longas preparações corporais, várias repetições de marcas das passagens mais complexas e diversos improvisos sobre cenas que ainda estavam sendo experimentadas e buriladas antes de serem incluídas no texto adaptado. A cada dia, novas páginas eram incorporadas às anteriores, que eventualmente também recebiam algum tipo de atualização. Num canto do espaço de ensaios, o *laptop* de João ficava permanentemente ligado, aguardando o registro de eventuais acréscimos e alterações. Muitas vezes o diretor dizia à assistente de direção – a bailarina, coreógrafa e preparadora corporal Tânia Nardini – que ações ele queria experimentar, dando uma idéia dos esboços que ia criando na mente. O trabalho a partir de tais orientações sempre era o objeto das primeiras horas de cada dia, sendo o resultado desses experimentos uma das principais referências das quais o diretor se valia

⁶⁶ Eram três horas de trabalhos corporais pela manhã, das 9 ao meio-dia, mais cinco horas de ensaios à tarde. Em Recife a maratona durou vinte dias até a estréia da peça, mas antes disso, no Rio de Janeiro, o elenco já havia participado de oficinas de dança de salão, canto lírico, acrobacia, trapézio e percussão, específicas para esta montagem.

para ir delineando o texto desta ou daquela maneira. De fato, tudo o que acontecia naquele processo parecia alimentar a adaptação: sugestões dos atores, o *feed-back* dos presentes diante dos improvisos, circunstâncias imprevistas de um modo geral, erros que se transformavam em soluções, até mesmo a chegada de elementos novos, como ocorreu com a base principal do cenário – um tablado com um grande círculo central que podia girar impulsionado pelos pés dos atores –, tudo ajudava a por à prova a estrutura que ia sendo passada para o papel e a alimentar a criação das cenas que estavam por vir. Do mesmo modo, nenhuma solução era considerada definitiva. Mais ainda: raramente a primeira idéia era a que permanecia, caracterizando-se mais como um caminho, um conjunto de subsídios para se chegar a uma configuração ainda melhor e mais elaborada daquilo que era, na verdade, apenas a semente de algo vivo e, como tal, potencialmente capaz de crescer e evoluir⁶⁷.

Interessante é que, ainda que João recorresse a essa série de referências objetivas, elas não se corporificavam no texto. O que passava à escrita era a ação que tais referências viabilizavam e/ou sugeriam e que ficava implícita somente através dos próprios diálogos. Essa despreocupação em amarrar o texto à uma imagem fixa correspondente repercutiu numa ausência quase completa de rubricas na escrita “final”. A economia de rubricas, inclusive, é uma característica da maioria dos textos de João. Como ele tem na mente a imagem da obra que está construindo - imagem que o autor compartilha nos ensaios com seus atores e técnicos – não se caracteriza uma necessidade imediata de se registrar nada, a não ser as falas. Falcão explica que, para ele, “escrever e dirigir são atividades complementares e, muitas vezes, escrevo cenas que nascem de uma necessidade da direção. Em geral, escrevo muitas cenas durante os ensaios, ou mesmo durante as filmagens”⁶⁸.

⁶⁷ Os registros dessas situações e impressões, conforme as testemunhei, foram registradas em um caderno de anotações no qual escrevi tudo o que me parecia interessante dentro daquele processo.

⁶⁸ Entrevista publicada em 26 jun. 2006 às 16h no site do Banco do Brasil – Cultura. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/ent/EntrevistasDet.jsp?&Entrevista.codigo=667>>, Acesso em 06 dez. 2006.

Essa dinâmica de criação da adaptação-encenação seguiu até mesmo depois da estréia de *A máquina*. Fiquei surpreso quando vi, a cada récita, finais diferentes para a peça. Uns me agradavam mais, outros menos, mas era inegável que cada um deles fazia sentido e podia estar ali, concluindo a trama. Interessante é constatar aqui essa qualidade de *coisa viva*, de criação passível de evolução, algo observável na obra teatral – sobretudo no texto. Qualquer que seja o final, isso não implicará em que aquela obra esteja realmente pronta, mas apenas que seu criador não dará continuidade àquele processo.

Também observei esse caráter de *coisa viva* a que me referi acima, durante a pesquisa que subsidiou esta dissertação, observando as nuances deste mesmo processo nas outras duas obras analisadas neste trabalho. Em *A dona da história*, por exemplo, é possível visualizar a gênese desse processo e o modo como ele parece ser alimentado mesmo antes – e fora – do espaço de trabalho. O próprio autor comenta esse instante do processo criativo:

Hoje tento localizar o momento da largada da peça e lembro da primeira vez que me ocorreu que essas duas mulheres iam ser uma só vivendo tempos diferentes no mesmo tempo. Na hora eu pensei: tenho um começo. Talvez o começo eu já tivesse antes, quando deixei que entrassem na minha cabeça aquelas duas mulheres. Marieta e Andréa querendo de mim uma peça já era um belo começo. (FALCÃO, 1999, p.7)

O começo do processo de criação parece aqui assumido como se João se deixasse impregnar por uma idéia, como se esse início significasse mais um impulso e uma direção a seguir do que a imagem de algo acabado. Essa atitude implicaria em um “se deixar guiar” pelo próprio movimento que o tal início indicava, como que liberando a idéia para evoluir na mente, permitindo que ela se desenvolvesse a partir de qualquer estímulo que surgisse dali por diante. Tal postura se adequa à própria maneira de ser da prática teatral, tão bem definida pelo próprio João numa comparação que ele faz entre os ofícios teatral e cinematográfico, especificamente no que se refere à criação:

[...] penso que a principal diferença entre teatro e cinema é o fato de que um filme é uma obra finalizada de acordo com critérios previamente

estabelecidos e uma peça de teatro é rebelde, mutante, sujeita a influências na maioria das vezes difíceis de identificar⁶⁹.

O papel dos parceiros nesse processo é também essencial, na medida em que estes subsidiam decisivamente o fluxo criativo do autor. Mais do que isso, trata-se mesmo de uma interação de fluxos criativos, pois esses parceiros – sejam artistas ou técnicos – também são criadores e, na medida em que estão envolvidos numa montagem assim conduzida, é evidente que desde o início também estarão lidando com suas próprias idéias voltadas para a participação deles nessa dinâmica. Por esse ponto de vista, cada processo individual também se alimentará do diálogo com a ação criativa do dramaturgo/diretor e dos demais artistas que participam do trabalho. A força dessa espécie de relação inter-criativa fica evidente em um depoimento de João Falcão sobre seu trabalho com Marieta Severo e Andréa Beltrão na criação de *A dona da história*:

Quando começamos os ensaios, mais da metade do texto ainda faltava ser escrito. Marieta e Andréa iam trabalhando o personagem com os elementos que tinham e se apegavam àquela pouca matéria com extremo carinho. Os dias em que chegavam novas páginas eram sempre dias de pequenos sustos, grandes reflexões, muito cafézinho, bolacha e cream-cheese. Foi em alguns desses dias de verão sufocante no Rio de Janeiro que tive o prazer de ver aquelas duas grandes atrizes tentando defender seus personagens da fúria do seu autor. (FALCÃO, 1999, p.27)

Nessa afirmação Falcão demonstra ter consciência da importância desse envolvimento das atrizes no seu próprio processo de criação e da sua própria importância como provocador. Isso é exemplificado por ele mesmo, também a partir de sua experiência com *A dona da história*; na busca de desenvolver melhor as nuances de uma ação baseada numa premissa incomum, João lançou mão de um interessante estratagema, de onde o improviso certamente apontaria caminhos para um resultado mais consistente e coerente com o tipo de proposta que o texto abordava:

⁶⁹ Entrevista publicada em 26 jun. 2006 às 16h no site do Banco do Brasil – Cultura. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/ent/EntrevistasDet.jsp?&Entrevista.codigo=667>>, Acesso em 06 dez. 2006.

Andréa imagina o futuro ou Marieta lembra o passado? Queria que as duas coisas fossem verdade, mas queria também que uma fosse só a lembrança da outra, enquanto a outra fosse apenas a sua imaginação. Falava para a Marieta que o presente da história era ela e para Andréa dizia a mesma coisa.

Ao recorrer a esse jogo e manter a ambigüidade da situação, Falcão neutralizou a intromissão de questões de poder de uma personagem sobre a outra e, conseqüentemente, evitou que o desequilíbrio de condições entre aspectos da mesma personagem repercutisse em qualquer tipo de preponderância de uma atriz sobre a outra. No texto final percebe-se que essa dúvida sobre quem é criação de quem foi mantida também para o leitor/espectador, valorizando a trama.

É óbvio que essa maneira de criar uma peça não se funda exclusivamente no aleatório e que somente a segurança e experiência de alguém que já vem há muitos anos atuando no campo teatral – e, neste caso, com ênfase em dramaturgia e encenação – pode dar a entender aos que com ele trabalham que aquele processo que parece dialogar permanentemente com o caótico será conduzido produtivamente. De fato, apenas uma grande dose de confiança na competência de um profissional pode explicar a disponibilidade de atores tão experientes como Marco Nanini e Marieta Severo em participar de um processo no qual tudo pode mudar a cada dia e o final é uma incógnita que talvez nem venha a ser definitivamente conhecida na estréia. O próprio Nanini, a respeito do que experimentou com João Falcão em *Uma noite na lua*, declara que “como ele dirige o que escreve, acaba finalizando a obra em pleno palco. É muito estimulante”⁷⁰. A atriz Andréa Beltrão ratifica essa opinião afirmando acerca do processo de criação de *A dona da história* que “quando a gente achava que estava dominando aquela matemática da peça, ele [João Falcão] dava uma cambalhota no texto e a gente se perdia. [...] Isso é maravilhoso para o ator e acaba passando para a platéia”⁷¹.

⁷⁰ Depoimento à Marcelo Giglioti. Cultura/Teatro. “O favorito das estrelas”. Versão online de *Época*, ed.64, 09 ago.1999. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/19990809/cult7.htm>>. Acesso em 06 dez. 2006.

⁷¹ Ibid.

Parece paradoxal, num contexto capaz de gerar uma suposta e desconfortável insegurança do ator acerca do texto que deverá interpretar, emergirem expressões como “estimulante” e “maravilhoso”. Mas é preciso considerar que essas conclusões positivas dos atores parecem decorrer justamente de suas impressões sobre o grande exercício que é se abrir mão de um posicionamento estático diante das referências de um texto ou das indicações do encenador, um desistir da necessidade de controle sobre o processo em prol de uma interação com este, um *esvaziar-se* que, ao invés de significar ausência ou negação de um conteúdo, remete a uma *condição de disponibilidade de ação e criação*. Esta circunstância parece essencial para facilitar que novas idéias ocupem o lugar onde antes estavam alojados o pré-concebido, as imagens prontas, os reflexos condicionados.

3 ESPAÇO-TEMPO EM TRÊS PEÇAS DE JOÃO FALCÃO

3.1 UMA NOITE NA LUA: UM HOMEM EM CIMA DE UM PALCO PENSANDO

3.1.1 Dança de gêneros além do espaço-tempo

De certo modo o monólogo *Uma noite na lua* pode ser resumido na sua primeira fala, que também dá título a este item: “Um homem em cima de um palco, pensando”. Além de expressar o que efetivamente se vê ao longo de toda a peça, é no universo de possibilidades contido nessas poucas palavras – umas alusão ao pensamento como força criadora – que esse texto teatral finca suas bases. Em linhas gerais o que se narra é o esforço de um dramaturgo atravessando a madrugada na tentativa de escrever uma peça que deverá estar concluída impreterivelmente até a manhã. Tal esforço muta-se em desconforto à medida em que se avolumam os obstáculos referentes a um foco de tensão definido logo nas primeiras falas: a pressão crescente que decorre do já mencionado prazo de entrega, agravada pelas recorrentes dúvidas daquele autor acerca da própria competência. Estas dúvidas, por sua vez, resultam de uma auto-estima abalada pelo final recente – e mal-resolvido – de um casamento de vários anos.

É fácil identificar-se com o dramaturgo aí retratado. De fato, é imprescindível que essa identificação aconteça, pois o que a peça vai construir é um longo mergulho na mente de alguém durante um ciclo de trabalho criativo, havendo aí a nítida intenção de compartilhar

com a platéia um pouco dessa experiência “vista por dentro”. Se tal intenção parece imbuída de forte teor lírico – uma vez que “os fatos, para o lírico, não são fatos, e sim sensações; um acontecimento não é algo aí para ser contado (como no épico) ou mostrado (como no drama), mas para ser sentido e compartilhado” (MENDES, 1981, p.52) – é no dramático que a peça se estrutura, abordando o desenrolar de uma situação problemática que se agrava e aponta para um clímax. Lírico e dramático, no caso desta peça, não se opõem (o lírico não é descartado ou suprimido em função da base fincada no drama) nem se fundem (como no drama lírico) mas parecem dialogar.

Se ao longo da história propõe-se ao leitor/espectador, à maneira dramática, acompanhar os acontecimentos para descobrir se aquele autor conseguirá ou não concluir sua obra a tempo, essa trajetória é pontuada, liricamente, por freqüentes mergulhos que possibilitam experimentar os tormentos e alumbramentos desse homem, às voltas com suas reflexões tomando corpo à volta dele – reflexões sobre competência profissional e emocional, graus de culpa acerca do caos que se instaurou em sua vida, até que ponto ama e é amado e, por fim, o que lhe reserva o futuro. E é justamente através desse ir e vir entre o dramático e o lírico que o autor torna “visível” o amplo espectro de circunstâncias e sensações comuns à dança da criação, uma interação permanente entre vivências que se dão no mundo objetivo e no plano imaginário, ora alternada, ora simultaneamente. Isso é reforçado pela ilusão que o autor cria de que a peça que estamos lendo-assistindo é a peça que o personagem decidiu escrever à medida em que a lemos-assistimos.

O drama, então, desenvolve-se a partir da ansiedade contagiante do protagonista em torno da criação de um texto no prazo de uma noite. A realização dessa tarefa pouco a pouco se configura como condição para o resgate de própria auto-estima daquele personagem e essa imagem é forte o bastante para capturar o leitor/espectador e manter vivo o interesse sobre o futuro desenlace daquela situação. Presente, passado e futuro se fundem aqui e se

transformam, como esclarece a dramaturga e pesquisadora Cleise Furtado MENDES (1981, p.54), numa

experiência atual, para o autor. Mas enquanto que no lírico essa apreensão global é uma perfeita sincronia, uma parada, de momento curtíssimo, suspenso, fora da cadeia de causalidade lógica, no drama cada momento arrasta todo o acontecido e simultaneamente projeta o leitor no futuro da ação.

Nos instantes líricos da peça analisada os limites espaço-temporais também se diluem, mas isso acontece para escancarar a cena da mente do personagem. Presente, passado e futuro se unem, projetando-se no mundo objetivo, a medida em que tornam perceptíveis sentimentos, impressões, climas que, a princípio, só existem na cabeça daquele ansioso dramaturgo. Ainda segundo MENDES (1981, 50),

o espaço dessa vivência, ou, digamos, o palco desses acontecimentos, é a própria consciência do poeta; melhor diríamos, talvez, sem exclusão do anterior, sua imaginação, pois o lírico depende da capacidade de criar imagens concretas que traduzam a profundidade da experiência.

Nesse trânsito entre o real e o imaginário, emerge a figura de Berenice, a ex-mulher, cuja onipresença permeia toda a peça, um elemento-chave na compreensão do descompasso emocional do protagonista. Esta mulher é a referência para a qual o personagem está sempre retornando e é em torno daquilo que experimentou ao lado dela que ele divaga, escaneando ações, detalhes de comportamento de ambos, procurando o que teria acontecido de errado e expressando suas emoções diante desses quadros emersos da memória e mantidos presentes na inquietude da não-resolução.

E o pensamento da Berenice? Onde será que está nesse momento o pensamento da Berenice? Está pensando em que, Berenice? Está pensando em quem? Está saindo com alguém? (ANEXO A, p.150)

Todo esse contexto é, contudo, como veremos a seguir, apenas a estrutura de uma arena onde se desdobrará curioso embate entre o protagonista e figuras que retornam do passado ou que se projetam do seu mundo interior para interagir no presente.

3.1.2 A multidão que vive na mente da multidão que vive na mente

É interessante que, ao contrário da ex-mulher, o nome do protagonista não seja revelado. As reações dele se enquadram no que se entende por normalidade e, exceto pelo fato de ser um autor de textos teatrais, ele não apresenta qualquer característica especial que o destaque da maioria das pessoas – um artista, sim, mas um artista que poderia existir dentro de qualquer um. As dúvidas e inquietações dele tendem a uma familiaridade que poderá ser reconhecida por quem já compartilhou sua vida com alguém [“Será que a Berenice vai gostar desse começo? É claro que ela vai ver a peça. Também, se não for, azar dela” (ANEXO A, p.136)] e os comentários irônicos que ele faz sobre sua própria situação parecem ecoar o tipo de reação que qualquer um poderia ter em situação semelhante [“Foi só você me deixar, pronto, eu vou fazer sucesso. Será que era você, Berenice? Desculpa, mas até parece.” (ANEXO A, p.136)]; enfim, trata-se de alguém com quem a platéia poderá se identificar ou, no mínimo, simpatizar e/ou se sensibilizar com o drama que ele está vivendo. Essa cumplicidade sublinha a aparente intenção de João Falcão em envolver o leitor/espectador e fazê-lo partilhar do seu ponto de vista de autor acerca das sensações que envolvem a experiência de se criar um texto – ou, simplesmente, de se criar algo. A partir das várias situações que são criadas na peça, em si mesmas e no seu conjunto, o Teatro é sublinhado como o lugar onde sempre é possível desafiar fronteiras com as quais convivemos, sejam quais forem. No caso de *Uma noite na lua* isso vem à tona na medida em que a peça propõe o testemunho de um ato criativo em “tempo real”, sem cortes aparentes no andamento da ação, além de outras situações incomuns, como visualizar o pensamento de outrem, ter a impressão de ser a criação de alguém (em dado momento a platéia parece ter sido incorporada à criação do personagem), perceber o palco como o espelho de uma realidade que não se esgota no plano objetivo. Evidentemente, nesse contexto – o da teatralidade – há leis cujas características remetem não a uma possibilidade de reprodução do mundo real mas à

simulação que viabiliza um outro modo de observá-lo e de ampliar a compreensão acerca de sua dinâmica: se na peça fica evidente que o personagem reage a imagens que não existem objetivamente – no caso, conteúdos mentais com os quais interage –, vemos aí ressaltada a idéia de que aquilo que se passa na mente dele está de algum modo ligado à própria realidade objetiva e jamais separado dela. Decorre desse contexto uma flexibilização no modo como o tempo e o espaço atuam, pois, como vemos, apesar de poder representar a dinâmica do mundo objetivo, o universo da cena parece transcendê-lo, apresentando características peculiares que aprofundaremos a seguir.

Como se sabe, na maioria dos monólogos o que vemos desenrolar-se é a exteriorização da ação interior de um personagem – pensamentos, dúvidas, reflexões, expectativas, inquietações –, fato que também se repete em *Uma noite na lua*. Pode-se afirmar, então, que o espaço-tempo de um monólogo está subordinado ao modo como se configura o conteúdo do *diálogo interior* do personagem⁷². No caso em questão, o comportamento do **tempo** vincula-se à ansiedade do protagonista diante da premência do prazo para concluir a escritura de uma peça, fazendo, por exemplo, os minutos parecerem correr mais rápido do que o normal. Essa condição temporal está ligada a um **espaço** de ação que funde o mundo objetivo imediato – sala ou escritório onde dramaturgo escreve uma peça – com um tumultuado “lugar mental” onde convivem elaborações, lembranças e reações ativadas pelas necessidades do personagem. Observando as características desse **espaço-tempo geral** da peça, verificamos que elas correspondem ao conteúdo de um *cronotopo do*

⁷² Para Pavis, “o monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma”, distinguindo-se do diálogo (uma “conversa entre duas ou mais personagens”) “pela própria ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico”. Ele cita, ainda, o linguista francês Benveniste: “o *monólogo* é um diálogo interiorizado, formulado em *linguagem interior*, entre um eu locutor e um eu ouvinte. Às vezes o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significante a enunciação do eu locutor”. (PAVIS, 1999, p. 92 e 247).

*nervosismo*⁷³ (tempo rápido num espaço pequeno), conforme a tipologia de Pavis mencionada na introdução desta pesquisa. Porém o que torna esse tempo rápido e o espaço pequeno tem raízes mais profundas do que aparenta. Como se detalhará adiante, veremos que essa condição característica decorre do modo como se configura a ação conjunta dos demais “participantes” da peça, que são os “outros eus” do protagonista.

Elemento comum aos monólogos, o chamado “outro eu” é um desdobramento da personalidade do personagem central com quem este pode dialogar, tornando visível – sobretudo para a platéia – uma ação que se passa na mente. No caso de *Uma noite na lua*, há uma profusão de “eus” e de figuras presentes na memória do protagonista, como a própria *Berenice*, a *Mãe* dele e o *Ator* (para quem está sendo escrita a peça), todos interferindo frequentemente no andamento da ação através da voz do personagem central e, na maioria das vezes, reforçando a sensação de ansiedade pairando no ar. Some-se a isto à idéia de um espaço que parece reduzir-se a cada instante, seja pela “presença” ativa e simultânea de tantas vozes interiores, seja pelo que elas produzem enquanto resultado de elaboração mental. É nesse contexto conturbado que se faz exíguo que o personagem terá que criar um texto teatral.

É importante observar, porém, uma característica peculiar dos vários “eus”: apesar de sua presença numa mesma instância espaço-temporal, agem de modo tão peculiar que parecem conectados a outro espaço-tempo que lhes define e alimenta a personalidade. Isso pode ser visto com maior clareza a partir de algumas das características de quatro dos “outros eus” encontrados na peça (o *Objetivo*, o *Ressentido*, o *Impaciente* e o *Ingênuo*), através das quais se pode perceber que cada um deles age como se pertencesse a uma espaço-temporalidade específica e distinta daquela que permeia a peça. É o que detalharemos a seguir.

⁷³ Esse é um dos quatro cronotopos primários enunciados por Pavis. Os outros são: o da *megalomania*, grande espaço, tempo rápido; o do *mundo em câmera lenta*, grande espaço, tempo lento; e o do *minimalismo*, pequeno espaço, tempo lento. (PAVIS, 2003, p.152)

O “eu” que chamamos de **Objetivo** é direto, seco, racional, prático. Sempre que o protagonista mergulha em suas inquietações a ponto de se dispersar e desperdiçar o precioso tempo disponível para criar sua peça, o **Objetivo** trata de emergir e impor rapidamente a retomada do foco do trabalho, repetindo: “um homem em cima de um palco, pensando”. Este “eu” age no presente, colado à tarefa de criar a peça. O tempo dele é estático, parado, um eterno aqui e agora, enquanto seu espaço tende a circunscrever-se ao suficiente para caber apenas seu corpo e seus objetos de interesse imediato. Suas intervenções costumam interromper as suspensões líricas e abrir espaço para a retomada do drama.

O **Ressentido** é frágil, inseguro, deprimido, sente-se culpado pelo fracasso do casamento. É ele quem conduz a ação ao lírico, sempre retornando ao mesmo ponto – sua relação com Berenice – e dali fazendo tudo a sua volta se referenciar segundo a força daquela circunstância. O tempo desse “eu” é um momento estático do passado: o exato momento em que constatou a perda da companheira e do que nela lhe parecia ser essencial e indispensável. O espaço é o de um lar imenso, porém vazio de presença humana e paradoxalmente abarrotado de lembranças: “Eu sei que o meu telefone foi cortado, Berenice. Não precisa repetir. E o gás também e a Dona Inalda foi embora. Eu sei que a culpa é minha, Berenice” (ANEXO A, p.151). O termo *ressentido* parece o mais apropriado por remeter à idéia do *sentir outra vez*, do já mencionado retorno, da recorrência de um sentimento desagradável, do aprisionamento num determinada instância emocional.

O **Impaciente** é irritadiço, incisivo, agressivo, intolerante, inquieto. As características do espaço-tempo de onde parece originar-se são opostas das do **Objetivo**: o espaço de onde emerge é informe, fluido, configurando-se ao sabor da instabilidade emocional e das reações diante do que vê diante de si. Associado a isto há um tempo arritmico, deslizando ininterruptamente entre o passado (a persistência do eco de circunstâncias não resolvidas) e o futuro (as expectativas acerca do que ainda possa sobrevir

de desagradável sobre si, como consequência de cada passo mal dado). Por não ser capaz de resolver ou mesmo administrar o embate das pendências emocionais que se amontoam no presente e caracterizam o contexto em que vive, o Impaciente está sempre a ponto de explodir: *Eu estou calmo, eu já falei que estou calmo, estou calmíssimo!* O **Objetivo** encarna a motricidade do drama, sempre pronto para atingir o leitor/espectador com sua inquietude e expectativas, numa permanente projeção para o futuro.

O **Ingênuo** é bondoso, pacífico, quase infantil. Fala num tom conciliador, doce, invocando chavões de auto-ajuda como “vai ser mole fazer esta peça”, “o começo é sempre difícil” ou ainda “depois que começa a coisa vai”. Ele vem de um espaço amplo, uma espécie de limbo não contaminado pela agonia dos demais espaços. O tempo dele – sereno, sem pressa – é obviamente lento. O **Ingênuo**, contudo, não remete ao lírico, antes compondo uma dinâmica com o **Objetivo**, tentando equilibrá-lo, evitar que o caos nele instalado inviabilize a concretização do que está planejado.

É notável o fato de que esses “outros eus” se configurem praticamente como personagens autônomos existindo na mente do protagonista – ou, dito de modo mais direto, personagens dentro de outro personagem. Senão, observemos estas duas características: (a) esses “eus” foram “escritos” ao longo de parte da trajetória de vida do “eu” onde habitam – à medida em que a vida ia sendo vivida, tais “eus” iam sendo literalmente impressos na mente como uma expressão das relações entre o protagonista e seu mundo; (b) por já estarem definitivamente “escritos” na mente do protagonista, esses “outros eus” são desprovidos das variações comportamentais de um ser humano – eles são como são e nunca deixarão de ser dessa maneira, pois são resultado direto de um contexto específico, fixo em um determinado espaço-tempo. Essa especificidade se aplica a qualquer personagem, conforme se pode observar na análise que Luigi Pirandello faz através do personagem do *Pai*, em *Seis personagens a procura de um autor* – uma das peças de sua trilogia sobre o *teatro dentro do*

teatro (as outras são *Esta noite improvisamos* e *Cada um a seu modo*) – na qual ele se refere a uma consistência maior do personagem em relação ao ser humano:

Uma personagem sempre pode dizer a um homem quem ele é. Porque uma personagem tem verdadeiramente uma vida própria, marcada por suas características, pelas quais é sempre “alguém”. Enquanto um homem – não estou falando do senhor, agora – um homem, assim, genericamente, pode não ser ninguém (PIRANDELLO, 1999, p.229).

O dramaturgo italiano pondera que as memórias e expectativas humanas são permanentemente alteradas pela experiência de existir. É que a nossa percepção do mundo não é estática. Nossa mente interage de modo incessante com a realidade ou com aquilo que ela julga real e nesse movimento nossa visão de mundo invariavelmente se transforma. À medida em que essa ininterrupta reconfiguração acontece e o próprio modo de ver o presente se altera, também são alterados os modos como encaramos nosso passado (memórias) e o nosso futuro (expectativas). Em suma: nunca somos os mesmos. Isso não ocorre com personagens, ligados que estão à eterna e imutável configuração espaço-temporal da narrativa a que pertencem. Mais uma vez é o personagem *O Pai* da peça *Seis personagens a procura de um autor* quem exemplifica essa ponderação:

Somente para saber se o senhor, tal como é agora, se vê... como vê, por exemplo, na distância do tempo, aquele que o senhor era antigamente, com todas as ilusões que o senhor alimentava então; com todas as coisas, dentro do senhor e ao seu redor, como lhe pareciam então – e eram, realmente eram para o senhor! – Pois bem – pensando novamente naquelas ilusões, que agora o senhor já não alimenta mais; em todas aquelas coisas que agora já não lhe “parecem” mais como “eram” em outro tempo; não sente que lhe falta, já não digo estas tábuas do palco, mas o chão, o chão sob os seus pés, argumentando que, da mesma forma, “este” como o senhor se sente agora, toda a sua realidade de hoje, tal como é, está destinada a parecer-lhe ilusão amanhã? (PIRANDELLO, 1999, p.229)

Muitos outros “eus” podem ser identificados em *Uma noite na lua*, mas esta análise se deterá apenas nos quatro já mencionados. O trecho a seguir, transcrito exatamente como está no texto original, não possui nenhuma indicação sobre que “outros eus” estão ali se manifestando, mas é possível ver claramente que existe no diálogo interior uma subjacência

de personalidades distintas, delineada no modo como cada frase se coloca no diálogo interior exteriorizado:

Um homem em cima de um palco, pensando.

Calma.

Eu estou calmo.

Vai ser mole fazer essa peça.

Eu sei.

Então?

Vai ser mole fazer essa peça.

Um homem em cima de um palco pensando. (ANEXO A, p.140)

Atribuindo cada fala a um dos quatro “eus” descritos anteriormente, ter-se-á o seguinte:

O Objetivo - Um homem em cima de um palco, pensando.

O Ingênuo - Calma.

O Impaciente - Eu estou calmo.

O Ingênuo - Vai ser mole fazer essa peça.

O Impaciente - Eu sei.

O Ingênuo - Então?

O Impaciente - Vai ser mole fazer essa peça.

O Objetivo - Um homem em cima de um palco pensando.

Cada um desses “outros eus” existe simultaneamente no seu próprio espaço-tempo e no espaço-tempo do protagonista – afinal, apesar de parecerem entidades distintas, eles **são** o protagonista – e é dessa fusão entre os efeitos da ação contida nos espaços-tempos específicos de cada “outro eu” que resulta o já referido espaço-tempo geral, cujas qualidades se consubstanciam num *cronotopo do nervosismo*: é a interpenetração dos espaços onde habitam os vários “eus” que faz parecer pequeno e restrito o **espaço da peça**; é a interação desses tempos distintos que fazem o **tempo da peça** se acelerar. Enfim, a dinâmica entre as especificidades de vários espaços-tempos resulta nas especificidades espaço-temporais desta peça como um todo.

É importante ressaltar que todos esses “eus” foram tomados e observados em separado unicamente como um recurso de análise destinado a facilitar a compreensão da mecânica da ação de *Uma noite na lua* na relação com o espaço-tempo. No contexto da peça, esse universo de agentes e ações nada mais é que uma gama de imagens que parecem ganhar vida própria ao se manifestarem como fruto da atividade mental de um único personagem – o protagonista que, no caso do texto analisado, também é um dramaturgo. E é justamente essa a idéia central desta obra, que se mostra, a um só tempo, como criação de si mesma (processo) e como espetáculo (obra pronta): ao final da narrativa, a peça que se quis escrever constitui-se justamente como aquilo que acabou de ser vivido pelo personagem central. A exemplo da relação entre os “eus” e seu “criador”, teatro e realidade são expostos também como universos de naturezas distintas que se interpenetram, se relacionam e se unificam.

Assim, essa idéia de interpenetração entre teatro e realidade atinge seu paroxismo no trecho final da peça, quando o protagonista, desesperado para encontrar uma saída para o caos emocional em que se encontra, passa a dialogar com seu próprio autor:

Eu faço um trato com você, meu autor. Inventa essa virada pra minha vida, que eu prometo que invento um final pra sua peça. Como é essa sua peça, hein, meu autor? Diz. Como é que ela começa? Um homem em cima de um palco pensando? É assim que você se refere a mim, aí, na sua peça? E a sua peça é o meu pensamento? Eu penso muita besteira? Não precisa responder, eu sei que penso. (ANEXO A, p.160)

Nesse instante da obra, assim como pareciam fazer os seis personagens da peça de Pirandello, o leitor/espectador se depara com a ilusão de um protagonista se libertando das linhas do texto, propondo-se a colaborar com o próprio autor, aquele “outro” que, como representação de um dramaturgo real, “verdadeiramente” sofre na madrugada tentando uma solução para a própria vida. Essa “virada” no andamento da ação representa também uma mudança de cronotopo – o termo *nervosismo* já não define mais a generalidade das circunstâncias, já não há mais pressa nem o espaço é opressor. O espaço mental do personagem se dilata e o tempo se flexibiliza num movimento de expansão que aponta para a

ilimitação. Nesse instante da história, a nova condição de espaço e tempo ilimitados (para o que Pavis não define uma classificação específica) viabiliza um salto para o futuro – alternadamente narrado e vivido pelo protagonista – que leva o leitor/espectador ao dia da estréia do texto criado ao longo da peça, numa sequência que se propõe a criar uma outra inesperada ilusão, a de que a própria platéia fundiu-se definitivamente à cena ou, em outras palavras, que fantasia (palco) e realidade (platéia) passaram a ser uma só instância:

E penso como serão as pessoas que estarão nesse dia assistindo à minha peça. Serão pessoas muito simpáticas, uma bela platéia. Na poltrona 7 da fila F estará sentada uma jovem de cabelos lisos e um sorriso encantador. A poltrona 10 da fila E estará ocupada por um senhor muito compenetrado prestando bastante atenção. (ANEXO A, p.161)

Saliente-se que, no contexto da peça, esta cena não representa um futuro “real”, mas uma possibilidade de futuro escolhida pelo protagonista dentre infinitas outras. Porém, na relação com uma platéia real, essa possibilidade aventada no texto passa a ser o fato em si dentro da narrativa, na medida em que é vivido como tal, na dinâmica entre palco e platéia. Isso parece típico de uma condição onde espaço e tempo são flexíveis, praticamente sem limites, o que viabiliza situações a princípio impossíveis de serem materializadas num mundo onde essas grandezas têm limitações rígidas. O cronotopo desse contexto caracterizaria a própria condição da mente livre, o eterno ponto de partida de qualquer criação, qualidade inata e essencial do Ser. Através das nossas relações com essa instância qualquer sonho pode ser de algum modo expresso sobre o palco – ou através de qualquer obra artística – e comunicar seu conteúdo como se tratasse de uma experiência real. Seria essa a dimensão de existência por onde damos vazão a tudo o que escapa à nossa compreensão, através da qual construímos nossos mitos e saciamos nosso desejo de expressar conteúdos que habitam nosso universo mental. A dança entre o real e o imaginário possível nesse cronotopo, decorrente desse aspecto de ausência de limites tão cara ao ofício de criação da cena, remete à própria experiência catártica, na possibilidade de se experimentar através da ficção tudo aquilo que a psiquê anseia, inclusive e especialmente aquilo que é de algum modo inacessível, proibido ou

ainda não incorporado como parte do sistema de regras e crenças de uma sociedade (MENDES, 2000, p.16 e 17).

O final da peça rapidamente desfaz a ilusão de que a cena é real e volta a colocar o protagonista alternadamente como narrador – e também personagem – da sua própria história. Note-se que, apesar do trânsito entre a ilusão que se desfez e a narração que se inicia, mantêm-se espaço e tempo sem limites. E ainda no gozo dessa liberdade espaço-temporal o personagem segue descrevendo e vivenciando as imagens de um futuro idealizado que imediatamente se presentifica na mente dos que ouvem a conclusão daquela história. Na fantasia urdida em *Uma noite na lua*, o processo de “criação” da própria peça é concluído no exato instante em que, de fato, ela acaba de ser lida ou apresentada, como se aqui – assim como ocorre do ponto de vista de um artista em pleno ato criativo – não houvesse uma separação entre criar e testemunhar a criação:

Eu mudei, Berenice. Agora eu sou outro homem. A Berenice fica olhando pra mim, eu fico olhando pra ela, ela fica olhando pra mim enquanto eu penso: "Engraçado... a Berenice voltou pra mim antes de saber que eu tinha mudado." e penso sobre isso mais um tempo ainda e vou pensando e vou pensando e chego lá na lua. E quando volto encontro a Berenice às gargalhadas de ver que eu não mudei foi nada. Pára com isso Berenice. Pára de rir de mim. Pára, Berenice! Vem cá. Me dá um Beijo. Aí já viu. (Música) Vai ser aquela coisa de beijo, e aquele vai-entra-no-taxi-volta-beijo, e mais um vai-entra-no-taxi-volta-beijo, e aquela música de beijo, e aquele beijo e aquele beijo... (Apoteose e fim da música de beijo) E acabou a peça. (ANEXO A, p.162)

3.1.3 Flexibilidade e visibilidade do tempo implacável

Até aqui pudemos observar como o tempo-espaço é tratado conceitualmente em *Uma noite na lua* e os reflexos desse tratamento no andamento da ação e na construção dos personagens. Cabe agora examinar mais detidamente os recursos que o autor usa para tornar visíveis o tempo e o espaço segundo as exigências da história que se conta na peça.

Especificamente com relação ao tempo na peça, é interessante observar como, a um primeiro olhar, ele parece dissociado da idéia de espaço e, mesmo sendo algo informe e

impalpável, pareça tão presente e perceptível. Logo no início do texto o tempo é destacado e definido como o grande oponente a ser enfrentado pelo protagonista. Sim, pois, embora a última cartada deste para superar sua crise conjugal seja a busca do sucesso na carreira de dramaturgo, é o tempo exíguo e implacável que, como num desafio, lança e pressiona o personagem num *tour-de-force* através da madrugada tentando concluir a peça que prometera entregar pela manhã a um ator famoso – aquele que talvez lhe possa abrir as portas do sucesso. É esse desafio, fundado no tempo, que cria o drama e tende a provocar no leitor/espectador o interesse em acompanhar a ação até o final. Curioso notar que tanto esse desafio quanto o papel do tempo como desafiante sequer são objetivamente mencionados e, a despeito da importância dessas informações na peça, sequer é necessário que a menção seja feita para que o leitor/espectador compreenda claramente o que está acontecendo. De fato, parece ser tácito que “o tempo passa e é implacável”, bem como que uma madrugada é muito pouco tempo para um homem transtornado criar uma peça. Mas o fato de ser tácito não é o bastante para tornar algo teatral ou literariamente perceptível a um observador.

É através do efeito produzido no protagonista que, desde a primeira fala, se evidencia a “presença” imaterial e definitiva do tempo implacável. O personagem crê na ação desse tempo e reage conforme essa crença – uma crença que será perfeitamente compreendida e aceita pelo leitor/espectador, por configurar uma referência evidentemente compartilhada pela grande maioria das pessoas.

Um homem em cima de um palco pensando. Eu marquei cedo demais. Eu devia ter marcado à tarde. Um homem em cima de um palco pensando. Será que vai dar tempo? Um homem em cima de um palco pensando. É claro que vai dar tempo. Um homem em cima de um palco pensando. Tirando o tempo que eu vou levar de táxi daqui até o centro... Um homem em cima de um palco pensando... Eu ainda tenho pelo menos umas oito horas. (ANEXO A, p.140)

Nas reações do personagem estão a expressão da ansiedade, a urgência da realização dos seus compromissos consigo mesmo, a efervescência de conteúdos da memória, do entusiasmo eufórico convivendo com a depressão, estados que se alternam ou se

sobrepõem numa aceleração de ritmo que evoca a onipresença de um relógio – uma ampulheta por onde a areia se esvai? – em contagem regressiva.

Eu sei que meu telefone foi cortado, Berenice. Não precisa repetir. E o gás também e a Dona Inalda foi embora. Eu sei que a culpa é minha, Berenice. Você já disse! Um homem em cima de um palco pensando. Será que ainda dá tempo de fazer essa peça? (ANEXO A, p.151)

As reações do protagonista constróem a impressão de que é possível “ver” o tempo agindo, na dedução da existência de um sujeito a partir da visualização do resultado das ações a ele atribuídas: esse “sujeito-tempo” parece pressionar o personagem porque este parece reagir à tal pressão, sobretudo no conteúdo de suas falas. João Falcão explicita esse aspecto da “corporificação” do tempo num instante lírico onde o protagonista expressa seu desespero, usando expressões do cotidiano que dão ao intangível um valor de concretude:

Lá se foi um pedaço do tempo que eu tinha para cada minuto da minha peça e nada. E lá se foi um pouco mais do tempo! E lá se foi mais um pouco. E não pára de ir. Olha o tempo indo embora. Olha o tempo, olha o tempo, olha o tempo... Pára, tempo, pára! Pára um pouco, pelo menos! Deixa eu ter uma idéia primeiro. Depois você volta a passar. (ANEXO A, p.141)

Porém, a peça em si já se encarrega de colocar a implacabilidade do tempo em cheque, inicialmente através do modo como funcionam as próprias convenções dramaturgico-teatrais: o modo como a peça é escrita consegue tornar aceitável crer na forma como a madrugada parece passar tão depressa a ponto de caber no intervalo temporal real de pouco mais de uma hora que a peça leva para ser lida ou encenada. A ausência de cortes no texto, as transições entre os planos objetivo e subjetivo, a crescente agonia da personagem, tudo isso emula sensações e reações comuns a um tipo de situação também já experimentada pela grande maioria das pessoas, quando o tempo aparenta andar mais depressa diante de um compromisso importante a ser cumprido dentro de um prazo curto.

No terço final da peça, quando o texto propõe que o ator se desdobre incorporando alternadamente tanto o personagem central quanto o do dramaturgo que o criou, o aspecto ditatorial do tempo é explicitamente quebrado junto com o desmascaramento de uma suposta

rigidez do destino traçado para a criatura naquela história, por obra de um criador. A possibilidade de diálogo entre criador e criatura é aventada e concretizada e isso, no contexto da peça, sugere que também é viável uma negociação – ainda que não pareça algo fácil – que reverta os prognósticos desfavoráveis e garanta um desfecho mais interessante para o personagem.

Oh, meu autor! Faz tempo que eu queria te encontrar pra te dizer umas coisas. Ou tu não gostas de mim, ou então és um autor de muito pouco talento. Inventar um sujeito assim como eu, pra depois botar ele numa situação dessas! Isso é vida que se invente? Isso é trama que se monte? Que personagem foi esse aí que você inventou, meu autor? Que sujeito sem graça. Sem gás, sem telefone, sem Dona Inalda, sem Berenice, sem idéia, sem peça. (ANEXO A, p.160)

A partir desse momento do monólogo, emerge uma outra natureza do tempo, não mais como uma força misteriosa que subjuga a criação dramaturgica – aparecendo nesta como mera emulação do modo como atua no chamado mundo real – , mas como um recurso criativo e flexível a serviço do criador-dramaturgo.

Então é você também que está inventando essa parte agora, exatamente essa, em que eu estou pensando em usar tudo isso que você inventou, na minha peça, não é? Valeu, meu autor. Você já pensou nessa peça até agora. Agora vai descansar. O resto deixa que eu mesmo penso. (ANEXO A, p.160)

É claro que, como veremos nos próximos tópicos deste capítulo, ao contrário do que acontece em *A dona da história* e *A máquina*, nas quais os personagens e o próprio autor se apropriam de maneiras variadas do tempo-espço como algo maleável e passível de interferências criativas, o personagem central de *Uma noite na lua* não chega a mudar sua visão acerca dos limites que crê que o tempo lhe impõe, mas passa a aventar com entusiasmo a possibilidade de encontrar uma saída honrosa para si mesmo dentro daquelas limitações.

Toda essa aparente “participação” do tempo, delineada ao longo da peça, nos leva a perguntar: se tempo e espaço são unos na cena, qual seria, então, o papel do espaço nessa dinâmica e como ele se materializa? Retomemos aqui a idéia de cronotopo abordada no início desta análise, que nos remete à complementaridade e interação entre espaço e tempo num

determinado contexto. Já vimos anteriormente que o cronotopo de *Uma noite na lua* caracterizava-se como sendo do *nervosismo* enquanto o espaço da ação se mantinha pequeno⁷⁴, mas essa referência de pequenez se mostra aqui insuficiente para caracterizar esse espaço por completo. Isto porque há um qualidade adicional e decisiva no tempo a que esse espaço está associado: além de “passar”, como todo tempo que se preza – e, no caso desse cronotopo específico, passar rápido, como já observamos –, este tempo **move-se** como um conteúdo que se esgota, como se fosse desaparecer num dado momento. Essa característica marcante repercute também no espaço que, além de pequeno, não poderá ser estático, pois deverá responder a essa forma de dinamicidade do tempo a que se vincula. É por isso que, à medida em que o tempo se esvai, aquele espaço já restrito e congestionado por memórias e inquietações parece também se comprimir, encurralando o personagem e mesmo anunciando seu provável esmagamento e desaparecimento. A exemplo do que acontece com o modo como o leitor/espectador percebe a “forma” como o tempo se configura na peça, vemos que também o espaço pode ser visualizado a partir da ação do personagem. É possível, também, dizer isso de uma outra maneira, afirmando que o espaço-tempo é uma função do modo como o personagem percebe a sua própria realidade e interage com ela. É por isso que, ao observar a ação do personagem num texto, nos será possível visualizar também o espaço-tempo em que ele atua.

3.2 A DONA DA HISTÓRIA: O PODER DE INTERFERIR NO ESPAÇO-TEMPO

A exemplo do que ocorre com a primeira fala de “*Uma noite na lua*”, o título “*A dona da história*” também é bastante sugestivo na indicação do que esta peça se propõe a abordar. Desta feita temos um drama que enfoca o poder de se modificar a trajetória de uma

⁷⁴ Cronotopo do nervosismo: tempo rápido num espaço pequeno. (PAVIS, 2003, p.152)

existência através da liberdade de se alterar o que já estaria registrado no tempo e no espaço. Esse poder se refere tanto ao que se explicita na própria ação da peça – uma fantasia sobre a expansão dos limites que alguém pode ter sobre seu próprio destino – quanto a extensão concreta do domínio de um dramaturgo sobre as leis do universo que ele cria.

Assim, a análise da peça *A dona da história* se dará a partir de dois níveis de leitura que ela possibilita quanto ao rompimento dos limites de tempo-espaço como recurso criativo na narrativa. Num primeiro nível observam-se algumas das possibilidades de manipulação da dinâmica espaço-temporal, seja através de personagens experimentando o poder de construir e desconstruir seus destinos⁷⁵ – inconscientemente ou de forma deliberada – seja através dos recursos dramáticos que tornam esse movimento de construção/desconstrução visualizável e compreensível ao leitor/espectador. Num segundo nível, mais afeto ao que a peça propõe em suas entrelinhas, será focado o modo como a vida – a ficcional dos personagens e a nossa própria – é delineada como uma analogia a aspectos do Teatro, particularmente da dramaturgia: a existência vista como uma trama que nós mesmos criamos e materializamos.

Escrita para ser interpretada por duas atrizes, *A dona da história* mostra a mesma mulher em dois momentos distintos da vida, aos vinte e cinco e aos cinquenta anos. A peça começa focalizando ambas simultaneamente em cena, quando estão prestes a tomar decisões marcantes: a *Mais Nova*⁷⁶ se prepara para ir ao baile onde – sem saber – será pedida em casamento pelo homem que ama, enquanto que a *Mais Velha* aguarda o encontro em que oficializará o fim do seu casamento com aquele mesmo homem, uma relação que foi paulatinamente envenenada através dos anos pelo acúmulo de pequenas mágoas não

⁷⁵ Este poder baseia-se na aplicação da idéia de que o futuro muda se o passado é alterado e que o passado também mudará caso se altere o futuro. Nesta segunda situação, ao se mudar o futuro, deverá existir um novo passado que o justifique, como num efeito retroativo.

⁷⁶ *Mais Nova* e *Mais Velha* é como as duas personagens são nomeadas no texto da peça. Na primeira montagem foram interpretadas por Andréa Beltrão e Marieta Severo, respectivamente.

confessadas. A premissa nitidamente melodramática⁷⁷ é subvertida – embora não abandonada, como analisaremos mais adiante – pela introdução de um detalhe crucial: esses momentos distintos da mesma mulher, separados no tempo e no espaço mas dispostos lado a lado na cena, logo consumarão um encontro efetivo, no qual vão dialogar e interagir conscientemente. A partir desse contato, no qual passados e futuros serão conhecidos, confrontados e avaliados, as personagens irão ao limite de alterar algumas de suas decisões e atitudes na tentativa de estabelecer um destino diferente – de preferência, realmente feliz – para ambas. Porém, se por um lado descobrem que podem alterar a configuração do futuro – ou o passado – pela simples mudança de uma escolha feita no presente, por outro lado percebem que não sabem como controlar os resultados da sequência de ações desencadeadas por uma nova escolha.

A história já se inicia propondo as duas atrizes em cena e suas personagens efetivamente compartilhando de um mesmo espaço-tempo – o da própria peça – sem que se saiba exatamente quem são e o que representam uma para outra. O progressivo desvelar de suas identidades e do aspecto de seus respectivos espaços-tempos funciona como uma introdução ao modo como se comportam as “leis físicas” que regem tal universo, conduzindo o leitor/espectador a uma familiarização gradual com as referências do que é verossímil naquele contexto. Vejamos como isso é feito.

Nas primeiras falas o vínculo entre as duas personagens⁷⁸ é indicado – embora não explicitado – , em frases que se complementam e se sobrepõem, como que a indicar um mesmo pensamento que ambas partilham sem que se dêem conta disto:

MAIS VELHA

Um dia eu tinha vinte anos e tudo o que eu queria era viver uma história. Eu queria, um dia, ter uma história pra contar. E toda hora eu ficava pensando:

⁷⁷ São alguns dos temas recorrentes no melodrama as paixões avassaladoras, os amores impossíveis ou conquistados a duras penas, a busca ou espera do companheiro ideal, a luta pela construção de um futuro feliz (HUPPES, 2000).

⁷⁸ As didascálias indicam que ambas vestem a mesma roupa, usam o mesmo corte de cabelo e estão no mesmo aposento. Para enfatizar o efeito da passagem do tempo, menciona-se que o traje da *Mais Velha* está envelhecido, desgastado.

AS DUAS

Como é que será essa história? Quando é que ela vai começar? E quando é que eu vou contar essa história? E como é que eu vou ser quando eu contar?

MAIS VELHA

Quando eu tinha vinte anos eu gostava de imaginar como é que eu seria no futuro. No dia em que eu ia contar a história da minha vida.

MAIS NOVA

Um dia eu tinha vinte anos e tudo que eu queria era viver uma história. Eu queria, um dia ter uma história pra contar.

MAIS VELHA

Mas isso era apenas uma introdução. Eu precisava de um começo. Alguma coisa assim...

MAIS NOVA

Um começo.

MAIS VELHA

Um começo. (ANEXO B, p.163)

A ênfase na idéia de que já existe algum tipo de ligação entre as duas, na medida em que antecipa para o espectador um dado importante que escapa às personagens – a existência simultânea de ambas numa mesma cena – também favorece a criação de uma crescente expectativa quanto a **se** e **quando** as duas vão tomar consciência uma da outra. Paralelamente, até que esse encontro aconteça, a ação também funciona para consolidar, junto ao leitor/espectador, uma identificação com as duas, afinal os sonhos que elas externam em suas falas são compartilhados pela grande maioria dos seres humanos:

MAIS VELHA

Era uma história de amor que eu queria.

MAIS NOVA

E tem que ser um grande amor.

MAIS VELHA

Daqueles que só nas histórias.

MAIS NOVA

Um amor pra toda vida.

MAIS VELHA

Um amor pra toda vida⁷⁹. (ANEXO B, p.164)

⁷⁹ Interessante notar como repetições como esta soam, neste contexto, como ecos no espaço-tempo, reforçando a idéia de conexão entre instâncias aparentemente incomunicáveis, da ligação que subjaz à (aparente) separação.

Granjeados o interesse e a simpatia do leitor/espectador, quando o “encontro”⁸⁰ entre a *Mais Nova* e a *Mais Velha* finalmente acontece, por volta do primeiro terço da peça, não há uma diluição no foco da expectativa de quem acompanha a trama: o observador foi preparado para se interessar em saber o que será do futuro das personagens dali por diante⁸¹.

Enquanto as rubricas indicam que a ação se passa num quarto sem qualquer atrativo que possa ser explorado cenicamente para encantar as platéias⁸², a ação propriamente dita parece mesmo dispensar a construção efetiva desse quarto numa montagem: é suficiente um espaço que acolha as imagens geradas na dinâmica entre duas mulheres refletindo e discutindo sobre suas vidas. Interessante observar que esse espaço sem forma, disponível para acolher imagens projetadas pelo pensamento, sugere o próprio espaço mental – aliás, lugar mais do que adequado para comportar efetivamente a condição de fusão e interação entre dois tempos-espacos distintos.

No que tange às imagens ligadas aos ideais românticos típicos do melodrama, estas são sucessivamente construídas e demolidas na própria caracterização das personagens. É bom deixar claro que, também na trama, apesar do conteúdo envolvente e tocante, em nenhum momento se percebe a pretensão de envolver a platéia numa ilusão que a faça esquecer de seu mundo cotidiano. Os diálogos evocam este cotidiano, sim, mas exibido como um jogo de elementos caricatos construídos em torno de um eixo de profunda humanidade, mantendo o leitor/espectador num estado de interesse permanente, porém com um certo distanciamento sobre o que ali ocorre. No exemplo a seguir, Falcão busca esse eixo fazendo referência a uma

⁸⁰ Quando ambas se dão conta da existência uma da outra.

⁸¹ Todos os recursos dramatúrgicos citados até aqui são típicos do melodrama: o cuidado em cativar e envolver o espectador desde a primeira cena, partilhando com ele informações que o colocam um passo a frente das personagens; a sucessão – e iminência permanente – de surpresas e reviravoltas gerando expectativa e suspense; o desenvolvimento da ação por vias que tocam o afetivo, o emocional. Há quase dois séculos que a linguagem melodramática faz a delícia das grandes platéias, permanecendo viva atualmente através do cinema dito comercial, das telenovelas e até das criações publicitárias, cujos formatos se valem justamente da familiaridade que o público tem com o melodrama. É nesse universo multimídia que João Falcão tem atuado há mais de duas décadas.

⁸² Uma das características do melodrama é estimular os sentidos do espectador de modo a envolvê-lo ao máximo na narrativa. Os cenários grandiosos e/ou requintados são alguns dos recursos usados para obter esse efeito.

imagem de macho viril recorrente no cinema – imagem esta cujas origens parecem remontar especialmente aos personagens interpretados pelo ator Humphrey Bogart (EUA, 1899-1957)⁸³ – e que, de tão marcante, passou a fazer parte da própria cultura urbana contemporânea, eternizando-se como uma das características de certo ideal de masculinidade⁸⁴:

MAIS NOVA

Lindo é homem que prende o cigarro com os dentes e aperta um pouco os olhos assim, por causa da fumaça. Ele tem que prender o cigarro com os dentes quando as mãos estiverem ocupadas.

MAIS VELHA

Mas assim que ele desocupasse uma das mãos, ele tinha que segurar o cigarro entre os dedos médio e polegar, mantendo os outros dedos fechados, quase em concha.

MAIS NOVA

E quando o cigarro acabar ele vai jogar fora dando um peteleco no cigarro com os próprios dedos médio e polegar, da mão, quase em concha, que estava segurando o cigarro.

MAIS VELHA

Como se jogar o cigarro fora fosse um gesto de muita coragem.

MAIS NOVA

Quase de revolta.

MAIS VELHA

Um gesto definitivo

MAIS NOVA

Depois ele vai chegar pra mim e vai falar.

AS DUAS

“Eu nunca te disse, mas agora eu quero que você saiba. Eu te amo, garota, eu te amo.” Aaaaaaaaai! (ANEXO B, p.194)

Os conteúdos emocionais trazidos à tona nas falas e na ação certamente são reconhecidos e compartilhados pela platéia, mas não é com o intuito de oferecer mero divertimento escapista que eles estão ali. Se as tiradas espirituosas e cheias de efeito dos diálogos são motivo de riso ou comoção, também guardam uma amarga ironia endereçada ao próprio leitor/espectador que, na ilusão de superioridade criada pela estrutura melodramática,

⁸³ Atuou em 75 filmes, imortalizando personagens “durões” como o detetive Sam Spade de *Relíquia Macabra* (*The maltese falcon*, de John Houston, 1941) e o cínico Rick de *Casablanca* [de Michael Curtiz, 1942]. Em 1999 foi considerado pelo American Film Institute como o maior astro de todos os tempos.

⁸⁴ Conforme observado pelo Professor Doutor Daniel Marques em suas anotações acerca deste exemplo, à época da conclusão do processo de qualificação desta dissertação em 03 de janeiro de 2007 na coordenação do PPGAC-UFBA.

poderá até não perceber de imediato que talvez esteja rindo ou se emocionando com o reflexo dos percalços de suas próprias aventuras cotidianas.

A conclusão da peça consolida essa dança de subversão dos elementos melodramáticos, apresentando as duas personagens felizes, vitalizadas, cheias de expectativas positivas quanto ao encontro que estão prestes a ter com o “homem de seus sonhos” – embora não haja qualquer indicação de que haverá um futuro realmente feliz – ou grandiloqüentemente trágico – para ambas, senão um porvir caracteristicamente humano, cheio de altos e baixos, alegrias e tristezas, imprevisível e cheio de possibilidades, tal e qual o do leitor/espectador.

3.2.1 Possibilidades de manipulação da dinâmica espaço-temporal

Recorremos também aqui ao conceito de cronotopo para auxiliar na visualização do jogo espaço-temporal que é montado na trama de *A dona da história*. Enquanto no monólogo *Uma noite na lua* vê-se um cronotopo no qual eus interiores são trazidos à tona como personagens independentes e vinculados a espaços-tempos distintos e interativos entre si, em *A dona da história* teremos um cronotopo onde se observam dois momentos da mesma personagem – ligadas a dois espaços-tempos diferentes e distanciados entre si em quase trinta anos – que se encontram efetivamente como se fossem dois indivíduos distintos. De um modo geral estes dois espaços-tempos remetem à dinâmica que o senso comum pressuporia para as faixas etárias atribuídas pelo autor às duas personagens.

Analisado isoladamente, o espaço-tempo da *Mais Nova* se aproximaria de um *cronotopo da megalomania*⁸⁵, caracterizado por espaços amplos de possibilidades, como se o mundo e tudo o que ele contém fossem expressão do ser de um único indivíduo, levando a ação a se pautar em um tempo interior acelerado, vinculado a uma grande quantidade de energia

⁸⁵ Grande espaço, tempo rápido (PAVIS, 2003, p.152).

permanentemente produzida. Dínamo de inquietude, ansiedade e paixão, o âmbito desse cronotopo alude ao que poderíamos chamar de “espírito juvenil”, remetendo a um estado de atitudes vigorosas, respostas ágeis, frases curtas, objetivas e cortantes, provocações e questionamentos acerca de tudo o que seus domínios abarcam.

MAIS NOVA

Eu vou mudar tudo.

MAIS VELHA

Chão, teto, parede...

MAIS NOVA

Eu vou mudar o rumo dos acontecimentos.

MAIS VELHA

Janela, espelho...

MAIS NOVA

Eu vou mudar a minha vida. Será que você não entendeu ainda? Meu Deus, como eu vou ser burra quando tiver essa idade!

MAIS VELHA

Ela quer mudar tudo.

MAIS NOVA

Até que enfim! (ANEXO B, p.182)

O personagem que aí vive não se detém a refletir sobre o que faz, confiante de que a percepção à flor da pele já lhe dá todas as respostas que precisa, o que lhe define uma conduta apaixonada e sobretudo romântica diante da vida. O trecho a seguir é uma fala que exemplifica bem o tipo de dinâmica acima descrita:

Tudo que existe no mundo existe pra minha história acontecer. As ruas, os lugares por onde eu passo, são apenas cenários da minha história. E os lugares por onde eu ainda não passei não existem ainda, ou então existem, mas nada nesses lugares se movimenta, e em cada um desses lugares tudo está parado no tempo, em determinado momento do futuro à espera de que minha história chegue até eles. E os lugares aonde eu nunca irei nunca existirão. E as pessoas que nunca passarem por minha vida nunca nascerão. Porque todas as pessoas do mundo existem apenas pra falar comigo, cruzar por mim, tocar a minha história pra frente. Todas as pessoas do mundo são apenas participações na minha história. [...] E toda a História do mundo, a Idade Média, a Antiguidade, a Pré-História é tudo uma invenção criada só pra me fazer acreditar que existia alguma coisa antes de mim. E o mundo começou no dia em que eu nasci. Eu sou o mundo e o mundo inteiro é o resto. E o resto do mundo gira, mas é só pro sol aparecer e iluminar o meu dia. (ANEXO B, p.165)

O espaço-tempo da *Mais Velha* vincula-se ao cronotopo *minimalista*⁸⁶. O tempo é lento por não existir pressa, apenas ponderação e olhar atento. O frenesi juvenil é substituído por evocações do passado [“Quando eu tinha vinte anos eu gostava de imaginar como é que eu seria no futuro” (ANEXO B, p.163)]. O mundo não é um espaço amplo, mas um recanto delimitado pelas memórias do personagem. A paixão subsiste sem arroubos, ancorada pelas lembranças das expectativas frustradas e pela melancolia das alegrias passadas [“Nada muda assim de uma hora pra outra. As coisas vão mudando, mudando. Nem dá pra notar. Se eu tivesse notado o amor gastando eu tinha guardado um pouquinho pra hoje, no congelador. Hoje ia ser bom ter um restinho daquele amor”. (ANEXO B, p.177)]. Nota-se que a pulsão vital permanece forte, somente não está mais dispersa: tem foco e consistência. Mas a consciência de que há riscos remete a um risco maior, que é o de preferir não se arriscar [“Você não pode mudar uma história que já aconteceu há muito tempo. E eu não sei por que é que eu estou perdendo o meu tempo com você. Até porque você nem existe mais”.(ANEXO B, p.182)]. O extremo desse estado de percepção de sua própria condição de indivíduo num mundo de indivíduos auto-conscientes descamba justamente no discurso que transcrevemos a seguir, proferido pela *Mais Velha* no terço final da peça, quando se vê desencantada com o rumo de sua própria vida. Aqui o autor faz um jogo de oposição, referindo-se ao discurso jovial transcrito na página anterior:

As ruas, as pessoas, os lugares por onde eu passo, não estão nem aí pra minha história. E os lugares por onde eu ainda não passei não sentem absolutamente a minha falta. Eles estão lá, existindo. E em cada um desses lugares tudo se movimenta independente da minha existência. E a minha vida está parada no tempo, à espera de que as histórias passem por mim. E os lugares aonde eu nunca irei serão sempre os melhores. E todas as pessoas que passam pela minha vida são mais importantes que eu. Eu existo apenas pra falar com as pessoas, cruzar com elas, tocar a história delas pra frente. Eu faço apenas participações nas histórias das pessoas. Apenas participações... (ANEXO B, p.189)

⁸⁶ Pequeno espaço, tempo lento (PAVIS, 2003. p.152).

À semelhança do que acontece em *Uma noite na lua*, em que o espaço-tempo da peça e seu cronotopo resultavam da dinâmica entre os espaços-tempos vinculados aos desdobramentos da personalidade do personagem central, em *A dona da história* temos um mesmo ser separado em dois momentos do espaço-tempo e, por isso, mostrado como dois personagens distintos e ligados a espaços-tempos específicos. A peça trata da comunicação entre essas instâncias espaço-temporais da mesma pessoa que, ao se unirem, geram uma terceira situação espaço-temporal. Esta é fruto da dinâmica das influências mútuas que ocorrem entre os dois espaços-tempos que a compõem, repercutindo progressiva e diretamente no comportamento das personagens, seja a *Mais Nova* ao deparar-se com a mulher que será⁸⁷, seja a *Mais Velha* ao resgatar as lembranças da mulher que foi⁸⁸.

A essa terceira condição espaço-temporal corresponde o que, por enquanto, denominaremos de *cronotopo do encontro*, o qual aponta para algumas características que são exploradas minuciosamente na peça. A mais óbvia e relevante delas é que, paradoxalmente, a lacuna espaço-temporal que separa a *Mais Nova* da *Mais Velha* – sobretudo na aparência física – também é o que as une. Se isto parece óbvio, pelo fato de ambas serem a mesma pessoa, o modo como essa ligação se desdobra a partir do que propõe a peça nos leva a uma explicação não tão evidente. É que, como pode ser observado pelos eventos ao longo da peça, independentemente da suposta distância que os separa, os espaços-tempos de ambas são elos de uma mesma cadeia de ações interdependentes que se estende através do próprio tempo-espaço. Essa cadeia de ações – que também pode ser entendida como a trajetória da “vida” dos personagens – é uma espécie de *caminho* que, se alterado em qualquer ponto de sua trajetória, apresentará repercussões em toda sua extensão. Assim, caso o passado seja mudado, o futuro também mudará ou, no sentido inverso, se o futuro sofrer qualquer alteração, o passado se

⁸⁷ Em consequência disto a *Mais Nova* se vê provocada a ponderar acerca de suas atitudes intempestivas, cheias de ímpeto, visando adquirir algum domínio sobre os resultados delas.

⁸⁸ Ao testemunhar o próprio destemor e vivacidade da juventude, a *Mais Velha* é instada a rever e reincorporar em si sua disponibilidade assumir riscos, retomar antigos sonhos e se dispor a fazer por onde realizar todos eles.

reajustará como que a justificar aquele novo futuro. Em outras palavras, em se modificando a parte do caminho, altera-se a totalidade dele.

O efeito desse fluxo bidirecional é usado pelo autor para reforçar o conflito entre as duas personagens que, apesar de se reconhecerem como sendo a mesma pessoa, confrontam-se como pessoas distintas, virtualmente diferentes em termos de experiência acumulada, visões de mundo e motivações, o que aumenta o desconforto de se depararem com o fato de que é inevitável que uma sofra as consequências das decisões da outra. Isso é especialmente delicado porque é impossível para as personagens prever com exatidão o que acontecerá com suas trajetórias de vida caso façam escolhas diferentes daquelas que as trouxeram até ali:

MAIS VELHA

E o que é que pode acontecer com você além do que já aconteceu comigo?
Nada. Eu digo como foi e você faz o que eu disser.

MAIS NOVA

Eu faço o que eu quiser e você diz como é que foi.

MAIS VELHA

Eu digo que você não passa de uma remota lembrança.

MAIS NOVA

Eu finjo que não escuto o fruto da minha imaginação.

MAIS VELHA

Você não pode mudar meu passado.

MAIS NOVA

Eu só estou vivendo o meu presente.

MAIS VELHA

E o meu presente? Você pode me dizer com é que fica?

MAIS NOVA

O meu futuro? Não sei. Como é que eu vou saber? Você não pode me dizer como é que fica? (ANEXO B, p.182)

Embora a *Mais Velha* também tenha o “poder” de alterar seu destino, é a *Mais Nova* que, coerentemente com o que suscita o cronotopo correspondente ao espaço-tempo de onde ela se origina, se lança a tentar alterar o presente e construir um futuro melhor do que aquele que passou a conhecer a partir dos relatos da *Mais Velha*. Interessante observar o poder efetivo de cada pequena atitude – abrir ou não a porta, responder ou não ao namorado, chamar ou não a amiga – na configuração de futuros radicalmente diferentes. Vale ressaltar o quanto esse

encaminhamento da ação soa plausível segundo a lógica do universo em que essa história acontece.

A cada tentativa de “alcançar a felicidade”, a *Mais Nova* vê um futuro distinto se configurar. Na primeira delas, por exemplo, a personagem decide não ir ao baile e, como consequência, seu namorado e futuro marido, o *Luiz Cláudio*, acaba se envolvendo e casando com *Maria Helena*, a melhor amiga dela. Esta passa a viver a vida que a *Mais Velha* vivera antes. Para mostrar essa reviravolta, nenhum grande efeito, nenhuma alteração de impacto no andamento da peça: a *Mais Velha* simplesmente passa a descrever seu passado, revelando-o, então, como uma existência solitária, depressiva⁸⁹. Assim, tanto aqui quanto em quase toda a peça, é a narração o principal recurso utilizado pelo autor para “presentificar” o passado e o futuro, compartilhando esse conteúdo com o leitor/espectador.

Diante desse ir e vir espaço-temporal, o texto expõe à platéia um curioso enigma: do que se tratam, afinal, o presente, o passado e o futuro? Do ponto de vista das leis que regem o universo da peça, essas três instâncias são relativas entre si e a “localização” delas é uma função da perspectiva do personagem a que estão vinculadas. Onde estiver um determinado personagem, seu próprio tempo estará com ele⁹⁰, sendo que o personagem sempre estará no presente, pois existir implica em agir e toda ação só acontece no presente. De fato – e até por definição – toda ação cênica propriamente dita está no presente, de outro modo não será ação, mas narração, descrição, memória, registro, e estas formas não terão outra vida além da que for dada por aquele que estiver **no presente** narrando, descrevendo, lembrando ou lendo. Por isso, na peça, o único modo de acessar o passado e o futuro enquanto ação é fazer com que, de algum modo, estes se tornem presente⁹¹. E aí está a essência do

⁸⁹ É essa condição que suscita o discurso de total auto-negação da *Mais Velha*, transcrito anteriormente.

⁹⁰ Onde estiver o personagem, seus respectivos passado, presente e futuro se posicionarão em função dele.

⁹¹ E aí se incluem todas as formas de viagem no tempo propostas na ficção, sejam concretas (tempo histórico) ou subjetivas (tempo psicológico), nada mais sendo que fazer um leitor/espectador viver seu presente em outro cronotopo, acompanhando/partilhando da ação de algum viajante espaço-temporal e/ou de pessoas que estão agindo em outro tempo-espaço.

cronotopo do encontro, onde se torna possível acontecer a superposição dos tempos presentes da *Mais Nova* e da *Mais Velha* – instâncias distintas de ação/reação⁹². São as características desse *locus* peculiar que vemos manifestar-se na relação entre as duas personagens, sobretudo na dinâmica de causa e efeito que as envolve ao longo da peça.

3.2.2 A existência vista como um sistema de possibilidades

Como vimos no início da análise desta peça, o título *A dona da história*, além de sugestivo, não se esgota na referência direta à personagem central e seus esforços para redefinir seu futuro. A idéia de se ter o poder de criar e manipular “trajetórias de vida” também remete à essência do ofício dos contadores de histórias e, no nosso caso específico, do trabalho dos dramaturgos, os quais também podem ser chamados de “donos da história”.

Essa relação entre o que acontece na peça e a dinâmica do fazer teatral é recorrente tanto em *Uma noite na lua* quanto em *A dona da história*. Em ambas, de modos distintos, o que se vê na cena é um jogo onde conceitos como criador, criação, palco e platéia são expostos como partes integradas de uma única estrutura. No caso de *A dona da história*, através do jogo feito com as possibilidades de alteração espaço-temporal e suas consequências, é possível visualizar a ação contida numa peça – bem como a própria vida – como um *trajeto* dentro de um *sistema de possibilidades*. Este sistema seria o conjunto de todas de alternativas de escolha que um ser humano ou um personagem poderia fazer – este aqui entendido especificamente como criatura potencial na mente do dramaturgo, visualizada, corporificada e mantida “viva” nesse universo mental por seu autor, ao longo do processo de criação de uma peça e, eventualmente, até mesmo além deste – e o rumo das respectivas consequências de cada escolha.

⁹² Aqui nos referimos, sob outro ponto de vista, ao fato de que, se o presente da *Mais Nova* é o passado da *Mais Velha* e se o presente desta é o futuro da primeira, qualquer mudança na ação em um desses presentes tenderá a provocar alterações nos registros existentes tanto em “direção” ao passado quanto ao futuro.

Referimo-nos, pois, a **todas** as escolhas possíveis ao longo de uma existência, o que implica, na verdade, numa infinita e rizomática cadeia de instantes de escolha e suas respectivas consequências que levam a novos momentos de escolha que conduzem a novas consequências e assim sucessiva e eternamente. Tal sistema de “caminhos”, como uma espécie de complexa “malha viária”, espalhar-se-ia em todas as direções possíveis e imagináveis no espaço-tempo e além dele, o que incluiria “desvios”, “bifurcações”, “retornos”, “pontes”, “portais”, “encruzilhadas”, “trevos” e outras tantas metáforas indicativas das *possíveis* – e, a um olhar mais apressado, *impossíveis* – formas de se transitar por esse verdadeiro universo. Já o *trajeto* refere-se, obviamente, ao caminho aí percorrido propriamente dito, definido escolha após escolha, marcando uma espécie de trilha ou linha contínua, seguindo e se destacando nos meandros do *sistema de possibilidades*.

Por esse prisma, pode se dizer que cada personagem se delineia não exatamente a partir de seu próprio *sistema de possibilidades*, mas do *trajeto* que realiza naquele sistema – o que evoca de imediato tanto a idéia de *destino imutável* quanto a imagem mítica do fio da vida tecido pelas parcas⁹³. Porém, na medida em que o tempo-espaço não é visto na peça como algo estático e limitado, a condição de *destino imutável* se desfaz. Um *trajeto* pode se desdobrar – ou se redirecionar – em novos trajetos, como podemos constatar nos relatos da *Mais Velha*, testemunha-narradora dos efeitos das alterações espaço-temporais provocadas pela *Mais Nova*. Nessa perspectiva a história individual de um personagem deixa de ser encarada como pertencente ao âmbito decisório de criaturas mitológicas – ou de quaisquer outras – para recair definitivamente no arbítrio do si mesmo e na capacidade deste de compreender e administrar a extensão de suas próprias possibilidades. Estas, por sua vez, não são exatamente infinitas – ou, pelo menos, a idéia de liberdade que ela sugere tem seus

⁹³ Segundo a mitologia grega, as parcas eram divindades sem olhos incumbidas de tecer os fios da vida e definir o destino de todas as criaturas. Cloto, a mais nova, tecia os fios na roca, Láquesis fazia girar o fuso, recolhendo o fio e Átropos media e cortava o fio.

“limites”⁹⁴. É que é notório que os universos individuais *não são* sistemas fechados, pois o trajeto de cada indivíduo convive e interage com uma miríade de outros trajetos individuais, donde se poderia deduzir que a construção das características do personagem decorrerá da gama de possibilidades decorrentes das relações deste com tudo e todos que com ele encontrar ao longo do caminho⁹⁵. Assim, pensar num personagem implica sobretudo em considerar o *trajeto* que fez – e faz – desse personagem o que ele é, um caminho de interação com inúmeros outros trajetos de toda sorte de gentes, seres, lugares e até objetos⁹⁶.

No final do século XIX, o ator e diretor russo Constantin Stanislavsky recorreu a conceitos semelhantes como recurso prático para auxiliar os atores de sua companhia a compreender e construir a ação de cada personagem de um texto teatral. *Linha contínua*, por exemplo, era como Stanislavsky chamava o trecho da cadeia de ações realizadas por um personagem, trecho este demarcado pelo tempo de duração de uma peça e que, independentemente desta duração, se projetava tanto para o passado (como memória ativa⁹⁷ do personagem) quanto para o futuro (como expectativa do personagem). A fusão das *linhas contínuas* de todos os personagens, fluindo e se combinando para gerar uma narrativa⁹⁸, resultava no que aquele diretor denominava de *linha direta de ação*. No tocante à

⁹⁴ Por se referir a uma estrutura viva, ativa, o conceito de limite aqui utilizado também é dinâmico.

⁹⁵ O sociólogo Gilberto Freyre tinha 72 anos quando, a certa altura do prefácio que elaborou para uma coletânea de textos seus, fez o seguinte comentário: “O conceito célebre de Ortega “eu sou eu e minhas circunstâncias” adquire, no caso, uma pungência toda especial. As seleções da obra de um autor que, incluindo trechos de escritos de sua mocidade e até de sua adolescência, venham até ao seu já fim de outono, põem êsse autor diante de alguém que, condicionado por sucessivas circunstâncias e diferentes aventuras, é, e não é, o mesmo. As circunstâncias parecem às vezes mais fortes que o irredutivelmente próprio de um indivíduo biológico socializado em pessoa e, como tal, sujeito aos impactos, sobre êle, de diferentes tempos e diferentes situações sociais. Sociais e culturais” (FREYRE, 1972, grifos nossos).

⁹⁶ Lugares e objetos obviamente não “agem”, mas se transformam ao sofrer a ação do tempo ou da relação com seres vivos. Por outro lado a ação destes seres é sem dúvida influenciada pelo modo como lugares e objetos se transformam. No dizer de Gaston Baty “o universo não é apenas os homens e os grupamentos humanos. Há em volta deles tudo o que vive, tudo o que vegeta, tudo o que é. E tudo o que é, é matéria dramática: os animais, as plantas, as coisas”. (BATY, 2004, p.464)

⁹⁷ A expressão “ativa” é aqui utilizada para indicar que não se trata apenas do ator criar lembranças para determinado personagem, mas deixar-se contaminar pelo efeito dessas memórias no instante da ação.

⁹⁸ Stanislavsky chama de *superobjetivo* ao eixo principal da ação de uma peça, o qual é constituído pela *corrente* contínua de todas as ações da trama. (STANISLAVSKY, 1986, p.289). Este conceito também pode ser aplicado em peças em que a ação se construa de modo fragmentado ou não-linear, auxiliando diretores e atores a reconstituírem o trajeto dos personagens segundo uma lógica de continuidade espaço-temporal que facilite a compreensão do conteúdo da história e da proposta do autor.

dramaturgia, o mestre russo utiliza esses conceitos também como recurso para auxiliar cada ator a aprofundar o conhecimento acerca das ações do(s) seu(s) respectivo(s) personagem(ns), propondo que se procure “preencher as lacunas” que um autor deixa em seu texto, detalhes que fazem parte do universo da peça mas que, devido ao modo como a obra foi construída, transitam no subentendimento, nas entrelinhas da ação, ao invés de serem explicitados na trama⁹⁹.

Essa técnica de reconstituir a trajetória completa de personagens, remete a uma instância que poderíamos chamar de *visão plena*, que caracteriza a posição de qualquer um que se aproprie da condição de “dono da história”. Utilizar uma *visão plena* nada mais é que poder contemplar a interação de vários *sistemas de possibilidades* e ponderar sobre os trajetos de personagens naquele meio, visualizando de onde estes vieram (e/ou de onde poderiam ter vindo), para onde irão (e/ou para onde poderiam ir), qual a dinâmica interior deles (e/ou que dinâmicas se sobrepõem dentro deles). É a essa visão que poderá recorrer o ator que utilize orientações como aquelas propostas por Stanislavsky, no intuito de completar os *trajetos* de personagens segundo uma trilha de pontos já demarcados por ações, falas e intenções explicitadas em um determinado texto. Para um ator, lançar-se a “preencher as lacunas” desses *trajetos* – a partir da leitura e interpretação de aspectos dos *sistemas de possibilidades* onde esses trajetos acontecem – também implica em ser, num determinado nível, “dono da história”.

Se Stanislavsky identifica a possibilidade de análise, visualização e reconstituição – não necessariamente nessa ordem – de trajetórias de vida de personagens como recurso útil no processo de montagem de um espetáculo, o dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht

⁹⁹ O dramaturgo só nos dá alguns minutos de toda a vida dos seus personagens. Omite muito do que acontece fora de cena. [...] Nós temos que preencher o que ele deixa por dizer. De outro modo teríamos a oferecer apenas retalhos e pedaços de vida das pessoas que interpretamos. Não se pode viver assim, por isso temos que criar para os nossos papéis linhas relativamente ininterruptas. (STANISLAVSKY, 1986, p.272).

(1898-1956) leva à cena – para que seja compartilhado com o leitor/espectador – o próprio jogo decisório que constrói os trajetos.

Imbuído na busca de um teatro “capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e sobre a necessidade de transformá-la” (ROSENFELD, 2005, p.150), Brecht vale-se de toda a flexibilidade narrativa própria do gênero épico – o qual abordaremos mais detidamente a seguir, na análise da peça *A máquina* – demonstrando não apenas a liberdade possível ao dramaturgo para contar uma história mas, sobretudo, evidenciando a liberdade possível a qualquer um enquanto dono de sua própria história. Destacamos aqui dois exemplos dentre muitos. Em *Aquele que diz sim, aquele que diz não* (1929/30), para debelar uma doença que está atacando sua aldeia, um professor e alguns estudantes viajam a pé em busca de determinado remédio. Durante a viagem, um dos jovens é confrontado com uma tradição secular e precisa decidir acerca do sacrifício de sua própria vida (BRECHT, 1992a):

O PROFESSOR

Como você ficou doente e não pode continuar, vamos deixar você aqui. Mas é justo que se pergunte àquele que ficou doente se se deve voltar por sua causa. E o costume exige que aquele que ficou doente responda: vocês não devem voltar.

Ao leitor/espectador é dada a oportunidade de testemunhar as consequências de duas decisões possíveis. Com a aceitação do sacrifício, vemos evidenciar-se que aquela realidade social manter-se-á como sempre foi:

O MENINO

Eu sabia muito bem que nesta viagem / Arriscava perder minha vida. / Foi pensando em minha mãe / Que me fez a partir. / Tomem meu cantil, / Ponham o remédio nele / E levem para minha mãe, / Quando vocês voltarem.

O GRANDE CORO

Então os amigos pegaram o cantil / E deploraram os tristes caminhos do mundo / E suas duras leis amargas, / E jogaram o menino. / Pé com pé, um ao lado do outro, / Na beira do abismo, / De olhos fechados, eles jogaram o menino, / Nenhum mais culpado que o outro. / E jogaram pedaços de terra / E umas pedrinhas / Logo em seguida.

Mas, ao negar sacrificar-se, o personagem lança a si mesmo e sua comunidade num futuro cuja configuração, segundo a ação indica, aponta para perspectivas de reavaliação não só de uma tradição específica, mas das próprias bases em que aquela sociedade está fundada.

OS TRÊS ESTUDANTES

[...] Não vai ser a zombaria e não vai ser o desprezo que vão nos impedir de fazer o que é de bom senso, e não vai ser um antigo costume que vai nos impedir de aceitar uma idéia justa. Encoste a cabeça em nossos braços. Não faça força. Nós levamos você com cuidado.

O GRANDE CORO

Assim os amigos levaram o amigo / E eles criaram um novo costume, / E uma nova lei, / E levaram o menino de volta. / Lado a lado caminharam juntos / Ao encontro do desprezo, / Ao encontro da zombaria, de olhos abertos, / Nenhum mais covarde que o outro.

Já em “*O círculo de giz caucasiano*” (1943/45) temos uma ação apresentada com a freqüente intervenção de músicas e falas que descrevem os pensamentos de alguns personagens, esclarecendo como o que eles pensam se reflete no modo como decidem suas vidas e interagem com os outros personagens (BRECHT, 1992b). A peça trata da longa jornada da criada Grusche que, em meio a um golpe de estado, foge com o filho dos patrões para evitar que ele seja morto. No exemplo a seguir, durante o reencontro de Grusche com o homem com quem noivara antes deste partir para a guerra, um cantor elucida as dúvidas, justificativas e decisões ocultas sob o silêncio da jovem criada:

SIMON

No gramado eu estou vendo um gorro: será talvez de alguma criancinha?

GRUSCHE

É sim, Simon: eu não lhe esconderia isso. Mas, por favor, não se zangue: não é filho meu!

SIMON

Diz o ditado, quando o vento sopra, geme em todas as frestas de uma vez. A senhora não precisa dizer mais nada.

Grusche baixa a cabeça e não diz mais nada.

CANTOR

A saudade chegou, sem fazer-se esperar. / A jura se quebrou: por que não explicar? / O que ela pensa e não fala, vamos tentar escutar. / Soldado, enquanto estavas na batalha, / tua batalha de sangue e de fel, / achei uma criança abandonada, / e aí meu coração não resistiu. / Fiquei com pena e tomei conta dela, / catei migalhas de pão pelo chão, / me desgracei pelo que nem meu era: / um estranho. Alguém tinha que ajudar. / Precisa ser regada a

árvore tenra. / Se o pastor dorme, o bezerrinho perde-se / e ao seu mugido não há quem atenda.

Nesta mesma peça, a ação principal chega a ser interrompida num dado momento para que a narrativa volte no tempo e dê a conhecer à platéia os antecedentes de um personagem cuja participação será decisiva no desfecho da trama e bastante significativa no contexto das questões abordadas desde o início da peça, como a ética, a luta de classes, o papel da justiça e a própria complexidade do comportamento humano.

CANTOR

A mãe legítima queria agora / de volta o menino, e a mãe adotiva / faz-se valer da força do direito. / Quem é que vai decidir a questão? Com quem é justo que fique o menino? / O juiz será bom, será ruim? / A cidade era incêndio infernal. / E Azdak era o juiz do tribunal. [...] Ouçam agora a história do juiz: / de como ele chegou a ser juiz, / de como ele proferia a sentença, / e enfim que tipo ele era.

Não se pretende, com tal recurso, meramente justificar as ações do personagem, mas contextualizá-las dentro da mesma dinâmica social que também forja o leitor/espectador e dar a este subsídios para que se posicione diante do que está testemunhando. Assim, o desvelar dos mecanismos narrativos e a liberdade de ação e criação proporcionada por recursos de uma cena épica coadunam-se perfeitamente com o que Brecht tem interesse em partilhar com a platéia através do seu teatro pois, para esse dramaturgo,

Hoje, quando o ser humano deve ser concebido como **ensemble** de todas as relações sociais, a forma épica é a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para a dramaturgia a matéria de uma ampla concepção do mundo... O homem concreto pode ser compreendido somente à base dos processos dentro e através dos quais existe. (BRECHT, 2005, p.149)

Porém, na medida em que a criação de um personagem é livre mas não é aleatória, cabe aqui rever o próprio conceito do que seja um *don*o segundo o contexto que está sendo analisado. Isso pode ser ilustrado a partir do pensamento do dramaturgo italiano Luigi Pirandello, que aprofundou em suas obras a discussão do teatro no teatro. Na peça *Seis personagens a procura de um autor* ele evidencia a condição múltipla e independente que têm os “seres” criados para a cena. No trecho a seguir, *O Pai*, um dos porta-vozes das reflexões do

próprio Pirandello sobre as criaturas da cena, fala de como percebe a amplitude de si mesmo enquanto personagem:

O drama para mim está todo aí, senhor – na consciência que tenho, de que cada um de nós – veja – julga ser “um”, mas não é verdade – é “muitos”, senhor, “muitos”, segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós – ‘um’ com este, “um” com aquele – diversíssimos! E com a ilusão de sermos sempre “um para todos”, e sempre esse “um” que acreditamos ser, a cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade!

Evidentemente, a situação do dramaturgo em um contexto de *visão plena* o leva bem mais além na relação com o texto teatral: ao decidir escrever uma peça, ele dá início à criação de um *universo*, de um *sistema de possibilidades*. Porém, no papel de “dono da história”, esse autor paradoxalmente verá o universo que criou desenvolver-se de modo a se tornar cada vez mais autônomo em relação ao arbítrio do seu criador. Sim, pois ao nos referirmos a narrativas, estaremos falando de *trajetos específicos* tomados de um infinito *sistema de possibilidades*. Sob este prisma a construção de um texto teatral se configuraria como a definição de um trajeto dentro desse sistema e quanto mais nítido esse trajeto se tornar, mais evidentes se tornarão as relações entre esse trajeto e o próprio sistema. Do mesmo modo parecerão mais exíguas as opções de se alterar a estrutura dos vários níveis da obra teatral (a dinâmica interior dos personagens, os conflitos que vivenciam, o modo como a narrativa é organizada), sem o risco de tudo parecer incoerente em sua própria lógica.

Assim como acontece, numa escala mais ampla, com o processo de criação da ação de um texto teatral e do universo que a acolhe, podemos observar efeito semelhante no que se refere ao âmbito específico da criação de cada personagem. Num dado momento do processo criativo, é possível ter-se a impressão de que o personagem “tomou para si” o rumo de sua própria vida, “definindo” seus trajetos, “fazendo” escolhas, “observando” resultados, “explorando” possibilidades, “agindo”, “vivendo”. Evidentemente, o que acontece é que, quando um personagem é desenvolvido com suficientes verdade e consistência por um autor, quanto mais nítido tal personagem vai ficando, menores serão as possibilidades de fazer-se

com ele o que se quiser, senão correndo o risco de torná-lo falso ou de precisar alterar também o contexto que o gerou, de modo a justificar quaisquer mudanças em seu modo de agir. Pirandello menciona aspectos dessa condição, mais uma vez nas palavras d’ *O Pai* em *Seis personagens a procura de um autor*:

Quando as personagens estão vivas, realmente vivas diante de seu autor, este nada mais faz do que segui-las nas palavras, nos gestos que elas, justamente, lhe propõem; e é preciso que ele os queira assim como elas se querem; e aí dele se não o fizer assim. Quando uma personagem nasce, adquire tal independência, até em face do seu próprio autor, que pode ser imaginada por todos em muitas outras situações nas quais o autor não pensou colocá-la, e adquirir também, por vezes, um significado que o autor jamais sonhou em dar!

No meu entender, o dramaturgo italiano refere-se aqui à essa coerência interna a que nos referimos acima, decorrente de um conteúdo desenvolvido com tamanha consistência e verdade pelo autor, que resulta na impressão que um personagem pode nos dar, de parecer ter vida própria – e, de certo modo, ali há mesmo algo de vivo, que será reconhecido pelas platéias e, desse modo e por isso mesmo, posteriormente incorporado ao imaginário delas. É o que observamos em inúmeras criações que escapam dos limites específicos das obras onde nasceram, para transitar no universo da cultura de um grupo, de uma sociedade¹⁰⁰; criaturas que, como o próprio Pirandello menciona, poderão ser tomadas e introduzidas em novas situações sem perderem as características que as definem.

No caso específico da peça *A dona da história*, fechando este arco onde abordamos o campo subjetivo onde se dá a ação criativa do dramaturgo, nota-se que o texto não atribui a suas personagens a mesma dimensão de poder que tem o próprio autor da história. *A Mais Nova* e *a Mais Velha* não conseguem acessar o que se passa no intervalo de tempo que as separa, mas somente os efeitos deste. E isto é uma **solução** e não um problema, pois é justamente a partir – e em torno – dessa limitação que esta peça é construída, que os

¹⁰⁰ Por exemplo, Medéia, Arlequim, Hamlet, Don Juan, Blanche Dubois & Stanley Kowalsky (a dama frágil e o cunhado grosseirão atormentados por uma recíproca tensão sexual em “Um bonde chamado desejo”, de Tennessee Williams), Hamm & Clov (opressor e oprimido em “Fim de partida”, de Samuel Beckett), Odorico Paraguaçu (o típico prefeito do interior brasileiro de “O bem amado”, de Dias Gomes) e milhares de outros.

personagens são desenvolvidos, que o inesperado é gerado, que o imprevisível se instaura e, conseqüentemente, que o interesse do leitor/espectador é conquistado.

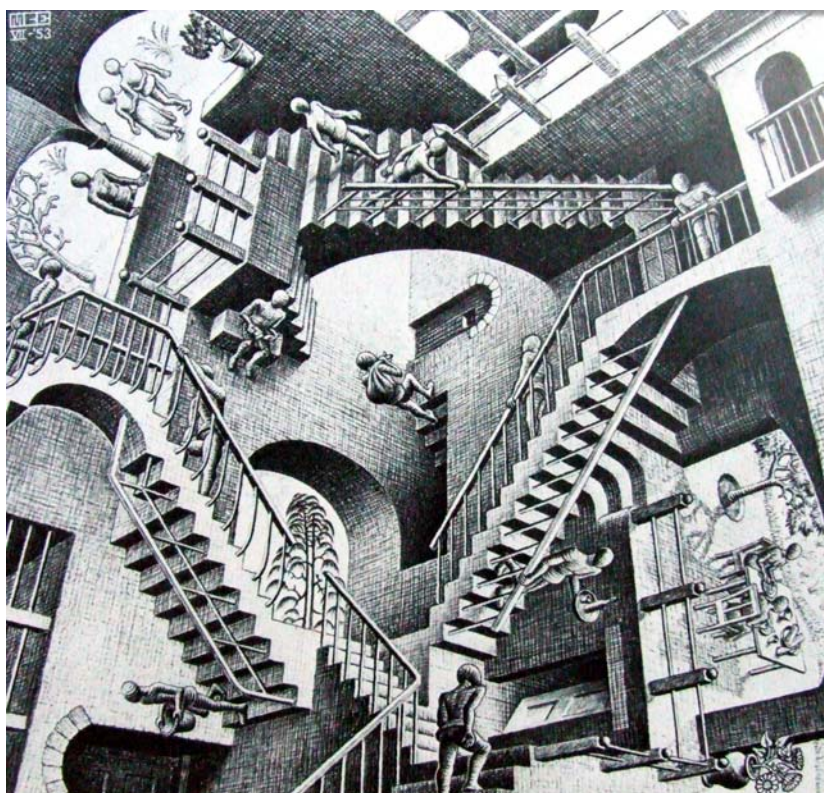
E vemos que o grande desafio para o verdadeiro “dono da história” – o dramaturgo – não é exatamente lidar com as possibilidades infinitas que uma *visão plena* pode lhe dar, mas aprender a elaborar limites que definam contextos onde histórias possam ter razões de existir. O ilimitado não oferece surpresas, tudo já estará revelado para quem o contemplar. É através dos limites que o ilimitado se transforma em criação.

Diante de todas estas circunstâncias, a posição de “dono da história” que qualquer dramaturgo assume no processo de criação de um texto teatral o coloca diante de uma situação que ecoa curiosa releitura do mito de Teseu e o Minotauro. O labirinto seria o *sistema de possibilidades* que se descortina diante do autor e o fio de Ariadne corresponderia à coerência interna de cada *trajeto*, de cada trama, associada àquilo que o dramaturgo quer ou sente necessidade de expressar. Porém, na qualidade de “dono de história”, o autor não se coloca como um Teseu subordinado aos meandros do labirinto, a mercê das circunstâncias, sem saber o que o aguarda à medida em que vence cada esquina daquela estrutura. Ser criador do texto teatral implica em se colocar numa outra relação diante do desafio, postado em posição privilegiada que lhe permitirá vislumbrar **toda** a extensão da complexa malha de possibilidades que se desdobrará a partir do início do seu processo criativo.

O labirinto criativo do autor teatral não se expande apenas em três dimensões: expande-se em outras direções que só existem mesmo na imaginação e sequer poderiam ser descritas, pois não haveria palavras capazes de fazê-lo. Como um dos mundos impossíveis das gravuras de Escher¹⁰¹ (ver p.100), esse lugar está repleto de passagens que conduzem a outros

¹⁰¹ Maurits Cornelis Escher (1898-1972) notabilizou-se pelas ilusões espaciais [...] e extraordinárias técnicas de entalhe e litogravura. Seu trabalho despertou inclusive o interesse de cientistas, matemáticos e cristalógrafos, apesar de – ou, talvez, justamente por isso – o artista não ter tido estudos formais em Matemática ou Ciências. (Disponível em: <<http://worldofescher.com>>. Acesso em: 06 dez.2006. Tradução minha). “Escher aparece-lhe (ao observador) como um ilusionista. Ele põe-lhe um diante de um espelho mágico onde a magia se realiza como uma necessidade obrigatória”. (ERNST, 1991).

muitos labirintos, todos cheios de trilhas que não se resumem a permitir avanços espaço-temporais, como estamos habituados a ver no cotidiano. Nelas também é possível recuar no espaço e no tempo, saltar, cruzar, convergir, divergir, explodir, fragmentar, multiplicar, reordenar, desordenar, minimizar, tudo o que for possível imaginar: o labirinto do dramaturgo pode acolher qualquer lógica. E, sim, há um minotauro a ser enfrentado. O autor teatral será seu próprio minotauro, que emergirá na medida em que aquele perder o foco de si mesmo enquanto criador, na relação com esse complexo labirinto multidimensional que criou, no contato direto com o tremendo poder e a liberdade que a função criativa oferece. A vitória do minotauro, entendido aqui como imagem de destruição, representa a perda daquilo que há de vivo na obra teatral, aludindo ao fato de que o autor terá se perdido do contato com suas motivações mais caras, emoções, sentimentos, enfim, com a expressão daquilo que houver de mais espontâneo e verdadeiro dentro de si.



ESCHER, Maurits Cornelis, **Relatividade**, litografia, 1953, 28 x 29 cm.

3.3 A MÁQUINA: QUANDO O VERBO SE FAZ PEÇA

3.3.1 Narradores que se escondem, narradores que se mostram

A máquina é uma fábula contemporânea passada em lugarejo longínquo e decadente atingido pelo êxodo rural, na qual homem apaixonado decide realizar viagem no tempo para não perder a mulher amada: após várias peripécias, ele tanto conquista seu objeto de paixão quanto reverte a situação daquele lugar. Porém, a proposta de plasmabilidade do espaço-tempo desse romance-que-virou-peça não se esgota na viagem referida no resumo acima. Diferentemente de *A dona da história* e *Uma noite na lua*, nas quais destacam-se características do gênero dramático, na versão teatral de *A máquina* vários recursos do épico se evidenciam, numa adaptação que aproveita quase todo o texto de Adriana Falcão e recria para o palco o andamento narrativo contido no original. Ao enveredar pelo épico, João Falcão evidencia, como detalharemos adiante, várias possibilidades que esse gênero oferece quanto à maleabilidade do espaço-tempo num texto teatral. Trata-se mesmo da liberdade de criação obviamente disponível no âmbito da mente humana, característica associada à própria figura de um típico “dono de histórias”, narrador, contador de “causos”, inventor de “realidades ficcionais”.

Na dramaturgia a figura do narrador é característica básica do gênero épico, que põe às claras a imagem desse “dono de histórias”, em oposição ao gênero dramático, em que um autor se oculta por trás da ação de personagens criando a ilusão de que a história acontece – e precisa “explicar-se” – sozinha. Neste gênero

o começo de uma peça não pode ser arbitrário, como que recortado de uma parte qualquer do tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pelas exigências internas da ação apresentada. E a peça chega ao fim quando esta ação nitidamente definida chega ao fim. Concomitantemente impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando. Já na obra épica o narrador, dono do assunto, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro (dos eventos passados) e o fim da estória. (ROSENFELD, 1994, p.30)

Daí, pode-se inferir que, caso ocorram manipulações espaço-temporais na trama, ficará sempre evidente a existência de um narrador, um autor que se vale da flexibilidade do espaço-tempo como instrumento de criação, mesmo que esse “dono de histórias” não esteja presente, visível na cena.

3.3.2 O romance-que-virou-peça

A história d’*A máquina*, contada num linguajar evocativo de sotaques regionais brasileiros, tem suas bases numa cidade miúda e distante emblematicamente chamada de Nordestina¹⁰². Neste lugar, segundo o próprio texto, “se palavra gastasse duvido que tivesse sobrado um adeus [por lá]” (ANEXO 3, p.218), tão comum se mostra o fato das pessoas saírem dali para tentar a vida em outras terras. O protagonista é Antônio, rapaz cujas imaginação e esperteza ecoam a verve de alguns dos mais queridos personagens do imaginário popular como *João Grilo*, *Benedito*, *Cancão-de-Fogo*, *Mateus* e *Trupizupe*¹⁰³, para citar apenas estes. Antônio é apaixonado por Karina, moça a um só tempo vivaz, brejeira e senhora de si. A exemplo de heroínas similares, também típicas da cultura popular, ela se encanta facilmente com as possibilidades que o mundo oferece. No caso específico desta história, tal encantamento decorre do que Karina enxerga nos programas de TV, o que a faz nutrir o sonho de sair de Nordestina, conhecer o mundo e nele ser conhecida, a exemplo do que fizeram e continuam a fazer tantos outros conterrâneos seus. Mas não é exatamente por aí que a peça começa...

¹⁰² O nome faz referência direta ao fluxo migratório e às relações culturais e econômicas entre o nordeste brasileiro e o eixo Rio-São Paulo. Embora o texto da peça recorra a várias referências como esta (muitas ligadas à cultura pop e à televisão), ele não se estrutura a partir desse tipo de especificidade, proporcionando um enfoque mais universal para a história.

¹⁰³ No teatro estes personagens aparecem respectivamente em peças como: *O Auto da Compadecida* e *Torturas de um coração*, ambas de Ariano Suassuna (João Grilo e Benedito vêm de uma linhagem de tipos espertalhões que permeia toda a história do teatro popular e do qual Arlequim seria seu representante mais famoso); *Cancão de Fogo*, de Jairo Lima, inspirada em homônimo da literatura de cordel; *O fado e a sina de Mateus e Catirina*, de Benjamin Santos, cuja matriz inspiradora é o folguedo do Bumba-Meu-Boi; e *Trupizupe, o raio da Silibrina*, de Bráulio Tavares, que criou e desenvolveu o personagem-título, batizado a partir de um nome extraído do cordel *Lampião no Inferno*.

A história se inicia vinte e cinco anos no futuro em relação ao tempo presente do leitor/espectador, sendo conduzida, nesta adaptação, por quatro narradores. Estes começam falando justamente de tempo, espaço e criação. Pontuam que “é a história de Antônio”, um homem para quem o tempo, não se sabe bem porque, parece passar de um modo diferente¹⁰⁴. Só então passam a descrever os fatos acontecidos vinte e cinco anos antes, ilustrando o andamento da narrativa com várias cenas dramáticas nas quais os quatro se revezam no papel do protagonista e de outros personagens episódicos, com exceção de Karina, única a quem o texto indica que será interpretada por uma atriz e não pelos narradores.

Em seguida vemos como Antônio encontra uma alternativa para atender o desejo de Karina de “ir para o mundo”: “É o mundo o que você quer? Apois então eu trago ele pra você”. Para dar conta dessa empreitada, ele viaja até onde está “o mundo” – que pode ser São Paulo, Rio ou qualquer outra grande metrópole – e de lá chama atenção para si ao propor, num programa de televisão, deslocar-se vinte e cinco anos no futuro e depois retornar para contar o que viu. Ou isso ou então sucumbir com grande estardalhaço, ante os olhos de toda a humanidade, dissecado em vida por uma máquina construída por ele mesmo com essa finalidade, conforme ele mesmo descreve:

A minha há de ser morte importante, cheia de aparato, morte de encher a vista dos homens e fazer tapar os olhos as mulheres deixando só um buraquinho entre os dedos. Pois a máquina da morte, construída por mim mesmo, vai abrir o meu peito e esgarçar ele todinho, esgarçar mais um pouquinho, até ficar aparecendo tudo lá dentro, os sentimentos sentindo, as veias se abrindo, o sangue correndo, e vai destampar meu estômago, pra desininhar as tripas, uma por uma, como se fosse um novelo, vai desemparelhar um pulmão do outro, separando assim, pra mostrar o que é que tem no meio, e então vai arrancar meu coração e jogá-lo pra platéia, salpicando o mundo todo de sangue, enquanto, aí sim, eu vou morrendo aos pouquinhos, sofrendo até morrer da morte mais linda que alguém já morreu na vida. (ANEXO C, p.228)

O evento, marcado para acontecer em Nordestina, desperta tamanho interesse a ponto de ganhar notoriedade mundial, fazendo a cidadezinha passar a existir no mapa da cultura

¹⁰⁴ Embora as falas não o explicitem, o decorrer da ação revela que Antônio também é um contador de histórias e, para alguém que atue nessa condição, o tempo (e o espaço) se apresentam mesmo de modo “diferente”.

televisiva planetária. Na data e hora previstas, com as lâminas da tal máquina prestes a destroçar o corpo de Antônio, a viagem no tempo efetivamente acontece e o rapaz testemunha um futuro promissor para sua terra natal. Porém, ao retornar, o faz exatamente no mesmo instante em que havia partido, dando aos espectadores a impressão de que não saíra do lugar. Vendo-se prestes a ser despedido pela máquina, Antônio não tem outra alternativa senão dar um salto e livrar-se das lâminas, dando a impressão de que se acovardara e que estava faltando com a própria palavra. Recebe vaias, indignação e descrédito do público, sem saber como explicar tudo o que acabara de acontecer.

A verdade é que, além da palavra de honra daquele viajante espaço-temporal – e de uma espera de vinte e cinco anos necessária para confirmar se ele viajou mesmo até a data que alega ter visitado –, não há como provar que houve realmente uma ida ao futuro. Mas, há os que se interessam pela versão do jovem, a começar pela própria Karina, pessoas que se surpreendem ao ver o quanto parece fazer sentido o futuro que o rapaz lhes descreve com detalhes, uma realidade que pouco a pouco começa a ser, de fato, construída por cada um. Através dos narradores, a história volta a avançar vinte e cinco anos no futuro, confirmando que tudo se configurou exatamente como Antônio havia previsto. Nesse presente dos que narram a história, a peça é concluída, pouco antes da chegada do moço, vindo do passado, deixando no ar a dúvida sobre se a viagem no tempo de fato ocorreu.

3.3.3 O épico no ir-e-vir d' *A máquina*

3.3.3.1 A narração do inexplicável

As características épicas presentes na adaptação teatral d' *A máquina* aludem à sua origem literária, o texto em terceira pessoa contido no romance de Adriana Falcão. Através dessa referência, a transposição dramatúrgica é feita mantendo uma relação direta com a

estrutura do texto original, numa transposição por vezes literal do conteúdo do livro¹⁰⁵. Como veremos adiante, João Falcão usa a maleabilidade do tempo sugerida no romance como tema recorrente na adaptação. Vale-se, para isso, da liberdade de manipulação espaço-temporal que o narrativo possibilita na cena para, na trama, ressaltar essa mesma liberdade como um instrumento corriqueiro de qualquer “dono de histórias”. Para tanto, Falcão cria quatro narradores, distribuindo entre eles a maior parte do texto da peça e criando uma ação que os evidencia como personagens, colocando-os no mesmo patamar de importância da história que narram – ao contrário da obra original, onde o único narrador coloca-se discretamente em benefício da relação que se estabelece entre a história narrada e a imaginação do leitor. Na adaptação, os quatro narradores são mostrados numa permanente explicitação da própria condição de donos-daquilo-que-narram, discutindo o andamento do que é narrado, interagindo entre si durante a “contação” da história, fazendo desta uma espécie de jogo que aparentemente muito lhes apraz praticar entre si – e diante de uma platéia –, uma brincadeira na qual fluem e se alternam como que demonstrando segurança e destreza. É através dessa dinâmica criada pelo dramaturgo que o leitor/espectador vê a tais acontecimentos desdobrarem-se, ganhando vida diante de si. Assim, se no romance o texto aparece na seguinte forma,

É ali, por volta do ano dois mil, que começa a história do tempo de Antônio. Mas o tempo de Antônio começou há mais tempo do que isso, vinte e tantos anos antes, quando Antônio veio ao mundo. Ou então ainda há mais tempo, bilhões de anos atrás, quando o mundo foi criado. (FALCÃO, 2001, p.10)

¹⁰⁵ Se essa opção parece remeter às experiências do *Romance em Cena* de Aderbal Freyre-Filho, cujas montagens realizadas a partir de textos integrais se tornaram sucesso de público e crítica (como, por exemplo, *A mulher carioca aos 22 anos* (1991/94), escrito por João de Minas em 1989 e *O Que Diz Molero* (2003), do português Dinis Machado, publicado em 1977), vale ressaltar as diferenças entre ambos os casos. Neste último o que se faz é uma tradução cênica direta a partir da obra literária como ela é, trabalho que se efetiva na encenação propriamente dita – não se tenta modificar o texto de modo que ele adquira, ainda no papel, uma forma visivelmente destinada ao palco. Segundo Freyre-Filho, *Romance em Cena* “é o ator falando em terceira pessoa e representando em primeira: não há narrador, embora haja narração” (Entrevista para Michel Fernandes, site *Último Segundo* (03/06/2006). Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/materias/cultura/1665501-1666000/1665844/1665844_1.xml>. Acesso em: 06 dez. 2006). Já em *A máquina*, João Falcão realiza uma reescrita dramatúrgica do romance, ainda que conservando parágrafos inteiros do texto original, num trabalho no qual se pode ver claramente a dinâmica de uma obra que se destina à cena.

na adaptação ele emerge como um trabalho feito em conjunto, compartilhado entre os quatro narradores, dando a impressão de que a história está sendo criada ali, no momento da leitura/encenação, a olhos vistos:

1

Pois é lá pra trás, ali por volta do ano dois mil, dois mil e pouco, há vinte e cinco anos, seis meses e dezessete dias, que começa a história do tempo de Antônio.

2

Pois eu já acho que não. Acho que a história do tempo de Antônio começa há muito mais tempo do que isso. Eu acho que começa vinte e cinco anos, seis meses e dezessete dias antes, quando Antônio veio ao mundo.

3

Já eu já acho que começa há muito mais tempo, bilhões de anos atrás, quando o mundo foi criado pois se não tivesse acontecido tudo o que aconteceu antes do tempo de Antônio, nunca que tinha chegado no tempo dele. (ANEXO C, p.216)

Percebe-se, já nestas três falas, a anteriormente citada idéia de movimento no espaço-tempo como aspecto importante desse jogo entre os narradores, qualidade que Falcão utilizará e enfatizará ao longo de toda a peça. Sobre esse aspecto do narração no teatro épico, Anatole Rosenfeld afirma que

o narrador, dono do assunto, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro (dos eventos passados) e o fim da estória. (ROSENFELD, 1994, p.30 e 31)

Saliente-se que o uso desse direito de intervenção funda-se sobretudo no poder de sugestão das ações e palavras dos narradores que, sem necessidade de quaisquer recursos especiais e no tempo de enunciação de uma frase, podem “transportar” o leitor/espectador a qualquer local, condição ou circunstância, por mais absurdo que isso possa parecer em relação a outros contextos. É ainda Rosenfeld quem afirma que

no romance basta dizer que “ele escrevia uma carta” para o leitor acrescentar pela imaginação a mesa, a pena, o papel, a cadeira, etc. [...] O dramaturgo épico aproveita-se da mesma capacidade projetiva do público. Este preenche o que o narrador apenas sugere. (ROSENFELD, 1994, p.133)

Disso decorre que, assim como no romance, a visualização não depende de que o leitor/espectador acredite ou não no que lê/ouve do narrador na peça, basta que leia/ouça para que possa “ver”¹⁰⁶. Assim, no âmbito onde atuam narradores, a medida em que estes descrevem o que está acontecendo, um mundo ficcional se configura como que a ganhar existência – quase sempre como imagens – na mente de quem os lê/ouve.

Observemos a cena em que os narradores compõem a cena da ida de Antônio para “o mundo” e nela procuram sugerir o efeito que essa estada produziu no protagonista. Os fatos são narrados e ilustrados como clipes, flashes, numa fragmentação de textos e imagens que aceleram o ritmo da ação e sugerem certos maneirismos da linguagem da TV, enfatizando a relação íntima entre a configuração desse tal “mundo” e o conteúdo veiculado pela própria televisão. Vale notar que nenhum recurso extra parece necessário para evocar a realidade picotada e ansiosa que contamina todos os que vivem naquele “mundo”: o texto e o “jogo rápido” entre as falas alternadas dos narradores já indica tudo, como podemos observar no exemplo a seguir.

3
Resolveu então que era aquilo mesmo que ele faria.

4
Mas não tinha o menor motivo pra não ser.

2
Não havia como dar pra trás.

1
Era aquilo mesmo.

3
Inclusive porque outra coisa não era.

4
Estava decidido.

2
E decisão decidida em véspera de dia treze tem o voto dos anjos e

¹⁰⁶ Não se considera aqui a possibilidade do leitor/espectador, por qualquer razão, não aceitar as convenções que regem o universo teatral. Seja diante de um narrador contando uma história, de uma peça a ser lida ou de uma encenação a ser assistida, é preciso que o leitor/espectador concorde em participar daquele jogo como lhe couber. Caso contrário não há como garantir qualquer comunicação entre a ação e aquele que a acompanha, muito menos que se desencadearão na mente do leitor/espectador quaisquer imagens evocadas por aquela obra.

1234

Corta pra emissora de televisão. (ANEXO C, p.226)

Mas, o que acontece quando o que se descreve é da ordem do impalpável ou do intangível, algo que nunca foi visto e provavelmente nunca será, como é o caso do tempo e seu “movimento”? Como levar a mente a criar uma imagem para isso? Ou, por outra, como driblar a espontânea reação – e/ou necessidade – do leitor/espectador de formar uma imagem mental daquilo que lhe é narrado? Na busca de soluções para essas perguntas, tomemos o trecho da peça que descreve o instante da viagem que o personagem Antônio faz ao futuro:

3

No que o tempo se danou a passar desatinado por ele, Antônio tentou rezar a Ave Maria mas não conseguia chegar no agora e na hora de nossa morte, amém

1

Em parte porque estava doidinho das idéias, em parte porque não sabia

3

Se agora era agora mesmo, se era a hora de sua morte, amém, ou se não era

1

E quando ele percebeu que não era o tempo que estava passando danado por ele

3

Ele é que estava danado passando pelo tempo

1, 2, 3 e 4

De repente, o tempo parou de passar num solavanco, ou foi Antônio que num solavanco parou de passar, de repente, pelo tempo.

4

E de repente, agora não era mais agora. (ANEXO C, p. 230 e 231)

Quanto à autora, a solução encontrada por ela para narrar uma viagem no tempo é a analogia (Antônio “é” um *ônibus*; o tempo, uma *estrada*), recurso a que até mesmo muitos cientistas recorrem quando precisam descrever conceitos de difícil compreensão para a maioria das pessoas:

No que o tempo se danou a passar desatinado por ele, só por ele, logo por ele que demorava a entender as coisas direito, Antônio tentou rezar a Ave-Maria mas não conseguia chegar no agora e na hora de nossa morte, Amém, em parte porque estava doidinho das idéias, em parte porque não sabia mais se agora era agora mesmo, se era a hora da sua morte, Amém, ou se não era. Foi então que percebeu que não era o tempo que estava passando danado por ele, ele é que estava danado passando pelo tempo, como quem olha pela

janela de um ônibus que está correndo para frente, e por um segundo apenas, um cochilo, um nó no entendimento ou coisa parecida, tem a impressão de que o ônibus está parado e é a estrada que está correndo para trás. A isso se devia dar um nome difícil, mas o nome não importava, importava a comparação. Ele, Antônio, era o ônibus, enquanto o tempo era a estrada, um correndo, outro parado, só o que se movia era ele, Antônio, logo ele de quem diziam, que sujeito parado, esse povo já gosta de difamar os outros. De repente, o tempo parou de passar num solavanco. Em melhor dizendo, foi ele que, num solavando, parou de passar de repente pelo tempo. Do jeito que vinha embalado, parou de vez, assim, sem nenhum aviso, estremecendo todas as idéias do juízo. Que aquilo não era agora, disso Antônio tinha certeza. (FALCÃO, 2001, p. 95 a 97)

João Falcão mantém o recurso analógico na adaptação, mas simplifica o que está proposto no romance e, ao invés de se deter na tentativa de criar uma imagem alternativa ao efeito a ser narrado, procura focalizar e evidenciar sensações que Antônio teria vivido durante a experiência, criando, por meio destas, uma identificação com a platéia.

Em termos de conteúdo, Falcão dá força ao fundo difuso e misterioso que é o tempo onde o personagem viaja, resumindo isso que se chama de tempo na própria idéia de que é algo *que passa*. O recurso é interessante, pois as pessoas, de um modo geral, ainda que não saibam exatamente como descrever o tempo, tanto concordam com a existência dele como têm em si o registro de que, de algum modo, ele “passa” e deixa efeitos no mundo.

Em termos de ação, o dramaturgo vale-se da aceleração do ritmo da própria narrativa nesse momento da peça¹⁰⁷ que, somado à forma como as falas¹⁰⁸ vão de um narrador a outro, reforça a impressão de estranheza ligada a velocidade, ao movimento vertiginoso. Assim, a combinação da não-imagem¹⁰⁹ de um “tempo que passa” com uma série de dados familiares ao leitor/espectador (vozes que vêm de toda parte, personagem que “passa”, parar num solavanco, “agora que não é agora”) resulta num efeito emocional, espécie de *impressão de compreensão* capaz de preencher a lacuna da qual a lógica não pôde cuidar: se o

¹⁰⁷ Afinal, em torno deste evento já se havia criado uma expectativa crescente desde algumas cenas antes.

¹⁰⁸ Neste momento a alternância das falas da narrativa se combina com a ação sugerindo que os narradores de algum modo estão sofrendo os efeitos da própria viagem no tempo. O modo como as falas são cortadas e repassadas para o narrador seguinte evidencia a fragmentação, reforçando o efeito de que, naquele momento, ocorre um distanciamento daquilo que se convencionou, na peça, como sendo um contexto de realidade.

¹⁰⁹ Aceita-se aqui a existência de um movimento mesmo sem que se tenha uma imagem daquilo que se move.

leitor/espectador não compreende o que ocorre, isso não o impede de vivenciar o que se narra. Em outras palavras, se a narrativa precisa lidar com o intangível, o impalpável, não será tanto indispensável que se tente descrever isso, mas sim evidenciar as relações de causa e efeito que se estabelecem entre o “inexplicável” e os personagens. Tal recurso configura-se como uma possível ponte que ajuda a tocar o que, a princípio, não poderia ser tocado.

3.3.3.2 Trânsito de narradores e as múltiplas faces de uma mesma ação

A partir da maneira como Falcão dividiu a narrativa do romance entre quatro narradores, foi criada no texto da adaptação uma dinâmica que implica em outras características típicas do teatro épico: o revezamento de atores em um mesmo papel (no caso, o próprio protagonista) e a freqüente alternância dos atores entre as funções de narrador e de intérprete de personagens da ação narrada. Segundo Rosenfeld

o ator épico deve “narrar” seu papel com o “gestus” de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele (I, 2, c; II, 5, e). Por uma parte da sua existência histriônica – aquela que emprestou ao personagem – insere-se na ação, por outra mantém-se à margem dela. Assim, dialoga não só com seus companheiros cênicos e sim também com o público. (ROSENFELD, 1994, p.161)

Sob vários aspectos essas características são cruciais na materialização de uma idéia de liberdade de movimento espaço-temporal, algo que não está contido apenas no que descrevem as palavras do texto, mas também na ação ali indicada. Referimo-nos aqui ao trânsito que, segundo o texto, os atores devem fazer entre o papel de narrador e os personagens narrados, esse ir-e-vir de inegável essência lúdica que implica em óbvios saltos no espaço-tempo, efeito também salientado por Anatol Rosenfeld:

Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação. (ROSENFELD, 1994, p.161)

Em várias cenas os quatro narradores d’ *A máquina* se alternam entrando e saindo de personagens, deixando clara a fluidez dessas “incorporações” mediante saltos no espaço-

tempo, totalmente integradas ao jogo narrativo estabelecido entre os quatro. Mas é através do papel de Antônio que esse efeito fica mais nítido, pois a cada nova cena que ilustra o andamento da narrativa esse personagem é assumido por um dos contadores da história. E mais: cada contador, por sua vez, mesmo atuando como personagem, continua também exercendo seu papel de narrador, como se pode observar no exemplo a seguir, em que as falas referentes à narração foram destacadas em negrito:

KARINA

Tu fica de costas pra mim, eu fico de costas pra tu. Tu vira pra mim, diz “Eu te amo, Sivirina”, eu digo “Eu também, Tertuliano”, aí tu me vira e me dá um beijo de novela. Decorou?

1

Que eu te amo eu decorei faz tempo, Karina. Que tu é Sivirina é que não tem jeito de eu decorar. **Antônio quase ia dizendo isso pra Karina nessa hora, mas não era com aquelas palavras que havia de dizer coisa tão importante. Então não disse nada e fez o que ela mandou.** Eu te amo, Sivirina.

KARINA

Eu também, Tertuliano.

1

Mas na hora do beijo, Antônio botou seu pensamento só pra pensar em porcaria e coisa ruim. Topada. Remédio pra verme. Chute nos ovos. Lagartixa espragatada numa estrada.

KARINA

O quê?

1

Hein?

(tapa)

1

Merda.¹¹⁰

4

No ensaio seguinte, Antônio resolveu confessar logo pra Karina tudo aquilo que até então ele tinha fingido que era só pura amizade. Karina.

KARINA

Que foi?

4

Ééé...

KARINA

Oxente, Antônio?

¹¹⁰ Aqui a mudança de cena ocorre como num corte, que coincide, também, com um salto no espaço-tempo.

4

Começou a procurar entre as palavras importantes a mais parecida com aquela coisa lá que ele queria dizer. É... (ANEXO C, p.221)

A possibilidade de ver quatro narradores interpretando momentos de um mesmo personagem pode ser percebida como uma explícita ampliação das possibilidades do que era apenas sugerido pela dinâmica interior entre os vários “eus” do protagonista de *Uma noite na lua*. Em *A máquina* é notável como as quatro visões desse personagem, ainda que unificadas pelo modo como a ação é construída, serão naturalmente diferentes, seja na mente do leitor que imagina quatro figuras distintas delineando um mesmo Antônio, seja numa encenação, através das nuances de interpretação próprias de cada ator. Assim, tanto sugere-se que o Antonio poderia ser a representação de qualquer pessoa quanto têm-se a idéia de que o mesmo tempo estaria percorrendo quatro espaços diferentes¹¹¹, onde personalidades distintas experimentam a seu modo as mesmas situações e emoções. Ao fazer Antônio ganhar vida através de quatro narradores distintos, Falcão também torna evidente a idéia de que este personagem – ou qualquer outro – não depende de um corpo específico, mas sim de uma ação que o caracterize, tanto no texto quanto no palco, desde que haja um *meio* que lhe permita ser percebido, visto: o texto de uma peça impresso em um papel ou o corpo de um ator.

A personagem de Karina tem um outro tipo de tratamento pois, como se pode ver no exemplo da página anterior, as falas dela não indicam a ação de uma narradora. Na verdade, tanto nesta cena como em todas as outras, é como se a personagem estivesse existindo numa determinada realidade onde os narradores entram, interpretam Antônio e saem sem que sejam percebidos por ela. A adaptação dá a entender que Karina deve ser vivida por uma única atriz, afinal, somente essa personagem tem falas identificadas por um nome próprio¹¹²; é, também, a única que o texto constrói como se tivesse a intenção de enfatizar a ilusão de que ela tem “vida

¹¹¹ Cada narrador ocupa seu próprio espaço, que nunca será o mesmo de outrem.

¹¹² As falas dos demais personagens, como já vimos, são identificadas por números e distribuídas entre os quatro narradores, sugerindo até mesmo a possibilidade de, numa encenação, essas falas serem revezadas a cada dia entre os atores.

própria” – Karina não é uma narradora e, ao contrário dos demais personagens incorporados pelos narradores, o texto também não a mostra como uma criatura de ficção que está sendo interpretada por alguém. Tal opção do autor a coloca em um nível diferenciado da dinâmica do jogo narrativo: ela é uma personagem dramática que se mantém como tal a despeito de partilhar daquele contexto com personagens épicos. O efeito desse contraste sugere, do ponto de vista do contexto geral da adaptação, que a personagem ocupa a cena como que materializada pela força da imaginação dos contadores da história (e, conseqüentemente, do leitor/espectador). Esse destaque que Karina recebe no texto é, inclusive, enfatizado pelo modo afetuosamente como é descrita pelos quatro narradores:

1

Vivia em Nordestina, mesmo ali na rua de baixo, uma moça, que apertava os olhos pela metade quando olhava, por quem Antônio era completamente apaixonado

2

Ninguém sabe dizer até hoje se o que endoidecia Antônio era o olhar pelo meio de Karina ou o resto todo.

4

Entenda-se por todo inclusive o perfume que ela deixava por onde passava.

3

Pra Karina, Antônio era só o rapaz que dava um pulo em sua casa quando largava do trabalho.

Assim, Karina pode ser vista tanto como a amada de Antônio quanto como a representação de um dos muitos arquétipos da mulher ideal que habitam o imaginário masculino.

KARINA

Hoje não vai ter treino, não, Antônio. Nem treino nem ensaio. Nem hoje, nem amanhã, nem depois, nem depois de depois de amanhã.

4

Oxente, por quê?

KARINA

Oxente, porque eu já treinei demais. Já ensaiei suficiente. Eu já tô pronta pra pôr em prática e por esse motivo eu tô indo embora pro mundo. (ANEXO C, p.223)

3.3.3.3 Camadas e interpenetrações cronotópicas

3.3.3.3.1 Um cronotopo geral e sem limites

Para definir um cronotopo para a adaptação de *A máquina* consideramos que a peça se desenvolve em um espaço de contação de histórias num tempo vinte e cinco anos no futuro, conforme explicitado na própria obra. Mas como qualificar tais espaço e tempo? Qual a configuração desse espaço onde se contam histórias? E esse tempo? Será que bastaria para defini-lo nos referirmos apenas ao ritmo rápido com que as cenas se sucedem através da ação dos narradores? Conforme o trinômio¹¹³ mencionado por Pavis e citado na introdução deste trabalho, certamente não há como responder a essas perguntas com segurança sem considerar justamente a **ação** e a dinâmica que se estabelece entre ela e os outros dois elementos aos quais se vincula indissociavelmente: como já vimos no início destas análises, não há sentido em pensar em espaço-tempo da cena sem que tal esteja vinculado a uma ação. É através desta que, tanto se pode visualizar como se dá a relação espaço-temporal na cena quanto as qualidades expressas nesta relação. Analisemos, então, a dinâmica entre esses três elementos para que possamos identificar as qualidades do cronotopo geral de *A máquina*.

O espaço geral da peça, onde os narradores estão e de onde “projetam” ou “materializam” a história que contam, não tem uma configuração fixa. Não se pode afirmar que ele é pequeno (ou grande), intimista, circular, concentrado, ou quaisquer outras qualidades que poderiam ser atribuídas a lugares onde alguém se propõe a contar histórias, embora seja possível afirmar que, sob certo ponto de vista, o espaço geral de *A máquina* “passa” por um pouco de tudo isso. Isto porque esse espaço, a partir de onde se desdobra a ação e que a primeira vista está situado no futuro, desde o início parece flexível, maleável. As primeiras falas dos quatro narradores, por exemplo, mostram-nos vislumbrando a chegada de Antônio, vindo de

¹¹³ Espaço, tempo e ação.

algum ponto distante, vinte e cinco anos no passado; esse vislumbre, conforme indicado nessas falas, refere-se a uma ação clara que cria de imediato a imagem de um espaço configurado como longo caminho percorrido por aquele personagem que, segundo dizem os quatro, está para chegar:

1
Lá vem Antônio.
2
Lá vem.
3
Lá vem ele vindo.
4
Lá vem ele.
1
Lá de onde Antônio vem é longe.
2
É. Longe.
3
Lá de onde Antônio vem é longe demais.
4
Lá de onde Antônio vem é longe que só a gota!
1
É.
2
Longe que só a gota. (ANEXO C, p.216)

Mais do que uma mera estrada, o espaço que se configura nesse trecho da peça é como uma espécie de ponte entre épocas, o que contrasta com outra imagem que manifestar-se-á minutos depois, também pela própria ação dos narradores, quando estes param de se referir à amplitude de conexões inter-temporais e passam a discutir entre si o andamento da narrativa, gerando um espaço que se faz pequeno, particular, íntimo:

4
Tu acha?
3
Eu acho
4
Acha que é lá o começo, é?
3
Acho.

4

Acha que a história do tempo de Antônio começa lá no começo, no tempo de Deus?

3

Acho.

4

Apois comece.

3

Apois escute. (ANEXO C, p.216)

Além de induzir à visualização mental dessas possibilidades de mudança de configuração espacial aparentemente ilimitadas, é notável como a ação proporciona a esse espaço geral outro efeito interessante: no decorrer da peça, ele parece comportar-se como se tivesse vida, como se respirasse junto com os narradores, fluindo na mesma cadência da narrativa, integrado às imagens à medida em que são criadas. Sob essa perspectiva e no plano do imaginário, tal espaço parece se constituir de algum material plasmável que está em toda a cena e que pode ser ativado na mente do leitor/espectador tanto para emular algo amplo, como uma imensa, deserta e cálida planície sertaneja, quanto um quarto onde um casal de amantes se encontra:

2

[...] beijou Karina mesmo ali, no meio da praça.

1

E a boca de Karina não disse não,

3

E nem poderia

2

Pois estava por demais ocupada.¹¹⁴

KARINA

Escutou?

¹¹⁴ Daqui a ação salta para um quarto imaginário onde, logo se percebe, Antônio e Karina passaram a noite. Esta cena alude à noite de núpcias de Julieta e Romeu, antes deste partir para o exílio em Mântua. Observa-se aqui o uso da *intertextualidade* [“A teoria da intertextualidade postula que um texto só é compreensível pelo jogo dos textos que o precedem e que, por transformação, influenciam-no e trabalham-no”. (KRISTEVA, 1969; BARTHES, 1973a apud PAVIS, 1999, p.213)] como um recurso que não só pontua a intensidade da relação afetiva que se estabelece entre os personagens como também vincula dois espaço-tempos ficcionais distintos [Verona elizabetana e Nordestina contemporânea], dando um caráter de atemporalidade ao conteúdo da ação e facilitando a empatia entre o que ocorre na cena e o universo afetivo do próprio leitor-espectador. Interessante observar que, especialmente por facilitar essa empatia entre uma obra e aquele que frui dela ao utilizar referências e citações de conteúdos já assimilados pelo senso comum, a intertextualidade há muito tornou-se recurso habitual na publicidade, um dos campos da experiência profissional de João Falcão.

2

O quê?

KARINA

O último suspiro da noite.

2

E noite suspira?

KARINA

Qual é a coisa que não suspira quando sobra felicidade do lado de dentro dela?

(Antônio suspira)

KARINA

Escutou?

2

Agora fui eu que suspirei.

KARINA

Eu sei, não foi o suspiro, não. Foi o primeiro barulho do dia.

2

Não diga isso não pelo amor de Deus.

KARINA

Apois então eu não digo, mas que dona Maria botou a chaleira no fogo, isso ela botou.

2

Foi um têin?

KARINA

Dois.

2

Foi só o vento derrubando uma lata de doce. (ANEXO C, p.222)

Assim, o espaço geral faz parte da própria ação respondendo ao andamento da narrativa. Porém, justamente por ficar evidente que se trata de um espaço flexível, percebemos que não seria exato afirmar que ele está **situado** em um tempo específico ou no tempo do conjunto das várias cenas que vemos desenrolar-se na narrativa. Neste caso, ao invés de “situado”, melhor dizer que o espaço nesta peça é uma **função**, não do tempo, mas da própria ação dos narradores, afinal, como já vimos ao analisar *Uma noite na lua*, é esta ação que o define.

De fato, só podemos depreender a configuração do espaço-tempo em que um determinado personagem atua a partir da observação desta mesma ação e, obviamente, não é possível “ver” um personagem até que ele “aja”, seja do ponto de vista dramático (“vemos” a

ação propriamente dita no texto ou na encenação) ou do épico (“vemos” a ação por ler/ouvir a descrição da mesma através de um narrador). Sem a ação, *espaço* será, no máximo, *cenário*, enquanto que o *tempo* se restringirá a registros de época mencionados por uma rubrica – ou por um narrador – ou expressos na ambientação cenográfica. Mais ainda: a ação não se inicia exatamente quando a vemos. E sabemos disso no momento em que a vemos. A ação é fruto de uma cadeia de decisões que a precedem e essa dinâmica, apesar de vinculada ao mundo objetivo, não opera na mesma esfera do espaço-tempo, mas na “subjetividade” daquele que age. Assim, embora ação, espaço e tempo componham uma unidade na cena, estas duas últimas existem em decorrência da primeira.

Observemos o que ocorre com o tempo em *A máquina*. Uma vez que tempo e espaço estão sendo aqui considerados como uma unidade, se o *espaço geral* desta peça é uma função da ação, o *tempo geral* também o é, configurando-se – ou manifestando-se – na cena conforme agem os personagens. Como vimos no parágrafo anterior, pode-se afirmar que é através da ação delineada no texto que se *cria* o próprio tempo a ela vinculado, conseqüentemente, analisando a ação é possível identificar as qualidades desse tempo. No caso específico do tempo geral de *A máquina*, têm-se variações de ritmo em um tempo predominantemente rápido (falas curtas, cenas rápidas, idéia de movimento constante dos personagens) e, como o próprio espaço geral, também flexível – afinal a ação vai ao futuro, volta ao passado, faz conexões entre épocas (como é o caso do ir-e-vir espaço-temporal dos narradores durante as cenas em que interpretam Antônio).

Enfim, podemos inferir que o cronotopo correspondente a esse espaço-tempo geral da peça refere-se a um espaço flexível em um tempo rápido, mas também flexível. Esse cronotopo – nitidamente épico – poderia ser chamado de *Jogo do Ilimitado*, menos pelas associações metafísicas que possam se atribuir ao termo e mais pelo modo como expressa a liberdade de criação que nele se manifesta e pode ser exercida na cena.

3.3.3.3.2 Quatro cronotopos e um destino

Em consonância com a liberdade granjeada pelo cronotopo que o caracteriza, o espaço-tempo geral d'*A máquina* se desdobra em quatro outros espaços-tempos secundários bem definidos e, obviamente, ligados entre si. O primeiro espaço-tempo se refere aos quatro narradores e a ação entre eles propriamente dita. O segundo é o dos apartes, dos instantes em que se estabelece uma comunicação direta entre os contadores da história e o leitor/espectador e que se restringe a explicações e comentários sobre a história contada. O terceiro e o quarto espaços-tempos secundários referem-se à própria narrativa, sendo que o terceiro abrange somente os momentos narrados, enquanto que o quarto envolve as cenas que os narradores efetivamente interpretam personagens. Veremos a seguir como cada um desses espaços-tempos se configura isoladamente, observando em detalhe o modo como se interpenetram e as peculiaridades dessa interação.

Visto isoladamente do todo que faz parte, o primeiro espaço-tempo tem uma ação de características dramáticas. Ele só aparece em dois momentos no início da peça, um deles usado como segundo exemplo na página 111. Refere-se a imagem de um local que se faz pequeno, reservado – qualidade espacial já comentada anteriormente – que decorre da intimidade dos instantes de confabulação entre os narradores, dos quais a platéia supostamente não participa. O tempo que corresponde à ação nesse espaço é rápido, decorrente do fato de que há neles uma consciência de que leitores-espectadores esperam pela continuação da história. Esta combinação de espaço pequeno e tempo rápido – que caracterizou a maior parte da peça *Uma noite na lua* – corresponde, segundo a classificação de Pavis, ao cronotopo do *Nervosismo* (PAVIS, 2003, p.152).

O segundo espaço-tempo é uma versão semelhante do anterior, desta feita sugerindo que a ação passou a incorporar explicitamente o leitor/espectador em sua dinâmica. Essa inclusão altera o gênero da ação, que passa a ter características épicas. O espaço se amplia

obviamente para comportar a presença desse(s) outro(s) participante(s) da ação, a quem são claramente dirigidos os apartes e explicações sobre o que ocorre na própria narrativa. Para esse espaço também limitado, porém bem mais aberto que o do cronotopo anterior, o tempo continua a se manter rápido seguindo o ritmo característico dos quatro narradores. Na tentativa de buscar um título para este segundo cronotopo, consideremos a finalidade dos apartes na intensificação do envolvimento e da intimidade do leitor/espectador em relação à narrativa. Teremos, assim, um espaço que se configura suficiente para comportar quem fala e quem ouve, num tempo rápido o bastante para que os “ouvintes” não se detenham a elaborar demais sobre o que se ouve: na falta de uma classificação correspondente a essas condições na tipologia de Pavis, podemos associar este espaço-tempo a um cronotopo que denominaríamos como sendo o do *Envolvimento*. (Ver falas em negrito no exemplo a seguir, extraído do ANEXO C, p.217).

3

Pra encurtar a história, foi aí que Deus fez o verbo.

1

Verbo é como se chamavam as palavras.

4

E Deus haja a inventar palavra.

1

E como pra cada palavra tinha que ter uma coisa, Deus teve que inventar um monte de coisa pra ficar uma coisa pra cada palavra.

2

Era coisa que não acabava mais.

3

E os homens acharam pouco e se botaram a inventar mais coisa ainda.

O terceiro espaço-tempo, por se referir a uma ação narrativa propriamente dita, naturalmente apresenta a mesma condição de flexibilidade espaço-temporal do espaço-tempo geral, correspondendo-lhe o mesmo cronotopo denominado como *Jogo do Ilimitado*.

O quarto espaço-tempo também refere-se a uma ação de características dramáticas¹¹⁵, desta feita distribuída em pequenas cenas que se passam em locais e tempos

¹¹⁵ Para efeito de análise, os apartes e comentários dos narradores não estão sendo considerados como integrantes destas cenas.

variados. Isso não significa que haja flexibilização do espaço-tempo no âmbito de cada uma delas vistas isoladamente. Porém, a despeito da variedade espaço-temporal no conjunto destas cenas, há afinidades entre elas que nos permitem caracterizar um mesmo cronotopo para todas. Consideremos que os espaços de todas essas cenas, ainda que diversos, são definidos tridimensionalmente e remetem a imagens que estamos habituados a lidar no cotidiano. Os tempos também são bem definidos em cada umas dessas cenas, sem fragmentação, retardo, aceleração ou saltos em qualquer direção. Assim, a essa condição espaço-temporal tão pouco maleável, podemos atribuir o que chamaremos de *Cronotopo da Matéria*.

Nesses quatro espaço-tempos podemos observar que o modo como se estruturam corresponde ao que vimos no subitem 3.3.1 quanto ao comportamento espaço-temporal nos gêneros épico e dramático. Como estas características projetam-se naturalmente nos respectivos cronotopos, estes parecem caracterizar-se como cronotopos de gênero. Os cronotopos do primeiro e quarto espaço-tempos, o do Nervosismo e o da Matéria, respectivamente, acolhem uma condição onde o dramático se impõe: a platéia é “excluída” do espaço da ação e o narrador “deixa de existir”¹¹⁶ como tal. Já os cronotopos do Envolvimento e do Jogo do Ilimitado referem-se a circunstâncias nitidamente épicas, em que tempo e espaço são manipulados ostensivamente pelos narradores, como senhores de uma cena a se compartilhar com a platéia.

A análise desses espaço-tempos secundários também nos possibilita ver com maior clareza como funciona a ação na trama de *A máquina*, ressaltando o papel ativo dos contadores de história, tanto na estruturação da narrativa quanto no modo como estes fazem a ação se manifestar. Quanto a esse papel estruturante, vemos os quatro usarem a liberdade de que dispõem como criadores para selecionar fragmentos de um suposto acontecimento e organizá-los numa cadeia lógica, resumindo os fatos de maneira compreensível.

¹¹⁶ No primeiro cronotopo os personagens-narradores conversam entre si. No segundo, eles sublinham a idéia de que o universo onde habita Karina existe independentemente, num espaço-tempo também isolado da platéia, por sob o qual oculta-se o autor da peça e criador da personagem.

No tocante à idéia de fazer manifestar a ação, isto vincula-se à habilidade que esses narradores têm para expor fatos de forma vívida e interessante a um ouvinte, o leitor-narrador. Num nível de compreensão subjetiva, mais do que criadores de realidades, este ponto de vista revela os narradores também como verdadeiros *cicerones espaço-temporais*, transitando entre cronotopos e alinhavando ações entre estes para fruição do leitor/espectador.

Os vínculos com esse leitor/espectador sugerem – também numa perspectiva subjetiva – a interessante imagem de alguém que convida (e convence) um outro a deixar tomá-lo pela mão, para levá-lo a conhecer e imergir na lógica de outras realidades. Evidencia-se aqui o papel do narrador como intermediário entre o mundo das histórias contadas e os leitores/espectadores – “habitantes do mundo objetivo” –, alguém que age como ponte entre o imaginário criado por um artista e o público.

Vejamos o exemplo a seguir, onde três desses espaço-tempos podem ser observados, visualizando-se também as características de seus respectivos cronotopos: o segundo espaço-tempo grafado em letras normais (*Cronotopo do Envolvimento*), o terceiro em itálico (*Jogo do Ilimitado*) e o quarto em negrito (*Matéria*).

3

Pra Karina, Antônio era só o rapaz que dava um pulo em sua casa quando largava do trabalho.

1

Ceguei cedo pro treino, Karina?

3,4,2

Depois ficou diferente.

1

Ficou.

3,4,2

Mas só depois.

1

Foi.

[...]

3

E era só o sol começar a esfriar que ele ficava todo alvoroçado, doido que chegasse logo ao fim do expediente.

4

Vai, noite. Enquanto a senhora não resolver começar essa tarde não acaba.

1

Mas quanto mais ele pensava na palavra fim, mais a palavra fim custava.

2

De tanto se ocupar com a demora do tempo, acabou por ganhar intimidade com ele, ficaram amigos.

3

Antônio fazia companhia pro tempo e em troca o tempo fazia umas surpresas pra Antônio.

4

E era só ele pensar "Desisto! Hoje não acaba mais é nunca!"

1

E nessa hora, o tempo engolia o resto da tarde num só bote, se rezava a Ave-maria e Antônio largava do trabalho.

2

Não sendo pessoa importante, nunca se atrasava.

4

Ceguei cedo pro treino, Karina?

KARINA

Não é treino, Antônio. É ensaio! (ANEXO C, p. 218 e 219)

O sentido da palavra **trama**, utilizada para descrever o desenvolvimento de uma história ou peça, fica mais claro aqui, se considerarmos que cada espaço-tempo configura um fluxo próprio de ação e que esse fluxo é contínuo, embora só os fragmentos dele que interessam à narrativa se coloquem à superfície para compor o quadro narrativo que é visualizado pelo leitor/espectador. O conjunto desses fluxos de ação compõem o mesmo que, no item 3.2 chamamos de **trajeto** dentro de um **sistema de possibilidades**, com a diferença de que, aqui, pudemos decompor esse trajeto e entender que ele também se estrutura em níveis e/ou subníveis intrínsecos, configurados pelos vários cronotopos que se combinam para defini-lo. Tais fluxos de ação organizam-se como num entremeio de fios em um tear, embora não se tratem de fios, mas de caminhos vivos, que se movem, pulsam, vibram, comunicam. Narrar, no contexto desta adaptação, é lidar com esses fluxos.

Esse ir-e-vir dos narradores no espaço-tempo produz efeitos curiosos nas cenas em que transcorre uma ação dramática pois, vistas em interação com um outro cronotopo, adquirem

caraterísticas épicas ainda que, essencial e isoladamente, permaneçam dramáticas. É o que se nota em algumas cenas do quarto espaço-tempo, cujo cronotopo é o da *Matéria*. Não por coincidência, é aqui que “habita” Karina, a única personagem que efetivamente se materializa na peça através de uma atriz. Do ponto de vista de seu espaço-tempo, Karina não participa do jogo dos narradores. Ela age como se estivesse isolada da platéia e da própria narração, dando ao leitor/espectador a ilusão de que ela “vive” a “vida” dela – da qual esse mesmo leitor/espectador estaria testemunhando apenas alguns momentos – e interage com a realidade fictícia onde aparentemente existe. O Antônio que ela vê é sempre o mesmo Antônio, ainda que este seja interpretado por quatro narradores diferentes. Somente o leitor/espectador, num patamar de visualização privilegiada ao qual foi alçado pelas mãos dos contadores da história, pode ver algo que Karina não vê: que o Antônio com quem ela contracena também é uma função da ação e do espaço-tempo vinculados a esta ação que, por sua vez, não significa uma referência individual do personagem, mas a própria cadeia de ações e reações que ele integra.

Enfim, ainda que pareçam os verdadeiros autores da peça, os narradores também são personagens. Se “constróem” uma ação enquanto “criadores”, tal ação por si mesma configura uma outra história, resultante do próprio movimento deles ao longo da peça. Aqui eles deixam de ser vistos como criadores para que os vejamos como aquilo que são, obra de um autor. Evidentemente são de um tipo peculiar de personagem, aparecendo na peça como sendo capazes de criar mundos ficcionais, transitar entre espaços e tempos e de incorporar, como atores, qualquer criatura das histórias que contam. Essa flexibilidade intrínseca e aparentemente ilimitada que estrutura o modo de ser e agir desses narradores na peça naturalmente pode ser observada desde o próprio espaço-tempo geral de *A máquina*, cujo cronotopo é o do *Jogo do Ilimitado*. Assim, os quatro narradores podem ser entendidos como criaturas oriundas desse espaço-tempo e, como tal, são personagens que representam em si mesmos as qualidades herdadas da ausência de limites comuns à sua instância de origem. Estas “criaturas da cena”

são, por isso mesmo, o melhor espelho daquele que os cria – o dramaturgo – e do contexto de ilimitação que diante deste se descortina como matéria-prima disponível para esse artista e criador.

4 CONCLUSÃO

É curioso ver como uma evidência que sempre transitou ante nossos olhos e demais sentidos pareça ter sido tão pouco notada – e às vezes até mesmo negada – em sua real dimensão ao longo dos séculos: **no âmbito da mente humana, de onde emergem todas as nossas criações, o espaço e o tempo são efetivamente flexíveis, maleáveis.** Tudo indica que não há limites para o que se pode criar na mente portanto, quem pode garantir que aquilo que venha a brotar desse contexto, por mais absurdo que possa parecer a um primeiro olhar, não possa ganhar uma forma de expressão no âmbito das limitações de um mundo *quadridimensional* – ou da *arena* que sempre se propôs a representar o que a existência abarca? Sim, porque, essencialmente, a despeito de tantas tentativas históricas, o Teatro nunca demonstrou ser a forma de expressão mais vocacionada a **reproduzir** o real, mas **representá-lo** no jogo de convenções entre palco e platéia e, justamente por isso, pode dar conta até mesmo da nossa relação com aquelas realidades que, segundo a própria ciência, sempre estarão além da nossa própria compreensão ainda que compartilhem com elas uma natureza comum. Sobre esse aspecto da teatralidade comenta o ator inglês Peter Ustinov¹¹⁷ [1921-2004]:

Todo drama, de certa maneira, depende de elementos que as pessoas já viram mas que ainda não notaram. O que Shakespeare faz para elevar isto ao máximo é chamar a atenção para coisas que fazem você dizer: “Meu Deus, como é verdade, não havia pensado nisso!” Não é bem assim, claro que você pensou. Só não colocou em palavras, não colocou em ação. Ainda não tinha rido nem se emocionado com isso. E essa é toda a arte do drama.¹¹⁸

¹¹⁷ Também foi escritor, dramaturgo e contador de histórias. Ganhou dois Oscar como ator coadjuvante nos filmes *Spartacus* [de Stanley Kubrick, 1960] e *Topkapi* [de Jules Dassin, 1964].

¹¹⁸ Extraído de entrevista incluída nos extras do DVD da versão especial do filme SPARTACUS, direção de Stanley Kubrick. Intérpretes: Kirk Douglas, Lawrence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin, Tony Curtis e outros. Manaus: Universal/Microservice, 2004. Legendas em português e inglês, (24 min.), colorido, NTSC.

Utilizar o ponto de vista do trinômio espaço/tempo/ação como foco da análise dos textos teatrais desta pesquisa possibilitou constatar o amplo potencial desse recurso no aprofundamento da compreensão não somente das obras que lidam com temas envolvendo a maleabilidade do espaço-tempo mas de qualquer peça teatral, tanto no que se refere à dramaturgia quanto aos estudos visando a própria encenação.

Observando o conjunto das três peças analisadas do ponto de vista da temática, constatamos que o uso de recursos de flexibilização de espaço e tempo, mais do que permitir a construção de efeitos e situações inusitadas bem ao gosto do grande público, enfatiza um caminho possível, peculiar ao próprio Teatro, que é o de viabilizar a criação de modelos de realidades nos quais as leis físicas se comportam de maneira distinta daquela que costumamos observar objetivamente ao nosso redor. Nesses modelos – ou representações – o humano pode ser inserido, contemplado e revelado sob circunstâncias que o “mundo normal” talvez jamais possa mostrar. Embora nada impeça que a flexibilização dos limites do espaço-tempo possa ser experimentada em seus extremos por qualquer dramaturgo, as três peças analisadas não se propõem a nenhuma radicalização nesse âmbito: antes caracterizam-se como pontes facilmente assimiláveis entre um contexto de realidade aceito pelo senso comum e um outro que se revela como uma realidade alternativa. Se os temas de cada uma não são essencialmente originais – tramas envolvendo flexibilizações espaço-temporais são comuns desde o século XIX e se popularizaram sobretudo através das histórias em quadrinhos e dos seriados de ficção-científica da TV norte-americana nos anos 50 e 60 do século passado –, é notável o frescor da abordagem dramática contida nas três obras, especialmente pelo modo como elas escapam a clichês desse gênero de ficção e reinventam velhos truques da cena¹¹⁹ em benefício de uma hábil combinação entre diálogos coloquiais e de uma acurada reflexão

¹¹⁹ Há, por exemplo, várias indicações de relação direta com a platéia que são inseridas na peça como parte essencial à narrativa. As inserções do público na trama são tão apropriadas que o efeito delas se torna inesperado e, pelo significado que têm na narrativa, surpreendente.

sobre o humano estupefato diante de uma realidade sem limites, o que se reflete na própria estrutura das peças e no que ela nos revela enquanto dramaturgia.

Em *Uma noite na lua* evidenciou-se a ação configurada como referência concreta para visualização do comportamento do espaço-tempo e de sua eventual flexibilização. Esse caminho que torna visível as relações entre a ação e o espaço-tempo também salienta a ação que não se explicita – mas se subentende – nas falas, ação que está nas entrelinhas, na representação dos conteúdos mentais dos personagens e sua peculiar espaço-temporalidade; temos, assim, um viés aparentemente mais nítido para acompanhar o que seria a dinâmica da estrutura dos conteúdos de um personagem, incluindo-se aí a ação dos “outros eus” que preenchem os silêncios, que alimentam as contradições, que são o “corpo” das vozes interiores, a imagem fugidia dos que enunciam subtextos que serão “ouvidos” pelo “coração” do leitor/espectador.

Constatamos que o espaço-tempo de um personagem, na verdade, é a resultante da soma – ou da ação integrada – de vários espaços-tempos cuja análise pode ser aprofundada a cada unidade de ação ou mais além. Observando a que ponto de refinamento se pode chegar com tal abordagem, basta considerar que, a cada ação que se configura, ter-se-á um espaço-tempo específico que lhe dá suporte e, conseqüentemente, a possibilidade de se “ver” um outro aspecto da dinâmica do personagem devidamente contextualizado. Ao tornar visualizável o que é invisível por natureza, seja recorrendo a cronotopos ou à simples descrição das circunstâncias de cada espaço-tempo observado, teremos elementos mais concretos para caracterizar, analisar, discutir, recriar e, sobretudo, representar a substância desses fragmentos, tanto em particular quanto no todo que integram.

Em *A dona da história*, a partir das alusões que a obra faz ao papel do dramaturgo como criador, vimos como as ações de um personagem, independentemente de observarmos sua interação com as condições do ambiente e as ações de outros personagens, se encadeiam e

definem um determinado trajeto. Qualquer alteração nessa cadeia de ações repercute no passado e no futuro desse personagem e em toda a estrutura onde ele está inserido, incluindo-se aí os outros personagens e o mundo onde eles parecem existir. Esse universo de características infinitas e multidimensionais, que abrange todos os trajetos possíveis para qualquer personagem, bem como todas as possibilidades de desdobramento, fragmentação, conexão e interpenetração desses trajetos, configura o que chamamos de **sistema de possibilidades**. Cada trajeto delineado nesse sistema, escolha após escolha, equivale ao que chamaríamos de “vida do personagem”.

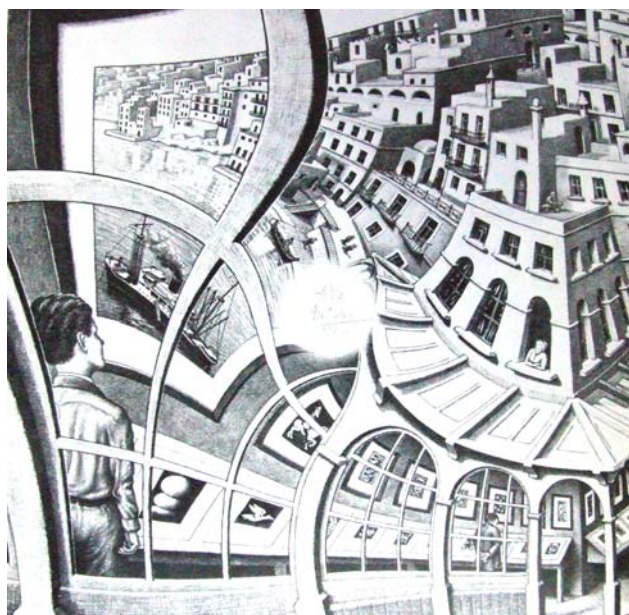
Um **sistema de possibilidades** refere-se em especial à condição que se descortina durante o processo de criação dramaturgica, na mente do autor. Sendo assim, este pode perscrutar mentalmente a amplitude e os meandros desse sistema, contemplando uma ambiência peculiar que em muito se assemelha ao conceito de *eternidade*, uma imensidão infinita **onde tudo, em princípio, é possível e o espaço e o tempo não existem**. Tanto é que, nessa instância, por exemplo, o autor sabe, simultaneamente, como nasce, vive e morre o personagem cujo *trajeto* criou – o autor pode “ver” toda a extensão da “vida” de sua criatura¹²⁰.

Mas é interessante observar que, criar “vida” parece implicar em lidar com a criação de limitações, especialmente para o próprio autor, pois os *trajetos* têm uma lógica interna que permite entrever os parâmetros delimitadores da liberdade de criação do dramaturgo, de modo a indicar o que é necessário para que se mantenha essa lógica específica de um determinado trajeto nesse ambiente de infinitas possibilidades. Ressalte-se, é claro, que isso não impede que o autor possa experimentar ir deliberadamente contra esses parâmetros, afinal ele tem poder para isso. No mínimo expandirá sua compreensão acerca do ofício

¹²⁰ Assim como também poderá “ver” quem leu ou assistiu determinada peça uma primeira vez. A uma segunda leitura ou récita, o leitor também experimentará um pouco do sabor que sente o autor diante da possibilidade de “ver” passado, presente e futuro de uma só vez.

dramatúrgico, observando os resultados da subversão da ordem no sistema de possibilidades que está sob seu domínio.

Mas, foi analisando a ação dos narradores de *A máquina* que todas essas informações convergiram para responder em definitivo às questões que deram origem a esta dissertação, evidenciando a natureza do trabalho dos dramaturgos e do universo em que eles mergulham para buscar as histórias que compartilham com o mundo. Esses narradores da cena, estando ou não sobre um palco, mais do que contemplar *sistemas de possibilidades* vivem de conclamar leitores/espectadores para imergir e se divertir nesse estranho espaço-tempo flexível – expressão que se revela um eufemismo quando notamos que ela tenta definir o que não pode ser definido. Cicerones dessa região de infindos mistérios, os narradores/donos-de-histórias/dramaturgos por essência desconhecem a inflexibilidade, senão aquela que inventam, como uma ilusão, para desafiar a si mesmos ou dar colorido às suas histórias – limites lhes são ferramentas, jamais um esteio. Não é a toa que o cronotopo referente a esse lugar-que-não-é-lugar em um tempo-que-não-é-tempo tenha recebido o nome de **Jogo do Ilimitado**. Esta é uma denominação adequada à própria arte teatral.



ESCHER, Maurits Cornelis, **Galeria de Arte**, litografia, 1956, 32 x 32 cm.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Coleção Pensamento Humano. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

ARISTÓFANES, As nuvens. In: PESSANHA, José Américo Mota (Org.) **Sócrates**. Coleção Os pensadores. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARISTÓTELES, Arte Poética. In: **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões da literatura e de estética – A teoria do Romance**. São Paulo: UNESP, 1998.

BATY, Gaston. O que deve ser a encenação. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (Orgs.). **Estética Teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo vol. 3**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Teatro completo vol. 9**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. In: ROSENFELD, Anatole. **O Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 2005.

D'AUBIGNAC, Hedelin. A prática do teatro. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (Orgs.). **Estética Teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BÜCHNER, Georg. Woyzeck. In: GUINSBURG, J.; KOUDELA, Ingrid (Orgs.). **Büchner – Na pena e na cena**, São Paulo: Perspectiva, 2004.

DE VEGA, Lope. A arte nova de compor peças neste tempo. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (Orgs.). **Estética Teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ERNST, Bruno. **O espelho mágico de M.C. Escher**. Tradução de Maria Odete Gonçalves Koller. Berlim: Taschen, 1991.

FALCÃO, Adriana. **A máquina**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FALCÃO, João. **A dona da história**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

FILHO, Oduvaldo Viana. **Rasga coração**. Coleção Prêmios. Rio de Janeiro: FUNDARPE/Serviço Nacional do Teatro, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FREYRE, Gilberto. **A Condição humana e outros temas**. Rio de Janeiro: Grifo, 1972.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro - vol. I**. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 1991.

GLEISER, Marcelo. **A dança do universo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

HAWKING, Stephen; MLODINOW, Leonard. **Uma nova história do tempo**. São Paulo: Ediouro, 2005.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do “Prefácio de Cromwell”**. Tradução de Célia Berretini, São Paulo: Perspectiva, Coleção Elos, 1988. 92 p.

HUPPES, Ivette. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

KAKU, Michio. **Hiperespaço**. Rio de Janeiro: Rocco, Coleção Ciência Atual, 2000.

GUINSBURG, J.; KOUDELA, Ingrid (Orgs.). **Büchner – Na pena e na cena**, São Paulo: Perspectiva, 2004.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas (Orgs.). **Manual de Estilo Acadêmico – Monografias, Dissertações e Teses**. Salvador: EDUFBA, 2ª edição revista e ampliada, 2003.

MAGALDI, Sábato (Org.). **Teatro Completo de Nelson Rodrigues – I – Peças Psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MAIA, João Domingues. **Gil Vicente. Auto da Barca do Inferno, Farsa de Inês Pereira, Auto da Índia**. São Paulo: Ática. 5ª ed. Série Bom Livro, 2004

MENDES, Cleise Furtado. **Freud e a cena oculta**. In: *Cadernos do GIPE-CIT*. Salvador, nº 10, junho de 2000.

_____. **O drama lírico**. Art. 002. Salvador, jul./set. 1981.

MORAES, Dênis. **Vianinha: cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, Patrice, **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003

_____. **Dicionário de Teatro**, São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens a procura de um autor. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello – do teatro no teatro**, São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**, São Paulo: UNESP, 1996.

PROCTER, Paul (Editor-in-chief). **Cambridge International Dictionary of English**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. In: MAGALDI, Sábato (Org.). **Teatro Completo de Nelson Rodrigues – I – Peças Psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 3ª edição, 1994

_____. **O Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SHAKESPEARE, William. A ilusão teatral. O coro de Henry V. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (Orgs.). **Estética Teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SÓFOCLES. Édipo Rei. In: CURY, Mário da Gama (Org. e trad.). **A Trilogia Tebana**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

STRINDBERG, August. **O sonho**. Portugal: Editorial Estampa.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Espaço e teatro. In: CORVIN, Michel (org.). **Dictionnaire encyclopédique du théâtre**. Paris: Bordas, 1995. Tradução de José Ronaldo Faleiro.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)