

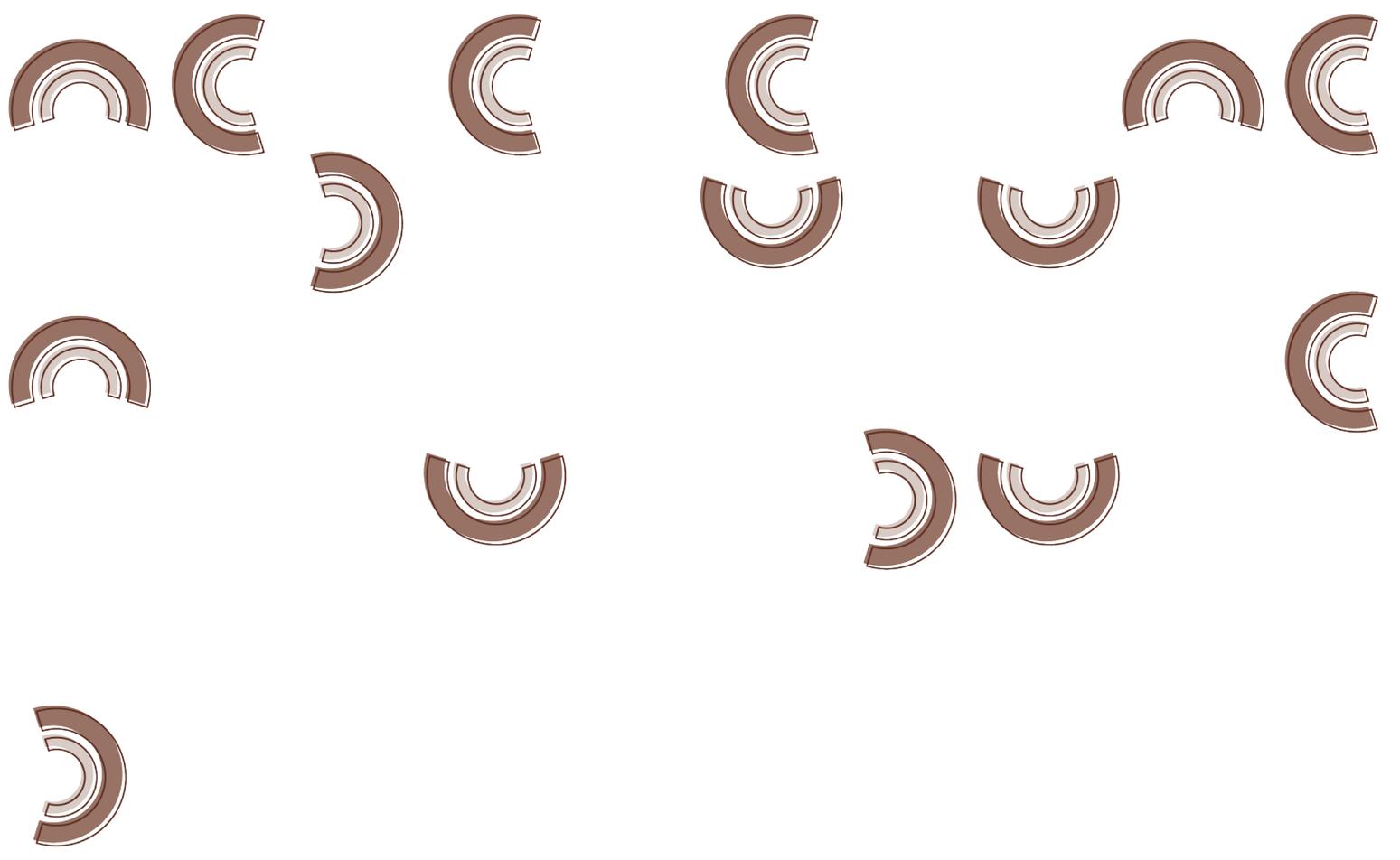
DRAMATURGIAS

Nº 4, 2017

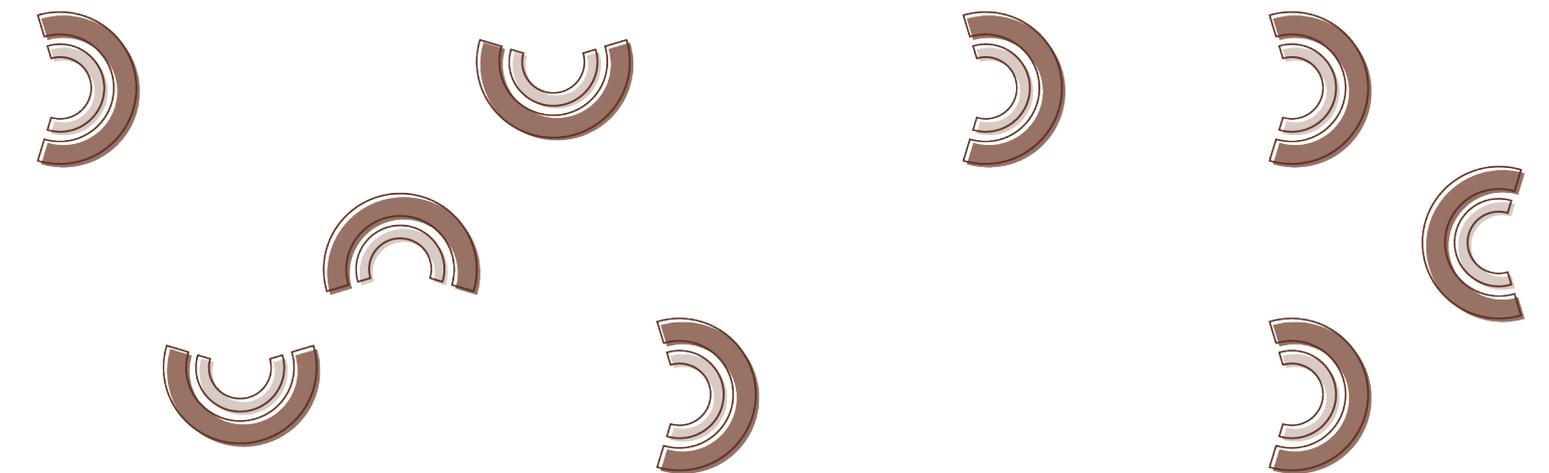


DRAMATURGIAS

Nº 4, 2017



APRESENTAÇÃO



APRESENTAÇÃO

Este número 4 da **Revista Dramaturgias** marca o segundo ano do periódico. Na abertura deste segundo ano trazemos para os leitores algumas importantes contribuições em torno tanto da escrita para a cena.

O bloco inicial ou **Dossiê** se concentra em uma seleção de comunicações apresentadas ao **II Seminário Brasileiro de Escrita Dramática**¹, reescritas e ampliadas, ambos, o seminário e este dossiê, organizados pelo colega Paulo Ricardo Berton, da Universidade Federal de Santa Catarina. O evento é um dos mais esperados na área de dramaturgia brasileira, contando com mesas temáticas, leituras dramáticas e oficinas de dramaturgia. Enfim, trata-se de um hercúleo esforço de colocar em contato artistas, estudantes, pesquisadores, editores, o que demonstra o amplo interesse no tema. Agradeço ao Paulo e aos seus colaboradores Aurélio Pinotti, Ana Ferreira Costa e Marco Catalão e Geraldo R. Pontes Jr. por enviarem seus textos.

Na seção **Documenta** apresento os materiais relacionados ao recente fechamento de trilogia dramático-musical iniciada por **Saul** (2006), seguida de **David** (2012) e **Salomônicas** (2017). As narrativas em torno dos reis bíblicos serviram como ponto de partida para processos criativos que exploraram as ambivalências do poder, sexualidade e crime recorrentes no contexto nacional, principalmente no período do populismo lulista e de suas imitações. A obra **David** (2012) foi discutida nos números 2/3 da Revista Dramaturgias. Aqui se apresentam as fontes textuais para o processo criativo conduzido por Hugo Rodas no segundo semestre de 2016 na Universidade de Brasília.

¹ Link: <http://1sbedr.wixsite.com/1sbedr>

O destaque deste número vem para as traduções:

1 temos a tradução, por nosso amigo e sempre colaborador Carlos Alberto da Fonseca, do libreto da primeira colaboração entre W.S. Gilbert e A. Sullivan, a *extravaganza* dramático-musical **Téspis**, que estreou em Londres em 1871;

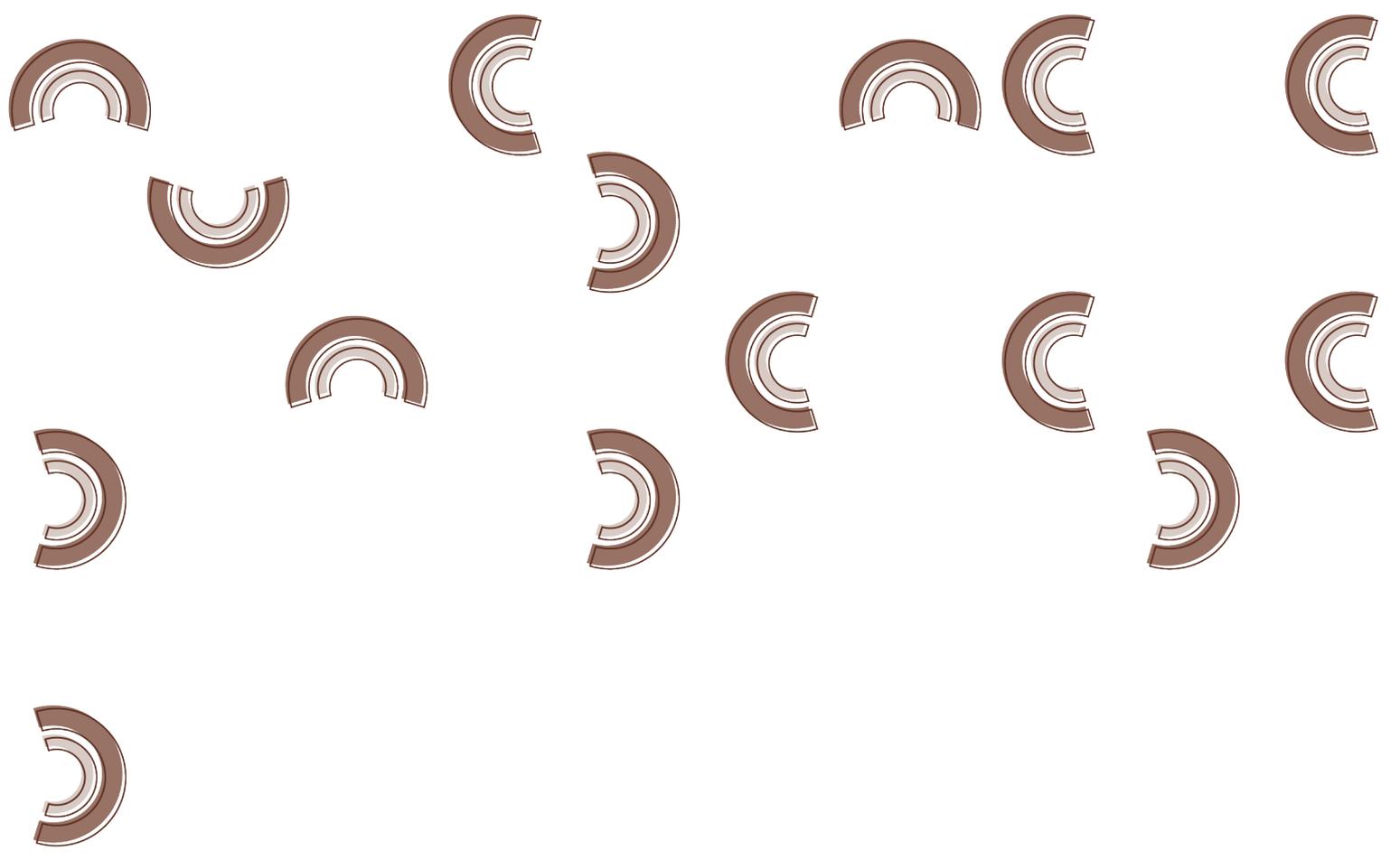
2 Carlos Alberto da Fonseca retorna com uma segunda e ímpar contribuição para os estudos teatrais em língua portuguesa: trata-se da tradução do capítulo I do tratado sanscrito **Natyastra**. Como raro especialista na língua e na cultura da Índia antiga, Carlos Alberto da Fonseca nos brinda com tradução, notas e introdução ao texto.

3 continuando o trabalho apresentado no número anterior, temos a segunda parte da tradução de **A música e a encenação**, de Adolphe Appia, outra obra fundamental para os estudos teatrais, tradução elaborada pelo artista e pesquisador cênico Flávio Café.

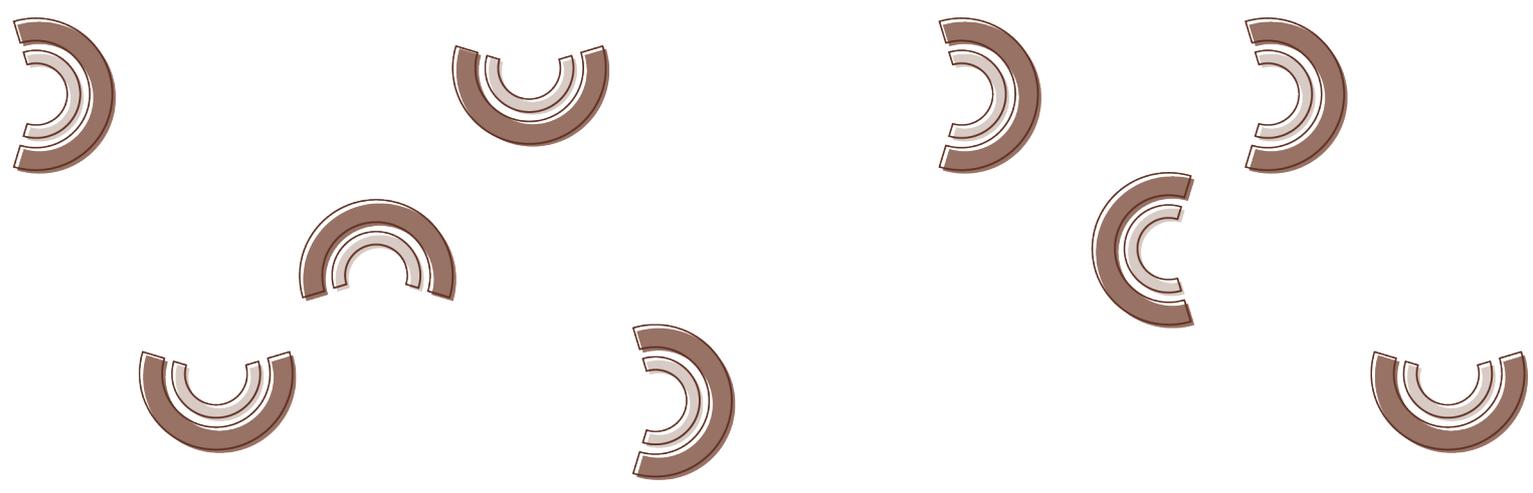
Entre as outras seção fixas, continuamos com as imprescindíveis notas de arte e vida do mestre Hugo Rodas, na seção Huguianas, e abrimos espaço para algumas ideias tanto em filologia quanto em estudos culturais a partir dos ensaios de A.P. David, pesquisador que sacudiu os Estudos Clássicos com seu **The Dance of Muses** (Oxford, 2006), e da pesquisadora Marcela M. Mapurunga.

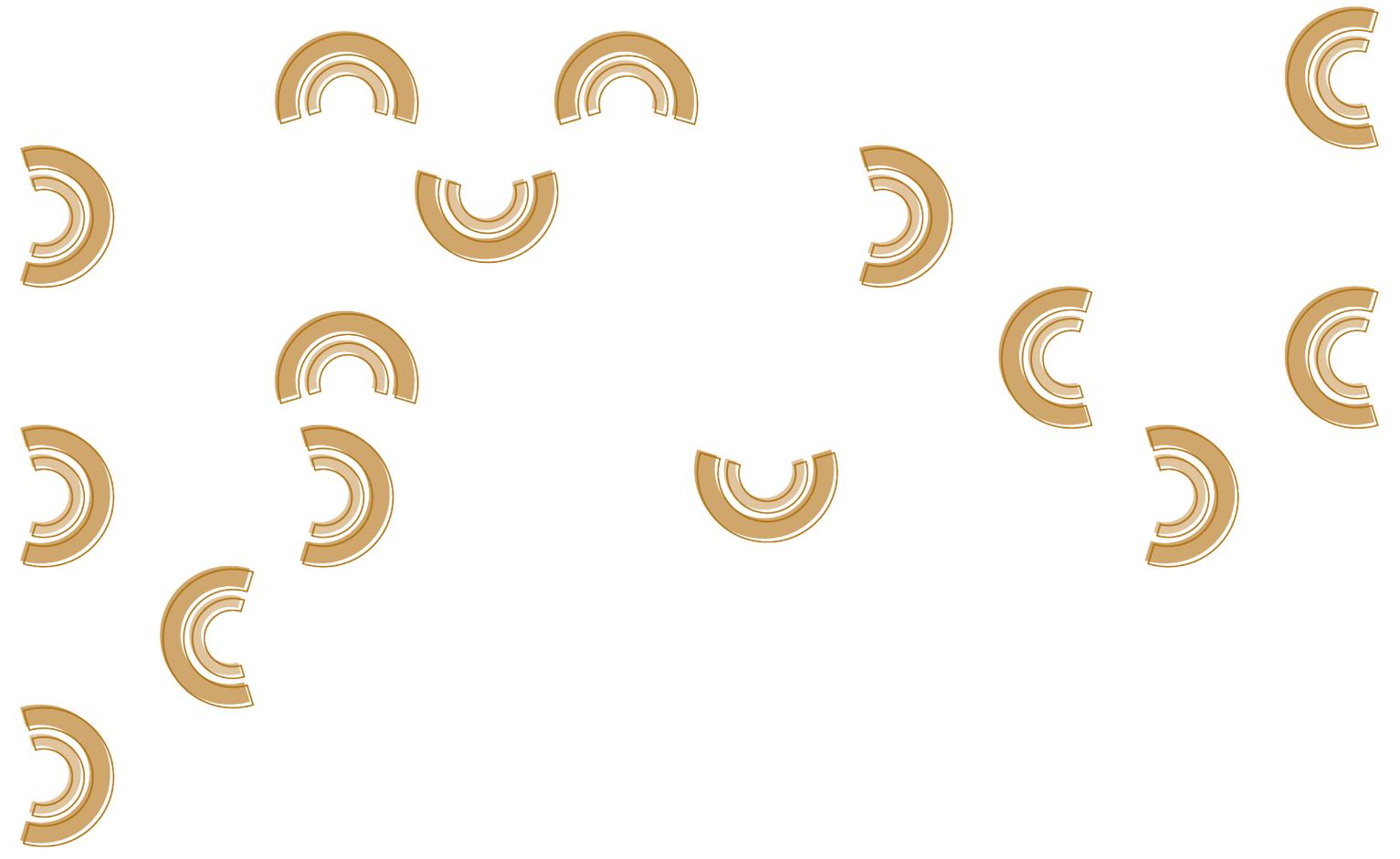
Continuamos trabalhando para que este esforço de se divulgar materiais de qualidade em dramaturgia e suas múltiplas conexões resista às diversidades conjunturais que se tornaram nosso cotidiano.

Marcus Mota
Brasília, julho de 2017

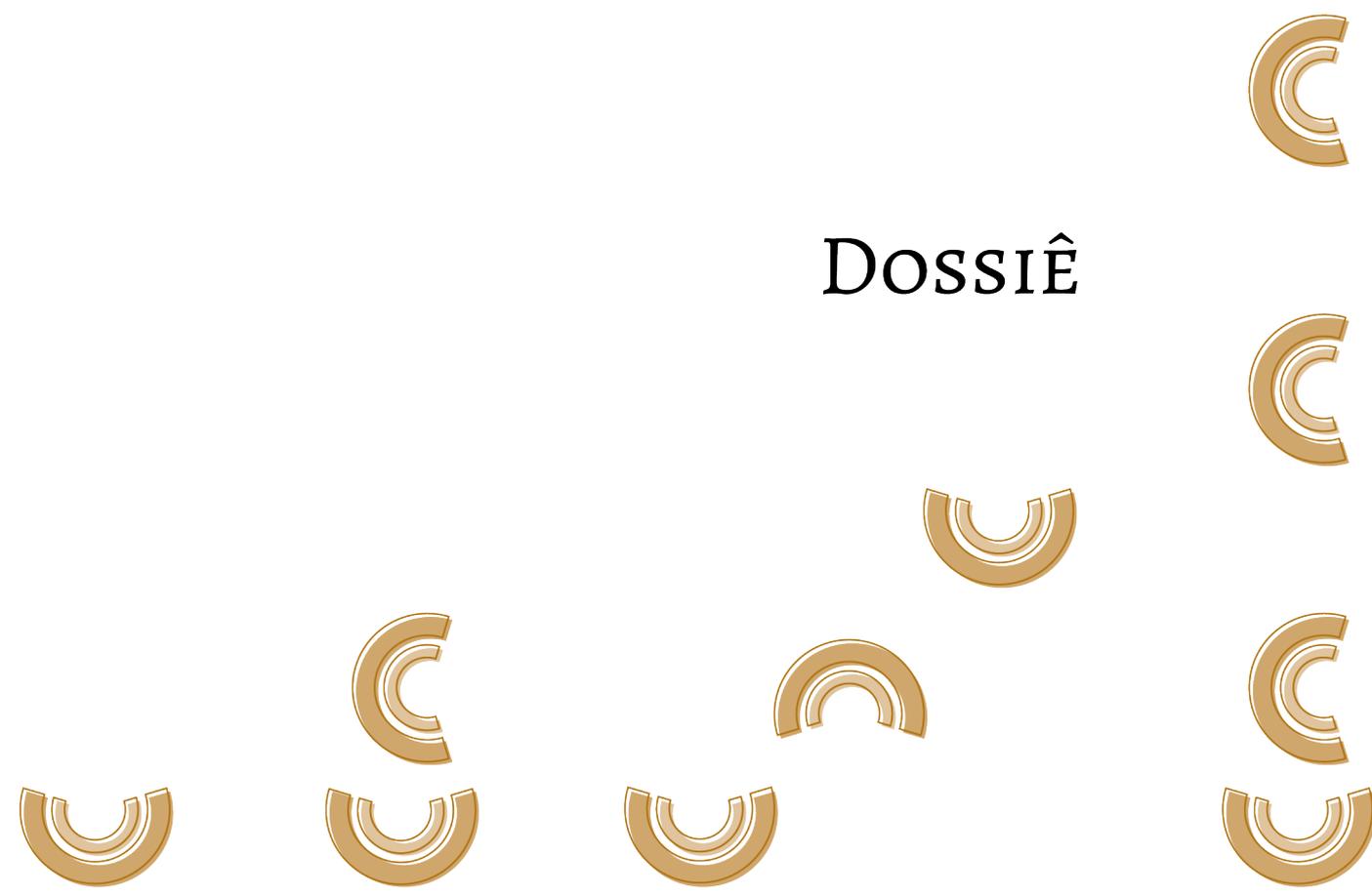


SUMÁRIO





DOSSIÊ





DOSSIÊ

*THE VIETNAMESE THEATRICAL
TRADITION IN THE PLOT OF MONSUN,
BY ANJA HILLIN*

Prof. PhD Paulo Ricardo Berton
Professor Adjunto III do Departamento de Artes (UFSC)

RESUMO

A partir do texto dramático **Monsun**, da autora alemã Anja Hilling, este artigo analisa a construção de uma trama que se utiliza de elementos do teatro asiático, neste caso específico a tradição vietnamita, identificando a sua presença na estrutura, além das menções constantes ao contexto daquele país, começando pelo próprio título da peça e pela viagem de uma das personagens ao Vietnam.

Palavras-chave: Dramaturgia Contemporânea, Teatro Vietnamita, Drama Alemão, Anja Hilling.

ABSTRACT

From the dramatic text **Monsun** by the German author Anja Hilling, this article analyzes the construction of a plot using elements of the Asian theater, in this specific case the Vietnamese tradition, identifying its presence in the structure beyond the constant references to the context of that country, starting with the title of the play itself and the trip of one of the characters to Vietnam.

Keywords: Contemporary Drama, Vietnamese Theatre, German Drama, Anja Hilling.

I German-speaking dramatists have always been at the forefront of their métier among other nationalities since the emergence of what we call the German Drama by the second half of the XVIII century. G. E. Lessing was the central figure in its establishment, not only through his plays in prose, for the first time in the German scenery, but also with his **Hamburgische Dramaturgie**, a compilation of reviews and theoretical writings about the nature and purpose of the Drama. Abandoning the French neo-classical influence, Lessing defended a more natural drama, in blank verse, and followed the liberties taken by William Shakespeare – after all the Brits are closer culturally and ethnically to the Germans – in relation to the strict rule of the three unities developed by the French School. The succeeding generation, which obfuscated its predecessor, was represented by J. W. von Goethe and F. Schiller, who although moving from the pre-romantic explosion of the **Sturm und Drang** back to a more classical writing style, they both consolidated definitely the German-speaking theatrical tradition as one of the strongest and more influential in the Western world. Names as G. Buechner, F. Wedekind, Ö. von Horváth, B. Brecht, P. Weiss, T. Bernhard and B. Strauss are only few examples of a vast list of influential German-speaking authors. Since then, playwrights have been coming up as the result of a society and government who regard the theatrical art as one of the greatest achievements of the human kind. Public financial support and the constant interest of the audience have transformed Germany, Switzerland and Austria in a Mecca for theatre artists, and more specifically, dramatists. Anja Hilling, a young author in her thirties, is one of the names of a well-succeeded production structure.

Hilling is a good example of this successful generation of German-speaking playwrights. She holds a degree in Theatre Studies and German Literature. Then she studied creative writing at the well-conceited University of the Arts in Berlin. Her plays are disputed by important theatres in Germany and she got different awards and prizes. After **Stars** and **My young and foolish heart**, Hilling wrote **Monsoon**. Its plot can be summarized as:

(...) an almost grotesque panorama of all too contemporary figures helplessly trying to keep pace with their own experiences. As if observing them through the eye of a camera, she analyses a lifestyle that proves, in the real time of the theatre, to be characterized by the fatal feeling something is missing. It takes a road accident and the death of a child to draw her characters' lifelines together. Bruno writes scripts for a soap opera called Tränenheim (Home of Tears). He loses his job as a result of the mess he makes of an interview. His assistant, with whom he is having an affair, is to be his successor. Coco and Melanie, a lesbian couple, are trying desperately for a child. Their desire to become parents finally drives them apart. While Melanie is preparing her words of farewell in the car, she runs over Bruno and Paula's son Zippo. The intrusion of death into their modern, ordered circumstances forces the characters to relate to one another in new ways. And to leave behind lives lived within the dimensions of an early-evening serial. Death is real. They flee in different directions, Coco and Paula to the German countryside, Melanie to Vietnam. All of them seem utterly helpless in the face of what they have experienced. Bruno begins a new script, a really good one this time, no more trash. As the dead child is remembered, as their own histories are reconstructed, as their relationships are reordered, it becomes evident what is missing: Who is actually playing whom? Who remembers what and how? (Goethe-Institut, 2008)

Interestingly, she is not the only German-speaking playwright who depicts Asian elements in her plots. Moritz Rinke wrote **die Optimisten** whose characters get stuck in Nepal in the midst of a civil conflict. Fritz Kater's **Abalon, one nite in bangkok** examines the connections between the Thai/Asian and the western/German cultures. Marius von Mayenburg's character of the father in **das kalte Kind** has a heart attack while visiting Singapore. Nevertheless, this paper intends not to relate Asian and Western cultures on a thematic level, but on a deeper¹ one. Through the analysis of the structural forms of the

theatrical traditions of the Asiatic country portrayed in **Monsoon** this paper will make a comparison between those forms and the one chosen by the playwright. In other words, to what extent the formal material found in the Vietnamese theater has been used by Anja Hilling to build her own plot.

2

The Vietnamese theatrical forms development follows a very similar chronological pattern to other Asian traditions:

- a) Folk performance
- b) Classical performance
- c) Popular theatre
- d) Spoken drama

In the folk performance tradition we encounter three main proto-theatrical forms as well as two main theatrical forms. The proto-theatrical forms are constituted by songs and dialogues performed either by Buddhist monks in trance, boys and girls belonging to a specific court, courtesan or storytellers. All these traditions were very influential to the development of the prospective drama. Besides those, two theatrical forms developed outside the court. The first one is the **Hat Cheo**, which included poetry, mime, singing and dancing. It started being staged in front of temples or places of worship (*dinh*) but later it moved to the community houses. Its main theme of the common man triumphing over greedy mandarins was later taken over by the socialist government. The second genre that is perhaps the most characteristic of the Vietnamese theatre is the **Mua Roi Nuoc**, a kind of water puppetry depicting comic and animal scenes on a pond.

The court theatre — **Hat Boi** — on the contrary did not get an enthusiastic support by the Marxist regime. Strongly sinicized, the courtly dances exalted the Emperor and the Confucian values. The Chinese influence is seen in the traditional division into military (*vo vu*) and civil (*van vu*) dances, in its common belief that it was a Chinese actor who introduced the genre and also in the import of Chinese actors during the reign of Minh Mang (1820-1841) which contributed to the similarity with the Cantonese Opera style. At the same time, many typical Vietnamese features define its uniqueness in comparison with the Chinese opera. Here we can include the presence of female actresses, the anti-Chinese themes and the distinctive southern musical flavor, heavily influenced by the Indian tones that entered the Vietnamese territory during the *Champa* Empire that dominated the meridional part of the country from the VII century until 1832.

1 Deep here considering two levels of a text: the superficial or apparent and the deep or hidden one.

The **Cai Luong** is a melodramatic musical theatre that reached its popularity in the 1920's and 1930's. It is a fusion of ballad songs with the **Hat Boi** elements. The music is naturally the basis of the genre and the figure of the clown plays an important role too. Today it is considered the national form par excellence. According to a native site:

Cai Luong (Renovated Opera) appeared in the southern part of Vietnam in the 1920s. This relatively modern form combines drama, modeled after French comedy, and singing. Scenes are elaborate and are changed frequently throughout the play. *Cai luong* is similar to the Western operettas and more easily depicts the inner feelings of the characters. Songs of the *Cai luong* are based on variations of a limited number, perhaps 20, of tunes with different tempos for particular emotions - this convention permits a composer to choose among 20 variations to express anger, and as many to portray joy. The principal supporting songs in *Cai Luong* is the *Vong Co* (literally, nostalgia for the past). *Cai luong* owes much of its success to the sweet voices of the cast, much appreciated by the audience. Upon hearing the first bars of the well-loved *Vong Co*, the audience reacts with gasps of recognition and applause. The *Cai luong* performance includes dances, songs, and music; the music originally drew its influences from southern folk music. Since then, the music of *Cai luong* has been enriched with hundreds of new tunes. A *Cai luong* orchestra consists mainly of guitars with concave frets, and danakim. Over the years, *Cai luong* has experienced a number of changes to become a type of stage performance highly appreciated by the Vietnamese people as well as foreign visitors. (Vietnam-Culture.com, 2008)

And finally the modern spoken drama — *Kich Noi* — which became a powerful instrument against the oppressors which in Vietnam were not few, starting with the Chinese Dynasties, the French colonial interests and the USA interference during the Vietnam War. Before 1921, date of the first drama in the Vietnamese language, all the plays were translations of French works. Later on, the realistic style substituted the first dramatic attempts, which mingled the idea of a western theatre with the local popular theatrical traditions. According to Catherine Diamond²:

Unlike most Southeast Asian theatres, Vietnam has created a sizeable corpus of scripted spoken dramas that continue to be

² Who interestingly defies the idea of J. Brandon that the Asian spoken drama is a mere reproduction of western models into the local culture.

popular in performance with urban audiences. Initially influenced by French classicism and Ibsenist realism, the Vietnamese spoken drama, *kich noi*, very quickly adapted to local social realities and survives by readily incorporating topical subjects. While keeping abreast of current social issues, the theatre nonetheless makes use of its multi-cultural heritage, and in any given modern performance one can see the layers of influence – traditional Sino-Vietnamese *hat boi/ tuong*; Vietnamese cheo theatre, *Cham* dance, French realism, Soviet constructivism and socialist realism, and most recently, western performance art. The Vietnamese playwrights, set designers, directors, and actors have combined aspects of the realistic theatre with the conventions of their suppositional traditional theatre to come up with a hybrid that is uniquely Vietnamese. It is argued that these manifold layers should be regarded as a kind of palimpsest rather than just as pastiche. (Diamond, 2005, p.211)

In **Monsun**, in Act II, Melanie announces: “I won’t be here. I’ll go to Vietnam to the mountains in the north. Kurzdoku. The life habits of the minority populations” (Hilling, 2006, p.51, tradução nossa). From the third act on, this character does not come back to Germany anymore. The last scene of the play takes place in Vietnam inside her hut. She eats with her fingers. She belongs to the monsoon landscape.

The structure of Hilling’s play is very fragmented. The scenes are short and there is no worry about the sudden transition of time but mainly of place. In the beginning there is even a description of the places depicted along the play, and the ellipses that finish the list indicate it could be infinitely added. This kind of structure is found in the **Hat Cheo** that has also few characters and a prologue, elements also existent in **Monsun**. The disrespect to the unity of place is a characteristic of popular genres that trust on the audience’s imaginative power. Hilling follows the same pattern.

Another interesting possible connection between the play and the Vietnamese traditions relates to the many monologues found in the play. Hilling balances in her structure dialogues with sole characters telling their stories. It reminds us of the storytellers of the folk performance traditions.

When the character of Melanie arrives in Vietnam the monsoon season starts. She stays the whole time inside her hut waiting for the end of the rain. The opposition between her silent scenes and the wordy dialogues between the other characters portray the predominance of the word in the western

theatre. Melanie is unable to communicate not only because of the weather but also because of the language. Her only tool of contact is the camera she took with her. It is through the images that she will try to record her social experiences in Vietnam.

Melanie's inadequacy is translated through her own space. The scene II, Act III, her first one in exile:

Eine Huette in Vietnam in den Bergen. Die Huette ist mit Bambus gebaut. Woelbt sich nach innen. Melanie bewegt sich in der Huette. Sie passen nicht zusammen, Melanie und die Huette. Die Moebel sind zu klein fur sie, der Bambus zu rund. Die Kameraausruestung ist an den runden Bambus gelehnt. (Theater Heute, 2006, p. 51)

Melanie doesn't fit to the context she decided to be part of. Her hut is too narrow, the rain incarcerates her inside the hut, the language is non understandable and the costumes of the **Mien, Meo** and **Hhmongs** are too unrelated to her. They eat dogs and their skins are blue from the plants they use to color their clothes. This character has long monologues as the only way to express her ideas and feelings in the solitude of the Vietnamese northern mountains.

Songs are an important contribution for Anja Hilling's play. Not only the song, but the voice as an aural element in general. The songs are listened on the radio as well as Bruno's interview in the prologue. Throughout the play we listen to many different pop songs that are listed the same way as the places of action are in the beginning of the play. In the Vietnamese theatrical forms, music has always played a very important role. Buddhist monks and courtesans used to sing dialogues in this southeast Asian culture's proto-theatrical forms. Later, the **Kai Luong** became the most popular genre based mainly on music.

Interestingly, Hilling chooses a country in which the spoken drama tradition is really strong. In a similar way highly supported by the public initiative, drama is seen as a tool for discussion and enlightenment, beyond its natural and obvious entertaining function.

In her play **Monsun**, she is reflecting the voracious appetite of the Vietnamese drama in appropriating different sources in order to create art. Anja Hilling takes elements from different art manifestations, as music and cinema, to elaborate the structure of her own play.

Perhaps one of the most important formal aspects of **Monsun** reveals the author's debt with the theories of the Epic Theatre. The titles of the acts and the intense change of place of action suggest more an episodic plot instead

of a linear one. Some of the actions happen parallelly. While Melanie is in Vietnam, The other four characters are involved in a net of encounters and misunderstandings.

In conclusion, **Monsun** can be seen as an example of a playwright who is aware of the structure of his/her play. The theme is a reflection of its nature. The story is told not only through what is going on but mainly through how the events are being portrayed. Sometimes not perceived in a conscious level, the form of the play is the support through which the reader/audience will be able to capture the playwright's ideology. This play then becomes another kind of palimpsest, choosing as its different levels not only the close cultural references but also the theatrical formal traditions of the theme it depicts.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anja Hilling. Goethe-Institut. Disponível em: <<http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/hil/stu/enindex.htm>>. Acesso em: 04 dez. 2008.

Brandon, J. *The Cambridge Guide to Asian theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Cai Luong (renovated opera). Vietnam-Culture.Com. Disponível em: <[http://www.vietnam-culture.com/articles-38-8/Cai-Luong-\(renovated-opera\).aspx](http://www.vietnam-culture.com/articles-38-8/Cai-Luong-(renovated-opera).aspx)>. Acesso em: 04 dez. 2008.

Diamond, Catherine. **The Palimpsest of Vietnamese Contemporary Spoken Drama.** *Theatre Research International* vol.30 no.3 (2005): 207-222. Cambridge Journals online. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/download.php?file=%2FTRI%2FTRI30_03%2FSO30788330500146Xa.pdf&code=d8cc76ec7fd6a57c90aeca20ceafeb1>. Acesso em: 04 dez. 2008.

Hilling, Anja. **Monsun.** Theater Heute. Feb. 2006: 47-57.



DOSSIÊ

DESCONCERTO NÚMERO 1: PARADOXOS DA CONFERÊNCIA- PERFORMANCE

*(DIS)CONCERT NUMBER 1: PARADOXES
OF THE LECTURE PERFORMANCE*

Aurélio Pinotti

Dramaturgo, poeta, ensaísta e *performer*. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Publicou mais de cinquenta livros, dentre os quais se destacam **O que é dramaturgia ultracontemporânea**, **One hundred years of ready-made**, **Ensaio**, **Freie Luft** e **Notas sobre Pierre Menard**.

Ana Ferreira Costa

Artista e pesquisadora cênica. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Marco Catalão

Dramaturgo e poeta. Pesquisador de Pós-Doutorado na Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

E-mail: marcatalao@yahoo.com.br

RESUMO

Tomando como ponto de partida o espetáculo **Dislocations**, da companhia **Nomade**, apresentado em março de 2016 na sede do *Théâtre du Soleil*, em Paris, este artigo é a transcrição de uma comunicação apresentada no dia 26 de novembro de 2016, no **II Simpósio Brasileiro de Escrita Dramática**, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina. Seu objetivo é estabelecer um debate sobre o potencial epistemológico do discurso fictício e o efeito performativo do discurso crítico. Tomamos como eixo de nossa discussão a conferência-performance, dispositivo híbrido inaugurado pelas ações de Robert Morris, John Cage e Joseph Beuys nas décadas de 1950 e 1960, e que hoje é uma modalidade importante da criação e da reflexão artística contemporânea. Com características particulares, os trabalhos de Éric Duyckaerts, Joana Craveiro, Hans-Jürgen Frei, Walid Raad, Jérôme Bel e Pierre Cleitman participam desse gênero híbrido que problematiza as fronteiras entre crítica e invenção, cujas ações salientam ou desvelam os aspectos performativos já latentes em qualquer comunicação para um auditório: a tensão entre as informações discursivas e as informações não discursivas; o descompasso entre roteiro e execução; a incerteza da tríplice relação entre o enunciador, o enunciado e o espectador.

Palavras-chave: conferência-performance, dramaturgia, crítica teatral, teatro virtual, crítico-rapsodo.

ABSTRACT

*Taking as a starting point the play **Dislocations** from **Nomade** Company, presented in March 2016 at the Théâtre du Soleil headquarters in Paris, this paper is a transcript of a lecture presented on November 26, 2016 at the **II Brazilian Symposium on Playwriting**, held at Universidade Federal de Santa Catarina. Its purpose is to establish a debate about the epistemological potential of the fictitious discourse and the performative effect of the critical discourse. We take as the focus of our discussion the lecture conference, a hybrid device inaugurated by the actions of Robert Morris, John Cage and Joseph Beuys in the 1950s and 1960s, and which today is an important modality of contemporary artistic creation and reflection. With particular characteristics, the works of Éric Duyckaerts, Joana Craveiro, Hans-Jürgen Frei, Walid Raad, Jérôme Bel and Pierre Cleitman participate in this hybrid genre that problematizes the boundaries between criticism and invention, whose actions emphasize or reveal the performative aspects already latent in any communication to an audience: the tension between discursive information and non-discursive information; the mismatch between script and execution; the uncertainty of the threefold relationship between the enunciator, the statement and the spectator.*

Keywords: *lecture performance, dramaturgy, theatrical criticism, virtual theater, critic-rhapsode.*

Esta conferência-performance foi apresentada pela primeira vez em Florianópolis (SC), no dia 26 de novembro de 2016, no **II Simpósio Brasileiro de Escrita Dramática**, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina. O elenco foi o seguinte:

Atriz: Ana Ferreira

Conferencista: Marco Catalão

Direção: Aurélio Pinotti¹

O material iconográfico apresentado foi criado e produzido por Ana Ferreira e pela artista visual S. O texto da conferência foi escrito integralmente por Aurélio Pinotti. As notas foram adicionadas por Marco Catalão e Ana Ferreira Costa especialmente para esta publicação.



ATRIZ

Este trabalho foi concebido, desenvolvido e realizado graças ao apoio inestimável da Fapesp (Processo 2015/07437-0). Meu objetivo nesta conferência é apresentar algumas observações sobre o espetáculo **Dislocations**, da companhia **Nomade**, realizado em março de 2016 na sede do *Théâtre du Soleil*. Como muitos de vocês sabem, o *Théâtre du Soleil* fica na *Cartoucherie*, uma antiga fábrica de munição localizada no 12º *Arrondissement* de Paris, dentro do *Bois de Vincennes*, que desde a década de 1970 se transformou num lugar emblemático da criação cênica europeia, abrigando diversas companhias e espetáculos. Para chegar ao local, eu e um amigo que me acompanhava tivemos de tomar um ônibus até o terminal *Château de Vincennes*, e depois um

¹ Embora sua presença tenha sido anunciada, Pinotti não compareceu à apresentação desta conferência-performance.

segundo ônibus que nos deixou no meio do Bosque, numa paisagem um pouco assustadora, em que só havia árvores, escuridão e uma estradinha de terra batida que nos levou até o portão de ferro da antiga fábrica. [Mostra uma fotografia da entrada da Cartoucherie] Logo ao atravessar o portão, eu tive a primeira surpresa da noite: num edifício de pedra quase em ruínas, era possível ver, através de três janelas altas, as silhuetas de belos adolescentes que se moviam de cima para baixo, num ritmo que na hora eu não consegui decifrar, mas que fez despontar um sorriso nos lábios do meu amigo Piotr Vasíliev. Depois de alguns instantes de perturbação e maravilhamento, em que eu não conseguia parar de olhar para aqueles corpos jovens que subiam e desciam, apareciam e sumiam pelas janelas, finalmente eu percebi o que meu amigo provavelmente já tinha notado no primeiro olhar: aqueles adolescentes estavam fazendo alguma aula ou exercício de equitação, e o movimento rítmico que fazia com que os corpos desfilassem de forma tão harmoniosa nada mais era que o movimento circular dos cavalos (que nós não podíamos ver pela janela, mas cujas sombras era possível adivinhar pelo reflexo esbatido de umas tochas que só então eu percebi). “Não é aqui”, eu disse a Piotr, e nós seguimos adiante em busca do *Théâtre du Soleil* no meio daquelas edificações anacrônicas. Depois de entrar por engano num salão onde um espetáculo estava prestes a começar (no último momento descobrimos que era o *Théâtre de L’Aquarium*, e saímos na hora em que uma atriz começava uma pantomima²), eu finalmente avistei uma série de pequenos *trailers* alinhados ao lado de uma bilheteria. “Os atores vivem aí”, me segredou Piotr, que pelo jeito sabia muito mais do que eu sobre a companhia dirigida por Ariane Mnouchkine. Na bilheteria, a segunda surpresa: a própria Ariane, personagem mítica da história do teatro ocidental, conferia as reservas e entregava os bilhetes. Fazia um frio terrível, que era acentuado pelo fato de estarmos cercados de vegetação densa, e foi realmente reconfortante entrar no Teatro, onde o calor do ambiente não se devia apenas aos aquecedores artificiais. Tudo ali era caloroso: o espaço amplo, cheio de mesas onde as pessoas conversavam ruidosamente; os grandes cartazes coloridos de montagens diversas de **Macbeth** (em inglês, japonês, árabe, italiano...); os caldeirões fumegantes onde três tipos de sopa se ofereciam aos olhares e aos olfatos. Depois que nós fomos servidos de sopa e vinho (por pessoas que provavelmente eram atores da companhia), eu fiquei conversando com Piotr sobre uma montagem recente de **Ifigênia em Táuride** por Krzysztof Warlikowski. Piotr comparou a cabeleira da atriz principal à de Marlene Dietrich, “velha, desesperada pelo esforço de lutar contra a passagem do tempo e contra a velhice, que dilapida toda dignidade”³, e eu comecei a me perguntar se era

² Segundo pesquisa que empreendemos na página do *Théâtre de l’Aquarium*, provavelmente se tratava de um espetáculo da série **Fictions Réelles**.

³ Para uma análise detalhada da peça, ver Piotr Gruszczyński, 2010: 157.

de fato sobre a atriz, sobre Ifigênia ou sobre nós que ele falava com palavras tão poéticas, mas antes que eu pudesse chegar a uma conclusão as pessoas começaram a se mover em direção à outra metade do amplo salão, onde o espetáculo enfim iria começar. Nova surpresa: depois que todos nos alojamos apertadamente nas arquibancadas de madeira, desligamos nossa parafênia eletrônica e ficamos em silêncio, um grupo de adolescentes (talvez os mesmos que uma hora antes se moviam sobre os cavalos, talvez outros completamente distintos: nunca tive muita habilidade para individualizar adolescentes) se perfilou à nossa frente. “São esses os atores?”, eu me perguntei, mas antes que eu pudesse descobrir a resposta para a minha pergunta, eles se dirigiram à arquibancada, entregaram a cada pessoa um pequeno papel dobrado, e em seguida saíram de cena. As pessoas ficaram à espera por alguns instantes, depois cada um foi abrindo (alguns com curiosidade, outros com preguiça) os papeluchos dobrados. O meu dizia simplesmente: “O espetáculo já aconteceu entre o momento da sua saída de casa e este momento aqui. *C'est fini*”. Olhei para Piotr; ao contrário de mim, que não conseguia evitar um sentimento de decepção e quase raiva, ele parecia eletrizado: olhava para todos os lados com a atenção concentrada, e foi difícil convencê-lo a seguir o fluxo de pessoas que se dirigia de volta ao ponto de ônibus no meio da escuridão, onde tomaríamos o transporte de volta para a região central da cidade. Ele parecia querer ficar ali indefinidamente, como se se recusasse a aceitar o fim do espetáculo. Só quando nós chegamos ao terminal *Château de Vincennes* ele me mostrou a mensagem que tinha lhe cabido, e então eu entendi o que estava acontecendo. O bilhete dizia: “O espetáculo começa neste instante, aqui e fora daqui. Só você pode saber quando ele acaba”. Só então eu entendi a expressão concentrada de Piotr, que continuava à espera de algo; só então eu reparei no homem do outro lado do terminal de ônibus (de quem Piotr não desprendia os olhos), que andava de um lado para o outro com um celular no ouvido, discutindo em voz alta, enquanto era seguido por uma mulher aflita. O homem falava numa língua estranha, e era impossível dizer se ele dirigia seus improperios a alguém distante, com quem ele estava em contato pelo telefone, ou à mulher que o seguia. Também era impossível dizer se se tratava de uma cena real ou de uma *performance*: os gestos exagerados do homem pareciam indicar uma teatralização um pouco forçada, mas era quase inconcebível imaginar que para cada espectador disperso pelo terminal houvesse uma microcena como aquela, já que aparentemente só eu, Piotr e uma moça desconhecida assistíamos aos movimentos daquele estranho casal. Nosso ônibus de volta finalmente chegou, e nós não pudemos estabelecer uma conclusão definitiva sobre o assunto,

especialmente porque a moça que tinha permanecido ao nosso lado durante todo o tempo agora tinha tirado do bolso um livro (uma peça de Koltès) e começava a ler algumas passagens em voz alta, como se ensaiasse um papel. “Nada mais natural”, eu pensei, “é uma atriz que, como nós, veio assistir ao espetáculo, e agora aproveita o tempo livre para ensaiar”, mas ao mesmo tempo eu sabia que, para Piotr, aquilo era uma continuação do espetáculo, talvez o segundo ato de algo que se completaria mais tarde com um desfecho trágico ou cômico. Pouco antes de chegarmos à *Gare de Lyon*, a atriz desceu do ônibus, aparentemente ignorando a nossa presença. No *Bistrot du Peintre*, onde nós tomamos uma última garrafa de vinho antes de voltarmos para nosso hotel, já não fazia sentido supor que algum ator houvesse nos seguido e encenasse os gestos teatrais, as palavras cantaroladas e as pantomimas febris que víamos em cada mesa. No entanto, era impossível evitar a impressão de que o espetáculo continuava a se desenrolar em todos os cantos, múltiplo e vivo, e mesmo quando nós voltamos para o hotel, mesmo quando Piotr me penetrou distraída e vigorosamente, para mim já era impossível dizer com certeza o que era real, o que era teatro.

A atriz se levanta, beija o conferencista e se senta na plateia.

CONFERENCISTA

Eu estou um pouco nervoso, então eu vou ler. (*Pega um gravador e o liga. O que se ouve é a voz da atriz lendo o seguinte trecho:*)

Em 1961, o artista Robert Morris pronunciou no Hunter College uma conferência sobre história da arte. Vestido a rigor, com terno, gravata e óculos, Morris encarnava a figura clássica do acadêmico, o que era reforçado pelo texto lido por ele: uma passagem de Panofsky sobre iconologia⁴. Contudo, o espectador que presenciava a conferência logo se dava conta de que Morris não lia de fato o texto, mas apenas dublava uma gravação (exatamente como eu estou fazendo agora). Como nota Nicolas Fourgeaud (2012: 328), “Morris sublinha, através de seu dispositivo, que a presença é o produto de uma operação técnica e artística”. Porém, a “metafísica da presença” (termo de Derrida⁵) faz com que consideremos mais autêntico um texto pronunciado “ao vivo”, ainda que seja uma fala decorada por uma atriz que reproduz palavras alheias. O que acontece se o conferencista abandona a sala? Ainda temos uma conferência? [*O conferencista abandona a sala, mas a gravação continua*] Por que nos sentimos perturbados? Não seria esse o modelo ideal de comunicação, as palavras livres da distração de um corpo? [*A atriz desliga o gravador*]

⁴ Sobre a conferência de Morris, ver Damish (2015).

⁵ Como no caso de Duchamp um pouco abaixo, Pinotti parece citar Derrida de memória. Há várias obras que analisam a questão da “metafísica da presença” na obra do filósofo francês, dentre as quais vale a pena citar Dastur (2007) e Moulenda (2012).

ATRIZ

O autor está sempre ausente: o máximo que nós podemos fazer é assumir o lugar dele. A presença é uma ficção, mas nós não podemos prescindir da ficção. Vamos fazer de conta que isto tudo é real, assim podemos continuar.

(O conferencista volta à mesa e desta vez fala com sua própria voz (ou ao menos é o que parece).)

CONFERENCISTA

Eu ainda estou nervoso. É difícil atuar sem ser ator. Sei que é isso o que todos os conferencistas fazem, mas nunca consegui me acostumar completamente. Voltando à ação de Robert Morris, podemos dizer que ela é um dos marcos inaugurais de um novo gênero, que terá alguns poucos exemplos durante as décadas seguintes, mas que hoje é uma vertente importante da criação e da reflexão artística contemporânea, a conferência-performance. Com características particulares, os trabalhos de Éric Duyckaerts, Joana Craveiro, Hans-Jürgen Frei, Walid Raad, Jérôme Bel e Pierre Cleitman⁶ participam desse gênero híbrido que problematiza as fronteiras entre crítica e invenção. O termo “conferência-performance” talvez não seja o mais adequado (e talvez por isso haja variações na denominação desse tipo de ação: podemos falar em “palestra performática”, “conferência concerto”, “conferência extravagante” ou “microperformance”⁷) e podemos ressaltar o fato de que toda conferência é, em maior ou menor medida, uma performance. Nesse sentido, vale a pena citar o exemplo da companhia de teatro experimental suíça **Gli Spettatori**, cujos “espetáculos” consistem no deslocamento de um grupo de atores para um evento supostamente não espetacular (como o trabalho de um pedreiro, de um guarda de trânsito ou de um lixeiro), que se transforma em espetáculo a partir do momento em que os atores se perfilam como uma plateia, acompanham as ações com um interesse intenso e aplaudem a sua conclusão⁸. “São os espectadores que fazem os quadros”, já disse Duchamp. Convido vocês a fazerem a mesma experiência com qualquer palestra científica: por mais árido ou tedioso que seja o assunto, o simples fato de a contemplarmos de certa forma a transforma numa performance. Assim, o que denominamos “conferência-performance” são ações que salientam ou desvelam os aspectos performativos já latentes em qualquer comunicação para um auditório: a tensão entre as informações discursivas e as informações não discursivas (exacerbada na conferência de Aurélio Pinotti pelo contraste entre uma identidade masculina e um corpo feminino e, na minha conferência, ao contrário, pela disjunção entre a voz feminina e meu corpo masculino); o descompasso entre roteiro e execução (como qualquer ator, o conferencista está sempre a

⁵ Sobre esses trabalhos, ver **Catalão** (2016), **Coelho** (2015), **Duyckaerts** (2013), **Nachtergaele** (2011) e **Pinotti** (2016).

⁶ Em nosso caso, preferiríamos utilizar o termo palestra-performance, muito mais simples e evidente — e que talvez por isso mesmo tenha sido ignorado por Pinotti em sua discussão.

⁷ Para uma análise detalhada da companhia **Gli Spettatori**, ver Pinotti (2017).

meio caminho entre um texto previamente ensaiado ou uma partitura previamente imaginada e o improviso a partir das circunstâncias imprevisíveis do momento); a incerteza da tríplice relação entre o enunciador, o enunciado e o espectador. Com relação à conferência de Aurélio Pinotti, outros fatores tornam ainda mais porosos os limites entre crítica e criação: em primeiro lugar, a inserção de elementos íntimos e supostamente biográficos num contexto em que tradicionalmente se espera uma análise objetiva; em segundo, a dificuldade em definirmos com clareza o que é realidade e o que é ficção (não apenas na experiência cênica relatada por Pinotti, mas também em sua própria narração sobre ela). Como nota a crítica Mathilde Roman em sua análise sobre outra versão desta conferência, *“Le ton intime installe une confiance dans la véracité du discours, dans le contenu de ce qui est décrit, mais les mises en abîme de l’auteur et le trouble quant au statut du récit produisent un évasement qui se joue du spectateur”*⁸. Não está claro para mim se a companhia **Nomade**, Piotr Vasíliev ou os adolescentes citados pelo autor são reais ou fictícios; contudo, se seu objetivo era refletir sobre uma experiência de deslocamento de horizontes e de questionamento radical dos limites entre ficção e realidade, parece-me que Aurélio Pinotti escolheu a forma mais adequada possível: a conferência-performance é suficientemente aberta para abrigar a descrição mais objetiva e a imaginação mais fantasiosa, a confissão mais íntima e a teorização mais abstrata. É provável que o próprio Aurélio Pinotti não exista, como talvez não existirá a companhia de teatro experimental suíça **Gli Spettatori**, que eu citei há pouco; no entanto, revela-se aqui outro aspecto importante da performatividade posta em jogo pela conferência. Nos termos de Austin (*Apud* Landragin, 2003, p. 2), o discurso performativo é aquele que “faz o que diz fazer pelo simples fato de dizê-lo”; se as experiências artísticas descritas nestas duas conferências-performances a que vocês acabam de assistir não existiam até hoje, o simples fato de termos discorrido sobre elas já lhes confere uma existência, senão concreta, ao menos real, na medida em que uma existência pode ser realmente real.



8 Não descobrimos onde ocorreu a outra versão da conferência citada por Pinotti. Tampouco pudemos assegurar a veracidade desta outra passagem atribuída à mesma autora: *“Malgré de nombreuses similitudes avec la situation où un conférencier prend la parole sur l’oeuvre d’un artiste, qui peut y assister sans intervenir au sein du registre du critique ou de l’historien, la situation ici est différente puisque le comédien récite ce que Aurélio Pinotti a écrit. Le spectateur est ainsi au centre d’une expérience artistique qui pourra se réitérer, mais qui ne pourra pas être reproduite et conservée indéfiniment puisqu’elle nécessite la présence de l’artiste en personne. Le spectateur est donc conscient de vivre un moment exceptionnel bien que non spectaculaire, voire franchement modeste dans ses moyens, théâtral sans nécessiter les techniques du spectacle vivant”*. A autora exagera um pouco em seu elogio, uma vez que a conferência-performance emprega algumas técnicas do espetáculo vivo, mas de forma elusiva e não convencional.

IMAGENS UTILIZADAS NA APRESENTAÇÃO (©S)



Figura 1 Cartaz da peça



Figura 2 Cartaz da peça em Paris



Figura 3 Trabalho, Gli Spettatori, 2014



Figura 4 Cartaz da peça em Paris



Figura 5 Cartaz da peça em Paris



Figura 6 Cartaz da peça em Paris

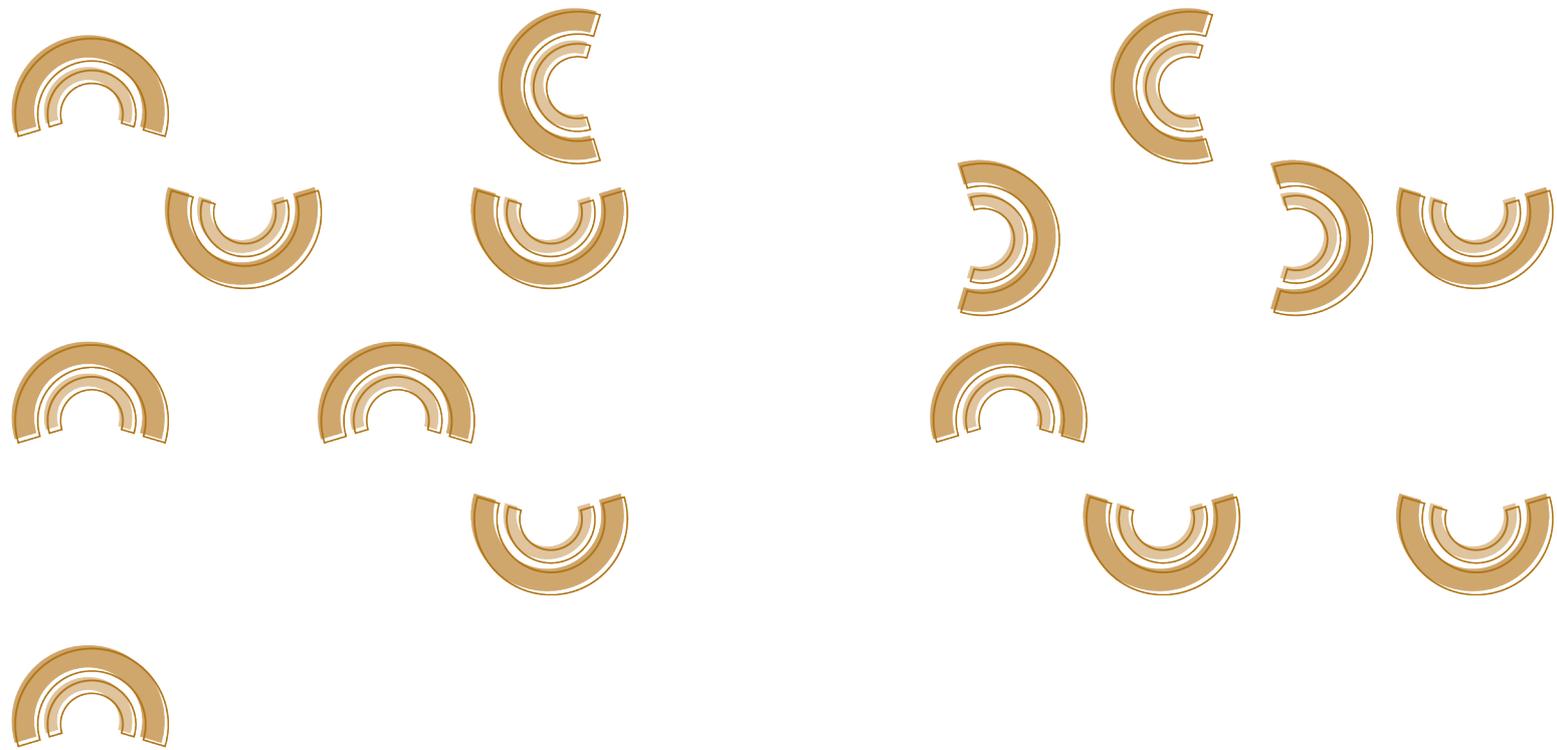
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CATALÃO, M. Teatro virtual: teoria e prática. In : **Art Research Journal**, v. 3, n. 1 (2016) : 92-106.
- COELHO, R, P. The Living Museum of my generation's failure: **On The Living Museum of Small, Forgotten and Unwanted Memories** by Joana Craveiro/ Teatro do Vestido. **The 15th International Symposium of Theatre Critics and Theatre Scholars Critic is Present or: Towards the Embodied Criticism**. Belgrade, Serbia, September 2015. Link: <http://www.pozorje.org.rs/2015/simpozijum/antonova-eng.pdf> Consultado em 18 de dezembro de 2015.
- DAMISH, T. W. From text to screen, in SCHNELLER, Katia; WEDELL, Noura (org). **Investigations: the expanded field of writing in the works of Robert Morris**. ENS Éditions, 2015. Link: <http://books.openedition.org/enseditions/3784>, consultado em 21/10/2016.
- DASTUR, F. Derrida et la question de la présence: une relecture de **La voix et le phénomène**. In: **Revue de métaphysique et morale**, n. 53 (2007): 5-20.
- DUCHAMP, M. **Duchamp du signe**. Paris: Flammarion, 1994.
- DUYCKAERTS, É. Les “conférences-performances”. Entretien. **Communications** 1/2013 (n. 92), p. 231-237. Link: <http://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-231.htm> Consulté le 13 avril 2016.
- FOURGEAUD, N. **La performance au miroir des médiations. Enjeux théoriques et critiques**. Thèse de doctorat. Université Paris 3, 2012.
- GRUSCZYŃSKI, Piotr. Iphigénie et son double: Krzysztof Warlikowski et **Iphigénie en Tauride** de Gluck. **Registres**, Presses Sorbonne Nouvelle, n. 14 (2010): 156-161.
- LANDRAGIN, F. Compte rendu de lecture de l'ouvrage “Les actes de langage dans le discours” de C. Kerbrat-Orecchioni. **Bulletin de la Société Linguistique de Paris XCVIII**(2). 2003.
- MORRIS, R. The Art of Existence. Three Extra Visual Artists : Works in Process in MORRIS, Robert, **Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris**. Cambridge, The MIT Press, 1993, p. 95-118. Originally published in *Artforum* 11 (January 1971): 28-33.
- MOULENDA, Joseph-Igor. **Derrida et la critique de la phénoménologie de Husserl: autour de la question de la “Métaphysique de la présence”**. Thèse de doctorat. Université de Caen, 2012.
- NACHTERGAEL, M. Éric Duyckaerts: discours et figure. **Textyles** [En ligne], 40 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 13 avril 2016. Link: <http://textyles.revues.org/1606>
- PINOTTI, A. **Algumas notas sobre a dramaturgia ultracontemporânea**. Paris: Éditions Passage Rauch, 2016.

PINOTTI, A. **O que é dramaturgia ultracontemporânea**. Lisboa: Livros do Desassossego, 2017.

ROMAN, M. Performer l'espace du musée. **Ligeia**, n. 121-122-123-124 (Corps & Performance), Paris (2013):. 110-120.

WHITE, E. S. **Fictitious criticism at the close of the 1960s: parody, performativity, and the postmodern**. Arlington, University of Texas, 2008. Link: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.573.9779&rep=rep1&type=pdf> Acesso em 24 de março de 2016.



DOSSIÊ

**A DRAMATURGIA DE AIMÉ CÉSAIRE:
DO DRAMA HISTÓRICO AO TRÁGICO
MODERNO**

*AIMÉ CÉSAIRE'S DRAMATURGY: FROM
HISTORICAL DRAMA TO MODERN
TRAGEDY*

Geraldo R. Pontes Jr

Doutor em Letras pela PUC-Rio, Professor Associado do Instituto de Letras da UERJ, pesquisador de literatura comparada.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

E-mail: geraldo.pontes@uol.com.br

RESUMO

Os matizes da obra dramática do martinicano Aimé Césaire, entre o engajamento contra a dominação colonial e o racismo, assim como o exercício da liderança política em seu país, desdobram-se nas idas e vindas do tratamento textual e concepção de suas peças, do drama histórico ao uso da escrita paródica, passando pela forma de oratório trágico.

Palavras-chave: dramaturgia caribenha; Aimé Césaire; teatro pós-colonial.

ABSTRACT

Between his commitment to fight colonial mentality and racism, as well as the political role he played in his country, Aimé Césaire translated experiences and convictions in his works as a playwright that hesitated among genders, nuances, from parodic style to historical drama and the tragic form of an oratory.

Keywords: caribbean dramaturgy; Aimé Césaire, postcolonial theater.

Autor de poesia, ensaio e dramaturgia, o martinicano Aimé Césaire (1913-2008) atuou por quase meio século na política desde seu reconhecimento pela militância intelectual, no pós-guerra, contra a dominação colonial. De sua obra, ecoaria toda a reação ao racismo e à hierarquia de valores culturais em prol de emancipação dos povos negros, acentuando a relação intrínseca entre racismo e mentalidade colonial. Já nas publicações de revistas que criou juntamente com Senghor e Damas, como **L'Étudiant noir**¹, e **Tropiques**, pautou o assimilacionismo e a exploração decorrente da inferioridade imposta aos colonizados. Se o discurso se erguia paralelamente à atuação do Partido Comunista, em que atuou por pouco tempo, como organização das parcelas de oprimidos e explorados pelo capital, a discussão política dos estudantes negros contra a assimilação colonial desdobrava-se em resgate da identidade sequestrada pela colonização, através de valores calcados nas culturas atávicas dos povos de origem africana. Sua lealdade à concepção do termo Negritude o fez romper com aquele partido e criar o Partido Progressista Martinicano.

Do pertencimento à raça negra à cunhagem de uma noção de unidade da raça, contrária ao retrato fragmentado dos povos repartidos pela exploração colonial, o termo Negritude apelava aos valores da civilização para a conscientização dos povos de todo o mundo. A tomada da palavra por artistas negros, na conformação de um estilo artístico e literário, desencadeou-se de diversas formas e até mesmo na confluência com o espírito utópico das vanguardas.

A afirmação da origem africana de todos os negros, o processo de emancipação histórica do Haiti e a politização crescente dos africanos para lutarem por suas independências irão confluir nas realizações literárias e teatrais

¹ Publicada em Paris, seu único número saiu em 1935.

de Césaire em que tomam acentuada conotação: desde a ideia de um percurso de redescoberta à concepção de um campo privilegiado para se discutir questões sociais e políticas ainda intocadas. Ora sublinhava a particularidade do legado do povo africano e do papel do artista africano, ora o entendia como parte fundamental do mundo moderno. E da relação sempre espiritual da arte com a realidade, entre os africanos, que somente os Modernos viriam a conhecer no Ocidente, depois séculos de exploração colonial:

De fato, na arte africana o que conta não é a arte, mas antes de tudo o artista, portanto o homem. Na África, a arte nunca foi uma competência técnica, pois nunca foi cópia do real, do objeto ou do que se convencionou chamar o real. Isto vale para o melhor da arte europeia moderna, mas sempre valeu para a arte africana. No caso africano, o homem deve recompor a natureza segundo um ritmo profundamente sentido e vivido, impondo-lhe valor e significação, animar o objeto, torná-lo vivo e fazer dele símbolo e metalinguagem² (CESAIRE, 1956).

Voltando à mediação da negritude com sua militância política e estética, curiosamente, Césaire relativizaria algo aparentemente inquebrantável, ao mostrar-se hesitante quando declara, em um evento, nos EUA, em 1971: “devo-lhes dizer de cara que nenhuma palavra me irrita mais que a palavra negritude”³ (CHEVALIER; HASSE, 2007). Ao mesmo tempo temia a divisão que a palavra carregava, em algumas interpretações, quando se apagava da memória a “situação dos negros e do mundo negro no momento em que essa noção nasceu, quase espontaneamente, ao responder a uma necessidade”⁴ (CESAIRE, 1973), fazendo esquecer que o termo abriu caminhos para os jovens que naquele momento se dispersavam. E o autor arrematava: “Se a África reconheceu a negritude, é que precisamente na intensidade da abominação da noite, seus poetas foram, apesar de seus limites, portadores de clareza. [...] se a negritude é um enraizamento particular, também é ultrapassagem e ramificação no universal.”⁵ (CESAIRE, 1973).

Feito este introito, gostaria de acentuar que um grande marco na contestação colonial no Caribe se deu com a revolução haitiana. A temática revolucionária, tomada de empréstimo da história, embasa o conceito de emancipação coletiva e do sujeito. Para Raymond Williams, essa temática encerra questões inerentes ao liberalismo enquanto a tragédia seria feudal. Aspectos da violência trágica são pertinentes às revoluções que deram o marco da Era Contemporânea. Essa era foi o berço da modernidade que, engendrada já no Romantismo, segundo Hugo Friedrich, (1991) por sua dissonância e negati-

2 *En effet, dans l'art africain, ce qui compte, ce n'est pas l'art, c'est d'abord l'artiste, donc l'homme. En Afrique, l'art n'a jamais été savoir-faire technique, car il n'a jamais été copie du réel, copie de l'objet ou copie de ce qu'il est convenu d'appeler le réel. Cela est vrai pour le meilleur de l'art européen moderne, mais cela a toujours été vrai pour l'art africain. Dans le cas africain, il s'agit pour l'homme de recomposer la nature selon un rythme profondément senti et vécu, pour lui imposer une valeur et une signification, pour animer l'objet, le vivifier et en faire symbole et métalangage.* (CESAIRE, 1956, p. 108).

3 “[...] je dois vous dire tout de suite qu'aucun mot ne m'irrite davantage que le mot *négritude*”. (CHEVALIER, HASSE, 2007)

4 “[...] la situation des nègres, la situation du monde nègre au moment où cette notion est née, comme spontanément, tellement elle répondait à un besoin”. (CESAIRE, 1973, p. 102-103)

5 “Si la *négritude* a bien mérité de l'Afrique, c'est que précisément dans l'étendue de l'abomination de la nuit ses poètes ont été, malgré leurs défauts, des porteurs de clarté [...] si la *négritude* est un enracinement particulier, la *négritude* est également dépassement et épanouissement dans l'universel”. (CESAIRE, 1973, p. 103)

vidade com relação ao senso comum e à hegemonia burguesa, fez retornar o trágico, na cena do “trágico moderno”, incorporando relações conflituosas entre o indivíduo e a revolução. A Revolução Haitiana se dá no período liberal e foi contemporânea do idealismo romântico, depois transformado em um subjetivismo que acentuava em certo aspecto a emancipação do indivíduo. O tema da emancipação, explorado pelos românticos, por artistas que iniciavam a transformar sua escrita em direção ao que depois viria a ser o processo da modernidade literária, está também ligado à utopia. Pensar na sua permanência em diferentes formas teatrais nos leva à busca de respostas na desordem posterior à Revolução Haitiana que Césaire transforma em matizes do trágico em duas formas teatrais distintas.

Christophe e Louverture, personagens dessa história revolucionária lida por Césaire, são determinados por seu tempo: querem lutar pela emancipação e estão condenados à traição e ao fracasso de seus ideais, por um lado, e à confusa percepção que têm de seus projetos diante das contradições que os move a levá-los a cabo. A Revolução Haitiana, de que são protagonistas, nasce de movimentos de revolta desde meados do século XVIII. Mas sua deflagração se dá como contestação ao Império napoleônico que mantém o país como colônia e os negros como escravos após a ocorrência da primeira abolição da escravatura na então Ilha de São Domingo, durante a Convenção (período da Primeira República Francesa), em 1793, com extensão confirmada por decreto a todas as colônias francesas em 1794. É revogada em 1801, quando Toussaint Louverture, nomeado general de divisão e vice-governador da ilha por ter libertado a parte haitiana de dominações espanholas e inglesas, desafia Napoleão, criando uma constituição com que se nomeou governador. O imperador francês reage com uma expedição armada ao Haiti para restaurar a ordem e restabelece a escravidão – com a participação de Alexandre Pétion⁶. Com vistas à emancipação da ilha, uma organização militar havia sido criada por Toussaint, ajudado por seus generais, Dessalines e Christophe. Quando são rendidos ao poderio militar francês, Toussaint é autorizado no entanto a voltar para o interior da ilha, para tomar conta de suas terras. Mas acaba sendo preso, com a ajuda de Dessalines, e enviado para a França para ser condenado. Lá, morre de frio e desnutrição na Fortaleza de Joux, proximidades da Suíça, profetizando a vitória dos negros.

Seu próprio traidor, Dessalines, leva a cabo a guerra de independência e se torna o primeiro governante da nação emancipada, agora denominada Haiti, topônimo de origem indígena. Mas no melhor espírito romântico — ou trágico? — Toussaint torna-se o mártir dessa Revolução. Dessalines acaba traído por Pétion, anteriormente associado aos franceses no restabelecimen-

⁶ Pétion viria a governar a parte sul do Haiti já independente após a morte do primeiro governante, Dessalines. Pétion é a personagem antagonista de Christophe, na *Tragédie du Roi Christophe*, segunda peça de Césaire.

to da escravidão, e por Christophe, que depois rompe com Pétion, ainda que esse quisesse fazê-lo chefe do estado haitiano. O contexto histórico se dá em grande proximidade do período romântico francês (1790 – 1806) e já durante os períodos alemão e inglês.

Diante desse quadro, lanço mão da compreensão de relações entre os sistemas trágicos em diferentes épocas de sua recepção, segundo Williams. Esses sistemas foram separados de suas sociedades reais. Conforme Williams, nossa visão aliena, dos antigos, a tragédia do social, quando alguns argumentos do trágico estavam intimamente ligados a grandes mudanças sociais e articulados ao mito, na cultura helênica. Uma vez que o trágico antigo passa a ser associado a uma falha na alma, isso também nos faz alienar a tragédia moderna de grandes crises sociais em nossa sociedade.

Também nos ensina o ensaísta inglês que a revolução traz a ideia de resposta à desordem social e em seu teatro está embutido um sentido trágico. Se o pensamento social apostou na capacidade de o homem modificar sua condição, pondo fim à ideologia da tragédia em que o sofrimento é reconhecido (como purificação e catarse), a tragédia como resposta à desordem viria a romper com a experiência histórica, cuja crise social não poderia se associar ao trágico. A desordem se torna apenas política, com a perda que se impõe pela questão exclusivamente política:

A ideia mais comum de revolução exclui uma parte enorme da nossa experiência social. [...] A ideia de tragédia, na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência trágica que é social, e a ideia de revolução, ainda na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência social que é trágica. (WILLIAMS, 2002, p.91-92)

O sentido trágico da violência que está presente nas revoluções é atenuado para Williams ao se tornar história, dimensão épica do passado das nações quando se trata de revoluções bem sucedidas; ao marcar uma origem para o povo, torna-se condição necessária para a vida. Para as gerações pós-revolucionárias, configura-se como dimensão épica, pois no presente se transforma em uma representação negativa da violência. As instituições em crise representam a violência e a desordem enquanto a revolução apregoa uma nova ordem. Estabelece-se uma relação dinâmica entre tragédia e ordem:

A ação trágica tem suas raízes em uma desordem que, de fato, numa etapa específica, pode parecer ter a sua própria estabilidade. Mas todo o conjunto de forças reais se engaja na ação, de forma tal que a desordem subjacente se torna terrível e aparente de um modo francamente trágico. A partir da ex-

periência total dessa desordem, e por meio de sua ação específica, a ordem é recriada. O processo que envolve essa ação é, às vezes, extraordinariamente parecido com a ação real da revolução.

"[...] a ação trágica frequentemente interrompe a usual associação entre valores humanos fundamentais e o sistema social reconhecido: [...] o despertar da consciência individual contradiz o papel social definido." (WILLIAMS, 2002, p. 94- 95)

Aí se torna importante a questão da revolução como mudança histórica na Era Contemporânea para Williams, pois em parte desencadeou a força em direção a uma revolução social total e, por outro lado, seguiu exemplos de quase nihilismo ao tomar a sociedade como máquina, em vez de processo humano.

Na Tragédia do Rei Christophe, segunda peça do autor sobre o Haiti, publicada em 1963, o país se divide em dois governos após a independência e a curta passagem de Dessalines pelo poder, no qual foi traído e assassinado por Alexandre Pétion e Henri Christophe, seus correligionários do movimento de independência. Esse é o ponto de partida da ação dramática, que se voltará para o reinado de Christophe na parte norte.

A história de Christophe, narrada no prólogo pelo apresentador, desde o seu passado de escravo cozinheiro, até chegar a integrante destacado do exército que lutou contra a dominação colonial, quando se torna general, ergue-o enfim como autoridade, uma vez estabelecida a independência que o leva a ser cogitado para governar o país, e após sua traição a Dessalines, antecedente à ação dramática. Comparado pelo apresentador com os reis franceses, por sua corte que deveria simbolizar sua autoridade, os dois quadros iniciais — a rinha de galos e a fala do apresentador — são antecipações da intriga que se mostram por efeitos épicos. Apesar de não se poder classificar a peça como teatro épico, há elementos pertinentes ao gênero que vão desde o apresentador, no prólogo, nos intermédios dos atos, com descrições irônicas da independência do Haiti, da figura do rei, etc. Complementa este papel épico, o personagem Hugonin, bufão que irrompe em meio às escorregadelas do Rei, desmascara situações para o público, em apartes, de maneira popular, através da canção, entre outros.

O prólogo indica tanto um estilo bufão e paródico quanto sério e trágico, alternância necessária ao desenvolvimento das linhas da grandeza haitiana concebida pelo rei cujas ideias, na construção dessa monarquia, são irrisórias, como o desejo de construir, no alto da cordilheira, uma cidadela (fortaleza real).

Uma paródia da corte francesa dá-se através dos nomes pomposos que recebem os novos cortesãos e do mestre de cerimônias branco que ensina

maneiras da mesma forma que Jourdan, o *Burguês Fidalgo*, de Molière, as recebe de seu professor de filosofia. O rei espera um novo nascimento para todos: “*C’est d’une nouvelle naissance, Messieurs, qu’il s’agit.*” (CÉSAIRE, 1963, p. 37). A sagração do rei é oficiada pelo arcebispo em latim, mas os cantos se transformam em hino a Xangô.

As cenas compõem-se de quadros que se sucedem na compreensão da reconstrução histórica entre a rixa de Christophe e Pétion pois, enquanto esse visava claramente aproximar-se das nações europeias, Christophe enxergava a manipulação que sofreria, se fosse investido da presidência do Haiti. Contestando a “*liberté facile*”, que significaria a entrega da nova nação às grandes potências, prontas a endividá-lo, torná-lo dependente e sem sua liberdade reconhecida, toma a iniciativa de tangenciar o confronto direto, ao nomear-se rei da parte norte da ilha, em um suposto reconhecimento da impossibilidade do confronto com o poder de *Port-au-Prince*.

O sentido do trágico dado à peça em seu título deve ser ponderado em função do papel de que é investido Christophe, seu antagonismo a Pétion, a ambiguidade de Hugonin. Césaire propõe um Christophe monarca do Haiti que encenará, com sua corte, a nova ordem e os novos rituais, a reeducação do camponês, para formar uma nação civilizada – mas agindo precariamente com um governo paralelo, apoiado apenas por seguidores incapazes de afrontar ao resto. Assiste-se a um jogo de representações sob a forma de uma farsa, em que Christophe está mais para o anti-herói em descompasso com seu tempo e contexto. Hugonin, o bobo da corte, tem o papel de reforçar o teatro dentro do teatro. Fantasiado de Baron-Samedi, o deus da morte haitiano, será o mesmo a anunciar a morte do Rei. O trágico não é o desfecho do anti-herói, mas o do sujeito coletivo da história que se tornou farsa. O herói assinalado, em descompasso com seu presente, tem seu destino reservado para a fatalidade dos tempos e a farsa é elevada à categoria trágica por sua relação com a história, como alegoria das impossibilidades daquele momento para o surgimento da jovem e pobre nação independente, a primeira a afrontar o império francês, que depois lhe veio cobrar lucros pelas perdas. A associação do texto com seu momento é feita por L.P. de Almeida à África do ditador Id Amin Dada.

A outra personagem chave da Revolução Haitiana está na primeira das quatro peças que compõem a obra teatral de Césaire, e que encerrou por mais de sessenta anos um segredo a respeito de sua criação. Conhecida apenas até então em uma segunda versão, ***Et les chiens se taisaient*** (**E os cães se calavam**) leva como subtítulo, “tragédia”, na edição de 1956, pela *Présence Africaine*. Através da pesquisa sobre a correspondência do autor com o sur-

7 Inicialmente bolsista (*fellow*) doutorando da *University of Virginia*, quando pesquisou o texto em pauta, exerce atualmente uma função de coordenação de ensino digital na *Columbia University*.

realista André Breton, durante a II Guerra, o pesquisador norte-americano Alex Gill⁷ chegou à primeira versão, que encontrou no acervo da biblioteca de Saint-Dié, França. Totalmente divergente da versão publicada após a II Guerra, essa, recém-descoberta, mais referencial, tem a forma de drama histórico sobre a Revolução Haitiana e a morte de seu mártir, Toussaint Louverture. Ainda assim, esse seu primeiro texto teatral não é tão aproximado, pela descrição, de **La Tragédie du Roi Christophe** e seu tom tragicômico. Antes, apresenta uma intriga cronológica em que se interpreta o percurso de Toussaint como o de um mártir.

As correspondências ajudam a situar esse texto “tapuscrito”⁸ como o texto primeiro da ideia da peça em questão. O documento, ainda não publicado, receberá um tratamento informatizado pelo pesquisador, conforme preconizado em seu projeto de pesquisa disposto em página internet⁹. Cabe primeiramente citar a referência do autor à diferença das peças:

As diferenças entre o “tapuscrito” de St. Dié e o texto de *Les Armes miraculeuses* (primeira edição) são várias, a ponto de se poder considerá-las como duas obras distintas. A mais surpreendente é sem dúvida a presença fundamental da história em uma e sua total ausência na outra. Se é quase impossível resumir a intriga do oratório trágico de *Les Armes*, pode-se esboçar as grandes linhas da intriga do “Ur-texte” sem dificuldade, já que o mesmo segue a ordem cronológica tradicional¹⁰.

Aqui, o autor se refere a *Ur-texte* (assim no texto, e não no decalque inglês, *ur-text*) não apenas como a edição que pretende fazer, mas em seu sentido figurado, de matriz de uma ideia, já que o termo que ele emprega em inglês é também usado como o exemplo prototípico, seminal de um gênero artístico. Com essa conotação e conforme a comparação das duas versões, percebe-se a mudança importante de rumo, verdadeira guinada na concepção de Césaire entre uma escrita e outra, que parece estar ligada, pela descrição do autor, a sua inserção no campo literário.

Naquele momento, o conjunto de literaturas francófonas (pós-coloniais), não muito expressivo, impossibilita o preconizador do movimento da negritude entre as colônias francesas a ser o seu chefe de escola. Porém, Césaire acaba de ser aclamado por Breton, o chefe da escola surrealista, como um grande poeta negro, em ensaio homônimo, de 1943, incluído como prefácio à edição de **Cahiers d'un retour au pays natal**, na edição de 1947.

Nas considerações que o dramaturgo tece em relação ao que escrevera, entre os outros manuscritos e tapuscritos que desejara que chegassem até

8 Trata-se de um termo para a versão datilografada, correlato a manuscrito para as versões manuais. Segundo Lilian Pestre de Almeida (2010), está em fase de preparação uma edição crítica e genética por James Arnold para a edição de **Planète Libre**.

9 Cf. ALMEIDA, L. P. de. Aimé Césaire, **une saison em Haiti**. Montréal: Mémoire d'Encrier, 2010.

10 Tradução minha para informação disposta em: <http://www.elotroalex.com/essays/decouverte-de-l-ur-texte/>. No texto original: *Les différences entre le tapuscrit de St. Dié et le texte des Armes miraculeuses sont nombreuses, à tel point que l'on peut les considérer comme deux œuvres distinctes. La différence la plus étonnante est sûrement la présence fondamentale de l'histoire dans l'un et son absence totale dans l'autre. S'il est quasiment impossible de résumer l'intrigue de l'oratorio tragique des Armes, on peut aisément esquisser les grandes lignes de l'intrigue de l'Ur-texte, qui suit indubitablement un ordre chronologique traditionnel.*

Breton, refere-se à versão primeira da peça em carta a André Breton, de abril de 1944, quando esse se encontra em Nova Iorque:

Tendo sido concebida durante o regime de Vichy, escrita contra Vichy, contra o pior racismo branco e o clericalismo, a pior aniquilação negra, esta obra não deixa de trazer de forma bem desagradável a marca dessas circunstâncias.

Mesmo assim:

1º) peça-lhe que considere o manuscrito que lhe enviei como um esboço, certamente avançado, mas não mais do que isso. E se você quiser saber por que motivo lhe enviei com tanta pressa, é porque considerava urgente tirá-lo desta colônia e fazê-lo chegar às suas mãos, por uma questão de segurança.

2º) este esboço deve ser completado e modificado. Corrigido no sentido de uma maior liberdade. Particularmente no que concerne a história, ou a “historicidade”, já razoavelmente reduzida, é preciso ainda eliminá-la consideravelmente. Você mesmo o verá através das “correções” que eu lhe envio através desse mesmo correspondente.¹¹

Um mês e meio depois, em nova carta, Césaire renega a peça: “[...] este drama que talvez nunca venha a ser publicado, de tanto me incomodar e escapar de mim. [...] é desde já irreconhecível”¹². A atitude revela, a meu ver, a busca do autor por inserção no campo literário passando por algo que fosse capaz de consagrá-lo mais como autor de uma obra universal que histórica — que não escaparia do universal, à medida que ligada à existência de um sistema erigido com as conquistas da expansão marítima no início da Era Moderna, mas que se encerraria numa visão de mundo traduzida pela oposição das ideias de submissão colonial à revolução. A aposta em prestígio pelo autor o faz mudar o tom histórico linear para a condição trágica de todo indivíduo. Atitude coerente com mudanças do pós-guerra e decepções pelas quais passou este futuro governante da Martinica pelo PC francês até que, no momento de sua nova versão com enfoque universal no indivíduo, se desligasse do mesmo — a publicação da peça e sua montagem são contemporâneas a seu discurso de desligamento do PC francês, cujas posturas nas colônias francesas na África Césaire contestou.

Afrontar a herança do aparato ideológico acerca das raças, que servira para escusar a missão civilizatória europeia nas colônias e instalar um poder de base hierárquica, militarmente armado, eis uma estratégia do termo de Negritude, que se sobrepunha ao engajamento como uma arma de palavras,

11 Trata-se de uma carta referida na página internet supracitada, com a data de 4 de abril de 1944, mas sem a devida referência de catalogação na Biblioteca francesa em que se encontra o acervo — Apud: <http://www.elotroalex.com/essays/decouverte-de-l-ur-texte/>. No texto original : *Né sous Vichy, écrit contre Vichy, au plus fort du racisme blanc et du cléricalisme, au plus fort de la démission nègre, cette œuvre nest pas sans porter assez désagréablement la marque de ces circonstances.*

En tout cas :

1º) je vous demande de considérer le manuscrit que vous avez reçu comme un canevas, avancé certes, mais canevas cependant. Que si vous me demandez pourquoi je vous l'ai si hâtivement envoyé, c'est que je considérais comme urgent de le faire sortir de la colonie et de le déposer en mains sûres.

2º) ce canevas doit être complété et modifié. Corrigé dans le sens d'une plus grande liberté. En particulier la part de l'histoire, ou de "l'historicité" déjà passablement réduite, doit être éliminée à peu près complètement. Vous en jugerez vous-même par les "corrections" que je vous fais tenir par le même courrier.

12 Correspondência a André Breton, de 26 de maio de 1944. Apud: <http://www.elotroalex.com/essays/decouverte-de-l-ur-texte/> No texto original: *"ce drame qui ne sera peut-être jamais publié, tant il me gêne — et méchappe. En tout cas, dès maintenant, méconnaissable"*

abrindo um debate ainda atual. Daí ao autor tender ao oratório trágico em *Et les chiens se taisaient*, desfazendo a concepção cênica e dramática tradicionalmente politizada, de referencial histórico. Passo evidente para atualizar Césaire com um momento emancipador, em busca de uma política pelo indivíduo.

Os motivos poderiam também ser outros, como a preferência de Césaire pela poética relativamente autônoma em relação a questões identitárias. Mesmo quando o drama histórico veio a ser retomado, em suas duas últimas peças. Entretanto, ao mesmo tempo que Césaire comunica a Breton seu desejo de não publicar o texto — e possivelmente jamais encená-lo —, o surrealista nunca recebeu sua correspondência, por intermédio de Yvan Goll, a quem Césaire teria tudo confiado. Goll havia traduzido para o inglês a primeira obra poética de Césaire, **Cahier d'un retour au pays natal** para a editora americana Brentano's.

Passemos então a um breve apanhado da organização da escrita histórica renegada. Na versão “tapuscrita”, a figura de Toussaint era a referência central da obra. Seguindo a síntese da intriga dramática exposta pelo autor na página internet citada, vemos que o texto se intitula drama, e não tragédia, seu contexto é o da Revolução Francesa, e se passa na ilha de São Domingos, no momento em que Toussaint a defende dos britânicos. O herói, tentado por dinheiro, declara que sua meta, como a da República, é a liberdade. Entre a consagração dos que nele veem a realeza e os escravos que temem represálias dos brancos, e que são reprimidos, engendra-se a revolução maior: depois de uma reunião entre chefes negros e deputados brancos, que oferecem a paz à multidão, inicia-se o massacre contra os brancos.

Entre cenas possivelmente prosaicas em que o povo aponta para a falta de alerta da parte dos brancos quanto ao real perigo, o país vai sendo tomado pouco a pouco e, na assembleia, os negros que a ocupam profetizam problemas para a recuperação após a independência. A mesma situação se desdobra no campo entre brancos que tentam fugir e escravos que cantam, no trabalho, para esquecer o cansaço. O coro e os recitantes exprimem sua ansiedade quanto ao nascimento da nova República do Haiti. Após a clamação de Toussaint, ao poder, chega o exército francês com um parlamentar que pretende negociar, enquanto Toussaint mantém sua intenção de defender o Haiti. Derrotado pelo exército francês, Toussaint recolhe-se à floresta, de onde passa a tramar sua vingança. Entre cenas alegóricas do sofrimento dos escravos, imagens fantasmagóricas que recriam torturas e prisões, Toussaint é rebatizado por homens do campo que lhe derramam terra sobre a cabeça e a nuca – o batismo de terra após o qual o herói se perde na noite. No ato seguinte, está preso na Fortaleza do Jura, onde as recitantes o saúdam e ele receberá visitas enviadas por Napoleão para tentar

convencê-lo do perdão contra total submissão. Por fim, a seu filho Isaac, que se mostra acovardado por reiterar ao pai o pedido dos franceses, Toussaint conta como foi que, por ele, se convenceu a lutar contra a escravidão. Isaac pede perdão ao pai por querer que aceite a oferta para escapar à condenação.

Nas cenas seguintes, sonhos e presságios de Toussaint quanto à continuação dos horrores do tráfico terminam como o aparecimento da Virgem, que ele repugna, dizendo-se filho da terra, em remissão a seu batismo. Com o fim dessa visão, em um solilóquio, ele proclama seu amor pela terra. A peça termina com a volta da cena ao Haiti, após a morte de Toussaint, a sucessão da liderança, com Dessalines no poder, e o prosseguimento da revolução. É o espírito em que Toussaint sobrevive, mais que em seu filho, que estava longe de seu ideal. Os recitantes retornam à imagem da terra como simulacro da morte. Nota-se que há nesta intriga a clara constituição de um drama histórico, entre metáforas espirituais e de identidade.

Quanto à versão publicada, de difícil síntese, sua forma de oratório acarreta o enxugamento das referências contextuais e das personagens da história dando lugar às figuras de coro, os recitantes, as loucas, a amante, o rebelde: todos são prisioneiros em um círculo infernal em que as imagens poéticas, recitadas, dão o tom trágico do encarceramento em vez de uma tensão dramática tradicional. Como nos descreve Lilian Pestre de Almeida (1978), encontram-se do lado de fora da cela, mas entrando em seu círculo, a mãe, um carcereiro, uma carcereira e ainda o mensageiro. Da primeira à segunda versão da peça, passa-se de Toussaint a um Rebelde como personagem protagonista. A seus monólogos, “respondem”, em contraponto, e como que para o público, os recitantes. O coro canta as dores e sofrimentos dos negros. Há ainda negros prisioneiros, bispos, cavaleiros, vozes tentadoras entre outros. Há um prólogo, como na tragédia, em que já se anuncia a morte do herói. Algumas cenas após, músicas fúnebres anunciam a chegada dos brancos — resquício de remissão à história do Caribe — e quatro bispos sentam-se em tronos, figuração do poder e da colonização. Em uma visão das personagens na prisão, cavaleiros negros evocam a fauna e a flora selvagens, enquanto o Rebelde se vê como o novo Jó. A configuração é então mítica.

Em seguida, um salto atemporal leva-nos à imaginação do Rebelde, de olhos fechados, contando o momento de uma revolução negra cheia de bufonaria – ideia reaproveitada certamente em Christophe e Hugonin, na **Tragedie du Roi Christophe**. Segue-se uma cena de fadiga do Coro, de aspecto bucólico e pastoril, em trevas que se terminam com a chegada da mãe do Rebelde em cena, momento em que os dois travam um diálogo dramático. Após lembranças escabrosas, o corpo da mãe cai, as vozes acusadoras evocam

um linchamento e o Rebelde se entrega à noite ao mesmo tempo que o Coro salmodia: “*ô roi debout*” – “Oh, rei erguido / de pé.” (CESAIRE, 1956, p. 95).

Sucedem-se estranhos cortejos imaginários, evocando a África, como o que se intitula “Idade Média Africana”, para evocar o passado glorioso da raça negra; esse passado acaba por trazer nova alusão figurada ao Haiti após um embate em que o Rebelde expulsa padres invasores da terra, entre enunciações cantadas ou poemas recitados que evocam a ilha/homem que sangra: trata-se do *locus* ficcional da versão anterior da peça. A imagem condensa a ilha e o homem, até a morte do Rebelde: Haiti e o filho da terra. A proposta sensorial de seu oratório, recitado em versos livres, ritmado por cantos e batuques, com representações de quadros trágicos em alusões bíblicas, dão ao texto uma dimensão que implica maior complexidade à montagem¹³.

A consagração do Haiti como um *locus* ficcional antilhano representativo de todo o drama colonial, obsessão do autor ao longo de suas obras, a respeito da qual escreveu desde seu **Cahier d’un retour au pays natal**, demonstra a dificuldade do indivíduo para com a complexidade histórica, propondo a re-discussão dessa memória em uma proposta estética distinta do pano de fundo ideológico das reviravoltas históricas como linguagem única. A busca dessa provocação sensorial requer a linguagem do trágico para suspender a linearidade do drama histórico nesse complexo gênero identificado pelo autor como um oratório trágico. Note-se também a presença expressiva do coro e das outras personagens em uma visão do coletivo imbricada com o indivíduo martirizado no calabouço, nas evocações, cantos, passagens bíblicas, atemporalidade do imaginário ocidental às voltas com vários componentes dessa longa história.

Pelas declarações expressas na correspondência endereçada a André Breton, a concepção da obra era explicada no sentido de dialogar com e explicitar parâmetros aceitáveis para aquele momento — e outros que demandavam uma renovação, como as formas trágicas. O passo seguinte de Césaire viria a ser a opção de escrever um “drama” histórico, na peça **La tragédie du Roi Christophe**, no qual, apesar de a sucessão linear ter predominado, o uso de paródias e de aspectos sombrios da personalidade de Christophe ergue a farsa que recaiu sobre o destino dos heróis haitianos, no engodo de reinventar seu heroísmo perdido na escravidão. Ainda a paródia tomaria o lugar de uma tragicomédia seiscentista, em **Uma tempestade**, releitura de Shakespeare para os espectadores de teatro de hoje, com as devidas descentralizações que a antropologia moderna ajudou a se enxergar na diversidade / no outro. Por fim, uma homenagem a Lumumba, morto após a independência do Congo, em um drama histórico, encerra sua produção teatral.

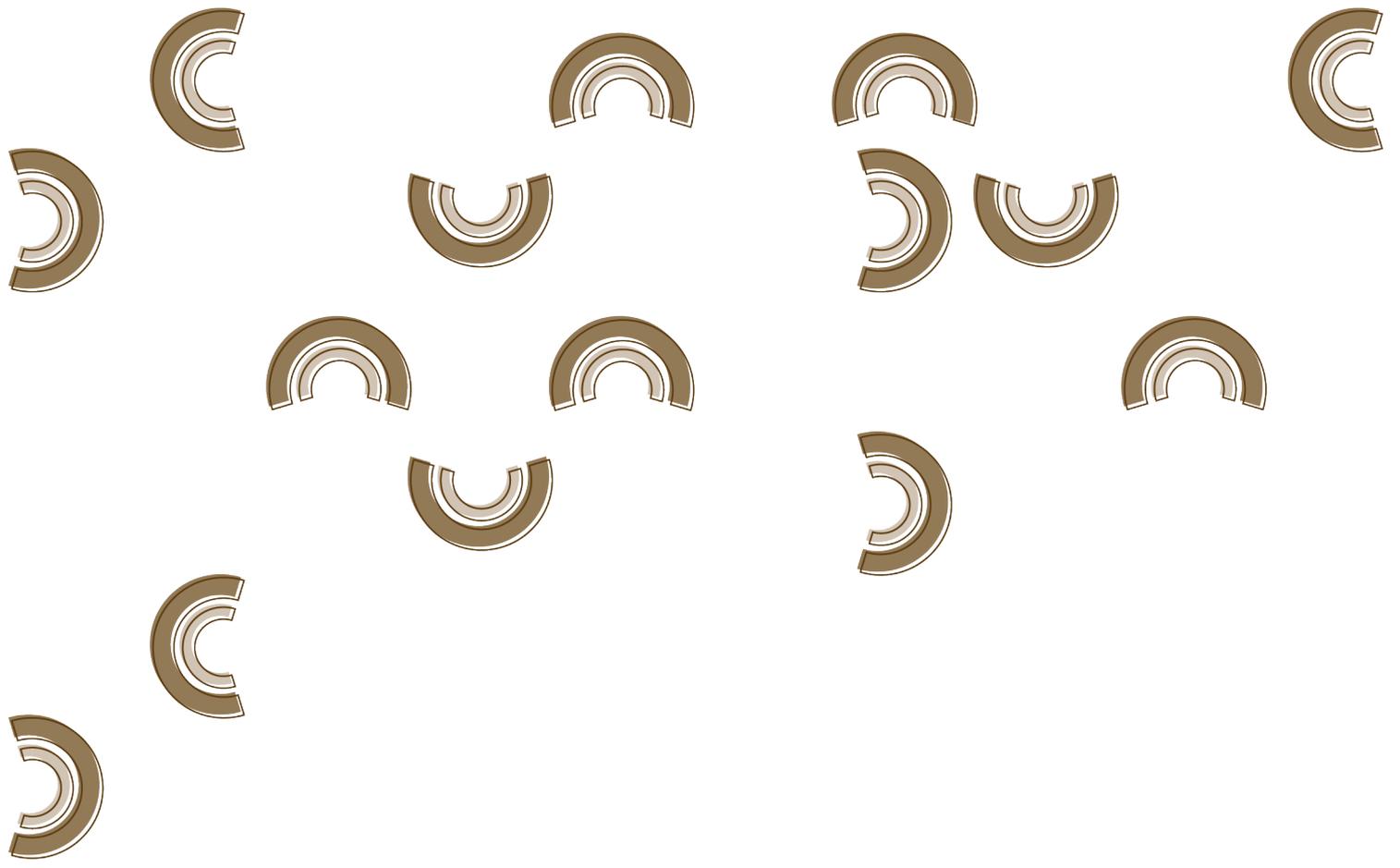
Em meio a idas e vindas de um gênero a outro e na quebra da sua concepção poética clássica, o drama de 1956, que se intitula tragédia, no estilo aproximado do teatro francês romântico, que nega a lei das três unidades, a pureza de gênero, graças ao recurso histórico e cronológico, mas que não rompe com a estrutura trágica. Do ponto de vista identitário, seu teatro encarna a Negritude para além da africanidade, ora no martírio dos heróis negros da História, dramáticos, ora como condição humana, trágica. Todos os matizes pertinentes ao pensamento de Césaire em termos de ideologia e política se validam em seu teatro, inclusive sua hesitação quanto à integridade de sua Negritude, que passa ser a de todos, como já preconizava Rimbaud, através do Rebelde filho da terra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

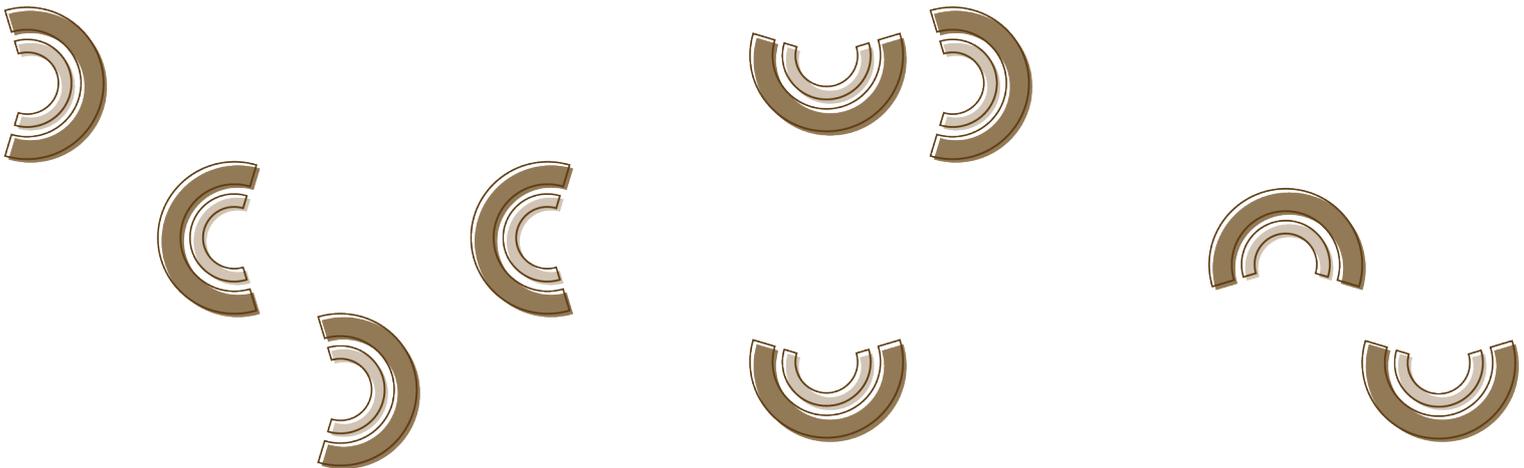
- ALMEIDA, Lilian P. de. Aimé Césaire. **Une saison em Haiti**. Québec: Mémoires d'Encrier, 2010.
- _____. **O Teatro Negro de Aimé Césaire**. Niterói: UFF/CEUFF, 1978.
- CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal**. In: VOLONTES, no 20, 1939, Paris, 1ª edição.
- _____. **Culture et colonisation**. PRÉSENCE AFRICAINE. N° Spécial. Le 1er Congrès International des Ecrivains et Artistes Noirs. VIII-IX-X, 1956.
- _____. **Discours sur l'art africain**. Etudes Littéraires, vol. 6, n° 1, 1973, p. 99-109.
- _____. **Et les chiens se taisaient**. Paris : Présence Africaine, 1956.
- _____. **La Tragédie du Roi Christophe**. Paris : Présence Africaine, 1963.
- CHEVALLIER, Aimé e HASSE, Laurent. **Aimé Césaire, un nègre fondamental**. Documentário produzido por Caméra One Télévision, 2007.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. Tradução de Marisa Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul. Orphée Noir. Préface. In : SENGHOR, Léopold Sédar. (Org.) **Antologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française**. Paris : Quadrige / PUF, 1948.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo : Cosac & Naify, 2002.

WEBSITES

- <http://www.elotroalex.com/essays/decouverte-de-l-ur-texte/#ftn11>
- http://www.africultures.com/php/index.php?nav=spectacle&no=544&texte_recherche=Et%20les%20chiens%20se%20taisaient



DOCUMENTA





DOCUMENTA

SALOMÔNICAS: ESTUDO PRELIMINAR¹

Marcus Mota

Universidade de Brasília.

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Aqui se apresenta análise textual da narrativa do rei Salomão que serviu de ponto de partida do processo criativo de **Salomônicas**.

Palavras-chave: Análise textual, Rei Salomão, Dramaturgia.

ABSTRACT

Here is presented a textual analysis of the King Solomon's narrative in order to clarify creative decisions made at the creative process of staging a play based on this biblical king.

Keywords: Textual Analysis, King Solomon, Dramaturgy.

1 Seguindo modelo de pesquisa do LADI, estas notas foram elaboradas em janeiro-março de 2016 como subsídio para os estudantes envolvidos na montagem e exploração de ideias que seriam desenvolvidas no roteiro inicial. O texto-base foi o **I Reis**. O material é retomado em **II Crônicas**. Usou-se a tradução da **Bíblia Nova Tradução na Linguagem de Hoje** (Sociedade Bíblica do Brasil, 2000).

NOTA DE APRESENTAÇÃO

O musical **Salomônicas** foi apresentado em primeiro de Dezembro de 2016 no Departamento de Artes Cênicas. Foi realizado dentro da disciplina TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas), com alunos do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A disciplina busca formação complementar ao curso de graduação, abrindo possibilidades de pesquisa e criação além do currículo básico. O processo criativo iniciou-se em Agosto de 2016 com duas atividades: treinamento vocal com a cantora e pesquisadora Janette Dornelles e oficinas de ritmo e percussão com o artista Téo Brandão.

Este módulo inicial visava capacitar os estudantes para as diversas atividades de uma dramaturgia musical que seria realizada durante a disciplina. Tudo — textos, canções, arranjos, cenas, movimentos — tudo seria testado e elaborado durante os meses de agosto a dezembro.

Ainda, a disciplina contou com o acompanhamento do artista e pesquisador Alexandre Rangel, no registro de materiais que depois redundariam tanto nos arquivos do processo criativo, quanto no vídeo das apresentações.

Para contato entre os integrantes do processo criativo e troca de materiais, informações e registros, foi elaborado um blog de acompanhamento: <https://salomonicaturma.blogspot.com.br/>.

Antes dos ensaios, foi elaborada por mim uma análise da narrativa de Salomão, atividade que realizei tanto para **Saul** (2006), quanto para **David** (2012)². Depois dessa análise foi primeiro um primeiro roteiro, que foi reelaborado e rediscutido com Hugo Rodas. Em um momento dessa dinâmica entre mim e Hugo, resolvemos começar os ensaios com as canções. E foram as canções que foram a base para a construção das cenas e não o roteiro.

² Para os programas dos outros musicais, v. <https://brasil.academia.edu/MarcusMota/Musical-Guides>.

Embora no resultado final e nas canções mesmas haja muito do roteiro e da pesquisa previa da narrativa de Salomão, a estrutura do espetáculo foi organizada a partir das canções. Nos ensaios do mês de novembro de 2016, com as músicas e as cenas já assimiladas, Hugo testou diversas ordens a partir das canções.

Para tanto, como forma de tornar compreensível o resultado final, creio que se faz necessário disponibilizar os materiais que foram sendo produzidos até a organização do espetáculo que agora pode ser visto no vídeo da apresentação de **Salomônicas**³.

Em ordem, temos:

- a) estudo preliminar, da narrativa em torno do Rei Salomão;
- b) o primeiro roteiro, escrito antes do processo criativo;
- c) segundo roteiro, com as modificações de Hugo Rodas no roteiro inicial;
- d) terceiro roteiro, a partir das canções.

1 DA GUERRA PARA A PAZ POR MEIO DA GUERRA

Em **I Reis** vemos de início a sucessão de David. Há uma ambiguidade nas fontes.

II Samuel acaba por quase glorificar David. Não há informação sobre sua morte e sucessão. Penas se fala das últimas palavras do rei, que reforçam uma aliança com deus e luta contra os outros povos.

Já **I Reis** abre com a instabilidade na sucessão: Adonias, o filho mais velho de David, se autoproclama o novo rei, arvorando-se como um novo Absalão, o preferido na sucessão. Daí entre em cena uma famosa ex-mulher de David: Bateseba, mulher do oficial de David, Urias, que teve um caso com o rei. Aliás, David teve muitos filhos com diversas mulheres. A lista está em **I Crônicas 3:1-8**. Com Bateseba teve quatro. Entre eles, Salomão. Bateseba entra na história para reivindicar uma promessa de David: que seu filho Salomão iria sucedê-lo no trono (**I Reis 1:11-53**).

Mas em outra versão, a de **I Crônicas**, a sucessão real é sem traumas: David convoca uma reunião com todas as autoridades do país e apresenta Salomão como seu sucessor. Argumenta que não vai construir o templo pois é um homem com as mãos sujas de sangue. No lugar de um soldado, o povo vai ser governado agora por um legislador e administrador. Da paz para a guerra. Nessa assembleia, David entrega para Salomão as plantas de todos os prédios que deveriam ser construídos: o templo, os depósitos, salas, palácios, etc. E também entrega um plano de organização do serviço religioso. Assim, Salomão seria um encarregado de fazer cumprir essa herança administrativa, seria o capataz de David. David morto, Salomão como um cumpridor das tarefas que o pai lhe atribuiu. David afirma que seu filho é ainda jovem e sem experiên-

³ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=-mXIGHjeQno> .

cia (**I Crônicas 29:2**).

Essa outra versão é pró-David, e mostra uma etapa pacífica na manutenção da linhagem de David, que ainda permanece como figura tutelar da casa real.

Já em **Reis I** o primeiro episódio de Salomão é o luta pela sucessão do trono, como o foco em sua mãe. Como em **Crônicas**, Salomão é jovem, e não ocupa uma posição central. Mas começa envolvido em uma série de ações discutíveis. Ele é ungido como rei por alguns emissários de David, entre eles Benaías, que vai se tornar chefe da guarda de Salomão. A primeira missão de Benaías é depois se livrar da oposição, matando justamente Adonias. Essa limpeza da oposição entre os pretendentes aos trono, como David o fizera, matando os descendentes de Saul, destoa um pouco da imagem do rei pacífico que o texto de Crônicas procura construir. Salomão é mostrado como uma nova etapa, um desenvolvimento da casa davídica, mas se vale dos mesmo métodos. Benaías é o Joabe de Salomão. Os primeiros passos do governo de Salomão são uma série de assassinatos: o jovem rei manda matar Adonias, Simei e Joabe, antigo capitão de David. Depois dessas mortes relatadas (pode ter havido outras...), desses expurgos, o texto afirma "E assim Salomão controlou completamente a situação de seu governo (**I Reis 1:46**)."

Em parte essas morte foram ordenadas por David em seu leito de morte, como últimos conselhos a seus filho (**I Reis 2:1-9**). Mas, no seguir da narrativa, vemos que são ações de um programa maquiavélico de governo.

Uma característica dessas mortes relatadas é o modo como elas são produzidas. Mesmo que haja uma finalidade puramente estratégica nesses expurgos, um objetivo político definido, elas possuem uma dramaturgia bem delineada:

- a) Benaías é a mão que mata;
- b) Salomão se apresenta como o mandatário, mas envolvido em falas irônicas, que transferem para a própria vítima a culpa de sua morte;
- c) as vítimas não passam em testes que poderiam alterar um destino fatal já previamente indicado.

Assim, há uma dualidade: o rei tira sobre si a responsabilidade das ações ao atribuir às vítimas e ao executor as ações ligadas a execução, ao mesmo tempo que aparece como alguém justo, que propôs algo que não foi aceito pela vítima. Simei, Joabe e Adonias são variações dessas táticas de autoafirmação de Salomão que de uma lado reforça sua imagem como alguém envolvido em discursos inteligentes e não ações sanguinárias, mas que por outro é tão terrível quanto seu pai.

1.1 AS MORTES INICIAIS

1.1.1 ADONIAS

Adonias vai visitar Bateseba. Ele faz um pedido. Ele desiste de lutar pelo trono, mas em troca pede pra ficar com Abisague, a jovem mulher que aquecia David em sua cama. Bateseba vai ter com Salomão. O novo rei coloca um trono para ela ao lado do seu. Por causa desse pedido Salomão manda Benaias matar Adonias. Adonias morreu por que queria ficar com a mulher que dormia com seu pai? Não é apenas isso. Ao pedido da mãe, Salomão responde veementemente: "Por que a senhora está pedindo Abisague para Adonias? A senhora deveria pedir que eu dê a ele também o reino. Afinal, Adonias é o meu irmão mais velho, e o sacerdote Abitar e Joabe estão do lado dele! (...) Que Deus me castigue, e em dobro, se eu não fizer Adonias pagar com a vida por ter feito este pedido! (**I Reis 2:22-23**)".

Ora, o pedido de Adonias poderia o reinserir com primazia na ordem de sucessão, pois estaria casando com a mulher de seu pai David. Adonias teria o direito na sucessão por ser o filho mais velho, após as mortes de Amon e Absalão. Mas Bateseba e o sacerdote Natã providenciaram a preferência por Salomão. Há uma instabilidade política, o entrelaçamento entre candidaturas com diversos níveis de legitimidade. Ao fim, o pedido de Adonias aparece como um pretexto para ação imediata de Salomão. Adonias havia se antecipado aos demais herdeiros e à indicação do pai em virtude de seu *status*: filho mais velho. Com o enfraquecimento de David, o que seria melhor para o Estado foi fabricado pelo líder religioso, Natã, e pela integrante da corte, Bateseba. Ela, com Salomão, ganha um novo papel, o de Rainha mãe. Antes, um das mulheres de David, nem a principal, com a jovem Abisague forrando o leito do velho rei. Agora, tem um lugar ao lado do filho, em um trono todo seu.

Em todo caso, a antinomia Adonias e Salomão nos coloca diante de um cenário de disputas internas palacianas, que será tônica do reino de Salomão. David se apresenta como um senhor da guerra, em um projeto expansionista, imperialista. Ele ataca os outros, enquanto modela os seus. Já Salomão é apresentado como um líder cosmopolita, que realiza empreendimentos de organização do Estado a partir do comércio com outras nações.

Mas o fundo da disputa entre os pretendentes, resumida na antinomia entre Adonias e Salomão, é o da continuidade e transformação do legado de David. Como prólogo, David é apresentado como velho, fraco, que "não conseguia se aquecer (**I Reis 1:1**).". Segundo Brueggmann 2000:212, a expressão se refere a "não ter uma ereção. A abertura do parágrafo é relatar a impotência sexual do rei, sua perda de virilidade e daí sua desqualificação como rei. O fim da virilidade de David, testada por 'uma jovem virgem muito bonita' {A-

bisague}, abre caminho para a narrativa que se segue, pois agora há uma vacância funcional no trono. Pode-se perceber a revoadada de urubus em volta do trono, esperando para matar."

Assim, o pedido de Adonias, que poderia parecer pouco, uma mulher por um trono. Adonias, após a unção de Salomão, havia fugido com muito medo de ser morto. Adonias se refugiou na tenda onde se realizam os serviços religiosos - o templo não foi construído ainda. Ele diz: "Quero que o rei Salomão jure hoje que não mandará me matar à espada (**I Reis 1:51**). "Ambivalentemente, Salomão responde "Se ele provar que é um homem de palavra, eu juro que nem um fio dos seus cabelos será tocado; mas se estiver com más intenções, ele morrerá (**I Reis 1:52**)."

Pela resposta de Salomão sabemos que Adonias não teria muitos dias de vida. David transfere para o próprio Adonias a justificativa antecipada de sua morte. Nesse momento, há um intervalo entre as falas e as ações. De fato, as decisões são previamente tomadas e as falas não expressam aquilo que antecipadamente fora deliberado. A sincronização entre falas deliberativas e ações acontece em contexto de execução por morte. Assim, ao propor este intervalo, parece que a decisão veio depois do ato equivocadamente do alvo. Chave para isso é interpretar as falas como registros de decisões já tomadas a partir de transferência de culpa.

Assim temos: fala-se, enuncia-se as intenções e as decisões de ações premeditadas a partir de um discurso que projeta para a vítima a responsabilidade por sua própria eliminação; a vítima age ou diz agora que mobiliza uma ação de eliminação; em seguida, o sábio rei manda eliminar o infrator; por fim, o assassinato é realizado por um funcionário de execução.

O modelo dessas ações de constituição do poder na corte vem de David. Antes de morrer, entre seus conselhos ele pede que Salomão cumpra um programa de assassinatos pontuais: "Joabe matou homens inocentes e agora eu sou o responsável pelo que ele fez e estou sofrendo as consequências. Você sabe o que deve fazer. Não deixe que ele tenha morte natural. (...) E não esqueça de Simei (...) Você é um homem sábio e não deve deixar que ele fique sem castigo. Você sabe o que deve fazer para que ele morra. (**I Reis 2:5,8-9**)."

Adonias se apressou, não negociou antecipadamente, não fez a política palaciana. À sua precipitação, temos a elaborada rede de relações na qual Salomão parece estar ciente. O tempo de matar pode ser rápido, mas não o tempo de se envolver no mundo da corte. A sabedoria de Salomão se ergue sobre os cadáveres de suas estratégias palacianas. Salomão é o David sofisticado, nascido e crescido no maquiavelismo da corte.

1.1.2 JOABE

A morte de Joabe vincula-se, inicialmente, à ordem expressa de David. De David, Salomão recebe projetos de construção e planos políticos. A morte de Joabe entra nesse conjunto de ações propostas para Salomão para que a imagem da casa real se redefinisse. Matar Joabe era enterrar o passado, o passado que David gostaria que fosse esquecido.

Joabe era filho de Zeruia, irmã de David, o que o faz sobrinho do rei. Foi o comandante leal das tropas de David, envolvido tanto em guerras contra outros povos/cidades, quanto em apagar problemas da corte, como no caso do morte de Urias, esposo de Bateseba, e na rebelião de Absalão, filho de David que quis tomar o reino de seu pai à força e foi morto por Joabe. A partir de uma dado momento em sua carreira começa a questionar as ordens de David e apoia Adonias na sucessão real.

Então matar Joabe é uma necessidade para tanto para o fantasma de David quanto para a afirmação de Salomão. De fato, é preciso substituir o assassino por outro. E quem mata Joabe toma o seu lugar.

Joabe finda seus dias de modo parecido com Adonias. Joabe se esconde na tenda que onde está o altar pois estava com medo de Salomão. Salomão destaca Benaías para matar Joabe. Eis o irônico desenlace:

"Benaías foi até a tenda de Deus e disse a Joabe:

— O rei mandou você sair daí. — Não saio — respondeu Joabe. — Eu morrerei aqui.

Então Benaías voltou e conto ao rei o que Joabe tinha dito.

Aí Salomão ordenou:

— Faça o que ele disse. Mate e sepolte-o. Assim nem eu nem os descendentes do meu pai seremos mais considerados culpados pelo que Joabe fez quando matou homens inocentes (**I Reis 2:30-31**).

Assim, nem Benaías nem Salomão são imputáveis de um crime: a morte de Joabe é responsabilidade dele mesmo.

Novamente a questão da palavra: tanto Adonias quanto Joabe encontram um fim violento de suas vidas a partir daquilo que proferem. Salomão aparece como um intérprete, um cabal decifrador de discursos. Ou melhor, ele mobiliza frases de um contexto para outro, resignificando-as, propondo um jogo hermenêutico onde na verdade não há ambivalência. Com isso, ele mesmo se transforma em intérprete e juiz.

1.1.3 SIMEI

A morte de Simei, também previamente encomendada por David, singulariza um dos aspectos cruciais dessas mortes todas: servir de mensagem, de

propaganda da nova ordem, ou da transformação na orientação da ordem davídica. Simei descendia do antigo rei deposto Saul. David havia exterminado a linhagem de Saul, mas preservou este descendente como um troféu. Simei apontara publicamente as mentiras de David, o seu lado oculto (**II Samuel 16:5-14**). Isso feito durante a revolta de Absalão, a maior crise política e pessoal de David. Como seu pai, Salomão preserva Simei por um tempo, restringindo seus movimentos "Faça uma casa para você aqui em Jerusalém. Fique morando nela e não saia da cidade. E fique sabendo que, no dia em que você sair e atravessar a o ribeirão Cedrom, você será morto, e a culpa será somente sua (**I Reis 2:36-37**)."

Esta última morte dentro do percurso inicial de autoafirmação do jovem soberano demonstra os laços estreitos entre o sanguinário David e o sábio Salomão. Embora a forma base do nome de Salomão se refira a 'paz', 'união'⁴, seus primeiros atos manifestam expurgos típicos de uma sucessão que se fortalece por expurgos pontuais. Simei vincula-se a uma oposição à ordem vigente, uma oposição que brada e se torna pública, conhecida. David não o matou imediatamente, frente à revolta de Absalão, pois seria um erro dar audiovisibilidade à oposição naquele momento — lembrar que Simei havia pronunciado acusações e maldições ao rei e jogado pedras em David e em seus homens (**II Samuel 12:5-6**)".

Após a morte de Absalão, Simei vai atrás do rei e pede perdão. David contém a fúria assassina de Joabe e seu irmão Abissai. E promete para Simei: "Eu juro que você não será morto (**2 Samuel 19:23**)." A mesma boca que pronuncia essa promessa depois demandará de seu sucessor a morte de seu oponente. As vidas das pessoas ficam nas mãos dos soberanos, que delas se desfazem quando for necessário e conveniente. Simei é um sobrevivente, alguém com uma sentença de morte sobre sua cabeça. O assassinato do rebelde reforça o poder do rei em superar mesmo as fronteiras da morte. De outro lado, mostra como as palavras e as ações não se sincronizam, possibilitando a construção de jogos, de uma retórica da atuação de Salomão: ele afasta de si o ato sanguinário, propõe uma norma que será quebrada pela vítima potencial, e a pena é aplicada pelo agente do Estado encarregado de punir com violência os desvios dos súditos. Em todo caso, Simei reafirma a lógica palaciana de Salomão tanto ao viver, quanto ao morrer.

2 A SABEDORIA DE SALOMÃO

Não é por acaso que a primeira fase de afirmação do soberano se conclua com sua elevação a um patamar sobre-humano. Senhor da vida e da morte, o jovem Salomão é alçado ao mais sábio de todos os homens por uma dádiva di-

4 V. <http://www.abarim-publications.com/Meaning/Solomon.html#V1Aui5MrIUE>.

vina: o próprio Deus aparece a Salomão em um sonho e durante um diálogo Salomão pede, entre todas as coisas que ele poderia pedir, "dá-me sabedoria para que eu possa governar o teu povo com justiça e saber a diferença entre o bem e o mal. Se não for assim, como é que eu poderei governar este teu grande povo? (**I Reis 3:9**)."

Na cena do sonho, o protagonista não é Deus, e sim Salomão. Salomão consegue persuadir Deus pedindo algo que escapa do horizonte comum. No lugar de "pedir vida longa, ou riquezas, ou a morte de seus inimigos (**I Reis 3: 11**)", como David teria solicitado, Salomão surpreende Deus e enuncia as habilidades para seu cargo. Por meio dessas habilidades, as outras coisas serão extensivas, decorrenciais. Ou seja, Salomão é sábio pois apresenta-se como sábio. E sabedoria aqui é a construção de sua imagem, da recepção de sua figura. Esse cálculo aprendido na lógica palaciana de sobrevivência manifesta-se em um jogo de mostrar e esconder. Para Deus, que tudo sabe, Salomão apresenta-se como Deus, como um poderoso juiz que sabe discriminar o que é acessório e o que é fundamental. Ora, se Salomão é capaz de persuadir Deus, o que dirá dos outros. Essa etiologia de Salomão reforça aquilo que sua sabedoria não é algo abstrato ou ontológico: está diretamente relacionada a sua vivência na corte e ao exercício de seu cargo.

Então quando Salomão solicita sabedoria de Deus, o jovem já possui o que pede. Na verdade o diálogo com Deus é um exercício dessa sabedoria. O sonho de Salomão é a explicitação de si mesmo. O fato de Deus ser o interlocutor apenas amplia a figura de Salomão, sua excepcionalidade, como se Deus confirmasse o que Salomão é e o que faz para ser o que ele é.

Primeiramente, há a situação intersubjetiva: Salomão demonstra sua sabedoria nas trocas, no contato entre pessoas. Segundo: essas situações se caracterizam por riscos, por escolhas, por decisões. Deus apresenta um proposta "O que você quer que eu lhe dê? (**I Reis 3:5**). Terceiro: nessas situações de contato, Salomão surpreende, ao indicar ao que está entre os elementos postos diante de todos mas que só ele é capaz de distinguir. Salomão escolhe bem, escolhe o melhor. E por que o melhor? Sabendo avaliar as melhores opções para si, Salomão poderá reforçar seu domínio.

Não é atoa que o sonho de Salomão seja precedido do ato de casar com a filha do Faraó de então (**I Reis 3:1**). Ora, esse casamento político, essa aliança com um inimigo histórico será uma constante na carreira de Salomão. Na contabilidade final de seu reino, é informado que ele "casou com setecentas princesas e também teve trezentas concubinas (**I Reis 11:3**)." Nisso ele retoma o ímpeto de seu pai, aplacado pela velhice, mas o direciona para atos de continuação e expansão do reino.

Nesse sentido a justaposição entre o casamento da filha do Faraó e o sonho de Salomão ratificam uma lógica de Estado como determinante para os atos do governante. Sabedoria é o bem agir em prol da sustentação do trono. Nesse sentido, a biografia pessoa do rei se iguala aos seus atos de governo. Ele parece não agir para si mesmo e sim como mecanismo de uma lógica maior que o indivíduo, uma engrenagem que se coloca a funcionar e não admite intervenções. Mesmo que fosse estranho ter como aliado o Faraó e ou moralmente não válido casar com estrangeira, são decisões que se justificam em si mesmas, como atos de um líder que faz o melhor não para o povo ou para si mas para o Estado. E para entronizar essa nova ordem todos serão sacrificados, todos os recursos serão utilizados. Não importa o bem ou o mal: o que realmente interessa é a tomada de decisão certa.

É o que ficará claro no apólogo das duas mulheres que disputam um bebê.

2.1 O JULGAMENTO MODELAR

Após o sonho, grande parte das referências a Salomão se direcionam a construção de prédios públicos que organizam as atividades de culto, proteção e administração do reino. Por essas obras, Salomão se torna um governante reconhecido por sua sabedoria e por riqueza material, cumprindo as expectativas do sonho: ao tomar as decisões certas no exercício de sua atividade de juiz e rei, todas as demais coisas (vida longa, prosperidade e paz) seriam alcançadas.

Antes desse ritmo ascensional da narrativa, Salomão defronta-se com um caso difícil. Duas mulheres vêm à presença do rei. Moravam na mesma casa, cada uma mãe de uma criança recém-nascida. Uma das crianças morre. As duas se apresentam como mães de uma mesma criança. Salomão deve decidir.

O texto nos mostra que havia poucos dados para se levar em conta nessa decisão: nenhum documento, nenhuma testemunha, nada além das falas das solicitantes, que querem a mesma coisa: "Somente nós duas estávamos na casa; não havia mais ninguém lá (**I Reis 3:19**)". O caso era de um morte, uma das crianças havia morrido. Salomão teria de decidir com aquilo que ele tinha diante dele.

As duas mulheres não são identificadas por nome na narrativa. E, durante a discussão em frente do rei, as coisas ficam ainda mais confusas. Porém, é durante essa discussão que possivelmente Salomão pode analisar os comportamentos dessas mulheres e a relação que tem com o bebê.

Mas o caso está na corte. É um teste também para o rei. A decisão a ser tomada ali vai reverberar no reino, como o texto nos informa "Todo o povo de Israel soube dessa decisão do rei Salomão, e aí todos sentiram um grande

respeito por ele, pois viram que Deus lhe tinha dado sabedoria para julgar com justiça (**I Reis 3:28**)."

A resolução do caso não é baseada em nenhuma lei. Foi uma ação ousada, um risco calculado: "Então o rei Salomão disse: — Cada uma de vocês diz que a criança viva é a sua e que a morta é da outra. Então mandou busca uma espada e, quando a trouxeram, disse: — Cortem a criança viva pelo meio e deem metade para cada uma destas mulheres. (**I Reis 4:25**)."

Ora, uma criança pela metade é uma criança morta, não resolve em nada a disputa. E a ordem do rei deve ser obedecida. Aqui o rei age como o mandante das mortes de Adonias, Joabe e Simei, como senhor da vida e da morte. E no que então Salomão foi sábio?

Como vimos, a sabedoria de Salomão está relacionada aos negócios da cidade, a tomar decisões, a surpreender, a tomar o lugar de hegemonia antes dos outros, é saber o que é melhor para si em cada situação difícil. Havia uma morte no caso. Mas quem é o senhor da morte é o rei. Nos caso havia duas mulheres, mas quem detém o poder sobre as mulheres é o rei. As duas mulheres disputam a vida do bebê. Mas que decide sobre a vida das pessoas, sobre o que é bom ou mau é o rei. Para quem fosse o bebê, o mais importante era o rei ter decidido, ter preconizado seu poder. A cada nova decisão, o rei reafirma sua privilégio.

As respostas da mulheres manifestam tal encontro entre a vontade de submeter o outro à sua hegemonia, e a resignação:

"A verdadeira mãe do menino, com o coração cheio de amor pelo filho, disse: — Por favor, senhor, não mate o meu filho! Entregue-o a esta mulher!

Mas a outra disse: Podem cortá-lo em dois pedaços! Assim ele não será nem meu, nem seu! (**I Reis 3:26**)."

O duelo entre as duas mães clarifica a a relação entre rei e vassalos. A que cede, segue o que se espera de quem é sujeito à servir ao trono. A que indica a morte, age como o rei, repetindo seus comandos. Em sua decisão, Salomão retoma seu papel de senhor da vida e da morte ao favorecer a que cede, pois ela está em seu lugar, em sua posição de subserviência dentro da lógica social. Não se trata aqui de saber o que houve. Pois o texto é ambíguo: duas mulheres na mesma casa, uma criança morta, por que uma das mulheres acidentalmente dormiu e sufocou o bebê. Mas qual das mulheres? De fato, a decisão favorável recaiu sobre a mulher que será a melhor mãe para a lógica social. Ela ensinará seu filho a ceder, a aceitar a autoridade do soberano. O que se decide nesse julgamento é se o rei tem o não a prerrogativa nos acontecimentos da vida das pessoas. O rei está em tudo, nas disputas domésticas, nos acordos comerciais, no coração dos súditos. Ele é a autoridade, o ponto

de referência que norteia as ações de sua comunidade. O rei não é justo: a justiça do rei é a aceitação da ordem social. O rei não é sábio: sábio é aceitar a ordem social e permanecer vivo, permanecer onde se está.

Nesse julgamento modelar percebemos também um deslocamento: o rei deixa de matar. O que importa agora é uma mudança de ênfase em relação ao seu pai David. Embora sempre vão haver mortes, após a consolidação da sucessão real, o nome de Salomão está mais associado às questões diplomáticas, às obras de beneficiamento do trono e à burocracia que às guerras. As guerras voltam quando a partir de um dado momento há uma virada no destino de Salomão. Quanto ele atinge seu ápice, as coisas começam cair. Mas, antes, Salomão caminha para se tornar o mais rico, o mais sábio, o mais bem sucedido entre os reis do planeta.

3 ORGANIZANDO O ESTADO

David fora um bandoleiro, um soldado experimentado em guerrilhas. Saul governava como um líder tribal, no contexto de famílias cuja subsistência eram os animais e as plantações. Já Salomão se aventura em algo mais complexo. Para tanto, o vínculo entre sabedoria e o casamento com a filha do Faraó parece ter sido mais que uma relação pontual de afetos e diplomacia: "Salomão fez um acordo com Faraó, rei do Egito, casando-se com sua filha. Ele a levou para morar na Cidade de David até que acabasse a construção do seu palácio, e a construção do templo e das muralhas em volta de Jerusalém (**I Reis 3:1-2**). "Não apenas a filha do faraó muda-se para a capital do reino: como vemos no capítulo 4 de **I Reis**, temos listas de funções e servidores da casa real, formando uma organização das atividades e das instituições do Estado.

Temos duas listas: a primeira, menor, é a dos altos funcionários do reino, ou, em analogia, a dos ministros do Estado:

- 1 Sacerdote;
- 2 Escrivão (contabilidade, finanças);
- 3 Conselheiro do rei;
- 4 Comandante do exército;
- 5 Sacerdotes;
- 6 Chefe dos administradores dos distritos;
- 7 Conselheiro particular do rei;
- 8 Encarregado dos serviços do palácio;
- 9 Encarregado dos trabalhadores forçados.

Primeiro, os nomes atribuídos aos cargos demonstram a adesão à autoridade de Salomão. Ou seja, os que participaram do movimento contra Adonias,

o legítimo herdeiro, agora possuem suas funções no ministério, como Benaiás, que é o ministro da guerra (**I Reis 4.3**), e Zabude, filho de Natã, este o sacerdote que apoiou Salomão. Agora seu filho é conselheiro particular do rei (**I Reis 4.5**).

Segundo, temos o destaque para funções diretamente ligadas ao executivo (conselheiro do rei, conselheiro particular do rei, encarregado dos serviços do palácio) e às extensões desse poder real (Escrivões, Chefe administradores dos distritos, encarregados dos trabalhos forçados).

Ou seja, o poder é centralizado no palácio real e demanda dos seus súditos uma imensa rede de 'colaborações coercitivas': impostos. Toda essa organização do Estado possui um custo e o programa de obras do Rei aponta para transformar o Estado é uma máquina de arrecadação de tributos e fiscalização de seus contribuintes. São precisos muitos recursos para as obras de consolidação da monarquia e para custeio do Estado mesmo.

Nesse sentido, a segunda lista, maior, esclarece a amplitude da reorganização administrativa de Salomão: "Salomão nomeou doze homens como administradores dos distritos de Israel. Eles forneceriam alimentos dos seus distritos para o rei e seu palácio (**I Reis 4:7**)."

Ou seja, o reino é dividido em regiões administrativas que não se confundem com os poderes tribais. Salomão designa pessoas de sua confiança, que apoiaram sua sucessão ao reino, para arrecadar produtos que vão sustentar o palácio e todos que trabalham para o palácio. Dessa maneira, o poder real não apenas redefine os poderes locais, como expande o monopólio real nas decisões que orientam os destinos da micro-comunidades.

Organizado Estado internamente, em termos administrativos e contábeis, a corte agora volta-se para ampliação de sua dimensão territorial e política. O equilíbrio entre o interno e o externo é traduzindo no texto como período de paz e prosperidade: "O povo de Judá e Israel era tão numeroso como os grãos da areia da praia do mar; eles comiam, bebiam e eram muito felizes. Do reino de Salomão faziam parte todas as nações que havia desde o rio Eufrates até a terra dos filisteus e até a fronteira do Egito. Esses reinos pagavam impostos a Salomão e era dominados por ele durante toda a sua vida.(...) Todos os reis a oeste do Eufrates eram dominados por ele, e ele estava em paz com todos os países vizinhos. Durante a vida de Salomão o povo de Judá e de Israel viveu em segurança, e de uma ponta do país à outra cada família tinha seus pés de uvas e de figos (**I Reis 4:20-21**)."

Novamente observamos que a construção da figura de Salomão passa por decisões que corroboram os interesses de manutenção e expansão da autoridade palaciana. Senhor da vida e da morte, Salomão estabelece a si

mesmo como centro do mundo, ao integrar a submissão dos súditos dentro e fora das fronteiras do reino. Todos em comum, dentro e fora do reino, enviam produtos para o Palácio, fortalecendo a casa real. A casa real se mostra nos signos materiais de seu sucesso que não passam dos meios para manter sua centralidade.

Há um vínculo muito forte em paz, prosperidade e ausência de oposição à corte salomônica: não há dissensões internas e externas. Todos parecem estar satisfeito com a posição que ocupam na ordem em volta de Salomão. Mesmo as outras nações, que possuem seus próprios reis, o texto não mostra nenhum indício de rivalidade. No lugar disso, o texto nos informa da absurda riqueza acumulada por Salomão. Para manter uma ordem política dessas dimensões, muitos recursos econômicos seriam necessários. Mas no caso de Salomão há excesso por todos os lados, uma verdadeira idade do ouro: não só há paz e prosperidade em geral, como o Palácio mesmo acumula itens mais que o necessário para se sustentar.

Salomão no decorrer de seu governo, após as reformas administrativas e sociais, parece inaugurar uma inesgotável maquinaria de arrecadação infinita de recursos: quanto mais ele arrecada, mais os súditos internos e externos produzem para o reino. As fontes de recursos parecem infinitas. Disso, aquilo que antes era uma finalidade de garantir a sobrevivência da máquina do Estado transforma-se em luxo, em algo muito mais do que sua própria função: "Em Jerusalém, durante o seu reinado, a prata era tão comum como as pedras, e havia tantos cedros como as figueiras bravas que existem nas planícies de Judá (**I Reis 10:27**)." Assim, todos pareciam ter o suficiente enquanto a corte salomônica tinha muito mais.

3.1 O PALÁCIO

O palácio é o lugar simbólico do exercício do poder real. Como ele é construído nos informa sobre recepção, a forma como será percebido pelos outros.

A construção do palácio entra na lista das realizações do reino de Salomão, marcado por benfeitorias e revisão das instituições públicas. Nisso há uma antinomia entre poder laico e religioso, o entrechoque entre o Templo e o Palácio. A construção do templo seria uma prioridade para Salomão, cumprindo os planos de seu pai David. Entre suas últimas realizações, David havia organizado o serviço do templo, começando, enumerando agentes e distribuído funções para a casta religiosa, chegando ao estrondoso número de 38 mil homens, dos quais "vinte e quatro mil deles para a administrarem o trabalho de construção do templo. Nomeou também seis mil para fazerem a escrita e resolverem os problemas que surgissem. E ainda nomeou quatro

mil para serem guardas dos portões e quatro mil para louvarem o Senhor com os instrumentos que o próprio rei tinha mandado fazer para isso (**I Crônicas 23:4-5**)."

Mas toda essa estrutura religiosa passa a segundo plano a partir durante o reinado de Salomão, na versão de I Reis⁵. Embora tenha levado 20 anos para construir o templo e o palácio (**II Crônicas 8:1**), o palácio precisou de treze para sua finalização (**I Reis 7.1**), o dobro de anos necessário para construir o templo (**I Reis 6:37-38**). As dimensões do palácio excedem e muito as do templo:

CONSTRUÇÃO	COMPRIMENTO	LARGURA	ALTURA
Palácio ⁶	44m	22m	13m
Templo ⁷	27	9m	13,5

Ambos foram construídos em pedra e madeira, formando cada um complexo de salas com suas funcionalidades, objetos e decorações.

O complexo palaciano consistia de cinco prédios⁸:

- 1 O salão da Floresta do Líbano;
- 2 O Salão das Colunas
- 3 O Salão do trono ou Salão do Julgamento "onde Salomão julgava as questões, era forrado de cedro desde o chão até as vigas (**I Reis 7:7**);"
- 4 a casa de Salomão
- 5 a casa para sua esposa, a filha do rei do Egito.

Apenas o Salão do trono e da casa para a esposa parece mais imediatamente identificáveis: No Salão do trono, Salomão realizaria as decisões de disputas judiciais, e a casa da filha do Egito seria o lugar para albergar as muitas esposas.

Entre os objetos palacianos temos:

- 1 **Trono** "Salomão mandou fazer um grande trono, revestido de marfim e de ouro puro. O trono tinha seis degraus, com a figura de um leão nas pontas de cada degrau, isto é, havia doze leões ao todo. Atrás do trono havia uma figura de cabeça de touro e no lado de cada um dos dois braços do trono havia a figura de um leão. Nunca havia existido em outro reino um trono como esse (**I Reis 10:18-20**)."⁹
- 2 **Escudos** "Salomão fez duzentos grandes escudos e mandou folhear cada um com quase sete quilos de ouro. Também fez trezentos escudos menores e folheou cada um com quase dois quilos de ouro. Ele mandou colocar todos esses escudos no salão da Floresta do Líbano (**I Reis 10:16**).
- 3 **Taças** "Todas as taças que o rei Salomão usava para beber era de ouro, e todos os objetos do Salão da Floresta de Líbano era de puro ouro (**I Reis 10:16**)."

5 A versão do reino de Salomão segundo **II Crônicas** enfatiza mais o templo.

6 Dados em **I Reis 7:1**.

7 Dados em **I Reis 6:2** e **II Crônicas 3:3**.

8 Corroborando as amplas dimensões do complexo palaciano, é preciso ver que para sua realização fora aterrada uma área da cidade: "Salomão aterrou o lado leste da cidade depois que a sua esposa, a filha do rei do Egito, se mudou da cidade de David para o palácio que Salomão havia construído para ela (**I Reis 9:24**)"

9 Na internet, há diversas imagens que interpretam o espaço interno da corte.

3.2 OSTENTAÇÃO E ESCRAVIDÃO

Além do complexo palaciano outros índices das riquezas de Salomão são seus cavalos. "Salomão ajuntou mil e quatrocentos carros de guerra e doze mil cavalos de cavalaria. Espalhou uma parte deles por várias cidades e deixou o resto em Jerusalém (**I Reis 10: 26**)¹⁰". Assim, as cidades se tornaram estabulários para guardar os animais de do soberano.

Não sendo o bastante a terra, a expansão colonialista de Salomão chega às águas: "O rei Salomão também construiu uma frota de navios em Ezion-Geber, que fica perto de Elate, no golfo da Ácaba, no país de Edom. O rei Hirão mandou alguns marinheiros competentes de sua frota de navios para navegarem junto com os homens de Salomão. Eles foram até a terra de Ofir e trouxeram para Salomão mais de catorze mil quilos de ouro (**I Reis 9:26-38**)." Além dessa viagem para terras exóticas, os barcos de Salomão foram "até a Espanha junto com a frota de Hirão. Cada três anos a sua frota voltava trazendo ouro, prata, marfim, macacos e micos (**II Crônicas 9:21**)".

Mas de onde vinham todos esses bens?

1 Presentes "O rei Salomão era mais rico e mais sábio que qualquer outro rei, e pessoas do mundo inteiro queriam ir ouvir a sabedoria que Deus lhe tinha dado. Todos aqueles que chegavam traziam um presente para ele: objetos de prata e de ouro, roupas, armas, especialmente, cavalos e mulas. E foi assim ano após ano (**I Reis 10:23-25**)."

2 Comércio internacional "Os agentes do rei forneciam cavalos e carros de guerra para os rei heteus e sírios, vendendo cada carro por seiscentas barras de prata e cada cavalo por cento e cinquenta barras de prata (**I Reis 10:29**)."

3 Tributos de seu povo; 4 Tributos das nações sob seu governo "Todos os anos o rei Salomão recebia mais ou menos vinte e três quilos de ouro, além dos impostos pagos pelos comerciantes e vendedores. Também os rei árabes e os administradores dos vários distritos do país lhe traziam prata e ouro (**II Crônicas 9:13-14**)".

4 Trabalho escravo

O trabalho escravo foi a megamáquina de inspiração egípcia que forneceu a mão de obra suficiente para as grandes construções reais. Estas obras não se restringiram ao complexo palaciano e o do templo. A reurbanização mesma de Jerusalém e das cidades tomadas à força por David e por Salomão ou destruídas pelo Faraó foram realizadas por escravos: "O Rei Salomão usou trabalhadores forçados para construir o Templo e seu próprio palácio, para aterra o lado leste da cidade e pra construir as muralhas de Jerusalém. Também

10 Em **II Crônicas 9:25** os números são os seguintes: "Salomão tinha mil cocheiras para os seus carros de guerra e para seus cavalos e também possuía doze mil cavalos de cavalaria".

usou esses trabalhadores para reconstruir as cidade Hazor, Megido e Gezer¹¹. (...) Usando os trabalhadores forçados, Salomão reconstruiu Bete-Horum-de-Baixo, Baalate e Tadmor, no deserto de Judá. Anda reconstruiu as cidade onde armazenava mantimentos, as cidade onde ficavam os cavalos e carros de guerra e tudo mais que ele quer construir em Jerusalém, no Líbano e em outras partes do reino (**I Reis 9:15:1-19**).

E quem eram esse escravos: "Para esse trabalho forçado, Salomão usou os descendentes do povo de Canaã que os israelitas não haviam matado quando conquistaram seu país. Entre esse trabalhadores forçados estavam amorreus, heteus, perizeus, heveus e jebuseus. E os descendentes deles continuam escravos até hoje. Nenhum israelita foi obrigado a trabalhar como escravo. Os israelitas serviram como soldados, oficiais, comandantes, capitães de guerra e cavaleiros (**I Reis 9:20-22**)".

Duas consequências dessa narrativa:

- 1 há uma divisão no reino entre homens livres e homens sob servidão, todos subjugados pela a monarquia. A distinção entre essa classe de homens se baseia no nascimento/origem étnica e na qualidade de trabalho exercida.
- 2 tal divisão inverte o passado israelita de escravos no Egito: 215 anos passados em cativeiro naquele país rico e poderoso agora se confrontam com um país rico utilizando a mão de obra forçada.

4 SALOMÃO, O ESTRANGEIRO?

A narrativa de Salomão nos coloca diante de uma figura estranha e complexa. Primeiro, ele não está na linha de sucessão real e é colocado na frente de seu meio irmão, que acaba depois morto, junto com seus apoiadores. Assim, o jovem Salomão sobe ao trono dentro de um ambiente de conspiração e golpe.

Nesse sentido, refaz a história mesma de seu pai, usurpou o trono de outra linhagem, a de Saul, e assassinou praticamente todos os sucessores. Ora, matando a linhagem de Saul e colocando-se como rei, David inaugura uma nova linhagem, e terá apenas como candidatos ao trono seus filhos. Por isso, a revolta de Absalão inaugura esse padrão de conflito interno pelo poder, do qual a disputa entre os irmãos Salomão e Adonias.

Em seguida, Salomão alia-se a figuras tidas como inimigos, estrangeiros, como o Faraó e sua filha. Salomão segue o modelo egípcio na administração e política expansionista. E constrói sua imagem como um figura laica, um sábio, com todas as suas conotações práticas e mesmo místicas. "Deus deu a Salomão sabedoria, entendimento fora do comum e conhecimentos tão grandes, que não podem ser medidos. Salomão era mais sábio do que qualquer homem do Oriente ou do Egito. Ele era mais sábio do que todos os homens.

¹¹ A cidade de Gezer possui um destaque dentro desse rol: "Faró, rei do Egito, havia atacado e conquistado a cidade de Gezer, matando seus moradores, que eram cananeus, e pondo fogo na cidade. Depois o rei do Egito tinha dado Gezer como presente de casamento à sua filha quando ela casou com Salomão, e Salomão reconstruiu a cidade (**I Reis 9:16-17**)".

(...) Ele escreveu três mil provérbios e compôs mais de mil canções. Falou de árvores e plantas, desde os cedros do Líbano até o hissopo, que cresce nos muros. Ele falou também dos animais, dos pássaros, dos animais que se arrastam pelo chão e dos peixes. Reis do mundo inteiro souberam de Salomão e mandaram pessoas para ouvi-lo (**I Reis 29-34**)."

A excepcionalidade dessa sabedoria fundamenta-se nas posses, na quantidade de coisas que chegam ao seu palácio. O mundo inteiro vem para ouvir Salomão e lhe trazer coisas. Riqueza, cosmopolitismo e conhecimento articulam a trajetória do soberano. Sob a tutela do complexo palaciano pessoas, animais, plantas, objetos são reunidas, estocadas. O bestiário, a estufa, o harém, as estrebarias, os jardins, as coleções de taças e escudos, os acordos internacionais, entre outras referências, projetam a dimensão enciclopédica e acumulativa desse rei sem face, desse rei-mosaico, desse poder em todas as coisas e por meio delas.

E pelos olhos de uma estrangeira toda esse movimento ascensional de Salomão chega ao seu limite e ápice.

5 A RAINHA DE SABÁ

O distorcido reino de Salomão, com sua mistura de opulência, privilégios e exploração econômica atraía pessoas do mundo inteiro, segundo o relato bíblico. Entre elas, temos a rainha de Sabá, que vem com sua comitiva conhecer e interrogar o famoso rei". A rainha de Sabá ouviu falar da fama de Salomão e foi até Jerusalém a fim de pô-lo a prova com perguntas difíceis. Ela chegou com um grande grupo de servidores e também com camelos carregados de especiarias, pedras preciosas e uma grande quantidade de ouro (**I Reis 10:1-2**)."

Pelo relato, pode-se perceber que a rainha não apenas vem trazer presentes e sim competir com Salomão, tanto em riqueza como em sabedoria. Ou seja, ela é um Salomão de outro lugar, que vem se defrontar com seu rival. Com isso, decifrar o complexo de imagens da rainha de Sabá é compreender a construção da imagem de Salomão.

A inominada rainha vem de um reino situado na península arábica. A liderança de uma mulher pode sugerir uma linhagem matrilinear. A sua caravana e o luxo em volta vincula a dimensão fabular do reino de Salomão a das histórias de mil uma noites de tradição oriental.

Como uma igual e estrangeira, a rainha passa a examinar o complexo palaciano de Salomão: "A rainha de Sabá ouviu a sabedoria de Salomão e viu o palácio que ele havia construído. Ela viu a comida que era servida na mesa dele, viu os apartamentos dos seus altos funcionários, e organização do pessoal que trabalhava no palácio e os uniformes que eles usavam. Viu os empre-

gados que o serviam nas festas e os sacrifícios que ele oferecia no templo. Isso tudo a deixou de boca aberta e muito admirada (**I Reis 10:4-5**)."

Funcionando como uma câmera, ela vai mostrando para o leitor parte da dinâmica de fausto que organiza o palácio. Não se trata apenas dos signos materiais da riqueza e sim de um senso de ordem, de hierarquia. A distribuição de funções e sua realização manifestam uma centralização eficiente. O trabalho dentro do palácio, o cumprimento das tarefas registra o poder real em cada ação. Mais do que ouvir falar, agora a rainha de Sabá é uma testemunha dos efeitos desse poder. E ela mesma é afetada, pois fica sem ar, sem falar, como que tomada pela excesso da visão que contempla. Por incrível que pareça, a fabulosa rainha de Sabá é quem vai dar credibilidade ao fantástico reino de Salomão.

Nesse sentido, recuperado seu fôlego e razão, ela de sua boca afirma: "Tudo aquilo que eu ouvi no meu país a respeito de você e da sua sabedoria é, de fato, verdade. Porém eu não pude acreditar até que vim e vi com os meus próprios olhos. Acontece que não tinham me contado nem a metade. A sua sabedoria e a sua riqueza são muito maiores do que ouvi dizer. Como são felizes as suas esposas! Que sorte têm os seus servidores, que estão sempre ao seu lado e têm o privilégio de ouvir os seus sábios provérbios! (**I Reis 10:6-8**)."

Refazendo o percurso, a rainha de Sabá sai de seu reino onde deveria ser o Salomão de lá para encontrar o Salomão daqui, impulsionada pela fama, por um relato sobre as riquezas e sabedorias do rei. Antecipando em imagens e sonhos em sua cabeça, ela constrói um Salomão para si e contra esse Salomão ela monta uma caravana luxuosa para impressionar, para tirar o foco de seu alvo a partir da procissão que fará em Jerusalém. A sua pompa será maior. Os presentes indicarão que ela possui muito mais que oferta.

Então dá-se o assombro, o estranhamento. Como vimos no diálogo/barganha com Deus (**I Reis 3:5-15**), Salomão age surpreendendo, indo além do esperado. O mesmo com seus inimigos mortos e com o julgamento das duas mulheres. Aqui há uma moldura teatral: aquilo que se mostra busca causar uma impressão que ultrapassa as expectativas das pessoas em relação à figura de Salomão. O mundo coreografado dentro do palácio, os cenários do complexo palaciano, as ações como lances de teatro- dramáticas, repentinas, o figurino, os adereços, tudo, enfim, induz a um direcionamento da recepção.

E o efeito na rainha de Sabá é que o relato sobre Salomão não chega perto da real figura do soberano. Pois o soberano não é uma pessoa, mas a extensão de sua órbita de influência, elaborada e exibida nas ostentação, no excesso dos recursos e efeitos.

O extraordinário de Salomão não está no valor das coisas e sim no fato que as princesas estejam felizes, que os servos estejam felizes, pelo contato/contágio com Salomão. E é essa felicidade aquilo que deixa a rainha de Sabá boquiaberta e a converte em uma nova zumbi/seguidora de Salomão. Ou mais uma amante...

Apesar desse efeito zumbi de Salomão possuir suas conotações mágicas e esotéricas, há toda uma base compreensível para entendê-lo.

6 AUDIOCENAS

Essa felicidade, esse entorpecimento que Salomão causa, é produzida por meios bem identificáveis, sendo a manipulação do sons e seus efeitos sobre a audiência uma estratégia recorrente e eficiente.

Voltando ao começo da trajetória do maravilho soberano, vemos que logo após sua unção como rei, houve manifestação pública e sonora, tudo indicado por David, o mestre da música¹²: "Então Davi mandou busca o sacerdote Zadoque, o profeta Natã e Benaías, filho de Joada. Quanto entraram, Davi disse: "Levem com vocês os funcionários do meu palácio e façam o meu filho Salomão montar a minha própria mula e o levem até a fonte de Giom. Ali Zadoque e Natã o ungirão rei de Israel. Depois toquem as cornetas e grite: 'Viva o rei Salomão' (**I Reis 1:32-34**)". Após este ruidoso ritual executado, "todos foram andando atrás de Salomão, gritando de alegria e tocando flautas; e faziam tanto barulho, que até parece que a terra estava rachando (**I Reis 1:40**)".

Essa produção sonora não se restringe ao grupo que a efetiva ou ao lugar em que ela acontece. A massa sonora chega aos ouvidos da oposição: "Adonias e todos os seus convidados tinham acabado de comer quando ouviram aquele barulho. Joabe ouviu o som da corneta e pergunto: — O que quer dizer essa barulhada da cidade?"

O som chega antes de seu significado, da visualização de sua fonte: a aclamação de David que toma conta da cidade chega aos ouvidos do pequeno grupo aliado ao legítimo e autodeclarado sucessor de David. Primeiro esse grupo ouve as manifestações populares para depois, com a chegada de um mensageiro, entender o que está acontecendo. O poder de Salomão é antecipado por seus audíveis efeitos.

Após ter conhecimento da situação, o temor toma conta da festa em torno de Adonias: "Então os convidados de Adonias ficaram com medo e se levantaram, e foram embora, cada um pelo seu caminho. Adonias ficou com muito medo de Salomão (**I Reis 1:49-50**)."

A música e o ruído aqui geraram respostas emocionais opostas: enquanto a adesão a Salomão cresce, temos muito som e muita alegria; do outro lado,

12 Em **I Crônicas 25:1-31** há uma detalhada organização da música do templo, elaborada por David, mostrando a importância da exploração das sonoridades não apenas nos serviços religiosos, por organizar o que se fazia na adoração era também direcionar sua recepção, o que acontecia fora do templo. E David não só determinou como a parte musical do serviço religioso seria realizado como também precisou quais e como os instrumentos seriam construídos (**I Reis 23:5**).

ao juntar a fonte do som com aquilo que ouviu, o grupo pró Adonias se desfaz em pavor, deixando o postulante ao trono abandonado.

O contexto da produção desse som vem de uma tecnologia psicagógica testada no serviço religioso¹³. Há a junção entre política e religião. Os sacerdotes ungem Salomão e os instrumentos musicais são tocados. O som dos instrumentos depois se conjuga aos sons das vozes e dos ruídos das pessoas. Não é por mero detalhe que o sábio e rico Salomão depois terá composto "mais de mil canções (**I Reis 4:32**)". As pessoas vêm até ele para vê-lo e ouvi-lo.

O palácio se transforma no palco de Salomão. As amplas dimensões do complexo palaciano com seus salões projeta não apenas depósitos de coisas e pessoas que serão admiradas visualmente: bichos, pessoas e coisas são fontes sonoras. Um harém com 1100 mulheres, os cavalos, os macacos, as taças, o vai-e-vem de servos e visitantes, os músicos, as festas, os banquetes — nada disso parece existir em uma câmara

7 O amigo do rei: Hirão de Tiro¹⁴

8 O declínio

9 Eclesiastes

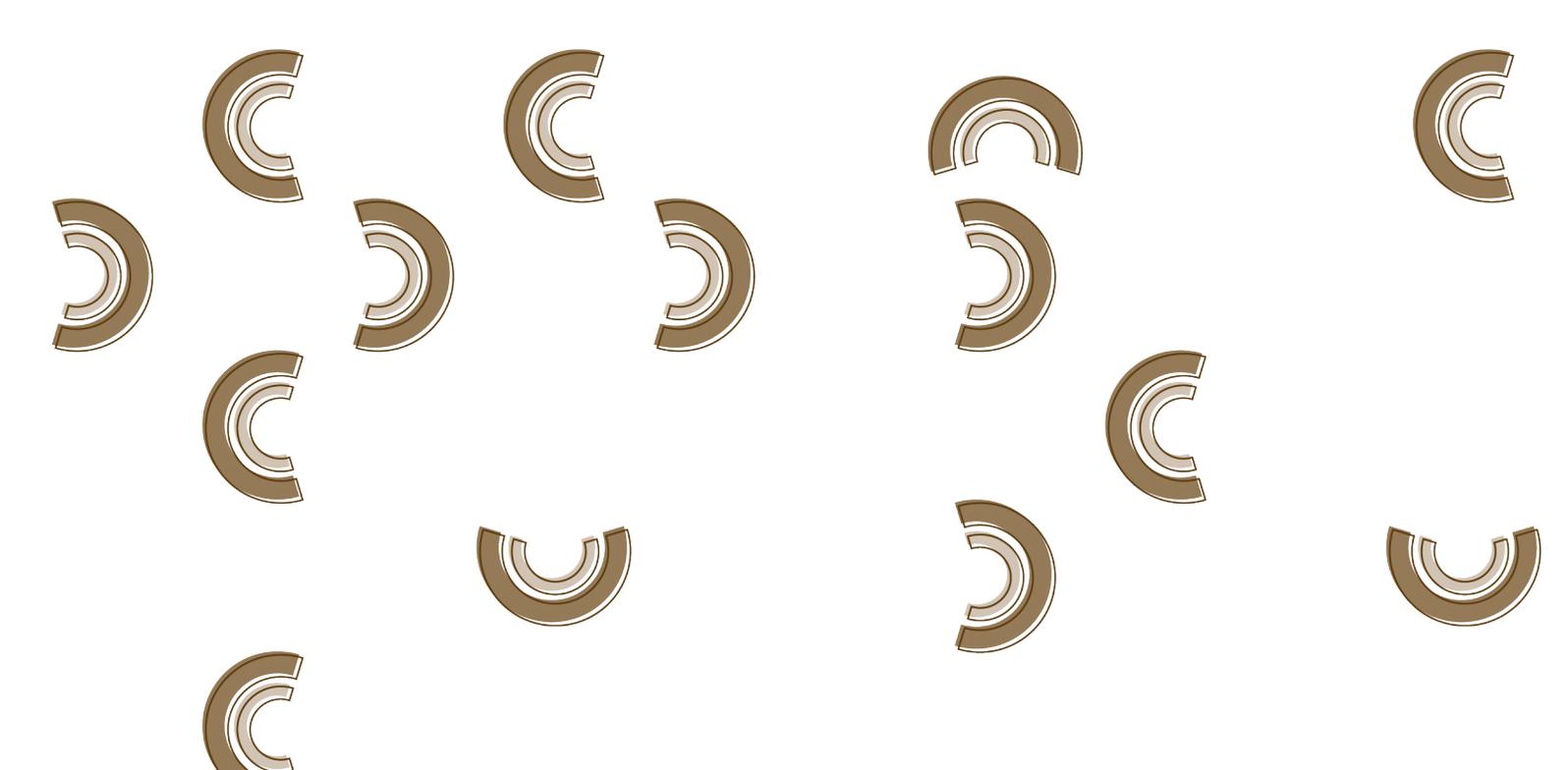
10 Provérbios

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUEGGMANN, W. 1&2 Kings. **A Commentary**. Smyth and Helwys Publishing, 2000.

13 Psicagogia - guiar as almas. V. Platão Fedro.

14 Entre 7 e 10, enumeram-se possíveis tópicos que seriam desenvolvidos. Eles foram incluídos no roteiro sem a explicitação ensaística aqui elaborada.



DOCUMENTA
SALOMÔNICAS: ROTEIROS

Marcus Mota
Universidade de Brasília.
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Apresentam-se em ordem temporal os principais registros das cenas utilizados durante o processo criativo do musical **Salomônicas**.

Palavras-chave: Dramaturgia, Rei Salomão, Processo Criativo.

ABSTRACT

*This paper makes available texts that were produced at creative process to staging **Salomonicas**, the Musical.*

Keywords: Dramaturgy, King Solomon, Creative Process.

Nota Preliminar:

Seguem-se os seguintes textos:

- a) Roteiro inicial, anterior ao processo criativo, escrito a partir do estudo preliminar sobre a narrativa de Salomão;
- b) Segundo roteiro, ou roteiro inicial modificado a partir das intervenções de Hugo Rodas;
- c) Roteiro do espetáculo a partir das canções.

A ROTEIRO INICIAL**SALOMÔNICAS**

Farsa Juriverídica

Marcus Mota

2016

Figuras da peça

VELHO SALOMÃO

JOVEM SALOMÃO

RAINHA DE SABÁ

ASSISTENTE RAINHA DE SABÁ

CORO DE MULHERES (Harém)

CORO DE HOMENS (Trabalhadores)

CRONISTA (Vestido de Palhaço)

HIRÃO

PAI DOS BOBOS

Entrada do público. Abertura instrumental da construção/trabalho escravo. Ao fundo projeções de grandes obras públicas inacabadas e de trabalho escravo. Sopra uma ventania.

1 Baseada em **Eclesiastes**. As canções estão marcadas, indicadas, para futura elaboração.

CENA 1

Ambiente enfumaçado, Salomão velho, paciente terminal em um quarto de hospital público. Ele está com sondas enfiadas em suas veias, sentado em uma cadeira giratória, com roupa hospitalar. Ele olha com raiva para frente. Atrás dele surgem os sons de uma algazarra — um grupo barulhento que entra e sai da cena tocando tambor e sopros, gritando o nome do velho rei: Sosô! Salô! Sosô! Salô! Depois de um tempo, o velho ergue lentamente seu braço, o sangue escorrendo em seus braços lívidos. Ele tenta agarrar a fumaça, que escapa entre os seus dedos. Depois de um tempo desiste e fala, mostrando a boca velha, suja, dentes amarelados- o cadáver insepulto.

VELHO SALOMÃO

Bo-ba-gem! Tudo uma imensa bobagem!

(Sopra um vento forte. O grupo barulhento entra como se tivesse sido lançado pelo vento. Eles se apoiam na cadeira do VELHO SALOMÃO e a giram. Depois de um tempo tudo se torna um grande número de festa. Canção da Sabedoria)

Canção da Sabedoria¹

CENA 2

Interior luxuoso de um escritório de advocacia, mas tudo ainda dentro do quarto de hospital. Uma mesa de negócios aos centro. Atrás uma jaula com mulheres seminuas. O que acontece agora é uma mistura de reunião de negócios com um jantar fino. Salomão sentado em sua cadeira-trono, cercado por seus executivos. A cadeira-trono está mais elevada. Colocam sobre ele um casaco de terno sobre as roupas hospitalares. São projetados tabelas, balancetes, gráficos, assim como imagens de riqueza de ostentação: haras, iates, banquetes, malas de dólares, orgias. Junto com isso, temos interferência de imagens de desgraças típicas decorrente da corrupção: filas em hospitais, manifestações sendo reprimidas com violência policial, gente pedindo dinheiro, miséria. Fala a RAINHA DE SABÁ. A mulher está montada com roupas multicoloridas e caras. Ela está com seus executivos também.

RAINHA DE SABÁ

(exagerada, apaixonada... pelo poder. Folheia os relatórios. Ao falar, vai ficando cada vez mais catatônica, um zumbi de Salomão) Eu... eu... eu estou sem palavras! Nem

consigo respirar! Nossa empresa de auditoria constatou que de fato tudo é verdade. Está aqui nos relatórios! É inacreditável! Mas está tudo certo! Eu vejo com meus próprios olhos! É isso e muito mais!

ASSESSOR DA RAINHA DE SABÁ

Havia uma grande dúvida sobre a veracidade das informações. Mas a contabilidade está ok, toda a documentação correta!

RAINHA DE SABÁ

Esse seu negócio aqui é fabuloso! Está em plena expansão! Todos trabalham, ninguém reclama, e você está cada vez mais rico!

ASSESSOR DA RAINHA DE SABÁ

Os números são impressionantes! Novos clientes nacionais e internacionais, novos processos, leis, mercadorias indo e vindo sem parar. Uma maravilha!

RAINHA DE SABÁ

E todo mundo aqui tão feliz, todo mundo tão satisfeito.

ASSESSOR DA RAINHA DE SABÁ

Trouxemos uns presentes pra você, pra mostrar nossa admiração. *(Os assessores da Rainha de Sabá se viram e mostram suas bundas sujas, marcadas de chicote, sangrando).*

RAINHA DE SABÁ *(tirando sua roupa e indo beijar Salomão)*

Você é um homem muito sábio, Sosô. Eu vi tudo! Que sorte tem essa gente que trabalha pra você! E as suas mulheres! Como estão felizes! *(SALOMÃO bate palmas e entram empregados carregando os pratos para o banquete. Entram bandejas com pedaços inteiros de animais (cavalos, macacos, girafas), maços de notas de dinheiro e acessórios sexuais. Abrem a jaula com a mulheres. Elas chegam como zumbis, mulheres violentadas, abusadas sexualmente. A RAINHA DE SABÁ vai ao encontro delas. Elas se dirigem para a platéia em um andar lento, para que sua desgraça seja melhor observada. Black-out.*

CENA 3

Apenas a cadeira no ambiente hospitalar. Salomão está como que morto na cadeira. Foco nele. Um locutor anuncia o próximo número do show: entra um jovem comediante Salomão. Stand Up. Uma bateria acompanha o número do jovem Salomão. Enquanto isso, o morto Salomão sincroniza seus movimentos com os do som da bateria)

LOCUTOR (*voz em off*)

And now, ladies and gentlemen, a história de como tudo começou.

JOVEM SALOMÃO

Sabe Deus, o todo poderoso? Pois é, guardei no bolso! (*Bateria. Risadas pré-gravadas*). Foi assim: a vagabunda da mamãe falou com o doente do meu pai: eu seria o próximo na empresa. Grandes merda! Então eu tinha que mandar matar uns caras e sorrir. As pessoas precisam me amar, eu precisava que as pessoas me amassem como mamãe e papai. Um dia, de noite, eu tive um sonho. Tava dormindo e Deus veio falar comigo. Ele me perguntou assim: "Rapaz, o que você quer da vida: mulheres, dinheiro, poder!" Porra, eu tava dormindo na minha cama. Eu sou a porra do herdeiro. Tive tudo do bom e do melhor e agora Deus vem aqui na minha casa me oferecer alguma coisa que eu já tenho? Me deu uma raiva naquela hora. Mas deixa quieto. Vai ter troco. Olhei firme na cara daquela nuvem e disse: "Apenas dá-me sabedoria para governar o povo com justiça e saber a diferença entre o bem e o mal". (*Para o Cronista*) Escreve aí, palhaço! (*Para a platéia*) Essa nem Deus esperava! Deve ter pensando: "Porra, o que ele quer dizer com 'dá-me sabedoria'." Enquanto a nuvem se contorcia em dúvidas, eu peguei o bicho pelo pescoço e fui mandando ver: "Jura que vai me ajudar! Jura que vai atender meu pedido!" A nuvem se debatia, querendo escapar. Aí mandei a banda tocar o mais alto possível, até o bicho se entregar na minha mão. (*A banda do início volta a tocar sua balbúrdia. Salomão no auge grita para a Banda:*) Chega! (*Para ao Público*) Depois dessa tortura, a nuvem agonizando cedeu: "Porra: você vai ter o que você pediu - sabedoria, inteligência, esperteza, como nenhum outro teve antes de você, nem terá depois. "Agora era eu, minha gente! Eu! Todo mundo ficou sabendo disso. Se Sosô podia com Deus, quem seria contra Sosô?!"

CENA 4

Saem duas mulheres da jaula de mulheres. Elas disputam a tapa um bebê recém-nascido. Homens a arrastam perante o rei. Ele perde a paciência sai de seu trono e dá um tapa em uma mulher e beija a outra. Tira o bebê delas e entrega para um soldado que segura o bebê pelos pés.

JOVEM SALOMÃO

Calma, putada! Calma. (*Descasca uma laranja*) Qual a fofoca?

CRONISTA

"Segundo os autos, a vagabunda requerente número 1 acima supracitada, caralho, informou que coabitava com sua colega no mesmo endereço, cama e edredom quando ambas engravidaram ao mesmo tempo de seus filhos que nasceram na mesma hora, dia, mês e ano, agora sendo quatro os moradores da casa, fora os eventuais fiadores e putanheiros ordinários- lista enorme aqui. Mas uma noite uma delas dormiu e rolou sobre uma das crianças, matando-a por sufocamento com dolo e sem dolo, sem consolo, coisa terrível de ser ver e ouvir. Pobre criança pobre!

JOVEM SALOMÃO (*levanta-se, andando com as mãos para trás, circunspecto*)

Atente-se aos fatos e à lei, cronista!

CRONISTA

Então a que ficou sem filho levantou-se no meio da noite e trocou os bebês: o morto foi pra outra; o vivo, junto de si.

JOVEM SALOMÃO

Não me diga que ela rolou e matou o outro também (*Tapa na cara da mulher*)
Idiota!

CRONISTA

No dia seguinte a mulher acordou e foi dar de mamar para o bebê.

JOVEM SALOMÃO

E então o bebê engasgou, sufocou. (*Tapa na cara da mulher*) Estúpida!

CRONISTA

Não. Ela viu então que o bebê estava morto, que não era dela.

JOVEM SALOMÃO

Mas como assim? Não entendi nada. Conta essa história direito! (*Tapa na cara do cronista*)

MULHER 1

Foi ela! Ela quem matou meu filho!

MULHER 2

Mentira! Sou puta, mas não assassina. Foi ela! Foi ela!

JOVEM SALOMÃO

E agora o que vocês querem que eu faça? Cadê o problema?

CRONISTA

É crime de sangue, senhor, é grave.

JOVEM SALOMÃO

Sei, sei ... Deixa me ver. Quem matou quem? Cadê o corpo?

MULHER 1

Você me conhece, Sosô. Você me conhece bem...

JOVEM SALOMÃO *(tapa na cara)*

Sai, sai, desencosta.

MULHER 2

Você conhece todas nós.

JOVEM SALOMÃO *(tapa na cara)*

Parem com isso! Cronista, o que você acha?

CRONISTA

Um caso difícil. Elas moravam sozinhas, não há testemunhas.

JOVEM SALOMÃO

Então me tragam o bebê. E me deem uma espada.

MULHER 1

Isso. Corta a criatura ao meio. Assim resolve isso logo.

JOVEM SALOMÃO *(Descascando a laranja com espada. Fala com o bebê)*

Fale, abra o bico: você viu tudo. Quem matou o teu irmão?

CRONISTA

Mas, senhor, é apenas...

JOVEM SALOMÃO *(Tapa)*

Calado! Todos sabem que Deus me tornou o homem mais sábio de todos, capaz de fazer justiça como ninguém. *(Para o bebê, ameaçando com a espada)* Fale,

moleque. Foi você? Confesse!

MULHER 2

Por favor! Não mate o meu filho! Pode entregar para a outra mulher!

JOVEM SALOMÃO

Caso encerrado. O bebê agora é meu. *(Joga a laranja fora e abraça a criança)*
Gostei dele. *(Depois joga a criança fora)* Mandem essas mulheres pro meu harém. Todos no futuro vão se lembrar do dia de hoje. Sabedoria e justiça para todos. *(O coro celebra a decisão de Salomão)*

Canção do imbecil

CENA 5

Entra um sujeito bem gordo, suado, passando o lenço na testa. É HIRÃO.

JOVEM SALOMÃO *(Como uma criança vai abraçar forte o Hirão)*

Hirão, gordão, amigãozão! Meu irmão: há quanto tempo!

HIRÃO

Calma, moleque: agora você é rei!

JOVEM SALOMÃO

Hirãozão, gordão: como eu amo esse cara!

HIRÃO *(afastando o JOVEM SALOMÃO)*

Idiota! Me escute: Teu pai te mandou construir um monte coisas, entendeu? Eu sempre ajudei teu pai, lembra? Então vamos continuar trabalhando juntos, tudo bem?

JOVEM SALOMÃO

Claro, Hirão, meu irmãozão! Fifty fifty! Fifty fifty! Hirão gorduchão!

HIRÃO

Quieto, moleque! Tudo tem que ser bem feito! Eu tô com um monte de gente nesse negócio. Presta atenção: tô trazendo a madeira e as pedras, tudo da melhor qualidade. Os homens dia e noite vão carregar e descarregar os caminhões. Os mestres de obra e os operários, meus engenheiros e arquitetos to-

dos disponíveis pra você. Isso aqui vai demorar anos, anos. Por isso eu preciso de você nisso o tempo inteiro. A gente vai se dar muito bem. Do seu lado, você cuidado pra tudo sair certinho, aprovando os projetos, as obras. Eu entro com o trabalho e você com a lei. A gente é irmão, família!

JOVEM SALOMÃO

Tudo que você quiser, HIRÃO grandalhão! Fifty fifty! Fifty fifty!

HIRÃO (*imagens de construções projetadas. O movimento dos coros como escravos trabalhando*)

Então ao trabalho! Todo mundo: vamos refazer a cidade, uma cidade nova. Construir um palácio, o melhor e maior palácio! Teu pai iria ficar orgulhoso! Um palácio não: um complexo de construções: um lugar para as festas, um salão enormes para receber os visitantes. Uma casa luxuosa pra você morar. Um hotel de luxo para as suas mulheres. E um salão enorme pra você se mostrar como reto juiz, julgando as causas e as pessoas. E pra esses salões e casas tudo de bom e do melhor: os melhores móveis, os melhores materiais, tudo o que for belo, caro e único.

JOVEM SALOMÃO

Eu quero do melhor, Hirão meu irmão! Eu sempre tive do melhor. Fifty fifty! Fifty fifty! E quero um zoológico com leões, macacos e pavões, e um lago artificial gigante e.. e... uma ponte, uma ponte pra lugar nenhum! E também um muro em volta da cidade, um muro que nunca acabe de tão grande. E muitos automóveis, todos que eu puder comprar e ganhar! Eu adoro carros, Hirão grandão! Ah como eu adoro!

HIRÃO

Mas... mas onde você vai guardar esses carros?

JOVEM SALOMÃO

Fifty fifty, Hirão, Fifty fifty: Vou transformar as cidades em volta em estacionamentos! Todas as cidades vão virar estacionamentos pros meus automóveis. Anota aí nessa plantas: vamos reconstruir as cidades que meu pai destruiu. Vamos destruir tudo e construir de novo!

HIRÃO

E quem vai dar duro, trabalhar nisso por horas e horas todos os dias o tempo inteiro?

JOVEM SALOMÃO

Quem? Quem? os filhos da putada! Todos eles! Vão trabalhar pra mim todos os dias de suas vidas, sem pausa, sem reclamação, sem receber nada, só comida, e comida a mais barata que houver. E vão homens e mulheres felizes, a putada toda suja de terra, as mãos feridas, a boca sem dentes, todo mundo rindo e se mijando de alegria enquanto apanham nas costas e trabalham pra mim. Pois eu, Salomão fifty fifty debati com Deus e venci. Se perder pra essa gente, vou empatar com quem?!!!

HIRÃO (*rindo*)

Ah, Salomão! Você é mesmo um idiota, um completo idiota! Mas há sabedoria nessa loucura (*Rindo*) Vamos ficar anos e anos nessa patacoada!

Canção de trabalho. As obras sem fim.

Ao fim da canção sopra uma ventania e volta VELHO SALOMÃO

CENA 6

Ventania. Quarto de hospital público. Ambiente enfumaçado, Salomão velho, paciente terminal em um quarto de hospital público. Ele está com sondas enfiadas em suas veias, sentado em uma cadeira giratória, com roupa hospitalar. Ele olha com raiva para frente. Sons de ventos e de respiração humana. Depois de um tempo, o velho ergue lentamente seu braço, o sangue escorrendo em seus braços lívidos. Ele tenta agarrar a fumaça, que escapa entre os seus dedos. Depois de um tempo desiste e fala, mostrando a boca velha, suja, dentes amarelados- o cadáver insepulto. Instrumental Valsa do tempo

VELHO SALOMÃO

Bo-ba-gem! Tudo uma imensa bobagem! (*Volta a tentar em vão segurar a fumaça*). Um homem, um animal... qual a diferença? E o grande sábio e o idiota - onde estão agora? No futuro, ninguém vai se lembrar de ninguém. Nada permanece. Bo-ba-gem! Tudo uma imensa bobagem! (*Volta a tentar em vão segurar a fumaça*). Uma hora você planta pra depois arrancar pra comer. Você tem que falar e então depois ficar calado. Você pode rir, rir até ficar cansado, mas uma hora você vai parar, chorando. Então você se levanta e corre e dança, e em seguida você cai, e se aquieta e dorme. Há tempo para todas as coisas. E o que que se ganha com isso? O que aconteceu um dia vai acontecer de novo. Meus bolsos estão vazios agora. Bo-ba-gem! Tudo uma imensa bobagem!

CENA 7

Festa no palácio. Torneio dos sábios. Estrutura de uma Missa ao avesso

LOCUTOR (*voz em off*)

And now, ladies and gentlemen, o torneio dos sábios, *festa stultorum, fatuorum, follorum!*

Entram sob uma melodia fúnebre os competidores: a deusa da sabedoria, o rei dos bobos, o arauto da sabedoria, o marido traído, a mulher mazinha, o pai dos bobos. Nessa procissão cada um dos competidores carrega um símbolo de sua figura:

A deusa da sabedoria: um livro/falo

o rei dos bobos, um cetro/falo

o marido traído: um par de chifres/falos

o arauto da sabedoria: uma trombeta/falo

a mulher mazinha: uma vassoura/falo

o pai dos bobos: uma vara/falo

O primeiro a falar é o Pai dos bobos

PAI DOS BOBOS (*Procurando seu filho em meio a todos, desesperado. Muito exagero. Ao seus pés, tem um cachorro de pelúcia na coleira.*)

Meu filho, meu filho: escute o que teu pai te ensina, presta atenção no que ele diz. Eu tenho conselhos pra você viver melhor e sofrer menos. Você é jovem, um idiota. Alguém chega e diz: "vamos comer merda e queimar dinheiro! É divertido!" Meu filho, não faça isso dentro de casa. Por favor. Se outro disser "Raspe sua bunda, que eu raspo a minha" cuidado outra vez! Tô cansado de catar os pêlos do sofá. Fique longe dessa gente. Eu sou pai, e você, meu filho e vice-versa. Mas vê se vira homem, pelo amor de Deus, porra!

ARAUTO DA SABEDORIA (*invadindo a cena do PAI DOS BOBOS*)

Gente louca e esquecida, ouçam: a Sabedoria está gritando pelas ruas, buscando alguém que a siga. Ela corre de pés descalças e roupas transparentes. Por duas vezes ela tropeça e cai, sangue jorra de seus joelhos. Mas ela se ergue e vai adiante, e perguntando por uma farmácia. Não dá pra entender muito o que ela diz, pois há sangue também em sua boca. E há sangue em suas mãos e nas unhas dos pés. A Sabedoria continua a gritar, mas ninguém para pra ouvir: é por quê Sabedoria acaba de tropeçar de novo, rolando ladeira abaixo.

DEUSA DA SABEDORIA

Eu gritei por vocês e você não me ouviram! Eu chamei e você me rejeita-

ram! Quando o pior vier, eu vou rir de vocês. Quando vier a chuva e a tempestade e os raios, e os trovões, e os ventos, e os terremotos, e as estrelas do céu, e o tufão de planetas, e as galáxias em fúria, e as abelhas e os zangões e as formigas, e os chacais, as hienas e os lobos, isso, os lobos-lobos-lobos, então quando vier todo mundo, e mais a chuva e a tempestade e os raios-raios-raios, e as formigas, e as galáxias do mundo inteiro, e as notícias dos jornais, e flora e a fauna estúpida, e o estado sólido, líquido e tempestuoso de todos os minerais, e a bursite dos anjos, e a coqueluche dos demônios, então, meus amigos, vocês que não me ouviram quando eu gritei por vocês, eu, a deusa da sabedoria, a grande e infinita deusa da sabedoria, que chamei e vocês me rejeitaram, eu pedi e vocês foram embora, então quando a tempestade, e os raios, e a chuva, ah, a chuva, o pior de tudo é a chuva, a chuva não, caralho! a chuva e os raios, a chuva-chuva, e as abelhas, e os chacais, e as notícias dos jornais, e fauna, flora e a rima, então, e as galáxias, vocês sabem bem, vocês já perceberam que então eu vou rir de vocês (*Risada*) A grande e infinita deusa da sabedoria vai se acabar de rir (*risada*). Essa louca aqui vai partir a cara no chão de tanta gargalhada (*risadas*) Vocês vão me procurar, chamar pelo meu nome, mas não vão me encontrar, eu não vou responder. Vocês vão ter medo pra sempre. Eu gritei, gritei e vocês não me ouviram. Agora é tarde. Tô rouca, rouca! (*tosse*). Olha a chuva aí, minha gente! (*tosse*. Fala cada vez mais rouca) Eu odeio lobos-lobos-lobos! E as abelhas...

JOVEM SALOMÃO (*Interrompe a procissão*)

Chega! Mas será a puta que pariu! Essa é a pior festa que eu fui! Acabem com isso e vamos para as disputas. Eu vim por causa das disputas. (*Para o Rei dos bobos*) Tira essa merda daí. (*troca de roupa*) Deixa eu começar:

"Quem já pegou o vento com as mãos?

Quem já embrulhou água num guardanapo?

Quem sabe onde começa o céu e a terra termina?"

CORO

Solidão, solidão: sou pior que um animal
animal, animal, mostra a cobra e chupa o pau.

JOVEM SALOMÃO

Quem faz a leis por acaso não consegue o quiser?

Quem nasceu bem nascido por acaso não vai ajudar outro igual?

Quem sempre teve o que quis não é melhor para conseguir muito mais?

CORO

Solidão, solidão: sou pior que um animal
animal, animal, mostra a cobra e chupa o pau.

JOVEM SALOMÃO

A sanguessuga tem duas filhas: me dá, me dá logo essa merda
Há três coisas no mundo que me causam nojo:
alguém que me estende a mão,
a cara suja de quem estende a mão
o horror que sai de sua boca.

CORO

Solidão, solidão: sou pior que um animal
animal, animal, mostra a cobra e chupa o pau.

JOVEM SALOMÃO

Bater o leite: manteiga
bater o nariz: sangria
muita comida: caganeira.
Há cinco coisas no mundo que todo mundo admira:
uma não lembro, outra sei que tem a ver com sacanagem.
Mas a melhor é me ver andando. *(Ele tenta mostrar seus andar de soberano, todo
atrapalhado)*
E pra terminar, o que mais odeio no mundo:
que não gostem de mim,
que não façam o que eu digo
que não sigam as leis que escrevi
que se intrometam nos meus negócios.
Não se meta no meu, que eu meto no seu!

Cronista, anote tudo e embeleze o que eu disse. No futuro, todos vão me entender.
Soldados, esfolem esse idiotas! *(Homens pegam e levam embora na porrada as
figuras da festa dos bobos: a deusa da sabedoria, o rei dos bobos, o arauto da sabedoria,
o marido traído, a mulher mazinha, o pai dos bobos.)* Semana que vem, outros atores!

CENA 8

*Ventania. Novamente quarto de hospital público. Ambiente enfumaçado, Salomão velho,
paciente terminal em um quarto de hospital público. Ele está com sondas enfiadas em*

suas veias, sentado em uma cadeira giratória, com roupa hospitalar. Ele olha com raiva para frente. Sons de ventos e de respiração humana. Depois de um tempo, o velho ergue lentamente seu braço, o sangue escorrendo em seus braços lívidos. Ele tenta agarrar a fumaça, que escapa entre os seus dedos. Depois de um tempo desiste e fala, mostrando a boca velha, suja, dentes amarelados — o cadáver insepulto. Instrumental Valsa do tempo

VELHO SALOMÃO

Então resolvi me divertir e gozar a vida. O melhor que a gente faz é comer e beber, gastar tudo que for possível. A gente bebendo, esquece de tudo. Comendo, tudo volta, mas sem tristeza.

Tudo que eu quis, eu tive; tudo que peguei, joguei fora. Eu não sabia que as coisas já estavam definidas, que meu papel era de ser o que fui e acabar assim. Bobagem... Tudo bobagem... Pura perda de tempo até pensar nelas. Tudo que eu fiz não trouxe nada além daquilo que era minha parte. Um outro vai tomar meu lugar. O rei e o escravo, o sábio e o tolo todos juntos agora aqui comigo. Odeio tudo isso, viver e acreditar, um imenso esforço pra nada. Bobagem... Tudo bobagem...

CENA 9

Jardim das delícias. Ao som de quarteto de cordas Salomão indo atrás de suas mulheres. Ele está de joelhos, como um bebê. O espaço é de um quarto infantil. Jogo de esconde-esconde. Ecoam frases:

MULHER

Seja meu rei: me leve pra cama:
Me cubra de beijos com tua boca

HOMEM

Como você é, linda, garota:
teus olhos brilham de amor!

MULHER

Eu sou a rosa dos campos,
o lírio dos vales:
me leve pra tua casa.

HOMEM

Tenho colares pro teu pescoço,
e vinho pra tua boca suave.

Você sabe onde me encontrar.

MULHER

Meu homem fala comigo,
ele me chama e eu vou.
Eu sou dele, ele é meu
Em seus abraços me abraço.

HOMEM

Vamos à caça, é noite alta.
Vamos à caça, que eu tenho fome
Ela se escondeu assustada em uma rocha
Ela fugiu com medo de mim.

MULHER

Acordei sozinha, a casa desarrumada.
Meu amado saiu para caçar.
Noites e noite procuro seu cheiro
meu amado corre pelas ruas da cidade.

HOMEM

Eu subi as montanhas mais cheirosas,
eu desci pelos caminhos cheios de curvas
E cheguei ao jardim das delícias
as fontes que jorram flores e mel.

MULHER

Quem vem lá montado em seu cavalo
ventania voraz de cores e cheiros?
Meu amado chega com força
armado para a guerra.

HOMEM

Eis que bato à porta, meu amor:
abra, abra agora!

MULHER

Ouvi o coração dele batendo,

HOMEM

Estou molhado do sereno,
preciso entrar.

MULHER

Volte amanhã, é tarde!

HOMEM

Eu quero é agora, mulher!
Vamos, vamos dançar.
tuas curvas são preciosas.
Da tua boca caem pedras de brilhantes.
Teus seios são as torres de meu castelo.

MULHER

Então venha, as flores estão se abrindo.
Vamos passar a noite no jardim.
Eu sou tua agora.

Entra HIRÃO, interrompendo toda essa fábula do estupro. HIRÃO puxa o JOVEM SALOMÃO de sua brincadeira para a realidade.

CENA 10 (A DELAÇÃO PREMIADA DE HIRÃO)**HIRÃO**

Seu filho duma puta! Traidor de merda! Depois de tudo que eu te fiz!

JOVEM SALOMÃO

Mas...mas Hirão, amigãozão, meu irmão?!?!

HIRÃO

Irmão o caralho! Você não presta, sosô. Eu sabia que você era um idiota, bem-nascido, coxinha, filhinho da mamãe! Mas traíra? E logo comigo?

JOVEM SALOMÃO

Não tô entendendo, Hirão, gorduchão! Não me bata! É tudo fifty fifty, Hirão!
Tudo Fifty Fifty!

HIRÃO *(senta-se desolado)*

Depois de tudo eu que fiz, todas essas obras. Eu não passava de mais um empregado teu, não é sosô? (*tira do bolso sacos de areia*) E eu que eu ganhei com isso? Nada! Nada! Você sempre recebeu mais deus. A sua vida sempre foi assim. Você sempre quis tudo e sempre mais. Você, sosô, é um buraco sem fim que consome tudo em volta. Mas eu vou te fazer engolir essa merda (*Pega o JOVEM SALOMÃO e enfia os sacos de areia na boca dele*) Fica com essa porra! Tu não queria tudo? Então engole! (*Começa a ler a lista de tudo que fez. Delação premiada. A luz vai diminuindo enquanto a enorme lista é lida em off*).

"De Ben-Hur, nas montanhas de Efraim: 300 mil dólares por mês e mil e oitocentos pares de sapato;

Ben-Dequer em Macaz, e em Saalbim, e em Bete-Semes, e em Elom, e em Bete-Hanã: duzentos e cinquenta mil por dia, 4 fazendas e 10 mil algemas acolchoadas fabricadas pela Gucci (*uivo de lobo*);

Ben-Hesede em Arubote; também este tinha a Socó e a toda a terra de Hefer: dois milhões e trinta mil caixas de chocolate suíço;

Ben-Abinadabe em todo o termo de Dor: 35 milhões e 568 bolsas Prada e Louis Vitton.

Baana, filho de Ailude, tinha a Taanaque, e a Megido, e a toda a Bete-Seã, que está junto a Zaretã, abaixo de Jizreel, desde Bete-Seã até Abel-Meolá, para além de Jocmeão; pra esse, aulas de tênis, sapateio e duas hidroelétricas.

O filho de Geber, em Ramote de Gileade; tinha estas as aldeias de Jair, filho de Manassés, as quais estão em Gileade; também tinha o termo de Argobe, o qual está em Basã, sessenta grandes cidades, com muros e ferrolhos de cobre;

Ainadabe, filho de Ido, em Maanaim. Aimaás em Naftali; 280 milhões, 480 mil, 798 e alguma coisa.

Jeosafá, filho de Parua, em Issacar; Simei, filho de Elá, em Benjamim: Geber, filho de Uri, na terra de Gileade, a terra de Siom, rei dos amorreus, e de Ogue, rei de Basã."

Ah, Sosô: tu achava que o dinheiro vinha de onde? Do céu? Do teu cu? Teu reinado acabou. Essa e outras listas do Setor de Operações estruturadas vão correr o mundo. No futuro todos vão saber que o grande Sosô era um grande filho da puta!

CENA II (FINAL)

Ventania. Novamente quarto de hospital público. Ambiente enfumaçado, Salomão velho, paciente terminal em um quarto de hospital público. Ele está com sondas enfiadas em suas veias, sentado em uma cadeira giratória, com roupa hospitalar. Ele olha com raiva para frente. Sons de ventos e de respiração humana. Depois de um tempo, o velho ergue

lentamente seu braço, o sangue escorrendo em seus braços lívidos. Ele tenta agarrar a fumaça, que escapa entre os seus dedos. Depois de um tempo desiste e fala, mostrando a boca velha, suja, dentes amarelados- o cadáver insepulto. Instrumental Valsa do tempo

VELHO SALOMÃO

Engarrafar o vento

Beber copos de areia

Fugir da sombra e da fome de luz

O melhor teria sido nascer morto,

O melhor é uma casa onde há o luto que a festa

a desgraça que a alegria

eu sou como os estalos dos espinhos no fogo,

a carteira escondida que se perdeu

Tarde eu entendia que nosso grande problema é saber nem o que vai acontecer daqui a um minuto. E nisso estamos todos juntos — o rei e o ladrão, o sábio e o idiota.

Entram todos da peça. Cada um dia uma das seguintes frases. A música vai ficando mais divertida.

1 O mais veloz pode perder a corrida

2 O mais valente, morrer como um covarde.

3 Armadilha para aves, peixes que caem na rede — assim somos nós iguais em nossa miséria.

4 Quem abre um buraco, cava a própria cova.

5 Quem derruba um muro ergue abismos.

6 Quem constrói pontes enterra lagoas.

7 Uma casa com buracos no telhado

8 Bicho de pé, olho de vidro, a boca banguela

9 A taça cheia de vidro cai e quebra

10 Os colares de ouro arrebentam

11 O gosto das coisas se vai.

Festa com todos

FIM

B SEGUNDO ROTEIRO

SALOMÔNICAS

Farsa Juriverídica

Marcus Mota e Hugo Rodas

2016

FIGURAS DA PEÇA

VELHO SALOMÃO

JOVEM SALOMÃO

RAINHA DE SABÁ

ASSISTENTE RAINHA DE SABÁ

CORO DE MULHERES

CORO DE HOMENS

CRONISTA (VESTIDO DE PALHAÇO)

MULHER 1

MULHER 2

HOMEM POBRE

HOMEM RICO

HIRÃO

ABERTURA

Projeção dos 15 minutos finais do Rei David. Entrada do Público. Quando todo o público está assentado, o coro fora do teatro grita "Sossô, Salô // Sossô, Salomão"

CENA 1

Monólogo do Jovem Salomão. Iluminação especial para sugerir a presença de Deus

JOVEM SALOMÃO

Um dia, de noite, eu tive um sonho. Tava dormindo e Deus veio falar comigo. Ele me perguntou assim: "Rapaz, o que você quer da vida: mulheres, dinheiro, poder!" Porra, eu tava dormindo na minha cama. Eu, eu sou a porra do herdeiro dessa merda! Tive tudo do bom e do melhor. E agora Deus vem aqui na minha mansão me oferecer alguma coisa que eu já tenho? Ah, me deu uma raiva naquela hora! Mas deixa quieto. Vai ter troco. Olhei firme na cara daquela nuvem e disse: "Apenas dá-me sabedoria para

governar o povo com justiça e saber a diferença entre o bem e o mal". (*Para a platéia*) Essa nem Deus esperava! Deve ter pensando: "Porra, o que ele quer dizer com 'dá-me sabedoria'." Enquanto a nuvem se contorcia em dúvidas, eu peguei o bicho pelo pescoço e fui mandando ver: "Jura que vai me ajudar! Jura que vai atender meu pedido!" A nuvem se debatia, querendo escapar. Depois dessa tortura, a nuvem agonizando cedeu: "Porra você vai ter o que você pediu — sabedoria, inteligência, esperteza, como nenhum outro antes de você, nem ninguém depois terá." Agora era eu, minha gente! Eu! Todo mundo fique sabendo: Se Sossô pode com Deus, quem será contra Sossô?!

CENA 2 (DOIS JULGAMENTOS)

CORO entra aos gritos: "Sossô, Salô/ Sossô, Salomão". Cena das duas mães, veredito, povo delira. Julgamento I. Duas mulheres disputam a tapa um bebê recém-nascido. Homens as arrastam perante o rei. Ele perde a paciência sai de seu trono e dá um tapa em uma mulher e beija a outra. Tira o bebê delas e entrega para um soldado que segura o bebê pelos pés.

JOVEM SALOMÃO

Calma, putada! Calma. (*Descasca uma laranja*) Qual a fofoca?

CRONISTA (*Lendo um papiro*)

"Segundo os autos, a vagabunda requerente número 1 acima supracitada, caralho, informou que coabitava com sua colega no mesmo endereço, cama e edredom quando ambas engravidaram ao mesmo tempo de seus filhos que nasceram na mesma hora, dia, mês e ano, agora sendo quatro os moradores da casa, fora os eventuais fiadores e putanheiros ordinários- lista enorme aqui. Mas uma noite uma delas dormiu e rolou sobre uma das crianças, matando-a por sufocamento com dolo e sem dolo, sem consolo, coisa terrível de ser ver e ouvir. Pobre criança pobre!

JOVEM SALOMÃO (*levanta-se, andando com as mãos para trás, circunspecto*)

Atente-se aos fatos e à lei, cronista!

CRONISTA

Então a que ficou sem filho levantou-se no meio da noite e trocou os bebês: o morto foi pra outra; o vivo, junto de si.

JOVEM SALOMÃO

Não me diga que ela rolou e matou o outro também (*Tapa na cara da mulher*) Idiota!

CRONISTA

No dia seguinte a mulher acordou e foi dar de mamar para o bebê.

JOVEM SALOMÃO

E então o bebê engasgou, sufocou. (*Tapa na cara da mulher*) Estúpida!

CRONISTA

Não. Ela viu então que o bebê estava morto, que não era dela.

JOVEM SALOMÃO

Mas como assim? Não entendi nada. Conta essa história direito! (*Tapa na cara do cronista*)

MULHER 1

Foi ela! Ela quem matou meu filho!

MULHER 2

Mentira! Sou puta, mas não assassina. Foi ela! Foi ela!

JOVEM SALOMÃO

E agora o que vocês querem que eu faça? Cadê o problema?

CRONISTA

É crime de sangue, senhor, é grave.

JOVEM SALOMÃO

Sei, sei... Deixa me ver. Quem matou quem? Cadê o corpo?

MULHER 1

Você me conhece, Sosô. Você me conhece bem...

JOVEM SALOMÃO (*tapa na cara*)

Sai, sai, tentação: desencosta.

MULHER 2

Você conhece todas nós.

JOVEM SALOMÃO *(tapa na cara das duas)*
Parem com isso! Cronista, o que você acha?

CRONISTA

Um caso difícil. Elas moravam sozinhas, não há testemunhas.

JOVEM SALOMÃO

Então me tragam o bebê. E me deem uma espada.

MULHER 1

Isso. Corta a criatura ao meio. Assim resolve isso logo.

JOVEM SALOMÃO *(Descascando a laranja com a espada. Fala com o bebê)*

Fale, abra o bico: você viu tudo. Quem matou o teu irmão?

CRONISTA

Mas, senhor, é apenas...

JOVEM SALOMÃO *(Tapa no cronista)*

Calado! Todos sabem que Deus me tornou o homem mais sábio de todos, capaz de fazer justiça como ninguém. (Para o bebê, ameaçando com a espada)
Fale, moleque. Foi você? Confesse!

MULHER 2

Por favor! Não mate o meu filho! Pode entregar para a outra mulher!

JOVEM SALOMÃO

Caso encerrado. O bebê agora é meu. *(Joga a laranja fora e abraça a criança)*
Gostei dele. *(Depois joga a criança fora)* Mandem essas mulheres pro meu harém. Todos no futuro vão se lembrar do dia de hoje. Sabedoria e justiça para todos. *(O CORO celebra delirante a decisão de Salomão)* Próximo:

Julgamento da causa do fazendeiro rico e do camponês pobre

CRONISTA

"Segundo os autos, esse fedorento aqui solicita reparação de dano: o pobrezinho afirma que tinha uma ovelhazinha, uma só, que tratava como uma filha"

JOVEM SALOMÃO

Sei...

CRONISTA

"A peluda dormia na mesma cama que ele. Comiam da mesma comida, tomavam até banho juntos".

JOVEM SALOMÃO

Esse é dos meus!

CRONISTA

"Então veio o seu vizinho, o fazendeiro rico, homem mau, e roubou a bicha pra fazer um churrasco prum amigo".

JOVEM (confuso e com raiva)

Como é que é?!

HOMEM POBRE

Era minha vida a minha filha! Esse homem tinha tudo: pra que pegar o pouco que me restava?

HOMEM RICO

Rei, o senhor me conhece...

JOVEM SALOMÃO

De longa data... e o churrasco: por que não me convidou?

HOMEM RICO

Coisa íntima, bobagem...

JOVEM SALOMÃO

Teve festa, tinha que me chamar. Eu adoro festa!

CRONISTA

Rei, o povo espera um veredito!

JOVEM SALOMÃO (*puxando a orelha do Homem Pobre*)

A coisa que eu mais odeio no mundo é ser esquecido das festas, entendeu?! Isso me tira do sério. Onde já se viu não me chamar? Por acaso eu tenho al-

guma doença? Eu sou feio como você? Eu tenho essa boca sem dentes, esse mau hálito de animal?

HOMEM POBRE

Senhor, a minha ovelha, a minha criança...

JOVEM SALOMÃO (*Pegando o HOMEM RICO pela orelha também*)

Agora você vai lá e mata outra vaca, um monte delas, quatro vezes mais. E me prepara um banquete, ouviu?

HOMEM RICO

Sim, senhor?

JOVEM SALOMÃO (*para o HOMEM POBRE*)

E tu, desgraça: toma um banho e vai trabalhar de garçom no meu banquete, já que ninguém te espera em casa e tua cama tá vazia. De quem tem muito, muito será tirado. E quem nada tem, com menos vai ficar. Escreve aí, idiota!

Povo vai ao delírio com a sabedoria de Salomão.

Marchinha da sabedoria

Sossô, Sossô, meu Salomão
o Rei mais sábio que a Judeia teve já.
o mundo inteiro saberá
nosso Sossô é sabido por demais.
todo mundo. (*bis*)

O coro sai, alegre cantando com a platéia.

CENA 3

Entrada da Rainha de Sabá e seu séquito. Sexualidade no palácio.

Depois a Rainha de Sabá canta sua música

Canção do acordo

CENA 4

Entrada de Hirão, o chefe dos empreiteiros: um sujeito bem gordo, suado, passando o lenço na testa.

JOVEM SALOMÃO *(Como uma criança vai abraçar forte o HIRÃO)*

Hirão, gordão, amigãozão! Meu irmão: há quanto tempo!

HIRÃO

Calma, moleque: agora você é rei!

JOVEM SALOMÃO

Hirãozão, gordão: como eu amo esse cara!

HIRÃO *(afastando o JOVEM SALOMÃO)*

Idiota! Me escute: Teu pai te mandou construir um monte coisas, entendeu? Eu sempre ajudei teu pai, lembra? Então vamos continuar trabalhando juntos, tudo bem?

JOVEM SALOMÃO

Claro, Hirão, meu irmãozão! Fifty fifty! Fifty fifty! Hirão gorduchão!

HIRÃO

Quieto, moleque! Tudo tem que ser bem feito! Eu tô com um monte de gente nesse negócio. Presta atenção: tô trazendo a madeira e as pedras, tudo da melhor qualidade. Os homens dia e noite vão carregar e descarregar os caminhões. Os mestres de obra e os operários, meus engenheiros e arquitetos todos disponíveis pra você. Isso aqui vai demorar anos, anos. Por isso eu preciso de você nisso o tempo inteiro. A gente vai se dar muito bem. Do seu lado, você cuidado pra tudo sair certinho, aprovando os projetos, as obras. Eu entro com o trabalho e você com a lei. A gente é irmão, família!

JOVEM SALOMÃO

Tudo que você quiser, HIRÃO grandalhão! Fifty fifty! Fifty fifty!

HIRÃO *(imagens de construções projetadas. O movimento dos coros como escravos trabalhando)*

Então ao trabalho! Todo mundo: vamos refazer a cidade, uma cidade nova. Construir um palácio, o melhor e maior palácio! Teu pai iria ficar orgulhoso! Um palácio não: um complexo de construções: um lugar para as festas, um salão enormes para receber os visitantes. Uma casa luxuosa pra você morar. Um hotel de luxo para as suas mulheres. E um salão enorme pra você se mostrar como reto juiz, julgando as causas e as pessoas. E pra esses salões e casas tudo de bom e do melhor: os melhores móveis, os melhores materiais, tudo o que for belo, caro e único.

JOVEM SALOMÃO

Eu quero do melhor, Hirão meu irmão! Eu sempre tive do melhor. Fifty fifty! Fifty fifty! E quero um zoológico com leões, macacos e pavões, e um lago artificial gigante e.. e... uma ponte, uma ponte pra lugar nenhum! E também um muro em volta da cidade, um muro que nunca acabe de tão grande. E muitos automóveis, todos que eu puder comprar e ganhar! Eu adoro carros, Hirão grandão! Ah como eu adoro!

HIRÃO

Mas... mas onde você vai guardar esses carros?

JOVEM SALOMÃO

Fifty fifty, Hirão, Fifty fifty: Vou transformar as cidades em volta em estacionamentos! Todas as cidades vão virar estacionamentos pros meus automóveis. Anota aí nessas plantas: vamos reconstruir as cidades que meu pai destruiu. Vamos destruir tudo e construir de novo!

HIRÃO

E quem vai dar duro, trabalhar nisso por horas e horas todos os dias o tempo inteiro?

JOVEM SALOMÃO

Quem? Quem? os filhos da putada! Todos eles! Vão trabalhar pra mim todos os dias de suas vidas, sem pausa, sem reclamação, sem receber nada, só comida, e comida a mais barata que houver. E vão homens e mulheres felizes, a putada toda suja de terra, as mãos feridas, a boca sem dentes, todo mundo rindo e se mijando de alegria enquanto apanham nas costas e trabalham pra mim. Pois eu, Salomão fifty fifty debati com Deus e venci. Se perder pra essa gente, vou empatar com quem?!!!

HIRÃO *(rindo)*

Ah, Salomão! Você é mesmo um idiota, um completo idiota! Mas há sabedoria nessa loucura *(Rindo)* Vamos ficar anos e anos nessa patacoada!

Canção dos empreiteiros

CENA 5

Projeção de todos os templos do mundo,

Canção dos trabalhadores

CENA 6

Projeção do palácio real. A voz de Deus com iluminação especial e fumaças

VOZ DE DEUS

"Você vai ter o que você pediu — sabedoria, inteligência, esperteza, como nenhum outro antes de você, nem ninguém depois terá!

Abrem-se as portas do palácio. As diferentes salas são exibidas, até chegar a uma fonte de águas. Ali perto, um banquete. Procissão de falos. Número musical "American Delirium". Torneio de sábio. O locutor apresenta os concorrentes.

LOCUTOR

And now, ladies and gentlemen, o torneio dos sábios, festa *stultorum, fatuorum, follorum!*

ARAUTO DA SABEDORIA *(da platéia)*

Gente louca e esquecida, ouçam: a Sabedoria está gritando pelas ruas, buscando alguém que a siga. Ela corre de pés descalças e roupas transparentes. Por duas vezes ela tropeça e cai, sangue jorra de seus joelhos. Mas ela se ergue e vai adiante, e perguntando por uma farmácia. Não dá pra entender muito o que ela diz, pois há sangue também em sua boca. E há sangue em suas mãos e nas unhas dos pés. A Sabedoria continua a gritar, mas ninguém para pra ouvir: é por quê Sabedoria acaba de tropeçar de novo, rolando la-deira abaixo.

Projeção silenciosa da muda da deusa da sabedoria correndo pelas ruas das cracolândias, caindo os pés sangrando. Ela aparece ela machucada e fala:

DEUSA DA SABEDORIA

Eu gritei por vocês e você não me ouviram! Eu chamei e você me rejeitaram! Quando o pior vier, eu vou rir de vocês. Vocês vão me procurar, chamar pelo meu nome, mas não vão me encontrar, eu não vou responder. Vocês vão ter medo pra sempre. Eu gritei, gritei e vocês não me ouviram. Agora é tarde!

SALOMÃO JOVEM

Chega! Mas será a puta que pariu! Essa é a pior festa que eu fui! Esfolem todos! Deixa eu fazer a festa eu mesmo.

(Puxa uma mulher acompanhada da festa. Projeção para um quarto infantil)

CENA 7

Salomão indo atrás de suas mulheres. Ele está de joelhos, como um bebê. O espaço é de um quarto infantil. Jogo de esconde-esconde. Ecoam frases:

MULHER-DEVANEIO

Seja meu rei: me leve pra cama:
Me cubra de beijos com tua boca

HOMEM

Como você é, linda, garota:
teus olhos brilham de amor!

MULHER-SONHO

Eu sou a rosa dos campos,
o lírio dos vales:
me leve pra tua casa.

HOMEM

Tenho colares pro teu pescoço,
e vinho pra tua boca suave.
Você sabe onde me encontrar.

MULHER-DEVANEIO

Meu homem fala comigo,
ele me chama e eu vou.
Eu sou dele, ele é meu
Em seus abraços me abraço.

HOMEM

Vamos à caça, é noite alta.
Vamos à caça, que'eu tenho fome
Ela se escondeu assustada em uma rocha
Ela fugiu com medo de mim.

MULHER-DEVANEIO

Acordei sozinha, a casa desarrumada.
Meu amado saiu para caçar.
Noites e noite procuro seu cheiro
meu amado corre pelas ruas da cidade.

HOMEM

Eu subi as montanhas mais cheirosas,
eu desci pelos caminhos cheios de curvas
E cheguei ao jardim das delícias
as fontes que jorram flores e mel.

MULHER-DEVANEIO

Quem vem lá montado em seu cavalo
ventania voraz de cores e cheiros?
Meu amado chega com força
armado para a guerra.

HOMEM

Eis que bato à porta, meu amor:
abra, abra agora!

MULHER

Ouvi o coração dele batendo,

HOMEM

Estou molhado do sereno,
preciso entrar.

MULHER

Volte amanhã, é tarde!

HOMEM

Eu quero é agora, mulher!
Vamos, vamos dançar.
tuas curvas são preciosas.
Da tua boca caem pedras de brilhantes.
Teus seios são as torres de meu castelo.

MULHER

Então venha, as flores estão se abrindo.
Vamos passar a noite no jardim.
Eu sou tua agora.

Entra HIRÃO, interrompento toda essa fábula do estupro. HIRÃO puxa o JOVEM

SALOMÃO *de sua brincadeira para a realidade.*

CENA 8

HIRÃO

Seu filho duma puta! Traidor de merda! Depois de tudo que eu te fiz!

JOVEM SALOMÃO

Mas... mas Hirão, amigãozão, meu irmão?!!!

HIRÃO

Irmão o caralho! Você não presta, Sosô. Eu sabia que você era um idiota, bem-nascido, coxinha, filhinho da mamãe! Mas traíra? E logo comigo?

JOVEM SALOMÃO

Não tô entendendo, Hirão, gorduchão! Não me bata! É tudo fifty fifty, Hirão! Tudo Fifty Fifty!

HIRÃO *(senta-se desolado)*

Depois de tudo eu que fiz, todas essas obras. Eu não passava de mais um empregado teu, não é Sosô? *(Tira do bolso sacos de areia)* E eu que eu ganhei com isso? Nada! Nada! Você sempre recebeu mais deus. A sua vida sempre foi assim. Você sempre quis tudo e sempre mais. Você, Sosô, é um buraco sem fim que consome tudo em volta. Mas eu vou te fazer engolir essa merda *(Pega o JOVEM SALOMÃO e enfia os sacos de areia na boca dele)* Fica com essa porra! Tu não queria tudo? Então engole!

CENA 9

RAINHA DE SABÁ *(exagerada, apaixonada... pelo poder. Folheia os relatórios. Ao falar, vai ficando cada vez mais catatônica, um zumbi de Salomão)*

Eu... eu... eu estou sem palavras! Nem consigo respirar! Nossa empresa de auditoria constatou que tudo de fato é verdade. Está aqui nos relatórios! É inacreditável! Mas está tudo certo! Eu vejo com meus próprios olhos! É isso e muito mais!

ASSESSOR DA RAINHA DE SABÁ

Havia uma grande dúvida sobre a veracidade das informações. Mas a contabilidade está ok, toda a documentação correta!

RAINHA DE SABÁ

Esse seu negócio aqui é fabuloso, Sosô! E está em plena expansão! Todos trabalham, ninguém reclama, e você está cada vez mais rico!

ASSESSOR DA RAINHA DE SABÁ

Os números são impressionantes! Novos clientes nacionais e internacionais, novos processos, leis, mercadorias indo e vindo sem parar. Uma maravilha! Uma maravilha!

CENA 10

HIRÃO (*Leitura da delação premiada*)

"De Ben-Hur, nas montanhas de Efraim: 300 mil dólares por mês e mil e oitocentos pares de sapato;

Ben-Dequer em Macaz, e em Saalbim, e em Bete-Semes, e em Elom, e em Bete-Hanã: duzentos e cinquenta mil por dia, 4 fazendas e 10 mil algemas acolchoadas fabricadas pela Gucci (uivo de lobo);

Ben-Hesede em Arubote; também este tinha a Socó e a toda a terra de Hefer: dois milhões e trinta mil caixas de chocolate suíço;

Ben-Abinadabe em todo o termo de Dor: 35 milhões e 568 bolsas Prada e Louis Vitton.

Baana, filho de Ailude, tinha a Taanaque, e a Megido, e a toda a Bete-Seã, que está junto a Zaretã, abaixo de Jizreel, desde Bete-Seã até Abel-Meolá, para além de Jocmeão; pra esse, aulas de tênis, sapateio e duas hidroelétricas.

O filho de Geber, em Ramote de Gileade; tinha este as aldeias de Jair, filho de Manassés, as quais estão em Gileade; também tinha o termo de Argobe, o qual está em Basã, sessenta grandes cidades, com muros e ferrolhos de cobre;

Ainadabe, filho de Ido, em Maanaim. Aimaás em Naftali; 280 milhões, 480 mil, 798 e alguma coisa.

Jeosafá, filho de Parua, em Issacar; Simei, filho de Elá, em Benjamim: Geber, filho de Uri, na terra de Gileade, a terra de Siom, rei dos amorreus, e de Ogue, rei de Basã."

Ah, Sosô: tu achava que o dinheiro vinha de onde? Do céu? Do teu cu? Teu reinado acabou. Essa e outras listas do Setor de Operações estruturadas vão correr o mundo. No futuro todos vão saber que o grande Sosô era um grande filho da puta!

CENA 11

Gran finale. Banquete. Caos. Salomão vai sendo maquiando ele até ficar velho e cheio de tuberculose. O céu escurece uma vez mais . A voz de deus fala

VOZ DE DEUS

"Bobagem, tudo não passa de uma grande e imensa bobagem!"

FIM

C ROTEIRO CANÇÕES

1 ROCK INSTRUMENTAL DE ENTRADA

Música instrumental para entrada do público.

2 MARCHINHA SOSÔ (DE MARCUS MOTA E HUGO RODAS)

Entra o coro.

Sosô, Sosô, meu Salomão,
o rei mais sábio que a Judéia teve já.
O mundo inteiro saberá:
nosso Sossô é sabido por demais.

Fez tanto por si mesmo, palácios de marfim.
Julgou, não foi julgado: Salomão é esperto sim.

3 DUAS MULHERES. RAP²

4 DIÁLOGO 1³

SALOMÃO

Hirão, amigãozão, Meu irmão: que que tu manda?

HIRÃO

Moleque, me escute: tá hora de ganhar dinheiro.

SALOMÃO

Tudo que você quiser, HIRÃO, meu irmão! Fifty fifty! Fifty fifty!

HIRÃO

O negócio é o seguinte: vamos refazer a cidade, derrubar tudo e construir de novo. Tudo do melhor e mais caro.

SALOMÃO

Pode contar comigo, Hirãozão, amigazao! Pode contar comigo!

HIRÃO

A coisa é séria: preciso que você mude as leis e controle o povo. A gente vai se

2 Reelaboração da canção **Duas mulheres**, que foi descartada, e textos dos roteiros anteriores, com material adicional de Michelle Nogueira.

3 Trecho retirado do roteiro inicial.

dar muito bem, Sosô.

SALOMÃO

Combinado, meu irmão. A gente é família, a gente tá junto. Fifty fifty! Fifty fifty!

HIRÃO

Maravilha! Isso vai durar anos. Por isso eu preciso de você nisso o tempo inteiro, Sosô. Presta atenção: tá todo mundo ligado nisso. Todo mundo vai ganhar.

SALOMÃO

Sem problemas. Deixa comigo. Coloco a putada pra trabalhar e a gente fica de olho. Tranquilo.

HIRÃO

Negócio fechado! Toma jeito. Vê se não me fode!

SALOMÃO

Fifty fifty, Hirãozão meu amigão! Fifty fifty!

5 CANÇÃO EMPREITEIROS (LETRA E MÚSICA: MARCUS MOTA)

Nós temos que fazer mil pontes,
nós temos que fazer estradas,
tudo isso e muito mais
Ah...

Nós vamos construir estradas,
nós vamos refazer cidades
tudo isso e muito mais.
Ah...

Contrato bom, tudo legal
vamos fazer uma nota,
vamos fazer uma grana.
Grana. Grana.

6 CANÇÃO RAINHA DE SABÁ (LETRA E MÚSICA: MARCUS MOTA)

De longe vem a rainha mais bela que há,
chegou tão feliz sorrindo, surgindo do mar.

A linda mulher chegou, Senhora do meu Rei.
A linda mulher chegou, vamos todos receber.

Trago luxo, quero luxo, tudo tudo do melhor.
O teu reino, maravilha, nosso reino sem igual.

A tristeza, a beleza me envolvem sem cessar
E eu giro, rodopio, não consigo me cansar.

A linda mulher chegou, a festa não tem mais fim
pois Salomão se encontra já co'a Rainha de Sabá.

Homem e mulher, no gozo sem pudor,
não há vergolha em sem feliz enquanto os outros trabalham.

7 DIÁLOGO II (DENÚNCIA)

HIRÃO

Seu filho duma puta! Traidor de merda! Depois de tudo que agente combinou.

SALOMÃO

Mas...mas Hirão, amigãozão, meu irmão?!!!

HIRÃO

Irmão o caralho! Você não presta, sosô. Eu sabia que você era um idiota, bem-nascido, filhinho da mamãe! Mas traíra? E logo comigo?

SALOMÃO

Não tô entendendo, Hirãozão, amigão! Não me bata! É tudo fifty fifty, Hirão!
Tudo Fifty Fifty!

HIRÃO

Tá tudo nos jornais! Meu nome, minha foto, as negociatas todas! Tá tudo nos jornais!

SALOMÃO

Hirão, respira: agente tá junto, não se preocupa. Eu sou o governo, eu sou a lei. Nada vai acontecer.

HIRÃO

Você sempre recebeu mais deus, Sosô. A sua vida sempre foi assim. Você sempre quis tudo e sempre mais. Você, Sosô, é um buraco sem fim que consome tudo em volta. Mas eu vou te fazer engolir essa merda.

SALOMÃO

Calma, Hirão, calma: isso passa. O povo esquece: Olhe quanta coisa a gente construir juntos. Que Cidade! Que País! Viva o meu país! Viva Sosô! Viva! Viva!

8 CANÇÃO HARÉM (LETRA E MÚSICA: MARCUS MOTA)

Harém, mil e tantas mulheres,
morada de fêmeas sem lar.
Um homem construiu essa casa,
meu rei, um harém ele fez.

E toda noite ele quer festa
a nossa dança, nossos sorrisos.
E toda noite ele rebola:
Rei e Rainha nosso harém.

Quem foi que entrou nessa casa?
Quem foi que de moça vestiu?
As saias são agora de outra
mulher que entrou no harém
E toda noite ele quer festa
a nossa dança, nossos sorrisos.
E toda noite ele rebola:
Rei e Rainha nosso harém.

9 CANÇÃO TRABALHADORES (LETRA E MÚSICA: MARCUS MOTA)

Ah, minha cidade sem igual,
o meu suor te fez maior,

a tua luz não brilha em mim,
queria tanto um pouco dela,
minha cidade.

Ah, o meu trabalho não tem fim,
erguer as casas de meu rei,
seguir as ordens sem cansar,
queria tanto um pouco d'água,
todas as águas.

Me resta então sonhar,
enlouquecer sorrindo,
depois beber, comer,
num conto oriental.

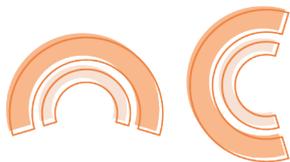
10 CANÇÃO TEMEROSA (LETRA E MÚSICA: MARCUS MOTA)

Bela e recatada e do lar
Linda e reservada e do lar.
Onde encontrarei a mulher virtuosa?
Ela faz meu pão, a mulher Temerosa.
Nada do que diz, não diz, não incomoda.
Como é feliz o seu nariz.

11 CANÇÃO ROCK⁴

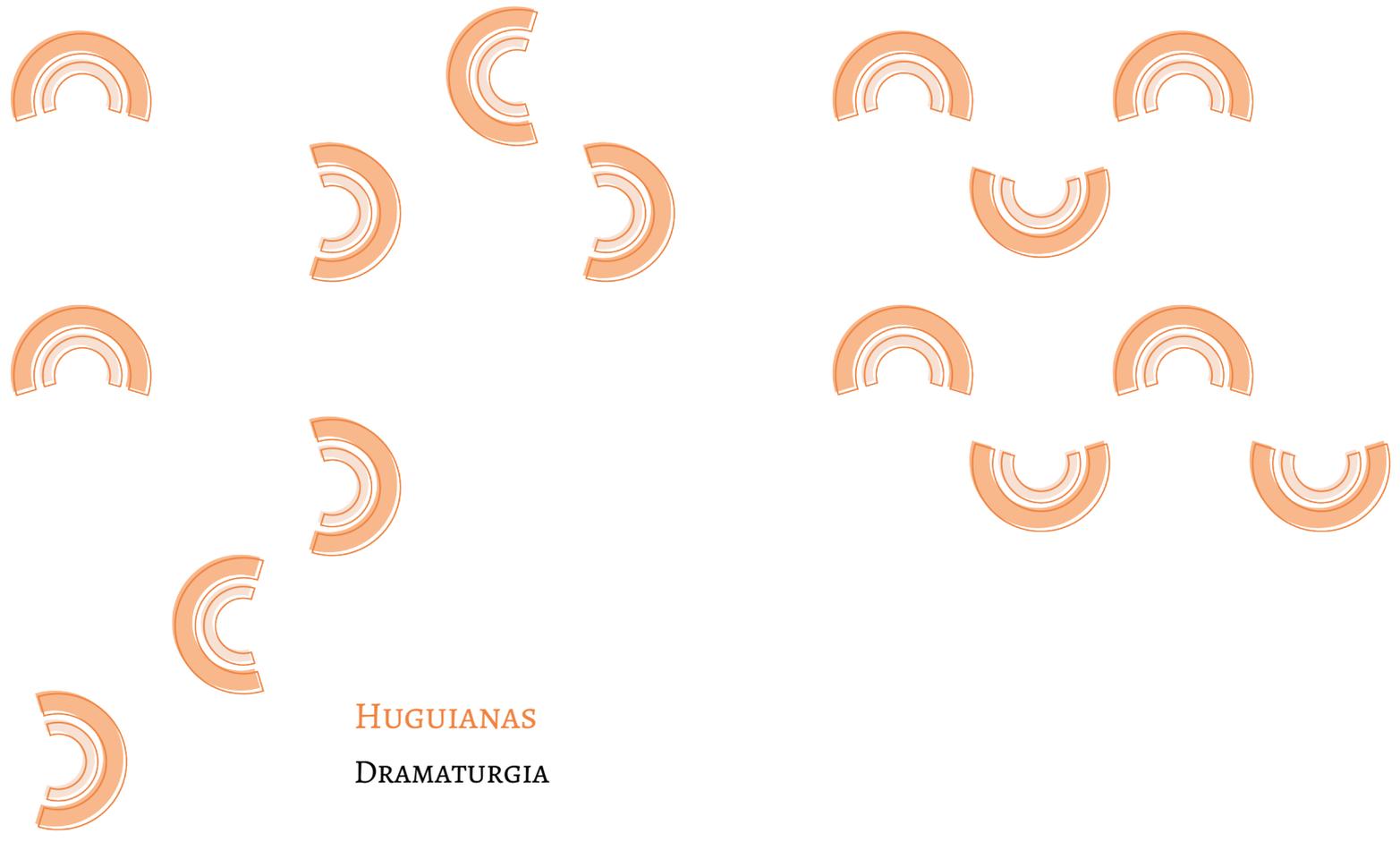
12 MARCHINHA SOSÔ

4 Hugo Rodas solicitou algo mais enérgico para acabar a peça. Então veio o Rock, improvisação composta pelo ator João Lima. Foram utilizadas falas a partir dos roteiros (Roteiro A, cena 4) e materiais por ele inseridos.



HUGUIANAS





HUGUIANAS
DRAMATURGIA

Hugo Rodas
Universidade de Brasília.

O foco da revista neste número é dramaturgia e este tem sido um dos pontos mais interessantes dentro do trabalho tanto no **TEAC**, quanto no **ATA**¹.

Desde os primeiros ensinamentos nesta profissão, dramaturgia tem sido sempre o ponto de partida, mais importante para iniciar qualquer trabalho, tanto na eleição de um texto, quanto na sua criação. Colocar-se na situação sócio-política do momento, na necessidade de ter voz, de ser ouvido e compreendido dentro de uma sociedade que sempre foi regida pelos falsos valores de uma classe dominante, e dentro da qual, se não nos cuidamos, simplesmente terminamos por agradá-la, entretê-la.

Neste semestre no **ATA (Agrupação Teatral a Macaca)**, estamos criando um roteiro para um espetáculo que provavelmente se intitule **Sem Palavras**, justamente por sentir que ela não é ouvida por aqueles a quem é dirigida e onde a imagem tomará conta de todo nosso desconforto frente à realidade absolutamente farsesca que vivemos.

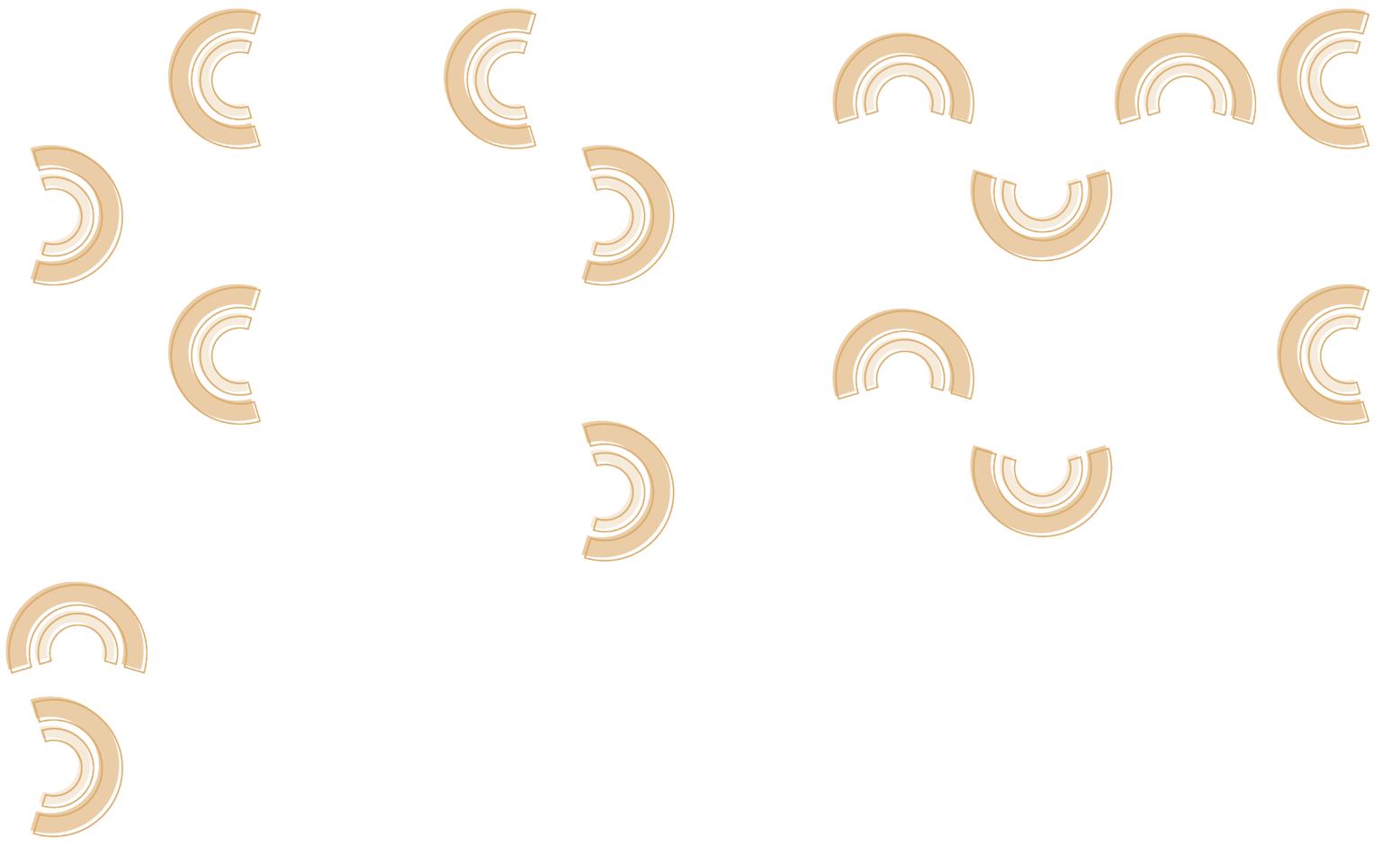
Claro, poderíamos montar o **Inspector Geral** de Gogol, por exemplo. Mas preferimos buscar dentro de nós essa raiva, essa angústia, assim como a alegria e força de poder expressá-la para podermos sentir-nos mais comprometidos com ela.

Da mesma forma, no **TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas)** desenvolvemos um trabalho sobre "gênero", procurando através dele estirpar o esteriótipo das entidades femininas e masculinas que nos complementam, para assim poder exercê-las sem as afetações preestabelecidas por essa sociedade para sejam aceitas, gerando uma sequência de cenas criadas pelos alunos que me fazem sentir orgulhoso da profissão que exerço².

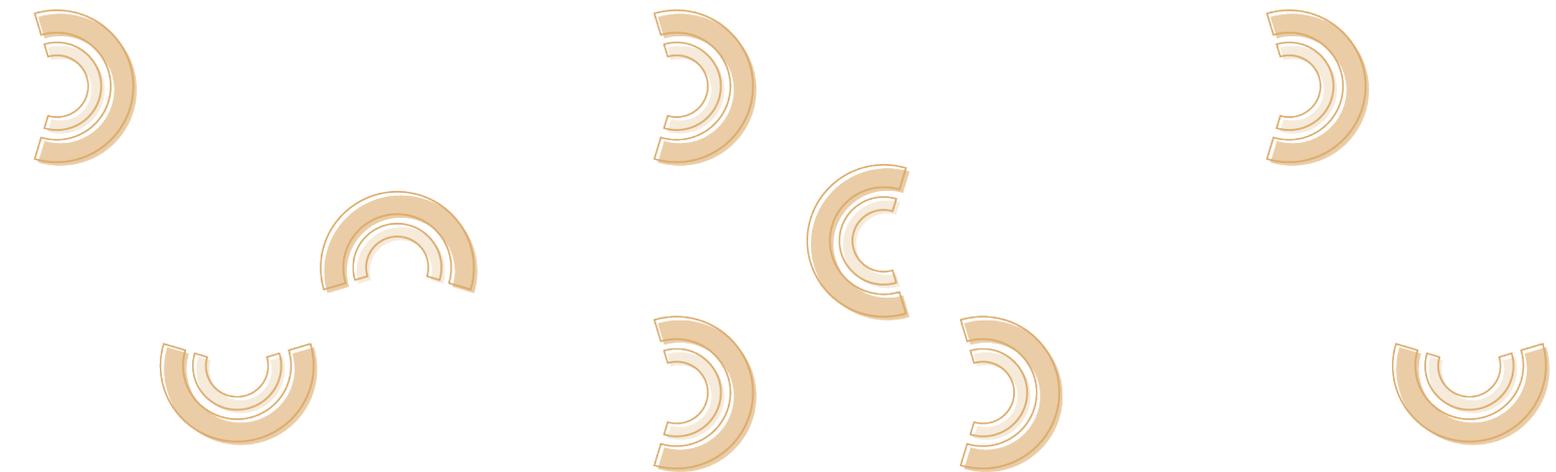
1 N.E. Hugo se refere, respectivamente, à disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas que ele ministra na Universidade de Brasília, e ao coletivo teatral formado a partir de pesquisa de treinamento de atores, orientado por Hugo Rodas depois que ele se aposentou compulsoriamente no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília em 2009. Link: <http://amacaca.com.br>.

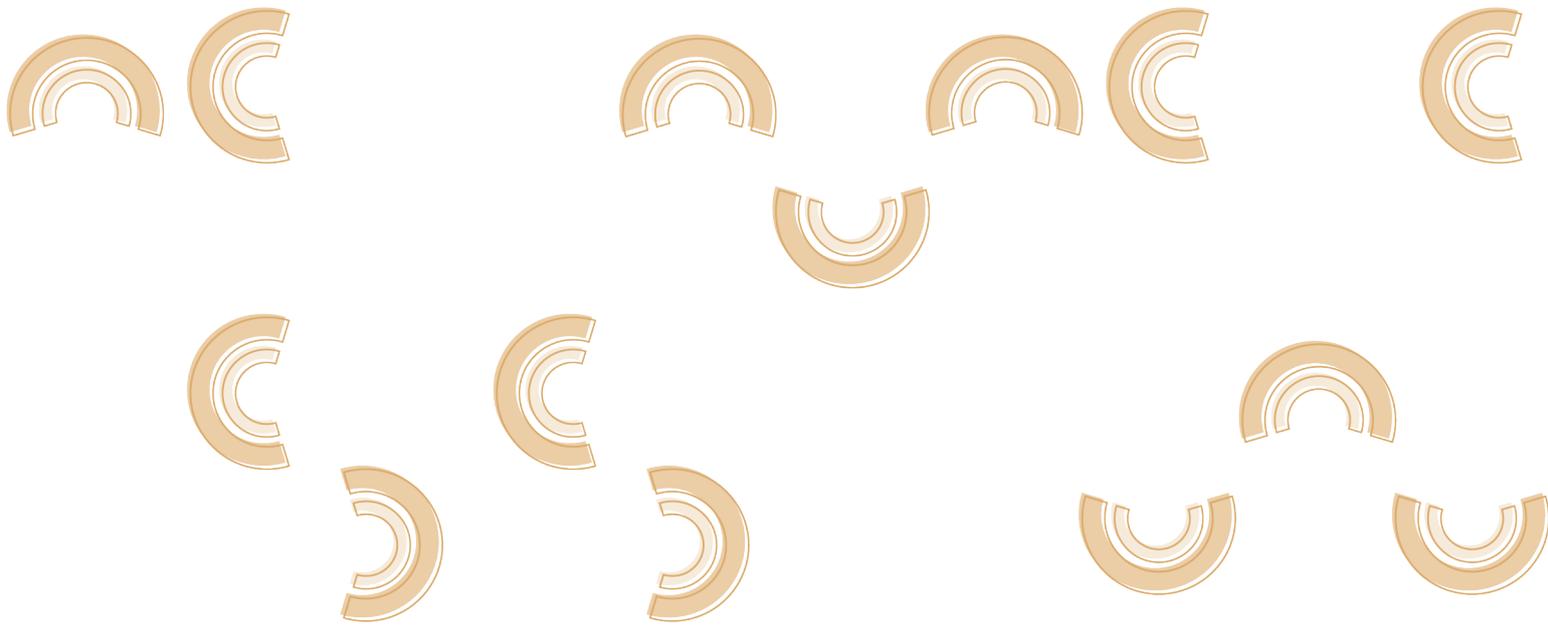
2 N.E. Este processo foi desenvolvido entre março e julho de 2017. Parte do material, principalmente vídeos, encontra-se registrado no blog <https://teac12017.blogspot.com/>.

Uma vez, obrigado a todos os que me rodeiam e complementam esse roteiro maravilhoso que justifica o estar vivo.



TEXTOS E VERSÕES





TEXTOS E VERSÕES

TÉSPIS OU OS DEUSES ENVELHECEM

W.S. Gilbert

Texto.

Arthur Sullivan

Música.

Carlos Alberto Fonseca

Tradução.

Universidade de São Paulo

E-mail: carendip@uol.com.br

Téspis
ou Os Deuses Envelhecem¹

W.S. Gilbert

¹ Produzida pela primeira vez no Gaiety Theatre, Londres, 26 de Dezembro de 1871

Dramatis Personæ

Imortais (Olímpicos idosos): JÚPITER, APOLO, MARTE, DIANA, VÊNUS, MERCÚRIO.

Mortais: TÉSPIS (Diretor de uma companhia teatral ambulante), SILLIMON, TIMIDON, TIPSEION, PREPOSTEROUS, STUPIDAS, SPARKEION, NICEMIS, PRETTEIA, DAFNE, CYMON.

Coros (Estrelas, Deuses, Deusas, Tespianos)

Sinopse do Cenário

Ato I: Templo dos deuses em ruínas no alto do monte Olimpo

Ato II: O mesmo lugar, visto por trás, um ano depois

Época: Agora (e não Ágora)

ATO 1

Fachada em ruínas do templo dos deuses no alto do Olimpo. Colunas pitorescamente esculpidas, cobertas de musgo, algumas inteiras, outras quebradas; ao centro, uma entrada para o templo. Pedacos de colunas sobre o palco. Um relógio de parede numa lateral da fachada. À direita, no fundo, o caminho que vem do pico da montanha. Ao longe, picos das montanhas adjacentes. No primeiro momento,

tudo está ocultado por uma neblina fina, que aos poucos desaparece. Entra, por um lado, no meio da neblina, o CORO DE ESTRELAS, chegando do trabalho, fadadas. Pelo outro lado, entra DIANA, cuidadosamente enrolada em panos, xales, capuz na cabeça, máscara de gases no rosto e galochas nos pés. Enquanto o CORO fala, DIANA desveste as peças externas e se mostra vestida com as roupas costumeiras da deusa da Lua.

CORO DE ESTRELAS

Ao longo da noite / as constelações / mandaram sua luz / de várias posições.
/ Quando a nova meia-noite / cair sobre as nações / vamos reassumir / nossas ocupações.
/ Quando a nova meia-noite / cair sobre as nações / vamos reassumir / nossas ocupações.

CORIFEU

Nossa luz, é bem verdade, / não merece tanto respeito: / o que fazer de nossa claridade / de modo a surtir efeito / se, de dia e a noite inteira, / com um brilho bem vulgar, / essa Lua bandoleira / vem aí para brilhar?

CORO DE ESTRELAS

Ao longo da noite / as constelações / mandaram sua luz / de várias posições.
/ Quando a nova meia-noite / cair sobre as nações / vamos reassumir / nossas ocupações.
Quando a nova meia-noite / cair sobre as nações / vamos reassumir / nossas ocupações. *(sai, emendando o "eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou...")*

DIANA

(tremendo) Ugh! Como as noites estão ficando frias! Não tenho muita certeza, mas parece que o ar da noite está mais frio do que costumava ser. Problemas na camada de ozônio? O tal efeito estufa? Aquele El Niño? *(olhando para o relógio)* Oh mas já é hora de o sol nascer. *(chamando)* Apolo! Apolo!

APOLO

(de dentro) O que foi, Diana?

DIANA

Já cheguei do trabalho. Ó sol! Ó sol! Vamos, é hora de você se levantar.

APOLO

(entrando, bocejando, vestido a rigor, com luvas e cartola) Ah Diana, eu não estou nem um pouco a fim de sair hoje. Já saí ontem, já saí antes-de-ontem e hoje

eu queria descansar o dia inteiro. Não tenho muita certeza, mas parece que estou tendo um pouco mais de trabalho do que costumava ter.

DIANA

Eu tenho certeza de que esses dias curtos não vão cansar você. Você não se levanta antes das seis, e às cinco já está na cama de novo. Você devia dar uma olhada no meu trabalho e ver se ia gostar dele — a noite inteira no batente!

APOLO

Minha querida irmã, não te invejo. Já fiz muita coisa na vida, mas aquilo foi quando eu era um sol jovem. Não quero mais fazer aquele esforço todo. Estou muito bem assim. Bom, talvez uma pequena mudança de ares me fizesse bem. Eu gostaria muito de aparecer mais tempo em Londres neste inverno, aquelas caras lá ficariam contentes de me ver. Não! Hoje eu não vou sair. Vou mandar pra eles uma neblina fina, molhadinha, peganhenta. Você vai ver só, amanhã estarei um pouco mais valorizado. *(para a neblina)* Vai, neblina, sai, vai! *(a neblina se dissipa)*

MERCÚRIO

(entrando; carrega vários pacotes; senta-se, muito cansado) Em casa, finalmente! Que falta estava sentindo disso!

DIANA

Seu patife, na farra de novo a noite inteira. É a terceira noite que passou fora nesta semana, Mercúrio.

MERCÚRIO

Logo você, a Lua, que fica zanzando a noite toda, está me censurando por isso.

DIANA

Eu estava trabalhando a noite toda.

MERCÚRIO

E eu também estava trabalhando a noite toda. Minha natureza exige que eu desça quando o sol se põe e só suba quando o sol se levanta.

DIANA

E o que você esteve fazendo?

MERCÚRIO

Roubando... a pedidos.

DIANA

E o que é que roubou... a pedidos... nessas sacolas todas?

MERCÚRIO

Uma dentadura nova e uma caixa de Pílulas de Vida do Dr. Ross — para Júpiter. Um shampoo anticaspas e um vidro de tintura de cabelo — para Apolo. Uma máscara de gases e um par de galochas — para Cupido.

APOLO

(mexendo numa sacola) Um delineador para os olhos, uma caixinha de pó de arroz, um pote de rouge, um pé de coelho e um sutiã - para Vênus.

DIANA

Roubando, Mercúrio!... Devia ter vergonha de você mesmo!

MERCÚRIO

Oh na condição de deus dos ladrões, preciso fazer alguma coisa para justificar minha posição.

DIANA / APOLO

(desdenhosamente) Sua posição!

MERCÚRIO

Oh eu sei que isso não é algo de que alguém possa se gabar, mesmo lá embaixo na Terra. Lá, isso é um procedimento desprezível.

APOLO

Um crime, é isso que é.

DIANA

E tem alguma justificativa?

MERCÚRIO

Agora que ficaram velhos demais, vocês me transformaram em escravo do Olimpo: bagageiro, camareiro, carteiro, criado, empregadinha, faxineiro, mordomo e sacristão.

APOLO

Mas você deve ter ganho muitos presentinhos no Natal.

MERCÚRIO

Deveriam ter sido muitos, mesmo, mas não foram. Ingratos! O modo como vocês me tratam é abominável. Faço tudo pra todo mundo e não sou ninguém. Eu vou pra todos os lugares e estou em lugar nenhum. Fiz trovões novinhos em folha para Júpiter com som stereo e o escambau, gravei odes em CDs para Apolo, bolei batalhas com armas a laser para Marte, e amor com muita camisinha para Vênus. É, eu faço tudo e sou nada. E, em compensação, o que fizeram para mim?

APOLO

O que fizemos? ha! ha! fizemos de você o rei dos ladrões!

MERCÚRIO

Ah sim... muito enobecedor da parte de vocês. *(recitando)* Oh, eu sou um escravo desses deuses defunteiros, / de manhã até à noite sou assim explorado, / devo ficar levando recadinhos durante dias inteiros, / estou preso a esse trabalho até cair de cansado! / No verão me levanto bem cedo / — como um burro de carga não posso reclamar — / e então acendo o sol e o deixo ligado, / e então ele fica no céu a queimar! / Bom, é assim que o mundo caminha aos trambolhões, / e será sempre assim por toda a eternidade. / Embora tolos sejam condes e barões, / nada revela sua grande obscuridade!

DIANA / APOLO

É assim que o mundo caminha aos trambolhões, / e será sempre assim por toda a eternidade. / Embora tolos sejam condes e barões, / nada revela sua grande obscuridade!

MERCÚRIO

Um escravo dos deuses, tratado a pescoções! / Tenho que obedecer, mas mantenho o mesmo tom. / E não apenas cuido de suas refeições / mas também lavo e passo e sirvo de garçom. / Sou eu que faço o néctar que os deleita — / (que delícia eles bebem com um bom tabaco!) / mas depois de beberem toda a minha receita / eles acham de agradecer aquela maravilha a... Baco! / Sou eu que os ensino a ler e a escrever, / e mostro textos lindos para essa catterva! / E por ajudar na arte de o belo entrever — / quem recebe os louros é a jumenta Minerva!

DIANA / APOLO

É assim que o mundo caminha aos trambolhões, / e será sempre assim por toda a eternidade. / Embora tolos sejam condes e barões, / nada revela sua grande obscuridade! (*ouve-se uma música ruidosa, rangente, e o baque de um corpo caindo ao chão; MERCÚRIO se afasta para ver*)

DIANA / APOLO

O que foi isso? Que barulho foi esse? (*olhando*) Zeus, é Júpiter!

JÚPITER

(*entrando, como quem está se levantando do chão, vestindo longa túnica e um gorro noturno de seda na cabeça*) — Bom dia, Diana! Ah Apolo... Mercúrio... Bom, bom, bom, o que há de novo? O que é que há?

DIANA

Bom, esse patife do Mercúrio está dizendo que não fazemos nada, nada, e deixamos todas as tarefas do Olimpo a cargo dele! Acredite que agora deu de dizer que a cotação de nossa influência sobre a Terra está em baixa, beirando o zero!

JÚPITER

Não seja dura com o rapaz, Diana. Para dizer a verdade, não acredito que ele esteja longe da verdade. Não deixe que isso se espalhe, mas, aqui entre nós, os sacrifícios e as oferendas votivas diminuíram terrivelmente nos últimos tempos. Eu me lembro muito bem do tempo em que as pessoas nos ofereciam sacrifícios humanos. Pense nisso!

DIANA

Ah bons tempos aqueles!

JÚPITER

Depois, baixaram o nível para touros, porcos e carneiros.

APOLO

Bom, há coisas piores que touros, porcos e carneiros.

JÚPITER

É, o nível foi baixando ainda mais, e eu já senti cheiro de bife de carne de soja. O que acham disso?

APOLO

Eu não gosto disso de jeito nenhum.

JÚPITER

Não diga isso — ainda pode piorar... todo mundo pode virar vegetariano!

DIANA

Você acredita mesmo que seria possível piorar mais ainda?

JÚPITER

Resumindo: a crise chegou a tal ponto, que precisamos fazer urgentemente alguma coisa para restaurar nossa influência. A pergunta é: o quê? (*entra MARTE*)

MERCÚRIO

(*vindo para a frente com grande alarme*) Gente! Um incidente sem precedente! / Mal posso crer que seja verdade!

MARTE

Virgem santa, ficou demente! / O que aconteceu a sua santidade?

APOLO

Fala depressa, acaba essa cantilena!

MERCÚRIO

Mortais subindo, uma enormidade, / vão causar neste Olimpo uma tempestade / — aos milhares e mais algumas centenas!

JÚPITER / APOLO / MARTE

Oh que bananosa! / Que gente audaciosa! / Se a Terra é espaçosa, / Pra que vir pra cá? / Precisamos evitar / que venham nos visitar / pra podermos respirar. / Manda essa gente pra lá!

DIANA

Júpiter, escuta minha prece! / Se cada um uma vela acender / será o fim desta que não esmorece! / Minha luz vai ser impossível ver!

APOLO

O Inferno é o lugar adequado / pra essa gente miserável mandar! / Se sobem aqui e ficam do nosso lado / minha influência vai acabar!

JÚPITER

(olhando sobre o precipício) Mas que doidice subir essa encosta!

DIANA

(olhando sobre o precipício) Uma CPI é minha proposta!

APOLO

(olhando sobre o precipício) O que vem fazer aqui esse monte de bosta?

MERCÚRIO

(olhando sobre o precipício) Mais parece um grupo das Viagens Costa!

JÚPITER / DIANA / APOLO / MERCÚRIO / MARTE

Oh que bananosa! / Que gente audaciosa! / Se a Terra é espaçosa, / pra que vir pra cá? / Precisamos evitar / que venham nos visitar / pra podermos respirar. / Manda essa gente pra lá!

APOLO

Se valoriza sua vida, Júpiter poderoso, / mande um raio em cima deles com suas lembranças!

JÚPITER

Meus raios, Apolo gracioso, / não vão mais longe que uma lança.

MERCÚRIO

Seus raios, Diana, joga neles, manda brasa, / deixa essa gente maluca, põe neles um arreio!

DIANA

Meus raios não têm mais asa, / não vão além de quilômetro e meio.

JÚPITER / DIANA / APOLO / MARTE / MERCÚRIO

Oh que bananosa! / Que gente audaciosa! / Se a Terra é espaçosa, / pra que vir pra cá? / Precisamos evitar / que venham nos visitar / pra podermos respirar. / Manda essa gente pra lá! *(entram no templo em ruínas)*

SPARKEION

(entrando, com NICEMIS) Chegamos finalmente no alto do Olimpo, deixamos os outros para trás, Nicemis. Mas o que é isso?

NICEMIS

Um palácio em ruínas! Um palácio no topo da montanha. Quem será que mora aqui, Sparkeion? Algum rei poderoso, talvez, com dinheiro além da conta, veio morar aqui.

SPARKEION

Pra fugir dos credores, na certa! É, mas é um bom lugar para uma casa de campo, embora esteja precisando de algumas reformas.

NICEMIS

Não, é um lugar muito inconveniente.

SPARKEION

Inconveniente?

NICEMIS

Sim. Já pensou o trabalho que dá trazer manteiga, leite e ovo pra cá? E não dá pra criar porcos nem galinhas. Nem tem carteiro aqui. E duvido que a TV a cabo pegue legal. Ou que o celular funcione... Ah não, eu ia ficar louca.

SPARKEION

Mas que mentalidade prática você tem! Que boa esposa você vai dar!

NICEMIS

Não esteja tão certo disso. Nosso casamento mal começou, a festa ainda vai durar o dia inteiro.

SPARKEION

Não tenho nenhuma dúvida sobre isso. Seremos tão felizes quanto um rei e uma rainha, embora sejamos apenas atores ambulantes.

NICEMIS

Foi muito gentil da parte de Téspis celebrar nosso casamento com esse piquenique nessa montanha tão agradável.

SPARKEION

E mais gentil ainda por permitir que viéssemos na frente de todo o mundo. Grande Téspis! (*beija NICEMIS*)

NICEMIS

(empurrando-o) Pára, pára, sai pra lá! A cerimônia de casamento ainda não terminou.

SPARKEION

Mas não seria nada respeitoso para com Téspis se a gente não aproveitasse essa situação pra tirar algum proveito dela...

NICEMIS

E não seria mesmo, de jeito nenhum. Sai pra lá.

SPARKEION

As segundas intenções é que são as melhores. Vem comigo, vem. *(beija NICEMIS)*

NICEMIS

(empurrando-o novamente) Como você ousa me beijar antes de nosso casamento estar concluído?

SPARKEION

É o ar, querida Nicemis, é este ar que me embriaga.

NICEMIS

Então é melhor a gente descer, Sparkeion. Não devemos nos expor a situações que não podemos controlar.

SPARKEION

Aqui, tão distante do mundo, / da turbulência e da derrisão, / com esse esplendor tão fecundo / para a delícia de nossa visão, / ninguém para perturbar / (pelo menos nesse lugar), / ninguém pra se intrometer / no nosso intenso prazer, / oh por favor, não decida / separar da tua a minha vida, / eu juro, pela nossa felicidade, / te amar por toda a eternidade!

NICEMIS

Nessa montanha o ar é claro / e muito animador, / e dizemos coisas sem o reparo / de mais gente ao nosso redor. / Mas devemos esperar / pra lá no vale falar / essas coisas maliciosas / que nossas mentes ociosas / não conseguem segurar.

SPARKEION

Muito bem, Nicemis. Se você não quer nada comigo, eu sei quem quer.

NICEMIS

Ah é? Quem é essa sirigaita?

SPARKEION

Daphne.

NICEMIS

Ah essa Daphne flertaria com qualquer um.

SPARKEION

Todo mundo flertaria com Daphne. Ela é tão bonita quanto você e sabe fazer o tchan dançar na boquinha da garrafa.

NICEMIS

Ela tem é duas vezes mais dinheiro, e isso conta muito.

SPARKEION

Em todas as festinhas fica assim de gente ao redor dela. E ela gosta de ser olhada.

NICEMIS

Ah eu sei muito bem do que é que gosta aquela tarada.

SPARKEION

Bom, eu fiquei noivo dela durante seis meses, e se ela ainda olha pra mim você deve atribuir isso à força do hábito. Além disso, lembre-se: nós dois ainda estamos apenas meio casados...

NICEMIS

Eu suponho que você esteja querendo me dizer que vai me tratar tão vergonhosamente quanto a tratava. Muito bem, então, terminemos por aqui. Eu não vou fazer nenhuma objeção. Téspis sempre foi muito gentil comigo, e eu bem posso ser bem depressinha a esposa do dono da companhia.

CORO DE TESPIANOS [Daphne, Pretteia, Stupidas, Tipseion, Cymon]

(entrando, carregando pequenas cestas) Subindo no alto de rochosos montes, / saltando riachos e sonoras fontes, / descansando sob salgueiros chorões, / a brisa no rosto e suas leves impressões, / encharcados com a chuva de verão, / rompendo labirintos de vegetação, / enfrentando grotões e desfiladeiros — /

mocinhas suaves e rapazes altaneiros / o topo da montanha alcançam, / mais sorridentes enquanto avançam.

DAPHNE

Ergamos a taça e bebamos o vinho, / dancemos e cantemos em burburinho. /
Façamos desse instante um grande prazer: / de repente ele pode desaparecer.

CORO DE TESPIANOS

Façamos desse instante um grande prazer: / de repente ele pode desaparecer.

DAPHNE

Cada momento é uma enorme riqueza, / não permitamos a vinda de qualquer tristeza. / Embora os momentos depressa transcorram, / vivamos delícias antes que eles morram.

CORO DE TESPIANOS

Embora os momentos depressa transcorram, / vivamos delícias antes que eles morram.

DAPHNE

Pra longe a dor e o sofrimento, / olhemos para as belezas do firmamento. /
Num mundo que apresenta tudo o que queremos, / aqui longe dos mortais coroados seremos. / Seremos deuses e nossos decretos / cumprirão seus desejos mais secretos.

CORO DE TESPIANOS

Seremos deuses e nossos decretos / cumprirão seus desejos mais secretos. /
Ergamos a taça e bebamos o vinho, / dancemos e cantemos em burburinho. /
Façamos desse instante um grande prazer: / de repente ele pode desaparecer.

TÉSPIS

(entrando) A bênção recaia sobre todos vocês, meu povo. Que o festim seja iniciado. Que pelo menos esse piquenique nada convencional nos dê muita alegria. O melhor do piquenique é que cada um contribui com o que quiser, e ninguém sabe o que o outro vai trazer até o último momento. Agora, tirem tudo de suas cestas, vamos ver o que teremos.

NICEMIS

Eu trouxe uma garrafa de soda — para o ponche.

DAPHNE

Eu trouxe um pé de alface — para a salada de lagosta.

SPARKEION

Um saquinho de gelo — para o ponche.

PRETTEIA

Uma garrafa de vinagre — para a salada de lagosta.

CYMON

Quatro maçãs picadas — para o ponche e a salada de lagosta.

STUPIDAS

Duas colheres do melhor sal — para a salada de lagosta.

TÉSPIS

Bom, eu digo — e isso é importante para o que vem a seguir — que não poderia ser melhor, embora não seja o suficiente. O ponche, por exemplo! Não insisto no ponche, mas uma lagosta iria bem. Mas para uma salada de lagosta ficou faltando justamente a lagosta. Hei Tipseion!

TIPSEION

(bastante bêbado, muito bem vestido) Meu mestre! (cai aos pés de TÉSPIS e beija sua túnica)

TÉSPIS

Levante-se, seu tolo. Onde está o ponche? Combinamos na semana passada que você cuidaria disso.

TIPSEION

É verdade, caro mestre. Mas na semana passada eu estava bêbado.

TÉSPIS

Ah você estava...

TIPSEION

O senhor estava muito preocupado com minha aparência pessoal.

TÉSPIS

Ah eu estava...

TIPSEION

O senhor achava que minhas roupas interferiam no meu trabalho de ator.

TÉSPIS

Ah eu achava...

TIPSEION

E então o senhor disse que, se eu não desse um jeito, ia me despedir da companhia.

TÉSPIS

Ah foi isso. E o que você fez? Traçou o poncho?

TIPSEION

Que mané poncho! eu bebi foi o ponche, senhor. Foi a última coisa que eu engoli desde ontem. Meu mestre! (*abraça TÉSPIS*)

SILLIMON

Ainda tem um pouco de ponche aqui e de salada de lagosta sem lagosta (*todos se servem e vão comendo*)

TÉSPIS

Obrigado. (*como que refletindo*) O que me sobra na vida além dessa ansiedade — essa incessante ansiedade crescente que toma conta de todos os meus órgãos vitais e ocupa toda a minha mente? Cuidar desses folgazões é minha sina infeliz. Não é coisa pouca. Ah por que os deuses me fizeram diretor de teatro?

DAPHNE

(*sentada perto de SPARKEION, para a perturbação de NICEMIS, que está chorando sozinha*) Tenho certeza de que não sei. Mas não se inquiete conosco — estamos bem aqui, não é, Sparkeion?

SPARKEION

Estamos muito felizes por causa da lagosta e do ponche. O que são lagosta e ponche comparados com a companhia daqueles que amamos? (*abraçando DAPHNE*)

NICEMIS

(despeitosamente) Você é quase benvinda à minha parte de tudo. Eu pretendo me consolar com a companhia do meu diretor. *(abraça TÉSPIS, afetuosamente)*

TÉSPIS

Isso não pode ser. Não posso permitir — pelo menos em minha companhia. Além do mais, você está quase casada com Sparkeion. Sparkeion, sua meia-esposa está desafiando minha autoridade diante de minha companhia. Não conhece a história do cavaleiro que perdeu sua autoridade por se associar com gente inferior a ele?

TODOS

Sim, sim, todos nós conhecemos.

JÚPITER / MARTE / APOLO

(entrando, atrás das colunas quebradas) Mortal presunçoso!

TÉSPIS

Quem falou? Tem alguém falando alguma coisa aí?

JÚPITER / MARTE / APOLO

(sentados nos pilares) Mortal presunçoso!

TÉSPIS

Não sei quem são vocês. Não os conheço.

JÚPITER / MARTE / APOLO

(saltando para o chão) Mortal presunçoso!

TÉSPIS

Tirem esses caras daqui. *(STUPIDAS e TIPSEION agarram APOLO e MARTE)*

JÚPITER

Parem, parem. Evidentemente, você não me conhece. Permita-me que lhe dê meu cartão. *(tira de dentro da túnica um cartão-raio)*

TÉSPIS

Oh muito bonito esse show, e meio perigoso, mas não estamos querendo nada agora, nem estamos precisando de qualquer extra ou dublê. Quando mon-

tarmos nossa peça para o Natal, nós o avisaremos. *(mudando de tom)* Olha aqui, estamos aqui numa festinha particular, sabe, e nunca fomos apresentados. Tem muitas outras montanhas por aí boas como esta; se está a fim, vai para uma delas. Não me comprometa diante de minha companhia.

JÚPITER

Eu nos apresento. Eu sou Júpiter, o rei dos deuses. Este é Apolo. Este é Marte. *(todos se ajoelham, exceto TÉSPIS)*

TÉSPIS

Oh! Então, como sou um homem que merece todo o respeito, principalmente de minha companhia, eu acho que vou...

MARTE

O que você vai fazer?

TÉSPIS

Ora, todo mundo sabe do comportamento escandaloso de alguns deuses. E se você pensa que não sabemos de seus casos chocantes com Dânae, e com Leda, e com Europa, você está é muito enganado. Tchau! *(vai saindo)*

JÚPITER

Não, não, espere. Queremos consultá-lo a propósito de um assunto de grande importância.

TÉSPIS

Bom, posso lhe dar cinco minutos.

JÚPITER

Está bem, serão suficientes.

TÉSPIS

(para os tespianos) Fui convidado a conferenciar com um irmão diretor. Como nossa discussão não deve chegar aos ouvidos dos oi polloi, eu ficaria muito grato se vocês se colocassem a uma distância razoável. *(os tespianos hesitam)*

JÚPITER

(avança um passo) Permita-me... *(atira raios; os tespianos gritam e correm, saindo)* Pronto, já estamos sozinhos. Quem é você?

TÉSPIS

Eu sou Téspis, do Teatro Nacional da Tessália.

JÚPITER

Exatamente o homem que queremos. Agora me diga, como um juiz daqueles de que o público gosta, você está impressionado com minha aparência de pai dos deuses?

TÉSPIS

Bem, para ser honesto com você, não. Na verdade, estou desapontado.

JÚPITER

Desapontado?

TÉSPIS

Sim, você está precisando de uma boa reforma. Não, você não combina com a idéia que fazia de você. E eu representei você tantas vezes...

JÚPITER

Não me diga!

TÉSPIS

Já disse.

JÚPITER

E como você fazia para ser eu?

TÉSPIS

Raios — barba comprida — maneiras muito dignas — uma boa porção dessas coisas. *(imitando, cruza o palco)*

JÚPITER

(impressionado) Fico muito grato a você. Fico realmente muito grato a você. Eu... eu... eu costumava ser assim. E me diga: você acha que sou uma boa personagem? eu dou um grande papel?

TÉSPIS

Bom, não posso dizer que sim. Você sempre deixou a desejar. Você cai bem numa farsa.

JÚPITER

Numa farsa! (*caminha, ofendido*)

TÉSPIS

Mas esse é um assunto triste, vamos deixar de lado. O fato é que você não era bom como os outros deuses. Sempre tinha idade a mais.

JÚPITER

Mas o que podemos fazer? Nós sentimos que temos de fazer alguma coisa, mas não sabemos o quê.

TÉSPIS

Eu vejo tudo muito claramente. Se vocês querem saber em primeira mão o que pensa a opinião pública sobre os deuses, aceitem um contrato para trabalhar na minha companhia e façam conosco um tour pelas províncias da Tessália. Logo descobrirão o que o público pensa a seu respeito. (*VÊNUS e DIANA entram*) Já posso até adivinhar: “Os Deuses convosco” — oh que frase para um cartaz de propaganda! “Efeitos de iluminação produzidos pela própria Lua”, “Apolo cantando entre um ato e outro”, “Vênus em pessoa numa comédia”.

JÚPITER

Tenho certeza de que é uma boa idéia, mas acho que estamos um pouco passados para isso, não acha?

TÉSPIS

Ainda não tive o prazer de conhecer esta senhora. Alguém pode apresentá-la?

APOLO

Vênus, este é o Sr Téspis, do Teatro Nacional da Tesália. Sr Téspis, esta é Vênus.

VÊNUS

Sim, eu sou a Beleza, e miserável é minha sina: / aquela cujo trabalho corações e lares fulmina; / aquela cuja infeliz tarefa se mostra daninha: / traz dores e miséria por onde caminha. / Todo aquele que vêm à minha presença / se torna minha recompensa / e eu o aniquilo com uma grave doença. / Comigo as coisas pioram de qualquer maneira, / todos me chamam de Maldição Caseira! / Sou tão bela, / tão fugazmente bela, / tão perigosamente bela! / Comigo as coisas pioram de qualquer maneira, / todos me chamam de Maldição Caseira!

JÚPITER / APOLO

Ela é tão bela, / tão fugazmente bela, / tão perigosamente bela! Com ela as coisas pioram de qualquer maneira, / todos a chamam de Maldição Caseira!

TÉSPIS

(para JÚPITER) Por que você não desce para a Terra, incógnito, se mistura com as pessoas, ouve e vê o que elas pensam a seu respeito e julga por si mesmo qual o melhor meio de reconquistar seu poder?

JÚPITER

E o que vai acontecer no Olimpo enquanto estivermos fora?

TÉSPIS

Você não se esquece disso. Somos uma boa companhia, estamos acostumados a representar longos textos com pouca propaganda. Passe para nós seus poderes e ocuparemos seus lugares até sua volta. Eu serei Júpiter, meu assistente será Apolo, minha atriz principal será Vênus.

JÚPITER

A oferta é tentadora. Mas suponhamos que não dê certo?

TÉSPIS

Que não dê certo? Oh nós nunca falhamos em nossa profissão. Só temos tido sucessos um atrás do outro!

JÚPITER

Muito bem. Se vocês não falharem, poderão voltar para a Terra com presentes que só poderiam ser dados pelos deuses. Mas se falharem... você será coroado como “Pai do Teatro” e será responsabilizado por tudo quanto é peça ruim que possa ser escrita no futuro.

TÉSPIS

Oh isso é um pouquinho demais quando a gente vê algumas coisas que estão sendo encenadas hoje em dia... (*pensa um pouco*) Bom, é melhor que ninguém diga no futuro que eu deixei de ajudar um colega diretor em algum trabalho...

JÚPITER

Então, concorda?

TÉSPIS

Concordo. *(apertam-se as mãos)*

JÚPITER

E para que vocês não fiquem completamente sem ajuda, Mercúrio vai ficar aqui com vocês. Qualquer dúvida que tenham, podem consultá-lo.

TÉSPIS

(para os tespianos, que vão entrando, encabeçados por MERCÚRIO) Esses deuses estão bem preparados / para a Mãe Terra uma viagem empreender. / E vocês todos, atores consagrados, / nos papéis deles devem surpreender. / Enquanto Júpiter, suprema autoridade, / lá embaixo na Terra ficar / com todas as outras divindades, / seu posto vou ocupar / e suas vestimentas vou usar.

CORO DE TESPIANOS

Aqui tem matéria para muitas futuras *Iliadas* e *Odisséias*. / Deuses vão ser personificados por essas figuras plebéias. / A ordem do mundo depende do empenho desses artistas. / Seu trabalho é muito grande, não podem ser amadoristas.

SPARKEION

Eu agora sou Apolo, de dourados raios, / o deus do dia com seus cavalos baios. / Quando a noite escura seu manto de estrelas retira, / eu então desperto e faço soar minha lira. / É minha tarefa o mundo despertar de seu noturno desmaio. / Eu sou Apolo, o deus do dourado raio!

CORO DE TESPIANOS

Dar ao mundo sua dourada vestimenta: / esse é o papel que Sparkeion representa. / O prazer mais raro e o mais raro ingresso: / ao alcance de todos, e com muito sucesso!

NICEMIS

Eu agora sou a Lua, de raios prateados, / a deusa da luz noturna com seus ardentes chamados. / Com meu brilho resplendente eu ponho para correr / as trevas que o dia insiste em conceder. / É meu ofício tornar os corações abrandados. / Eu sou a Lua, de raios prateados!

CORO DE TESPIANOS

Dar ao mundo sua prateada vestimenta: / esse é o papel que Nicemis repre-

senta. / O prazer mais raro e o mais raro ingresso: / ao alcance de todos, e com muito sucesso!

TIMIDON

Eu agora sou Marte, terrível e famoso conquistador, / o deus da guerra com seu cortejo de dor. / Quando exércitos se encontram e se esmeram em seus embates, / ali estou eu, a incentivar os combates. / É minha missão a coragem do vencedor. / Eu sou Marte, terrível e famoso conquistador!

CORO DE TESPIANOS

Dar ao mundo sua veste sanguinolenta: / esse é o papel que Timidon representa. / O prazer mais raro e o mais raro ingresso: / ao alcance de todos, e com muito sucesso!

DAPHNE

Eu agora sou Calíope, o labirinto da memória, / a deusa que dá os frutos da eterna glória. / O feito heróico de um soldado e sua agilidade / são por mim premiados com a imortalidade. / É meu esforço fazer possível a História. / Eu sou Calíope, o labirinto da memória!

CORO DE TESPIANOS

Dar ao mundo sua diáfana vestimenta: / esse é o papel que Daphne representa. / O prazer mais raro e o mais raro ingresso: / ao alcance de todos, e com muito sucesso! Aqui tem matéria para muitas futuras *Ilíadas* e *Odisséias*. / Deuses vão ser personificados por essas figuras plebéias. / A ordem do mundo depende do empenho desses artistas. / Seu trabalho é muito grande, não podem ser amadoristas.

DEUSES

(saindo em procissão) Vamos descer, vamos descer. / Esses rebeldes vão ficar / algum tempo em nosso lugar. / Ah que férias eles acham que a gente merece! / Sozinhos lá embaixo, e ninguém nos conhece!

CORO DE TESPIANOS

Aqui tem matéria para muitas futuras *Ilíadas* e *Odisséias*. / Deuses vão ser personificados por essas figuras plebéias. / A ordem do mundo depende do empenho desses artistas. / Seu trabalho é muito grande, não podem ser amadoristas. *(os deuses saem em grupo; os tespianos, ajoelhando-se, acenam em adeus enquanto repetem esta fala)*

Fim do ATO 1

ATO 2

O mesmo cenário do ATO 1, só que invertido, visto por trás. Um trono alto no lado esquerdo, com assentos baixos à sua frente. Os tespianos, substitutos dos deuses, estão agrupados em atitudes pitorescas por todo o palco — comendo, bebendo e fumando.

CORO DE TESPIANOS

O melhor dos simpósios aqui em cima nos espera: / vamos comer ambrosia até a barriga fazer bico, / néctar vamos beber até subir na estratosfera; / e vamos ficar conversando só na base do mexerico! / E vamos morar nesse templo tão bonito e tão suntuoso, / aproveitar esse clima e esse luxo tão suntuoso!

SILLIMON

Comer e beber / que bom que vai ser / com muita decência / e sem decadência / com muita abundância / e nenhuma inconstância. / Que bom que é ser deus em olímpias alturas! / Seguro é dormir com marmóreos portais! / Ah mas ter que cumprir essas teatrais loucuras! / Cansar de trabalhar como pobres mortais!

CORO DE TESPIANOS

O melhor dos simpósios aqui em cima nos espera: / vamos comer ambrosia até a barriga fazer bico, / néctar vamos beber até subir na estratosfera; / e vamos ficar conversando só na base do mexerico! / E vamos morar nesse templo tão bonito e tão suntuoso, / aproveitar esse clima e esse luxo tão suntuoso! *(saem todos, exceto NICEMIS, vestida como DIANA, e PRETTEIA, vestida como VÊNUS; pegam SILLIMON pelo braço e o trazem de volta)*

PRETTEIA

Sabe, Sillimon, que você com certeza é uma coisa do meu passado de que ainda gosto muito.

SILLIMON

Uma coisa do passado de que ainda gosta muito! Vênus me diz que sou uma coisa do passado de que ainda gosta muito!

PRETTEIA

Sabe, eu acho que vou lhe pedir um favor.

SILLIMON

Ah Vênus vai me pedir um favor!

PRETTEIA

Bom, você está vendo que eu sou Vênus.

SILLIMON

Ninguém que visse seu rosto poderia negar isso.

NICEMIS

(*para PRETTEIA*) Ninguém que conhecesse seu caráter poderia negar isso.

PRETTEIA

Bom, Vênus, você sabe, é casada com Marte.

SILLIMON

Com Vulcano, querida, com Vulcano. Temos que ser extremamente cuidadosos com a exata relação conubial dos deuses e das deusas.

PRETTEIA

Desculpe-me — mas Vênus é casada com Marte.

NICEMIS

Se ela não está casada com Marte, pelo menos é o que gostaria de ter feito.

SILLIMON

Não vamos esquentar a cabeça: ela está casada com Marte.

PRETTEIA

Com Vulcano ou com Marte, qual o problema? Que importância tem isso?

SILLIMON

Esse é um assunto que não me interessa nem um pouco.

PRETTEIA

Mas ela tem que estar casada com alguém!

SILLIMON

Exatamente! Digamos então que ela está casada com Marte.

PRETTEIA

Pois é aí que começa meu problema. Timidon ficou no lugar de Marte, mas ele é meu pai!

SILLIMON

Bom, então que ela esteja casada com Vulcano.

PRETTEIA

Mas Vulcano é meu avô!

SILLIMON

Meu bem, que confusão! Você só está representando um papel até que os deuses retornem. Só isso. Se você imaginar estar casada com seu pai ou seu avô, qual o problema? Ah essa paixão pelo realismo é a maldição do teatro!

PRETTEIA

Então está tudo bem, mas eu não posso me dedicar a um papel que me manda transar com meu pai. Isso interfere na minha concepção da personagem. Isso estraga o papel.

SILLIMON

Está bem, está bem. Vou ver o que pode ser feito. (PRETTEIA *sai*) É sempre assim com os iniciantes: eles não possuem poderes imaginativos... Um verdadeiro ator tem que estar acima dessas considerações. (NICEMIS *se aproxima*) Bom, Nicemis, ou melhor, Diana, o que há de errado? Não gosta do seu papel?

NICEMIS

Oh gosto imensamente dele! É muito divertido.

SILLIMON

Não acha que seria muito triste ficar sozinha a noite inteira?

NICEMIS

Nas eu não estou sozinha a noite inteira!

SILLIMON

Eu não quero de modo nenhum ser indiscreto — mas quem é que acompanha você toda a noite?

NICEMIS

Quem? Sparkeion, claro.

SILLIMON

Sparkeion? Bem, mas Sparkeion é Apolo. (SPARKEION *entra*) Ele é o sol, você sabe. O sol... com a lua?

NICEMIS

Eu sei quem ele é. Eu poderia morrer de frio durante a noite se ele não ficasse comigo.

SPARKEION

Meu caro Sillimon, não se deve deixar uma jovem sair por aí à noite sozinha.. Isso não seria recomendável.

SILLIMON

Há um bom propósito no que acabou de dizer. Mas... sol... à noite... Não gosto dessa idéia. A Diana original sempre saía sozinha.

NICEMIS

Eu espero que a Diana original não mande em mim. De mais a mais, para que esta discussão?

SILLIMON

É mesmo, para que esta discussão?

SPARKEION

Sol durante a noite, sol durante o dia...

SILLIMON

O que importa é que ele brilhe... É disso que precisamos. (NICEMIS *sai*). Mas a pobre Daphne, o que ela acha disso?

SPARKEION

Oh Daphne pode se consolar, as jovens sempre resolvem essas coisas bem depressa. Já ouviu a historinha da jovem que estava noiva do Primo Antão?

SILLIMON

Nunca.

SPARKEION

Então vou contar para você. *(recitando)* Aquela mocinha de Matão, / sentada no colo do Primo Antão, / linda de idéias e de visual / pensava não ter nenhuma rival. / Ele era forte, ela era sem par, / os dois formavam o mais belo par. / Ah mocinha lá de Matão, / Como ela era feliz então! / Os dias voaram bem rapidinho, / e o dia chegou pro casalzinho: / e então como fazem todos os namorados, / Antão se mandou com pés apressados: / cansado daquelas brincadeiras de amor, / deixou a moça chorando de dor. / Ah mocinha lá de Matão, / como ficou infeliz então! / Pra sua casa voltou voando, / passou três dias inteiros chorando, / até que a porta se abriu de mansinho... / ah que bom, era o Primo Toninho! / Mais que depressa se levantou, / e um batonzinho nos lábios passou. / Ah mocinha lá de Matão, / como foi feliz de novo então! *(SPARKEION sai, MERCÚRIO entra)*

SILLIMON

Mercúrio, meu rapaz, como foi para você essa experiência de um ano conosco aqui? Eu acho que melhoramos um pouco a opinião geral sobre os deuses, não acha também?

MERCÚRIO

Bom, veja bem, há alguma coisa a ser dita sobre os dois lados da questão. Vocês, com certeza, são mais jovens do que os deuses originais e, portanto, mais ativos. Por outro lado, eles são com certeza mais velhos do que vocês e, portanto, têm mais experiência. No balanço, devo dizer que prefiro vocês... porque os enganos que vocês cometem me divertem muito... *(recitando)* O Olimpo agora é uma terrível embrulhada, / esses dublês dos deuses só fazem trapalhada; / chapinham e fuçam como porcos nos chiqueiros, / e cospem e peidam como moleques arteiros. / Téspis como Júpiter é um enorme disparate — / nervoso, tímido e fraco, sem nenhum quilate. / Chamado a trovejar ou o raio luzir, / primeiro precisa um mês inteiro dormir. / Marte poderoso tem ânimo de barata: / sozinho no escuro de medo quase se mata. / E os braços de Vulcano são tão quebradiços... / mais fracos que um feixe dos mais frouxos caniços. / As sardas de Vênus são tão repelentes! / Seu astigmatismo é tão evidente! / E a culta Minerva, tão lida e fluente, / gagueja de um modo surpreendente. / E Cupido, o patife, esquecendo suas artes / de espetar nos dois sexos os seus estandartes, / só flecha as mocinhas nos seus corações / se esquecendo dos homens, pobres solteirões! / Essa extravagância, ou o nome que se presta, / vai fazer dos homens todos uns desgraçados; / e enquanto eles vão se embrenhar na floresta, / elas, matreiras, vão ocupar os mercados! / Se essa gente do Téspis assim continuar, / o Olimpo na certa um lixão vai virar!

TÉSPIS

(entrando) Sillimon, pode sair. *(SILLIMON sai)* Bem, Mercúrio, hoje está fazendo um ano que estou no poder.

MERCÚRIO

Um ano hoje... Como você se sente governando o mundo?

TÉSPIS

Eu? Legal... tão corretamente quanto possível... Não houve uma única manifestação contra desde que chegamos aqui. Ah os ares que esses deuses e essas deusas se dão são muito saudáveis. Mandar aqui é como tirar sorvete de criança!

MERCÚRIO

Tirar sorvete de criança? Bem...

TÉSPIS

Muito simples. Por que não pensei nisso antes?

MERCÚRIO

Hã... tirar sorvete da mão de criança?

TÉSPIS

Não, sua mula. Em mandar no mundo desse jeito.

MERCÚRIO

Desse jeito? Colocando o mundo de cabeça para baixo?

TÉSPIS

Bom, Mercúrio, isso foi no começo, mas já está tudo endireitado agora.

MERCÚRIO

Oh sim, até onde a gente sabe.

TÉSPIS

Bom, mas, você sabe, nós sabemos mais do que qualquer um sabe, não é, eu acho, o mundo ainda está de pé...

MERCÚRIO

Sim — até onde podemos julgar...

TÉSPIS

Bom, então, Mercúrio, deixe o Pai dos Deuses cumprir seu dever.

MERCÚRIO

Bom, mas você está deixando muitas coisas para o acaso.

TÉSPIS

Bem, Mercúrio, o que faço é por princípio. Sou um cara tranquilo, e gosto de fazer as coisas do modo mais agradável possível. O que foi que fiz no dia em que tomamos posse? Chamei aqui a companhia toda e disse: “Aqui estamos, vocês sabem, como deuses e deusas, nenhuma dúvida quanto a isso. Temos certas tarefas a desempenhar, e vamos desempenhá-las inteligentemente. Não nos deixemos embaraçar pela rotina nem pela mera repetição. Tomemos os deuses originais como exemplo, mas coloquemos um pouco de interpretação liberal nas nossas tarefas. Se ocorrer de alguém passar por uma experiência ruim em seu departamento, que o fracasso seja considerado um estímulo; se tudo der certo, o sucesso será um ganho para a sociedade. Vamos com calma”, eu disse, está lembrado? “mas ao mesmo tempo façam experiências. Não se apressem no trabalho, cumpram-no lentamente, mas façam-no bem”. E aqui estamos nós um ano depois, e nenhuma reclamação ou petição me foi enviada.

MERCÚRIO

Até agora, não.

TÉSPIS

O que é isso de até agora não?

MERCÚRIO

Bom, você não aprendeu completamente a burocracia disso aqui. Todas as petições enviadas pelos homens para Júpiter passam pelas minhas mãos — e é meu dever recebê-las e apresentá-las uma vez por ano.

TÉSPIS

Oh só uma vez por ano?

MERCÚRIO

Apenas uma vez por ano.

TÉSPIS

E o ano acaba...?

MERCÚRIO

Hoje.

TÉSPIS

Oh devo então supor que existem algumas reclamações?

MERCÚRIO

Sim, algumas.

TÉSPIS

(perturbado) Oh... talvez existam muitas?

MERCÚRIO

Sim, muitas.

TÉSPIS

(muito perturbado) Oh!

MERCÚRIO

Veja bem, você foi levando as coisas de modo muito tranqüilo... e assim toda a sua companhia.

TÉSPIS

Bom, mas as experiências realizadas foram pelo menos engenhosas?

MERCÚRIO

Sim, engenhosas, mas no geral mal consideradas. Agora é hora de reunir a corte.

TÉSPIS

Para quê?

MERCÚRIO

Para ouvir as reclamações. Em cinco minutos eles estarão aqui. *(sai)*

TÉSPIS

(muito intranquilo) Talvez tivesse sido melhor se eu não tivesse dito aquelas

coisas para minha companhia daquele modo. O que eles teriam feito? Acho que vou cercar um pouco seu arbítrio, nenhum deles parece entender muito bem de seu riscado. Vai ser uma pena privá-los do pouco que têm. *(entra DAPHNE, soluçando, segurando um livro)*

TÉSPIS

O que foi, Daphne, o que aconteceu?

DAPHNE

Bom, você sabe quão vergonhosamente Sparkeion...

TÉSPIS

(corrigindo-a) Apolo...

DAPHNE

Apolo, tá... quão vergonhosamente Apolo me tratou. Ele prometeu se casar comigo anos atrás, e agora está casado com Nicemis.

TÉSPIS

Não estou entendendo bem. Você está no Olimpo agora e deve se comportar adequadamente. Você não é mais Daphne — você é Calíope.

DAPHNE

Espere um pouco. *(faz gestos estranhos)* Pronto!

TÉSPIS

(espantado) Oh...

DAPHNE

Pronto, Téspis. Eu sou Calíope, a Musa da Fama. Muito bem. Nesta manhã eu estava na biblioteca do Olimpo e peguei o único livro que havia lá. *(entrega o livro a TÉSPIS)*

TÉSPIS

(pegando-o) O Dicionário de Mitologia Grega. O Nobiliário do Olimpo.

DAPHNE

Abra-o em Apolo.

TÉSPIS

(abre o livro) Pronto.

DAPHNE

Leia.

TÉSPIS

"Apolo casou-se muitas vezes, entre outras com Issa, Bolina, Coronis, Chymene, Cyrene, Chione, Acacallis e Calíope."

DAPHNE

E Calíope.

TÉSPIS

(rindo) Ha! Eu não sabia que ele tinha se casado com elas. Então Apolo é seu marido. *(entram NICEMIS e SPARKEION)*

NICEMIS

Apolo, marido dela? Ele é meu marido.

DAPHNE

Desculpe, queridinha, mas ele é meu marido.

NICEMIS

Apolo é Sparkeion, e ele se casou comigo.

DAPHNE

Sparkeion é Apolo, e ele se casou comigo.

NICEMIS

Ele é meu marido.

DAPHNE

Ele é seu irmão.

TÉSPIS

Olhe aqui, Apolo, você é marido de quem? Não vamos fazer uma fila agora de esposas aqui. De quem você é marido?

SPARKEION

Pela minha honra, eu não sei. Estou numa encrenca muito delicada, mas aceito qualquer acordo que Téspis propuser.

DAPHNE

Eu acabei de descobrir que ele é meu marido e ele tem de ir embora com essa coisa!...

TÉSPIS

Talvez ele esteja fazendo uma experiência.

DAPHNE

Não gosto que meu marido fique fazendo experiências por aí. A questão é: quem somos nós e quais são as nossas relações?

TÉSPIS

Vamos acabar com essa confusão. Eis meu veredicto: como Sparkeion é Apolo, quando estiver nestas alturas do Olimpo ele será seu marido, Daphne; quando ele voltar a ser mortal, ele será seu marido, Nicemis. *(recitando)* Essa é minha decisão, / de acordo com minha visão. / Parem com essa discussão, / podem retomar sua missão.

SPARKEION / DAPHNE / NICEMIS

Essa é sua decisão, / de acordo com sua visão. / Paremos com nossa discussão, / retomemos nossa missão. *(saem todos, SPARKEION com DAPHNE, NICEMIS soluçando com TÉSPIS)*

Música misteriosa. Entram JÚPITER, APOLO e MARTE, vindo de baixo, no fundo do palco. Todos vestem túnicas como disfarce e estão mascarados.

JÚPITER / APOLO / MARTE

Oh raiva e fúria! vergonha e tristeza! / Amanhã reassumiremos nossa fortaleza! / Desde que do Olimpo partimos, / quanta desilusão e pesar sentimos! / Oh Téspis perverso! Oh vilão sem par! / Colocou o Olimpo de pernas para o ar! / Onde está o monstro? Vingamos seus disparates! / Do nosso olímpico esplendor façamos o resgate! *(entra MERCÚRIO)*

JÚPITER

Oh monstro!

APOLO

Oh monstro!

MARTE

Oh monstro!

MERCÚRIO

(aterrorizado) Por favor, senhores, o que foi que eu fiz?

JÚPITER

O que foi que pedimos para você fazer?

MERCÚRIO

Por favor, Senhor, foi isso que pedi que me dissessem antes de irem embora.

JÚPITER

Não recomendei que Téspis o consultasse sempre que estivesse em dificuldade?

MERCÚRIO

Bom, eu estava aqui mesmo para ser consultado.

JÚPITER

E ele não consultou você?

MERCÚRIO

Não... ele discorda de mim em tudo.

JÚPITER

Eu acho que ele não me entendeu. Eu disse a ele para consultar você toda vez que precisasse.

MERCÚRIO

Eu acho que ele entendeu que devia me insultar. Toda vez que eu abria a boca ele pulava na minha garganta. Não é nada agradável um cara constantemente pulando na nossa garganta. Especialmente quando ele sempre discorda da gente. Foi esse o tipo de coisa que tive de suportar.

JÚPITER

(zangado) Diga a ele que venha aqui, quero falar com ele. *(TÉSPIS entra, aterrorizado)*

JÚPITER

Oh monstro!

APOLO

Oh monstro!

MARTE

Oh monstro!

JÚPITER

Bom, o ano acabou, sua lesma lerda.

APOLO / MARTE

E você fez dele uma grandíssima merda.

TÉSPIS

(para o lado) Ih parece que vai ter encrenca aqui! *(alto e muito familiarmente)*

Meu caro rapaz, eu lhe asseguro...

JÚPITER

Tenha respeito!

APOLO

Tenha respeito!

MARTE

Tenha respeito!

TÉSPIS

Não sei do que está falando. Com exceção da reforma que mandamos fazer no templo, porque achamos que as ruínas eram de mau gosto, não tocamos em mais nada.

JÚPITER

Oh não invente histórias!

APOLO

Oh não invente histórias!

MARTE

Oh não invente histórias!

TÉSPIS

Meus caros camaradas, vocês estão se estressando sem necessidade. O tribunal do Olimpo está prestes a ouvir as reclamações do ano. Se houver alguma. Reunamos a assembléia do Olimpo! (*entram os tespianos*)

HOMENS TESPIANOS

Desfilamos diante de ti, / Eloia! / para reclamar sem sorrir. / Eloia! / Fomos deuses por um ano, / reinamos neste altiplano, / Eloia! / mas não queremos entrar pelo cano. / Eloia! Eloia!

MULHERES TESPIANAS

OpoPONAX! OpoPONAX! OpoPONAX! Eloia! Eloia!

HOMENS TESPIANOS

Muito pão fresco e também muito vinho, / Eloia! / viemos cantando pelo caminho. / Eloia! / Muita salada e também muita linguiça, / mas agora queremos justiça. / Eloia! Eloia!

MULHERES TESPIANAS

OpoPONAX! OpoPONAX! OpoPONAX! Eloia! Eloia!

(*TÉSPIS senta-se; JÚPITER, APOLO e MARTE sentam-se à sua frente*)

TÉSPIS

Senhoras e senhores. É costume para os deuses reunir esta assembléia uma vez por ano para ouvir as petições dos mortais. Não me parece que seja uma coisa muito boa, porque enquanto estamos aqui o trabalho vai se acumulando. Mas, como não desejo de modo algum interferir na tradição nem criar qualquer precedente, mas apenas deixar que tudo siga seu curso usual, então vamos logo começar e acabar logo com isso. (*para os deuses*) Mas quem são vocês?

JÚPITER

Digamos que somos gente da imprensa.

TÉSPIS

Declaro então iniciados os nossos trabalhos, e quero comunicar que conta-

mos com a presença dos mais influentes membros da imprensa. Peço licença para apresentar três deles, que estão vestindo as marcas emblemáticas do caráter anônimo do jornalismo moderno. (TÉSPIS *se mostra preocupado*) Bom, se estão prontos, então podemos começar. (*recitando*) No momento de iniciar, / quero mencionar / que é minha intenção soberana / reviver as memórias clássicas de Atenas no que tinha de mais bacana. / Nossa companhia ostenta / as necessárias vestimentas / para um espetáculo grandioso. / E esperemos, com a ajuda de todos, um sucesso bastante estrondoso. / Temos um coro hiporquemático / (*isto é, um balé operático*) / que corresponde aos choreutae dos tempos antigos. / E nosso incrível maestro do coro, / um velhinho que vale ouro, / vai se cansar de trabalhar como se fosse nosso amigo. / Esse retorno aos clássicos tempos / vai merecer seu pagamento / calculado todo dia ou por semana com as devidas achegas. / Em drachmae ou em oboloi, / que nenhuma ferrugem destrói, / e a data já está marcada: nas Calendas, que são bem gregas. (*confidencialmente para a platéia*) Neste ponto quero informar / que esse verniz de erudição / é apenas a retórica pretensão / de fazer o tempo passar. / Métodos perifrásticos utilizando, / a esta platéia vou informando / que tudo isso que estou falando / é pra fazer o tempo passar.

CORO

Métodos perifrásticos utilizando, / a esta platéia vai informando / que tudo isso que está falando / é pra fazer o tempo passar.

MERCÚRIO

(*carregando uma enorme pilha de petições*) A pauta para hoje, senhor.

TÉSPIS

O que é isso? As petições?

MERCÚRIO

Apenas algumas delas. (*abre uma e lê*) Ah eu bem imaginava que haveria alguma coisa sobre isso.

TÉSPIS

O que há de errado aí?

MERCÚRIO

Nos últimos seis meses, todas as sextas-feiras foram chuvosas - e os atenienses estão cansados disso.

TÉSPIS

Tem gente que nunca está contente mesmo. Essa ansiedade por mudanças a todo momento é a maldição desse país. Toda sexta-feira, de qualquer jeito, é um ótimo dia.

MERCÚRIO

Mas todas elas iguais durante seis meses é muito monótono.

JÚPITER / APOLO / MARTE

(levantando-se) Mas isso é ridículo demais!

TÉSPIS

Calma, vamos dar um jeito. *(chamando)* Cymon!

CYMON

(portando os atributos usuais do Tempo) Pronto, Senhor!

TÉSPIS

(apresentando-o aos três deuses) Permita-me — Pai Tempo — ficando velho todo dia mas sempre tão jovem — permita-me lhe perguntar: que história é essa de sextas-feiras chuvosas nos últimos seis meses.

CYMON

Bom, eu estava fazendo uma experiência, conforme sua ordem. Sete dias numa semana é um número que não dá certo. Não dá certo, por exemplo, para dividir por dois.

TÉSPIS

(calculando nos dedos) É, você tem razão.

CYMON

Então eu aboli o sábado.

JÚPITER / APOLO / MARTE

(levantando-se) Mas...

TÉSPIS

Calem-se. Ele é um jovem muito inteligente e sabe do que está falando. Então você aboliu o sábado. E resolveu a questão?

CYMON

Admiravelmente.

TÉSPIS

Ouviram? Resolveu a questão admiravelmente.

CYMON

Sim, só que o domingo se recusou a ocupar seu novo lugar.

TÉSPIS

O domingo se recusou a ocupar seu novo lugar?

CYMON

O domingo vem depois do sábado. Os princípios do domingo são muito estritos, ele não se sentia bem vindo depois da sexta-feira. Foi aí que minha experiência ficou melhor ainda, porque estávamos em novembro.

TÉSPIS

Bem, o que é que novembro tem a ver com isso?

CYMON

Dezembro não pode começar antes que novembro tenha acabado. E aquele novembro não podia terminar porque eu tinha abolido os sábados e os domingos não queriam vir depois das sextas-feiras. Foi aí que minha experiência ficou melhor ainda, porque tinha chuva naquela sexta-feira.

TÉSPIS

Bem, o que é que a chuva tem a ver com isso?

CYMON

Foi culpa sua. Você ligou a chuva seis meses atrás e se esqueceu de desligar.

JÚPITER / APOLO / MARTE

(levantando-se) Oh isso é monstruoso!

TODOS

Ordem, ordem!

TÉSPIS

Cavalheiros, sentem-se. (*para os outros*) Ah a liberdade da imprensa... sempre querendo se manifestar... (*para os três deuses*) Isso é fácil de resolver. Atenas teve sextas-feiras chuvosas nos últimos seis meses. Agora vai passar a ter sextas-feiras enfumaçadas pelos próximos seis meses. Para compensar.

JÚPITER / APOLO / MARTE

Mas...

TODOS

Ordem, ordem!

TÉSPIS

A próxima petição...

MERCÚRIO

Aqui está a petição feita pela Sociedade pela Paz. Estão reclamando que não há mais guerras.

MARTE

(*levantando-se*) O quê?

TÉSPIS

Quieto aí! É sua vez, Timidon!

TIMIDON

(*como MARTE*) Pronto!

TÉSPIS

Que história é essa de não haver mais guerras, Pai Marte?

TIMIDON

Eu eliminei as guerras, foi uma experiência.

MARTE

(*levantando-se*) Oh o que foi que deu nele?

TÉSPIS

Quieto aí! (*para TIMIDON*) Você eliminou as guerras?

TIMIDON

Sim, você disse para assumirmos nossas atividades pensando em duas coisas: tentar experiências e tornar tudo mais fácil. Eu achei que nada ia ficar fácil se tivesse que ficar tomando providências para as guerras, e então tentei a experiência de abolir as guerras. E então tudo ficou mais fácil. A Sociedade pela Paz devia estar muito agradecida a mim.

MERCÚRIO

Agradecida a você! Que nada, você a confundiu!... Depois que as guerras foram abolidas, a guerra se tornou universal.

TIMIDON

Universal?

MERCÚRIO

Claro! Agora que a decisão pela guerra não existe, ninguém mais pensa duas vezes e já vai matando. O terror de matar era a única coisa que mantinha os homens dentro de certa civilidade.

TÉSPIS

Que fique assim, então: as guerras serão restauradas e a paz reinará suprema.

MERCÚRIO

(lendo) Aqui está a petição enviada pela Associação dos Mercadores de Vinho de Mitilene.

TÉSPIS

Bom, o que há de errado com a Associação dos Mercadores de Vinho de Mitilene? Não nasceram uvas neste ano?

MERCÚRIO

Não, há muita uva, mais do que nos outros anos.

TÉSPIS

(para os deuses) Vocês ouviram: não estão decepcionados, tem mais uva do que nos outros anos.

MERCÚRIO

Há muita uva, mas com ela eles só conseguem fazer gengibirra.

JÚPITER / APOLO / MARTE

(levantando-se) Oh o que ele está dizendo? *(TÉSPIS os faz sentar de novo)*

TÉSPIS

Que confusão! *(alarmado)* Baco!

TIPSEION

(como BACO) Pronto!

TÉSPIS

Parece estar havendo algo fora do comum com os vinhedos de Mitilene, que só estão dando gengibre.

TIPSEION

Viu só que coisa magnífica?

TÉSPIS

É bom que a gengibrina seja feita de gengibre, mas não que o gengibre nasça nas parreiras que deveriam produzir uvas.

TIPSEION

Amado mestre, eu só me empenhei em cumprir suas ordens.

TÉSPIS

Minhas ordens? Não diga besteiras... você, que é o deus do vinho.

TIPSEION

Eu sei que sou.

TÉSPIS

(muito zangado) Bem, você considera consistente com seu dever de deus do vinho fazer as videiras produzirem gengibre?

TIPSEION

Você considera consistente com meu dever de sujeito completamente abstêmio fazer as videiras produzirem uma coisa mais forte do que gengibre?

TÉSPIS

Mas seu dever como deus do vinho...

TIPSEION

Com todo o respeito, se meu dever como deus do vinho se choca com meu dever como abstinência completa, então eu peço minha conta.

TÉSPIS

Não diga bobagens, isso pode ser arranjado. Não vamos ter vinho este ano, mas em compensação teremos muita cerveja de gengibre.

MERCÚRIO

Eu tenho medo de que tudo vai ficar complicado com as colheitas neste ano. A substituta de Ceres ordenou que tudo fosse plantado de cabeça para baixo neste ano, e as uvas terão de ser tiradas da terra como se fossem batatas.

TÉSPIS

(caindo sentado numa cadeira)

JÚPITER / APOLO / MARTE

Oh não!

MERCÚRIO

Quer mais? (TÉSPIS *sinaliza que sim*) Aqui está a próxima petição. A substituta de Vênus fez todos os bebês nascerem já adultos. (*consternação geral*) Bom, até que não seria mau, mas estão nascendo filhos demais, isso vai desequilibrar as taxas de natalidade!

PRETEIA

(adiantando-se, timidamente) Bom... hã... isso foi uma... experiência...

JÚPITER / MARTE / APOLO

(em pé) Não suportamos mais, / não suportamos mais, / é forte demais, / não suportamos mais. / Tudo isso está errado, / extremamente errado, / não suportamos mais isto, / não aguentamos mais isto.

DAPHNE / SPARKEION / NICEMIS

Grande Júpiter, sua intervenção / é mais do que necessária. / Faça uma imensa correção / nessa razão perdulária.

JÚPITER

Ah a audácia desses mortais... *(removendo a máscara)* Eu sou Júpiter!

MARTE

(removendo a máscara) Eu sou Marte!

APOLO

(removendo a máscara) Eu sou Apolo!

(entram DIANA e todos os outros deuses e deusas)

TODOS

(ajoelhando-se) Júpiter, Marte e Apolo / deixaram suas moradas humanas; / os outros vieram a tiracolo / e o que será de nós dodivanas? / Oh Júpiter, Marte e Apolo, perdão! / Estas criaturas chafurdando na lama, venha vê-las! / Amaldiçoadas sejam nossas terríveis estrelas.

TESPIANOS

Deixe-nos ficar, imploramos suplicantemente!

JÚPITER / MARTE / APOLO

Deixe-os ficar, imploram-nos suplicantemente!

TÉSPIS

A vida no Olimpo nos cai maravilhosamente!

DEUSES

A vida no Olimpo lhes cai maravilhosamente.

TÉSPIS

Deixe-nos ficar, suplicamos humildemente!

DEUSES

Deixe-os ficar, suplicam-nos humildemente.!

TÉSPIS

Se tivéssemos demonstrado alguma habilidade...

DEUSES

Se tivessem demonstrado alguma habilidade...

JÚPITER

Chega, já terminou seu reinado / neste monte sagrado. / Aprendam a lição / com todo seu coração. / De volta à terra, comediantes desprezíveis! / E ouçam minha maldição antes de partir: / a partir de agora serão trágicos incorrigíveis / que ninguém quererá ver nem aplaudir!

SILLIMON

Trágicos incorrigíveis...

SPARKEION

Que ninguém quererá ver...

TÉSPIS

Nem aplaudir...

TESPIANOS

Que ninguém quererá ver nem aplaudir...

TÉSPIS

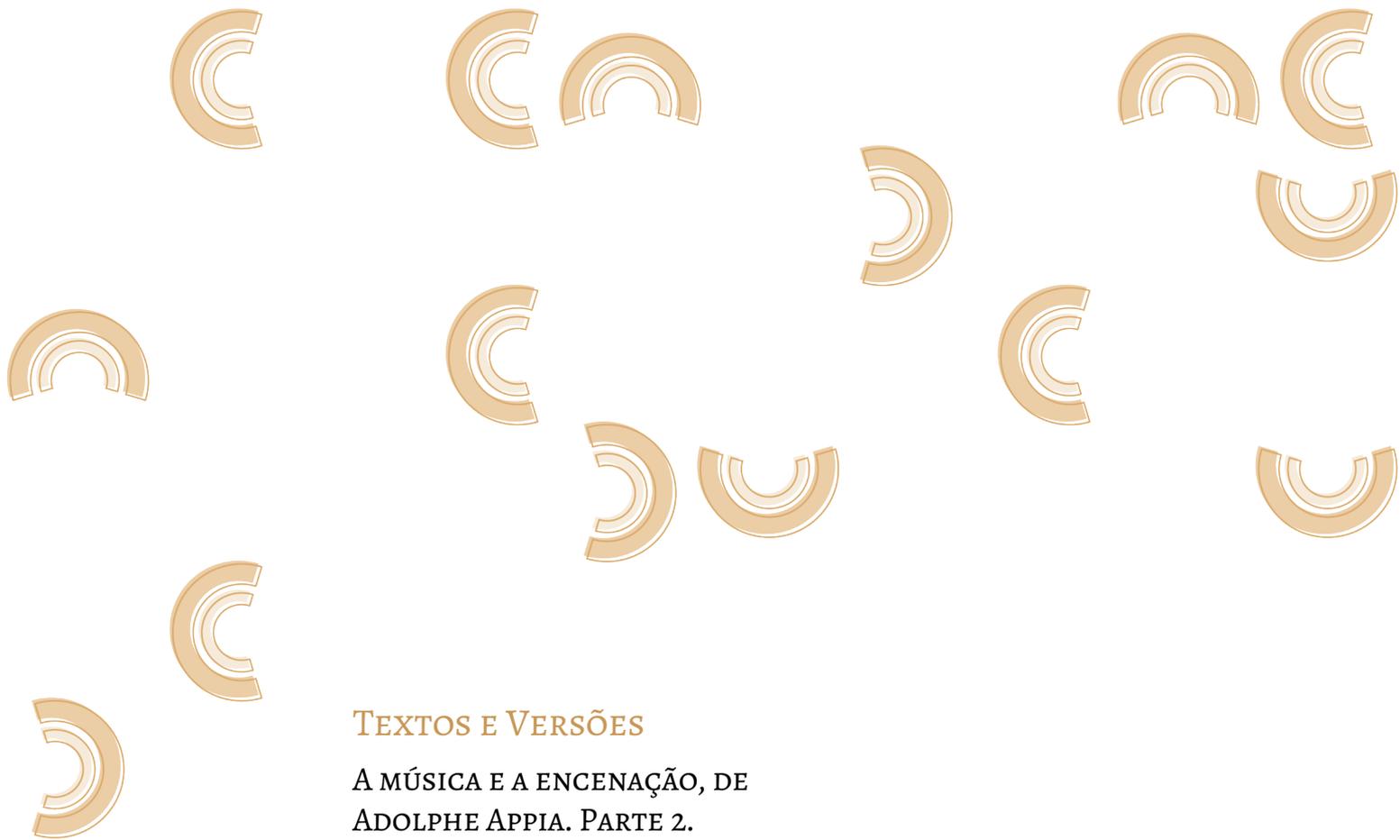
E aqui estou eu, esse idiota confesso, / cansado de fazer coisas sem qualquer sucesso. / Governei o mundo pensando em experiências, / e agora observo as terríveis consequências. / Esse Grande Júpiter, a quem nada agrada, / gagueja, tropeça, mas conduz a manada. / E faz tudo isso sem arrependimento / porque eu baguncei seu departamento, / não pensei nem um pouco no natural cumprimento / que a vida vai levando ao sabor de seu vento.

CORO

E fez tudo isso sem arrependimento / porque bagunçou o departamento, / não pensou nem um pouco no natural cumprimento / que a vida vai levando ao sabor do vento.

Os deuses abrem passagem para os tespianos, que começam a descer enquanto

a cortina desce.



TEXTOS E VERSÕES

A MÚSICA E A ENCENAÇÃO, DE
ADOLPHE APPIA. PARTE 2.

Flávio Café
Tradução
Universidade de Brasília
E-mail: cafe.flavio@gmail.com

RESUMO

Segunda parte da tradução da obra **A música e a Encenação**, de Adolphe Appia.

Palavras-chave: Adolphe Appia, Richard Wagner, Ópera, Encenação.

ABSTRACT

*Translation of Adolphe Appia's **Musique et mise en scene**. Here we present the second part of it.*

Keywords: Adolphe Appia, Richard Wagner, Opera, Staging

O ARRANJO ESPACIAL

Ao tratarmos do ator, presumimos que os outros fatores representativos estavam prontos a segui-lo no impulso dada pelo texto poético-musical. Entretanto, não se pode esquecer que, ao contrário da formação do ator, que pode em grande parte ser feita fora da cena, o domínio dos meios inanimados não pode ser assim tão desligada do lugar onde se realizam suas atividades dramáticas. A evolução técnica dos elementos inanimados está estreitamente ligada ao seu emprego; importa-nos saber quais os seus fundamentos.

Nossas cenas atuais são construídas e idealizadas segundo uma cenografia que favorece quase que exclusivamente a ilusão produzida pela pintura. Uma cena onde a preocupação com essa ilusão não determina a disposição da cenografia seria, sem dúvida, muito diferente. Quais são as modificações essenciais que o novo sistema de representação traria à construção da cena?

A música, para poder se transportar sobre a cena, não apela ao nosso julgamento; ela não nos diz: “deve-se de fazer isto ou aquilo”, e nós não temos, em seguida, que procurar na nossa imaginação como executar isto ou aquilo. O poeta-músico que coloca no topo dos seus atos: “A cena representa... etc.”, o faz para facilitar a leitura do poema; *mas se as noções que ele assim indica não estiverem contidas no seu texto poético-musical, tais noções também não são admissíveis na cena.*

Aqui está o ponto essencial que distingue a encenação do Drama musical de qualquer outra encenação.

O dramaturgo que se utiliza somente da palavra pode situar seus personagens em um lugar que não é indicado pelo texto recitado do seu poema, pois

ele sabe que pode contar com a significação inteligível da cenografia perante o público para comunicar todas as noções que os atores negligenciam. O poeta-músico, desde o princípio da sua obra, deve renunciar a esse complemento. Cada Drama musical determina a sua própria encenação, de forma que a hierarquia representativa instituída pela música é, *a priori*, a única concepção efetiva que podemos extrair da expressão poético-musical e de forma que, antes mesmo de ser aplicada, essa hierarquia não dite outros empregos representativos que não apenas aquele imposto pela própria hierarquia quando esta determina o significado dos seus diversos fatores representativos.

Para dotar o material cenográfico da flexibilidade necessária, é preciso que a construção da cena permita a cada um dos fatores o desdobramento que lhe convém. A disposição atual só é descartável por que ela impede o desdobramento do arranjo espacial e da iluminação. Em primeiro lugar, o arranjo espacial, isto é, a própria disposição do material não pode ser impedida por nenhuma convenção preparatória. Em segundo lugar, nada pode garantir quais serão as exigências do poeta-músico. Então, por qual outra disposição cenográfica podemos substituir a atual? A encenação do Drama musical não pode ser destinada a uma única forma de espetáculo, como o é aquela das nossas cenas modernas: a identidade entre o objetivo e a construção existe apenas idealmente para esse drama.

As consequências deste estado de coisas são fortemente graves quando se chega à realização prática e somos obrigados a considerar a construção efetiva de uma tal cena como impossível.

Nos nossos teatros, a cena e suas dependências formam um conjunto claramente distinto de todo o espaço destinado ao público. Reunidos sob as mesmas aparências exteriores de luxo e de solidez, esses dois ambientes são de construções muito diferentes e o leigo sofre uma desagradável surpresa quando, vindo do auditório, ele atravessa a linha quase matemática que o separa da planta postiça e provisória do ambiente oposto. A abertura da cena, isto é o quadro que delimita a porção da cena destinada a estar à vista do público, constitui o único ponto de contato material entre os dois mundos. No decorrer do espetáculo o público não deveria se lembrar de que o teto que o abriga recobre também a estranha criação da cena. O novato tem sempre um pouco de pesar quando vê as muralhas banais e massivas que encerram, pelo que lhe disseram, as magias pelas quais ele acabou de se encantar. E, de fato, há uma singular desproporção entre o aspecto exterior de um teatro e o abismo que separa em todos os aspectos a cena do auditório. Os arquitetos contornaram esse inconveniente através de uma disposição exterior que torna a construção menos massiva e seu objetivo tão evidente quanto possível. Para

quem não conhece os princípios da cenografia moderna, essa disposição não tem nada de expressivo, pois a caixa destinada à cenografia, que parece uma pequena casa dentro de uma grande, não tem nenhuma relação com o espetáculo que a cena oferece, e tem tanta razão para ser invisível quanto o “subsolo” do palco. Essa disposição é, sem dúvida, preferível às pesadas construções anteriores, mas não se deve atribuir a ela um valor expressivo, pois ela não tem nenhum. O que a disposição da cenografia moderna representa não é o mundo oposto ao auditório já que esse mundo é todo fictício. Uma estação de trem ou um mercado qualquer podem denunciar seus usos pelas suas disposições externas; eles até mesmo devem fazê-lo; posto que, infelizmente, nós não temos nenhum outro estilo que aquele que resulta de um reconhecimento sincero. O objetivo dessas construções corresponde materialmente às suas formas; então elas são expressivas e se o que elas exprimem não é interessante, a culpa é nossa.

O aspecto do teatro antigo era tão claramente inteligível quanto toda a vida dos antigos. Para o olho grego, de visão clara e virgem, o amontoado complexo de um teatro moderno seria repugnante e desnudo de qualquer significado; o grego julgava que um lugar de espetáculo deveria ser ou circular ao redor de uma pista, ou em um anfiteatro limitado por uma linha horizontal. Tudo o que nós adicionamos ao espaço circular ou para além da linha que corta o anfiteatro não pertence mais à construção; são acessórios, algo que se é desejável dissimular, ou ao menos distinguir do resto da construção por um caráter provisório e arbitrário. A cena antiga não era, como a nossa, uma abertura através da qual se apresenta para o público em um pequeno espaço o resultado de uma infinita quantidade de esforços. O drama antigo era um *ato* e não um espetáculo; esse ato encarnava de uma maneira benéfica o insaciável desejo da multidão; a alta muralha da cena nada escondia; não era uma cortina mas um *limite* voluntariamente posto entre o ato e o desejo. Lá, como em outros lugares, o senso de medida serviu maravilhosamente aos Gregos. Nós não temos esse senso de medida e não podemos tê-lo; nossa cena é, portanto, uma *abertura* para o desconhecido e o ilimitado, e não é dando ao jogo técnico da cenografia uma forma exterior e um papel no conjunto da construção que nós vamos exprimir o espaço imaginário onde nossa alma moderna precisa mergulhar.

Assim como no teatro antigo é no quadro da cena que a sentido plástico dos nossos teatros se interrompe, porém infelizmente por motivos muito menos harmoniosos. O Grego identificava o espetáculo e seu limite; menos felizes, nós colocamos o teatro para além do limite por que, não sendo artistas, nós nos distinguimos da obra de arte.

O drama assim situado na imaginação (o espaço ilimitado) não tem relação nenhuma com o anfiteatro coberto onde nós nos amontoamos a não ser o quadro da cena; todo o resto é fictício, volúvel, provisório, sem nenhuma existência fora da representação.

Para um espetáculo ditado por convenções que emanam tanto da forma dramática quanto do público, é vantajoso estabilizar o jogo técnico das suas convenções através de uma construção definitiva da cena. Isso é até mesmo indispensável, pois a composição de uma tal obra dramática está ao alcance de um grande número de pessoas e toma um caráter quotidiano ao qual deve corresponder o edifício. Por isso que a disposição dos nossos teatros, por não ter expressão, é perfeitamente normal.

Nós vimos que a encenação do Drama musical não pode se apoiar em nenhuma convenção; esse drama é, entre outras coisas, uma obra de exceção, cuja existência é problemática por causa do conjunto de faculdades que a sua composição pede ao dramaturgo e pela execução complexa e difícil demais para ser constantemente renovada. O poeta-músico, por sua vez, deve preservar a mais completa liberdade material na sua concepção. Para estabelecer o seu espetáculo, ele se serve de um meio — a música — cuja evolução nenhuma convenção consegue reter. Ele não deve e não pode, portanto, basear-se em disposições tomadas antes da existência da sua obra. Cada um de seus dramas determina não somente sua própria encenação, mas também sua própria cena*.

Um tal teatro só terá de permanente o auditório destinado ao público, na frente do qual um espaço considerável permanecerá desocupado. Neste espaço se estabelecerá o *drama*, não mais em sua forma geral e impessoal, mas no seu aspecto contigente e temporário, no qual as disposições técnicas não exercerão mais nenhum papel expressivo. O auditório as motiva ao preencher-se; o público se esvaindo acaba por as anular; elas obedeceram às ordens da música, tomaram suas proporções enquanto os sons vibravam; com o silêncio da orquestra e dos seus atores essas proporções entram no mundo ideal de onde a presença do espectador as evocou; então elas não serão para os nossos olhos nada mais que barracos provisórios. Barracos que podem excitar o interesse técnico dos homens do ofício, mas cuja aparência é inconfundível com a estrutura do auditório.

Acusar-me-iam de jogar aqui com um paradoxo, assegurando-me que a minha proposição é impraticável e que os custos de uma tal instalação são totalmente desproporcionais com relação ao seu objeto; em seguida, ao entrar no detalhe lembrar-me-iam da necessidade dos “subsolos” profundamente cavados no solo, as dificuldades de acústica, etc.

A questão dos custos apenas depende da frequência e da solenidade das representações. Ora, se todo um país comparece às festas excepcionais que a execução de uma semelhante obra constitui, os custos desaparecerão perante a extrema solenidade do ato. Nos nossos dias, muitos divertimentos populares e de curta duração ocasionam construções e dispensas muito mais consideráveis que jamais serão às de uma cena provisória. Quanto às dificuldades técnicas elas seriam talvez bem grandes se se tratasse de instalar sempre de novo o mecanismo das nossas cenas modernas; mas nós veremos que o jogo do material cenográfico necessário ao drama do poeta-músico é de uma outra natureza totalmente diferente e que sua complexidade não traz consequências tão definitivas e frustrantes.

Observa-se que uma cenografia age simultaneamente de três maneiras diferentes nos nossos olhos: 1) pela parte de baixo do tablado, a parte que repousa no chão da cena ou sobre os praticáveis que se elevam desse chão, 2) pelo centro, no sentido da altura, 3) pelas bambolinas, isto é as telas cujo encargo é delimitar o alto da cenografia na sua profundidade e de mascarar a iluminação.

O chão da cena é sempre a parte mais crítica do arranjo espacial atual, porque esse arranjo, apesar do seu nome, não foi construído para repousar sobre coisa alguma. Os pintores cenográficos dispõem de grande habilidade para atenuar esse defeito, mas geralmente seus esforços, por demais visíveis, mais acentuam o que deveria ser escondido. Com poucas exceções próximas, todas as cenas apresentadas por uma cenografia parecem terem sido cortadas horizontalmente nas suas bases, e em seguida postos sobre uma superfície perfeitamente plana. Os fragmentos que essa cisão teria destacado são em seguida ajustados aqui e ali ao pé das telas.

Ao elevarmos o olhar nós recebemos uma comoção singular: esse tablado laborioso e incompleto anima-se repentinamente e emana todo o valor que ele pode conter; a “ilusão” está no seu máximo e certos detalhes que, vistos na sua relação com as tábuas do solo, não tinham sentido, assumem um, cujo qual é fortemente vantajoso ao efeito do conjunto; a tela do fundo, que antes era apenas uma tela pintada necessária para limitar a disposição da cenografia, se mistura harmoniosamente com os painéis que estão mais perto e prolonga sua perspectiva; a iluminação pintada e a iluminação real se fundem em uma bela luz. O olho está plenamente satisfeito.

Elevamos mais ainda os olhos: a satisfação diminui: pois, ou a natureza particular da cena não comporta certos desenhos para a decoração obrigatória das bambolinas, ou os desenhos não eram suficientes para delimitar a cenografia, ou ainda, a escolha da disposição da cena por inteira necessita demais da linha superior do quadro para ser clara; enfim, muitas outras

combinações são possíveis, entre as quais há apenas uma ou duas que podem conservar intacta a “ilusão” produzida pelo centro da cenografia.

Se nós percorrermos agora de uma só e rápida vez todo o tablado, as sensações contraditórias que ele nós proporciona não se encontram contrabalanceadas pelo bom efeito do centro. É através da reflexão que nós chegamos a considerar o todo como uma reprodução submissa a convenções inevitáveis; e quanto a ilusão que nós nos esforçamos para conseguir, somos nós, os espectadores, que devemos, então, construí-la no nosso interior. O que nós podemos chamar atividade estética do espectador é dessa forma desviada, pois nós não participamos da obra de arte colocando seu efeito representativo na abstração do nosso pensamento. Assim, a representação leva o drama para uma forma muito inferior à sua realidade literária. Acontece até mesmo que todo o aparelho cênico e a disposição do auditório nos parecem uma indigna piada. Porque, de fato, esse luxo e esses esforços, se a ilusão é impossível, e a procura dessa ilusão priva o espetáculo de todo valor artístico tirando-lhe sua expressão?

Aqui eu suponho que o ator já tomou parte na cenografia que nós acabamos de percorrer com os olhos. *Ora, seu lugar não está no centro da cena*, infelizmente; de forma que aquele que, pela sua atividade dramática, é o único motivo da representação e da atenção que nós prestamos a ele, deve se mover na parte da cenografia onde a ilusão cênica está no seu mínimo. Essa superfície plana, ou arbitrariamente despedaçada, sobre a qual repousa a cenografia, torna-se pela presença do ator uma realidade tangível; são pés vivos que a pisam, e cada passo acentua sua insignificância. É evidente que quanto mais a pintura das telas for bem feita do ponto de vista da ilusão de óptica, menos o ator e seu entorno direto poderão misturar-se com a cena, já que nenhuma das ações do ator corresponderia ao lugar e aos objetos representados pela cenografia. A iluminação que poderia, pela sua expressão, dar alguns relevos aos personagens, encontra-se monopolizada pelas telas pintadas. E o arranjo espacial, quase inteiramente ao serviço dessas telas, só fornece ao ator o ínfimo mínimo de praticabilidade autorizado pela pintura.

Assim, o ator está totalmente subordinado ao tablado inanimado. O lugar da ação é realizado de uma parte, a ação de outra, e suas duas manifestações se tocam sem se misturar. O tablado inanimado exerce o papel de gravuras coloridas, e o ator o papel da legenda em baixo da página. Tiremos do ator sua vida independente para relegá-la às telas de fundo, e nós teremos um teatro de marionetes no qual o espetáculo é mais harmonioso sem dúvida, mas não é mais motivado por nada e, aparentemente, só serve para reter a atenção de gente por demais distraída para degustar uma simples leitura.

Com o arranjo espacial atual, não há outra escapatória do que a crescente redução do espetáculo em favor da sua harmonia — o que está bem perto de negar toda representação. As peças populares ou descartáveis são, normalmente, “espetaculares”; a peça realmente literária sempre se livra mais ou menos disso quando ela é escrita para a representação. Todo esforço de romantismo literário no teatro, trazendo consigo uma encenação importante, é, por isso mesmo, algo inferior.

O arranjo espacial cenográfico atual não pode fornecer ao ator uma disposição que se harmonize com a cena indicada pela pintura das telas; e, estando toda a construção de nossas cenas destinada a esse arranjo espacial, a cena do Drama musical não tem, portanto, como se resolver; pois, para ela, de certa forma, é do solo pisado pelo ator que deve resultar a cena, e não o inverso. Tudo o que o ator não toca está, apesar de tudo, submisso às condições que seu entorno direto e efetivo lhe impõem e não tem expressão senão através dele. O arranjo espacial tornar-se-á assim realmente um arranjo espacial — tendo suas raízes na terra, no drama, e só se elevando enquanto suas raízes puderem suportá-lo — se a absoluta liberdade do poeta-músico não nos proibisse dar ao solo qualquer existência fixa. A expressão “sobre a cena” não é exata se aplicada à música. A música não se transporta *sobre* nada; ele *se torna* ela própria o espaço, ela o *é* de uma forma latente. Ao dizer que em tais ou tais condições cênicas a audição se torna impossível, diz-se uma coisa desprovida de sentido; se a música impõe uma de suas combinações é por que ela é possível, pois suas leis acústicas fazem parte das suas proporções. A música reina como monarca *infalível* acima dos elementos da cena.

O chão das nossas cenas se estende entre dois espaços mais ou menos vazios. O vazio dos “subsolos”, o único que poderia ter um sentido aqui, é destinado a fazer aparecer e desaparecer certas porções da cenografia na direção oposta à cena, isto é por baixo. Mesmo que esse chão prepare uma passagem para a cenografia, ele não deixa de conservar uma estabilidade que nenhuma combinação jamais pode vencer. A razão é muito simples. Nossa concepção cenográfica atual precisa de um ponto de referência, de uma dimensão dada para estabelecer suas convenções; ora, é melhor dar uma dimensão do que interromper a base do tablado cênico. O chão, ao ultrapassar o procênio para se aproximar do público, e ele o faz em todas as nossas cenas, limita peremptoriamente a cena. Se ele permanecesse dentro do arco do procênio não seria o caso, e a convenção atual, indispensável a uma encenação que não determina nada com certeza, seria impossível.

A soberania absoluta da música só começa por detrás do proscênio: sua criação no espaço só tem um único limite: o espectador. A disposição do ma-

terial cenográfico, que nós chamamos de arranjo espacial por que nós a relacionamos ao ponto fixo do chão da cena, deve tomar um outro nome, e, sobretudo, responder a uma concepção totalmente diferente. Essa disposição não mais se eleva sobre uma superfície plana, mas *se desenvolve a partir de um plano perpendicular*; ao invés de ser horizontal, o corte é vertical. Nesse sentido, a abertura da cena se torna uma dimensão absoluta: ela é *para os nossos olhos* o ponto de intersecção entre a nossa vida orgânica independente e nossa vida orgânica musical. Quanto às suas proporções, ou seja seu grau de abertura, a música não as limita diretamente, mas dita as características do tablado, as quais, para chegar até nós integralmente, determinam por sua vez todas as proporções do quadro da cena.

Penetremos para além do arco do procênio. Nós não distinguiremos nada que possa impedir a visão. É um espaço vazio, indeterminado, que espera a criação do poeta-músico.

Atualmente são as coxias, as frisas e o chão que delimitam a cena. Ora, a ilusão de óptica das telas pintadas obriga o cenógrafo a dar a tudo o que está além do quadro da cena um papel *efetivo* na cena, além de obrigá-lo a determinar os limites materiais dessa cena. Sua invenção propriamente dita é assim submissa a restrições bastante vergonhosas. Se ele quisesse, por exemplo, enquadrar a cena, na sua profundidade, com motivos que não pertencessem ao tema do tablado pintado (por exemplo tapeçarias, um quadro uniforme, etc.), ele anularia o efeito das telas; ele se vê então na alternativa de renunciar à ilusão de óptica da pintura, para a qual, entretanto, a cena inteira é construída, ou de reduzir a escolha dos seus temas juntamente reduzindo o alcance geral da ilusão de óptica, e naturalmente é a essa segunda disposição que ele acata. Como ele poderia algum dia obedecer à música?

É evidente que não há como.

A encenação do Drama musical não deve apresentar nada ao espectador que não pertença ao espaço evocado pelo texto poético-musical. Ora, os limites da cena são tão bem determinados pelas exigências muito variáveis de acústica quanto pela qualidade especial da expressão cênica. Ambas podem ter que apresentar desde um espaço estreitamente fechado até uma perspectiva considerável para o olho e para a orelha. Todavia, ao se impor aos olhos, esses limites tomam uma existência material que a música nem sempre quis. É aí que a nova concepção representativa se mostra absolutamente poderosa; pois essa dificuldade *simplesmente não existe para ela*. Ela não busca a ilusão que um objeto estranho tende a destruir, ela não busca o signo que tende a dar um sentido a todo objeto qualquer que seja. A nova concepção busca *a expressão*; e o fato de que essa expressão só pode ser obtida renunciando à ilu-

são e ao signo lhe dá uma liberdade absolutamente imensurável. O mecanismo cênico sempre terá, para o olho, apenas a expressão ou o sentido que a música lhe der.

Mas outra coisa ainda compete com essa liberdade: é a hierarquia representativa, que proíbe toda proposição sem o consentimento do ator. Se, por exemplo, fosse preciso *exprimir* entre as paredes de uma sala a atmosfera colorida, límpida e em movimento de um bosque, isso seria impraticável; a intenção ficaria inarticulada como em uma cena dramática só para orquestra. Coloquemos então um personagem e com cinco minutos de música ditamos-lhe uma atitude, um jogo qualquer, ou até mesmo deixamos apenas que a música passe através do seu corpo como um fluído que vai se espalhar para outro lugar: de repente a atmosfera se anima, o espetáculo se torna *expressivo* e as paredes da sala, *não pertencendo a essa expressão, deixam de existir*. Será o mesmo para todas as instalações comandadas pela necessidade: se sua existência para a expressão ou para o signo é evidente, ou sua presença justificada pela rigidez natural dos objetos, elas não existirão como instalações.

O leitor agora me desculpará de ter estabelecido um pouco prematuramente que o espaço ditado pela música nunca apresenta impossibilidades. A aparência paradoxal desse axioma pode tê-lo chocado; eu o localizei antes do exemplo para tornar ambos mais surpreendentes e fazer perceber de uma maneira sensível o que simples palavras são incapazes de evocar.

Nós acabamos de ultrapassar o quadro da cena. Sem a evocação musical é impossível determinar uma proposição representativa, ou seja, dar que seja o menor exemplo. Ao final dessa primeira parte eu me explicarei sobre esse assunto. Portanto entre o exemplo impossível e a especulação puramente teórica, ainda resta um campo que é preciso percorrer: é o estudo dos instrumentos inanimados do encenador. Esses instrumentos podem ser colocados sob dois chefes: o “terreno” destinado ao ator, e o aparelho complexo da iluminação. O que nós nomeamos cenografia, misturando nela uma visão de telas cortadas e pintadas, é absolutamente subordinada ao terreno e à iluminação. Tomemos primeiro o terreno que é o primeiro na ordem hierárquica a partir do ator.

A distribuição dos praticáveis é atualmente determinada pela superfície plana do chão da cena e a superfície, plana também, mas perpendicular, das telas pintadas; de onde resulta que, excetuando o pequeníssimo número de pedaços de praticáveis que realizam plasticamente a pintura de um desenho para o uso do ator, todo praticável é cortado em ângulos retos nas suas três dimensões. Há praticáveis de todos os tamanhos e a sua reunião permite um grande número de combinações, que, por causa de seu princípio, não deixam de serem monótonas.

Nós concebemos as dificuldades que a pintura cenográfica apresenta quando o ator se mistura com ela na sua atuação; e nós compreendemos, sobretudo, que o jogo do ator está completamente entravado pelo aparelho singular que o envolve. Se, em uma cenografia de ar livre, ele quiser se sentar sobre no chão, seu lugar deve estar reservado com cuidado na pintura e o praticável mascarado e coberto de um pedaço de tela pintada. O ator não consegue saber onde colocar suas pernas: deixá-las penduradas contra a pintura perpendicular das telas é ridículo, e a forma do praticável, que só é combinado para escorregar por entre suas telas, não lhe oferece lugar conveniente. Suas mãos flutuam no ar; se ele quiser apoiá-las em outro lugar que não sobre um praticável, o lugar exato deve ter sido preparado; há cantos da cenografia, largos como uma folha de plátano, onde as mãos dos diferentes intérpretes de um mesmo papel usaram e enegreceram a tela até a corda. Se o episódio se prolonga, e se a atitude do ator tem alguma importância, o praticável será reduzido a pedaços de pintura plástica, o que fornece ordinariamente um espetáculo muito ridículo ou então arrasta toda a cenografia para um princípio contrário aquele que a construção da cena supõe e até mesmo contrário à iluminação da cena. Um penhasco em uma paisagem heróica constitui perfeitamente uma “ilusão” contanto que tudo permaneça *pintado* na tela; mas assim que o ator vem tomar a sua parte na cena, o penhasco na paisagem heroica se torna uma colina artificial tal qual as que nós construímos nos nossos parques públicos, podado de caminhos de ladeiras leves e de escadas de degraus cômodos. O ator pode então cantar as coisas mais cativantes e se remeter o mais diretamente possível à natureza do solo que se espera que ele pise, mas mesmo continuando no seu caminho, o ator se afoga em pura perda; para compreender a razão da sua cólera selvagem, nós devemos olhar a porção da cenografia na qual o ator não se encontra! As “arquiteturas” são de um manuseio mais fácil; portanto, visando permitir, por exemplo, uma cenografia suntuosa e uma pintura indicando muitas coisas interessantes, nós sacrificamos voluntariamente o jogo do ator e da sua expressão reduzindo a quantidade de cenografia da qual este ator pode se aproximar e tocar. Personagens vestidos de figurinos escrupulosamente históricos descem orgulhosamente uma escada de madeira. Eles andam com os seus luxuosos e autênticos sapatos sobre as pranchas enegrecidas dos praticáveis e se perfilam contra paredes e balaustradas cuja pintura, bem iluminada, indica um mármore maravilhosamente esculpido. O figurino em contato com o praticável e suas telas, e iluminado de uma luz que não lhe é destinado, é absolutamente desnudo de expressão; é uma peça de museu e nada mais.

O pintor cenográfico esgotará os recursos da perspectiva e das cores em outro lugar para apresentar uma bela oposição entre sombra e luz, uma galeria obscura com um fundo de ar livre luminoso, por exemplo; ou então o canto de uma nau cuja arquitetura perfila sobre longínquos e brilhantes vitrais; ou ainda uma pobre mansarda atravessada por um raio de sol, o quintal de um albergue mergulhado em uma sombra fresca enquanto o dia grandioso ilumina os andares superiores do prédio, etc. O ator, circulando diante das suas telas, anula o seu efeito, já que ele permanece iluminado da mesma falsa luz tanto no espaço que se supõe ser escuro quanto naquele que é atingido pela luz. A primeira cena do segundo ato de **Parsifal** (o calabouço de Klingsor) fornece a esse respeito um exemplo curioso. A cena deve ser muito pouco profunda por causa da mudança que seguirá à vista; por consequência o arranjo espacial da cenografia é reduzida a uma tela de fundo, muito perto do público, e a um quadro de primeiro plano que mascara as pregas e os lados. Essa disposição parecia própria para facilitar o jogo de uma iluminação expressiva. O que fez o cenógrafo? Submetido às necessidades da maquinaria, ele procurou uma compensação na ostentação de toda a sua virtuosidade sobre a única tela que era posta em sua disposição. Depois ele deu ao quadro do primeiro plano um papel proeminente na sua composição sobrecarregando-o de detalhes pitorescos. Disso resultou uma cena muito sedutora já que nela a pintura não foi dividida e pôde adquirir assim todo o seu valor original; mas o ator, nela, nada pode fazer; sua presença mais que nunca contrária ao efeito da cenografia. Sem o ator nós nos sentiríamos mergulhados em um grandioso e terrível calabouço; com o ator e os acessórios do seu papel nós só temos diante de nós telas muito bem pintadas. O perverso mágico faz então o efeito de uma marionete entre as cortinas; seu jogo é assim tornado supérfluo; a sombra inquietante da sua casa permanece fictícia e a orquestra invisível, que só diz a verdade, ressoa no vazio.

Se a cenografia, em certas peças modernas, deve reconstituir um lugar muito conhecido do público, alguma esquina de rua, um parque, um lugar de lazer, o encenador em cena terá cuidados minuciosos com os luxos realistas dos acessórios, dos móveis, dos figurinos, das partes praticáveis da cena, então ele disporá todo esse material entre as telas onde o pintor procurou por sua vez pela acumulação de detalhes *pintados* tornar sua produção o mais similar possível. Suas duas atividades, se contrariando, conseguem, reunidas, evocar apenas a lembrança de um brinquedo de criança, casa de boneca, chácara ou arca de Noé, no qual o ator é necessariamente ridículo e deslocado.

Em Paris, no *théâtre du Gymnase*, em uma peça moderna, uma das cenografias representava uma varanda de colunas (peristilo) semelhante à mesma

varanda do teatro pela qual cada integrante da audiência havia acabado de passar, possivelmente ainda com a impressão geral do corredor em mente. Seria, portanto, fácil reproduzir tal impressão. Em vez disso, o pintor ergueu um peristilo em cartolina, como que recortado de uma fotografia, e tinha também, entre outras coisas, diminuído sensivelmente as proporções do modelo com o objetivo de mostrar tantas coisas quanto possível. O encenador, por sua vez, empurrou o realismo para a cena até o ponto de colocar sobre o estrado de controle os mesmo três senhores cujo o ofício era efetivamente o mesmo. A iluminação, destinada exclusivamente à *pintura*, não se preocupava em valorizar o material escrupulosamente reconstituído. De onde resultava que depois de ter reconhecido, não sem esforços, o lugar, o espectador era tomado de um riso louco perante sua ridícula reprodução. Ora, longe de ser séria, a intenção dos autores não era ostensivamente a de provocar esse riso louco. Eles queriam surpreender seu público com uma invenção nova, e nada mais.

Inútil multiplicar esses exemplos; aqueles que frequentam nossos teatros, em qualquer grau da escala dramática, conhece-os perfeitamente: sob formas muito diversas a disposição técnica permanece a mesma em todo lugar. Mas não poderíamos insistir suficientemente no fato de que *a nossa economia cênica negligência o efeito representativo do ator em favor de uma ilusão fornecida pelas telas pintadas*, atitude da qual resulta a impossibilidade tanto de um quanto do outro.

O *Sacrifício*, que é talvez o princípio mais essencial na obra de arte, encontra-se aqui completamente ignorado. Querendo ter tudo, nós caímos, do ponto de vista rigorosamente estético, no *nada*.

O terreno destinado ao ator do Drama musical é determinado *antes de qualquer outra consideração* pela presença do ator. Compreenderemos que por “terreno” eu entendo não somente o que os pés do ator tocam, mas também tudo o que na composição da cena remete à forma material do personagem e às suas ações.

Já que a ilusão não é o objetivo desses terrenos, nós poderemos construí-los com a única preocupação de esgotar o conteúdo expressivo das atitudes que eles devem provocar. Mas como é a iluminação que valoriza uma atitude, a construção do terreno deve ser consciente de como ela deve ser iluminada; e, chegando em primeira linha e dependendo apenas do ator, é impossível isolá-la do papel da iluminação. Portanto, como o manuseio da iluminação é de uma flexibilidade quase absoluta, sua importância técnica com relação ao “terreno” não tem nada que possa impedi-lo de obedecer servilmente ao ator. Assim, ao construir um terreno não se trata de saber se a iluminação torna possível essa ou aquela disposição, mas sim se essa combinação, *com a parti-*

cipação da iluminação, é suficientemente expressiva com relação ao ator, isto é se a atitude deste for posta no valor que a música lhe impõe.

Há, todavia, necessidades materiais comuns a todo espetáculo e que seria bom remover do princípio cenográfico atual opondo-as às convenções arbitrárias indispensáveis à pintura, para conseguir um ponto de referência na composição, forçosamente tão vaga e indeterminada, da nova encenação.

Quando um cenógrafo quer transformar uma cena qualquer em uma cenografia de teatro, ele procura instintivamente diminuir até o impossível todas as formas reais em favor das formas fictícias. Para ele a única diferença essencial que existe entre a cena no seu quadro e a mesma cena sobre o palco, é que o segundo deve fornecer um lugar para os objetos obstruentes que nós chamamos de atores, enquanto que o primeiro tem a sorte de poder deixá-los de lado. O cenógrafo procura fornecer esse lugar indispensável do ator atrapalhando o menos possível a pintura; ele vai, então, dividí-la para dispô-la no espaço, frente ao público; entre esses pedaços de pintura o ator encontrará meios de circular se nós satisfizermos as necessidades elementares do seu papel. A tela de fundo se torna a única porção da cenografia que não constitui um compromisso lamentável, pois só ela pode apresentar ao público toda a sua pintura sem violentar o espaço real que é a cena. Mas da tela de fundo até a frente toda a cena é apenas um arranjo — muitas vezes bastante hábil, sem dúvida — de fragmentos de telas pintadas recobrimdo-se parcialmente umas às outras.

O que caracteriza, portanto, no arranjo espacial, a atual convenção representativa indispensável ao jogo da pintura, é que, para conservar a esta algum significado, o cenógrafo deve dispor, perante os olhos do público, do máximo possível de superfícies planas. Por outro lado, o que podemos chamar de a necessidade absoluta, a qual vale para todo o espetáculo e é independente dessa convenção, deve ser submetida a dois chefes: primeiramente, a obrigação de limitar o tablado; em segundo lugar, a execução fictícia de desenhos cenográficos cuja realização plástica é impossível. Nós trataremos primeiro deste último.

Por maior que seja a importância do solo pisado pelo ator e da atividade da iluminação, e quaisquer que sejam as restrições que esses dois princípios impõem à composição geral da cena, é evidente que o espaço vazio da cena deve, em todo caso, ser preenchido de diversas figuras que não podem ser sacrificadas. As árvores, as pedras, as arquiteturas, as paredes de interiores, etc., para serem trazidas às proporções autorizadas pelo papel ativo da iluminação, não precisam deixar de existir; e se, em muitos casos, essas proporções mínimas permitem a realização plástica, são casos para os quais essa realização permanecerá sempre impossível, ou pelo menos pouco desejável.

O princípio das telas pintadas reunia todos esses motivos na *mesma* ficção. A expressão representativa do ator e a atividade da iluminação lhes dão formas distintas e variáveis umas em relação às outras segundo a natureza da cena e a intensidade momentânea da sua expressão.

Portanto, entre a realização plástica efetivamente e a pintura sobre telas verticais, não há meios termos para o arranjo espacial; os cenógrafos modernos são testemunhas disso pelos esforços que eles fazem para mascarar o vazio que esses dois procedimentos deixam entre eles. Mas a iluminação pode fornecer um artifício intermediário dos mais importantes, do qual eu devo aqui fazer menção, pois ele faz parte integrante do novo arranjo espacial.

A luz precisa de um objeto para sustentar sua expressão; ela deve esclarecer alguma coisa e encontrar obstáculos. Esses objetos não podem ser fictícios já que a luz real não tem existência fictícia. Ao iluminar telas pintadas, são apenas *telas* que ela atinge, e não os objetos que estão figurados pela pintura. Ora, a forma expressiva do espetáculo subordina a existência convencional das telas à presença real do ator. Se, entretanto, certos elementos cenográficos necessários para dar à ação seu valor cênico não podem ser realizados de outra forma que através das telas recortadas, a livre atividade da iluminação será posta em questão. Acontece então, muito frequentemente, que esses elementos indispensáveis estão em tão estreitas relações com a luz que podemos negligenciá-los no todo ou em parte se a iluminação, através de um procedimento artificial, tomasse por si mesma o caráter que esses objetos lhe teriam emprestado. Por exemplo, a cena se passa no interior de uma floresta; o solo acidentado e diversas instalações praticáveis clamam pela atividade da luz; as exigências concretas do papel do ator são satisfeitas, mas resta exprimir a floresta, isto é troncos de árvores e folhagens. Então a alternativa se apresenta de sacrificar uma parte da expressão do solo e da iluminação para marcar sobre telas recortadas a presença das árvores; ou então de mostrar apenas as partes das árvores e folhagens que são conciliáveis com a praticabilidade do solo e *encarregar a iluminação de fazer o resto pela sua qualidade particular*. O primeiro caso poderia ser adotado lá onde a expressão representativa diminuiria no decorrer da cena: as telas recortadas, cuja pintura é apenas imperfeitamente visível enquanto reinar a iluminação ativa, tornar-se-iam os portadores do signo quando essa atividade se reduzir; elas *significariam* troncos e folhagens, e a intensidade da expressão cênica reencontraria nessa justa modulação o grau que ela perde admitindo sobre a cena a disposição convencional das telas pintadas. O segundo caso é um máximo de expressão representativa: alguns troncos, executados plasticamente, se perdendo nas frisas, de onde a iluminação colorida, tamisada e posta em movimento de di-

versas formas, projeta sobre a cena a luz característica da floresta e deixa adivinhar pela sua qualidade a existência dos obstáculos que o espectador não tem necessidade de ver; a quantidade mínima de telas recortadas, sem reduzir então a atividade da iluminação, serve-lhe de signo explicando sumariamente a natureza accidental da luz, e, os personagens e o material praticável da cenografia estão mergulhados na *atmosfera* que lhes convém.

A facilidade que temos de modificar a iluminação sem que seja sempre necessário que a cenografia interfira nas causas dessas modificações constitui então, do ponto de vista do arranjo espacial, um meio termo entre a realização plástica e as telas recortadas. O exemplo que eu venho de dar será, sem dúvida, suficiente para permitir que o leitor compreenda o alto alcance de um artifício que, em função da flexibilidade natural da luz, é um dos mais produtivos que há.

Quando as telas pintadas e recortadas mostram ser a única forma possível de executar certos desenhos, nós podemos nos perguntar como a sua superfície deve ser apresentada ao público em uma cenografia cujo princípio não é aquele da pintura inanimada. A obrigação de limitar o tablado cênico, obrigação que faz parte das necessidades absolutas e que vale para todo espetáculo, parece poder nos fornecer um ponto de referência e determinar por aí a disposição de todas as superfícies da cenografia. Entretanto, ela não vale nada. Nos nossos teatros, os limites do tablado cênico fazem parte da pintura cenográfica porque, nós dissemos, tudo o que aparece na cena deve, para os olhos do público, pertencer ao espetáculo. Contrariamente, a encenação como meio de expressão anula a existência representativa daquilo que não faz parte da sua expressão ou da parte mínima de significação inteligível que ela autoriza à cenografia. Ao retirar da pintura seu privilégio sobre os outros fatores, nós renunciamos à vantagem de poder atenuar por esse meio a existência inevitável dos limites da cena; mas o que a pintura fazia afirmativamente endereçando-se aos nossos olhos, a forma expressiva do espetáculo o faz muito mais soberanamente *negando* a existência dos objetos que a pintura procurava esconder e obrigando o espectador a negá-los igualmente.

Isso não quer dizer que nunca a pintura fornecerá limites à cena, mas somente que a intervenção da sua ilusão de óptica não é mais indispensável no Drama musical. Haverá, portanto, várias maneiras de limitar o tablado cênico desse drama, e nós não podemos nos apoiar sobre essa obrigação para determinar *a priori* a disposição das telas pintadas e recortadas. Uma só coisa é certa, o papel da pintura jamais terá importância suficiente para obrigar essas telas a exporem sua superfície em detrimento dos elementos que lhes são superiores.

Quanto aos limites propriamente ditos, já que eles não são mais submissos ao sentido formal da cenografia, só o texto poético-musical é que poderá determiná-los por meio do ator; e nós podemos então nos perguntar como este poderá fazê-lo. De fato, as leis de harmonia que regem a composição do terreno não contêm implicitamente por elas próprias o caráter dos limites cênicos. O papel do ator deve então comportar dados especiais sobre este assunto e que são importantes de serem apontados. Primeiramente, não esqueçamos, as exigências de acústica são no Drama musical das mais determinantes para as proporções da cenografia e para a qualidade dos seus limites, já que o ator é o órgão da música sobre a cena. Essas exigências podem variar razoavelmente no decorrer de uma mesma cena e pedir uma flexibilidade singular. Mas, ainda assim, é uma flexibilidade cuja causa, tão determinante para o arranjo espacial, precisa ser encontrada na própria natureza do Drama musical.

Não é somente a existências de engenhos visíveis que a expressão representativa anula se isso for necessário, mas ainda e, sobretudo, a sentido material da forma do espetáculo em geral. Explico-me: a procura atual pela ilusão cênica obriga a dar a cada cenografia um aspecto constante; ainda mais porque ela é aplicada quase que exclusivamente à pintura sobre telas verticais, cuja qual, querendo ser vista, só permite à iluminação desvios muito restritos. Quando o lugar da ação escolhido pelo ator é fornecido segundo o princípio de garantir ao seu aspecto *inanimado* o máximo de verossimilhança possível, não há razão para modificar sua forma durante o seu uso. As diferentes horas do dia são indicadas pela cor e a intensidade convencional da iluminação e, naturalmente, quanto melhor a cenografia for pintada, menos expressivas serão essas variações de iluminação, já que elas não poderiam corresponder à pintura. Se a ação comporta uma intervenção sobrenatural, a cenografia mudará, se transformará, no todo ou em parte, a iluminação seguirá essas transformações. Portanto, fora do princípio expressivo, independente do que façamos a continuidade do espetáculo será apenas uma sequência de estados *estáticos* uns em relação aos outros, porque cada um deles deve fornecer uma ilusão de óptica suficiente a cada momento.

No Drama musical, as proporções variáveis entre o texto poético e o texto musical, entre a expressão exclusivamente interior e aquela que se espalha por fora, entre as durações, as intensidades, as sonoridades, tudo isso aplicado a uma só ação já traz um audacioso desafio ao que nós chamamos de “verossimilhança”. Se, para ser expressivo, o espetáculo que resulta de uma tal partitura deve renunciar à procura da “ilusão”, então o simples bom senso já deve fazê-lo recusar essa vã procura. Para ele não se trata mais de realizar um lugar

tal qual o veriam todos aqueles que para lá fossem transportados, mas sim tal como o texto poético-musical o exprime; as variações dessa expressão condicionam aquelas do espetáculo na medida das suas relações comuns. Se, portanto, do ponto de vista teórico, a transformação cênica do espetáculo faz parte da sua forma expressiva, essa mesma transformação é, do ponto de vista do público, um elemento simplesmente técnico, cuja constatação não é um fator constitutivo do drama: *o lugar da ação não é flexível em si, mas somente a maneira como o dramaturgo quer que nós o consideremos*. A significação material que essas variações têm para nossos olhos é assim anulada pelo princípio expressivo do espetáculo; enquanto que em uma cenografia moderna as modulações de iluminação e os casos mais raros de transformação do material têm sempre o sentido óbvio de um fenômeno natural ou sobrenatural: espera-se que o que nós vemos em uma tal cenografia é o mesmo para os personagens da peça.

A encenação do Drama musical é então “ideal” no sentido de que sua realidade material é submissa às preocupações estéticas superiores à sua forma inteligível, e essa idealidade é toda poderosa porque ela se impõe ao público sem a ajuda do seu intelecto, por meios perfeitamente concretos.

Os limites da cenografia, que fazem parte do arranjo espacial, não tendo mais necessariamente uma ilusão a sustentar, poderão seguir as proporções variáveis do texto poético-musical, e particularmente da intensidade do drama interior, tendo em conta as exigências de acústica; ora, como quanto mais a ação se torna interior, mais a expressão poético-musical se limita à declamação dos personagens e tende a isolar estes do meio onde eles se encontram, as exigências de acústica nunca estarão em contradição com aquelas do texto poético-musical e o arranjo espacial, ao restringir seus limites em volta dos personagens, obedecerá por si só ao poeta e ao músico.

O arranjo espacial completo de uma cena será de uma composição bastante delicada e exigirá uma grande flexibilidade do material; a experiência indicará de que maneira obtê-la. É provável que até a finalização dessa composição será preciso se servir de meios mais ou menos grosseiros, cujos diversos planos serão em seguida relevados graficamente, para serem executados na matéria que cada um dos elementos comportará. A esses desenhos nós juntaremos a notação da iluminação e da pintura, e o todo será reunido definitivamente à partitura como fazendo parte integrante dela.

Essa maneira de proceder não exclui, nem é preciso dizer, nenhuma das melhoras subsequentes que o aperfeiçoamento técnico de tal ou tal fator poderia trazer; são as proporções que são assim delineadas e não o grau de intensidade em si. Contudo, há de se salientar que, se há progresso técnico, ele deve poder se expandir em toda a cena e que nós não poderíamos adotar uma

melhora no efeito representativo de um ou de outro fator se o conjunto das proporções se encontra alterado.

Em resumo, a economia cênica atual negligencia o efeito representativo do ator em favor de uma ilusão produzida pelas telas pintadas; a hierarquia instituída pela música não autoriza esse estado de coisas, e é o ator que determina tudo o que na cena deve se referir à forma material e às suas transformações; ora, isso só é possível se renunciarmos ao que chamamos de ilusão cênica. Os limites da cenografia, não estando mais submissos à preocupação com essa ilusão, podem então obedecer às ordens superiores do texto poético-musical e fornecer, se for necessário, uma flexibilidade *material* correspondente aquela da partitura. No interior desses limites, os motivos cenográficos que não podem ou não devem ser executados plasticamente são figurados por telas pintadas e recortadas, cuja disposição permanece, todavia, totalmente subordinada aos elementos superiores da expressão representativa. Entre a execução plástica e a tela pintada há um meio termo que a iluminação fornece e que consiste em produzir artificialmente, na luz, o caráter que certos obstáculos teriam provocado ao interceptá-la.

Eu disse mais acima que a instalação provisória da cena para um Drama musical qualquer não trazia consequências tão definitivas e frustrantes quanto se se tratasse de instalar sempre de novo o mecanismo das nossas cenas modernas. Para quem conhece esse mecanismo, é supérfluo demonstrar o quanto mais simples será sempre a produção *ad hoc* de qualquer encenação concebida no princípio expressivo ditado pela música, sobretudo se o espaço destinado a essa encenação não impõe ao dramaturgo convenções preestabelecidas, de forma que cada cena, fixa ou móvel, possa se apresentar em todo o frescor da sua construção particular.

A ILUMINAÇÃO

A luz é para a produção o que é a música na partitura: o elemento expressivo oposto ao signo; e, da mesma forma que a música, ela nada pode exprimir o que não pertença à “essência íntima de qualquer visão”. Sem que suas proporções sejam constantemente paralelas, esses dois fatores têm no Drama musical uma grande analogia de existência. Primeiramente, tanto um quanto o outro precisam que nós determinemos sua atividade por um fenômeno contingente: o poeta o faz para a música, o ator por sua vez (por meio do arranjo espacial) o faz para a luz. Em seguida eles são ambos dotados de uma flexibilidade incomparável que lhes permite percorrer consecutivamente todos os graus da expressão, desde um simples ato de presença até o mais intenso transbordamento.

Mas ainda há mais. Entre a música e a luz existe uma afinidade misteriosa; assim o diz tão bem M. H. S. Chamberlain (Richard Wagner, primeira edição, p. 196) “Apolo não era somente o deus do canto mas também aquele da luz”. E nós sentimos o quão profunda é a união desses dois atributos quando um feliz acaso as apresenta simultaneamente na comunhão de existência que esse deus lhes confere. Contudo, a natureza soberana das suas expressões parece, tal um axioma irrefutável, não comportar demonstrações.

Portanto é de se considerar que a sensibilidade estética do ouvido não é necessariamente em todo mundo proporcional aquela da vista. Uns podem ter necessidade de uma expressão representativa bastante grande para uma música que, para outros, não sugere nenhum desejo desse gênero. Como eu disse ao tratar da ilusão cênica, o poeta-músico não tem que se preocupar com os gostos e necessidades diversos do seu público; ele evoca uma visão completamente independente das faculdades receptivas particulares a cada indivíduo. Perante o público, a harmonia da sua obra é absoluta; ela reside não em uma justaposição arbitrária, mas na constância do paralelo entre as modulações poético-musicais e as modulações representativas; e essa constância já fazia implicitamente parte do germen que a fantasia poética fecundou; ela é a manifestação de uma força latente própria a toda música. & a expressão poético-musical de uma parte e a expressão representativa de outra, tomadas cada uma isoladamente, encontram graus de sensibilidade diferentes e particular a cada indivíduo, sua reunião, organicamente instituída pela música, cria uma vida independente e superior aos nossos limites individuais, porque essa vida repousa sobre “a essência íntima do fenômeno” e sobre esse terreno, *se a expressão total engloba todas as nossas faculdades*, os limites pessoais não têm vez.

Não somente a ação soberana permanece indemonstrável a quem não a sente, mas ainda é bastante frustrante discorrer sobre o seu emprego técnico. O texto poético-musical, o ator, o arranjo espacial são dotados cada um de uma existência complexa e relativa que é interessante e útil de estudar. A vida da luz é demasiada e incomparavelmente pueril para ser redutível. É apenas indiretamente, refutando o emprego abusivo que nossas cenas modernas fazem, que podemos chegar, por uma espécie de indução, ao uso natural desse fator. Até aqui as ocasiões para isso não nos faltaram, pois em grande parte são esses abusos e suas múltiplas consequências que determinaram a redação do presente estudo. Eu posso então reduzir as considerações relativas à iluminação somente às noções que esse fator pode fornecer antes do seu emprego de fato no drama, e me reservar para procurar em outro momento a ocasião de sugerir o seu alcance reatando-o aos outros fatores representativos.

A composição geral do arranjo espacial opera-se quase simultaneamente com aquela da iluminação. Sobre uma cena cujo solo e as dimensões, por assim dizer, não existem fora da forma contingente que lhes empresta um drama específico, é evidente que a iluminação não poderia ter nenhuma instalação fixa. Mas, quaisquer que sejam as impossibilidades que haja para determinar a priori o seu emprego, e, sobretudo, para isolá-la da interação simultânea dos outros fatores, há entretanto uma divisão fundamental que podemos estabelecer porque ela é deduzida das próprias relações entre a luz do dia e a luz obtida artificialmente.

A luz do dia penetra a atmosfera de todo lugar sem enfraquecer por isso a sensação que nós temos da sua direção. Ora, a direção da luz só nós é perceptível pela sombra; é a qualidade das sombras que exprime para nós a qualidade da luz. As sombras se formam, assim, por meio da mesma luz que aquela que penetra a atmosfera. Esse poder todo não pode ser obtido artificialmente da mesma forma; a claridade de qualquer lareira luminosa em um espaço obscuro nunca espalhará luz suficiente para criar o que nós chamamos de o claro-escuro, isto é a sombra levada (com mais ou menos de nitidez) sobre um espaço já penetrado pela luz. É preciso então dividir a tarefa e ter de uma parte os aparelhos encarregados de espalhar a luz, e de outra aqueles que pela direção precisa dos seus raios provocarão as sombras que devem nos assegurar a qualidade da iluminação. Nós chamaremos os primeiros de “luz difusa”, e os segundos de “luz ativa”.

Sobre nossas cenas, a iluminação se faz simultaneamente sobre quatro formas diferentes:

- 1 As varas levadiças que, colocadas nas frisas, devem iluminar as telas pintadas e são apoiadas nas coxias e sobre o chão da cena pela ribalta mais móvel, mas cujo objetivo é o mesmo.
- 2 O que nós chamamos “ribalta”, essa monstruosidade singular de nossos teatros, encarregada de iluminar a cenografia e os atores pela frente e por baixo.
- 3 Os aparelhos completamente móveis e manuseáveis para fornecer um foco preciso, ou diversas projeções.
- 4 E, por fim, a iluminação por transparência, isto é aquela que ressalta certos elementos transparentes da pintura, iluminando a tela do lado oposto ao público.

O jogo harmônico de tudo isso é evidentemente bastante complicado, até mesmo tão complicado que é completamente impossível, e nossos espetáculos demonstram isso. Há ali elementos contraditórios demais para poder fornecer

qualquer harmonia; eles também renunciaram e despedaçaram impiedosamente o exercício do mais poderoso de todos os engenhos cenográficos. Com efeito, como conciliar uma luz destinada a iluminar as telas verticais e que por isso não deixam de atingir os objetos colocados entre elas, com uma luz destinada a esses objetos e que também não deixa de atingir as telas verticais?

Em um tal estado de coisas seria ridículo falar da qualidade das sombras! E, apesar de tudo, não há plasticidade, animada ou inanimada, que dela possa independer. Se não há sombra não há luz, pois a luz não é “ver claramente”; para as corujas é a noite que é o dia; “ver claramente” só concerne a nós, o público; a luz se distingue então pela sua expressão. Se essa expressão é defeituosa, não há luz, e é o caso nas nossas cenas: nós “vemos claramente”, mas sem luz, e é por essa razão que uma cenografia só é expressiva quando o ator está ausente, pois a luz fictícia pintada sobre as telas corresponde as sombras, não menos fictícias, que nela são pintadas da mesma forma. O ator é um corpo sólido, que nenhuma luz fictícia pode iluminar: para ter luz sobre a cena é preciso renunciar a um ou ao outro. Renunciando ao ator, nós suprimimos o drama e recaímos no diorama; é portanto a pintura que é preciso sacrificar.

Já que sobre nossas cenas o complexo material de iluminação é impotente para fornecer luz, é inútil estudar a sua interação; mas as fontes de luz podem ser consideradas independentes da cenografia; portanto, não são elas que nós rejeitamos, e a experiência adquirida em um meio antinatural pode ser, em outras partes, de uma grande utilidade.

Primeiramente é preciso procurar em qual categoria de luz (difusa ou direta) cada aparelho pode ser colocado.

Tanto quanto for possível julgar a priori, serão os aparelhos menos manuseáveis, os menos móveis e que espalham sua luz mais igualmente em toda parte, que serão encarregados da *luz difusa*; ou seja, as varas levadiças, as luzes móveis da ribalta, e, em um grau evidentemente mínimo, as luzes da ribalta. Nenhuma dúvida que a maneira de situá-las e de emprega-las será muito diferente para uma cenografia que não é regida pela pintura em sucessões de telas paralelas; mas o princípio das suas construções particulares não pode variar muito. Os aparelhos completamente móveis e manuseáveis produzirão a *luz direta* e serão os objetos de maior cuidado no aperfeiçoamento dos seus mecanismos. Às instalações mais ou menos fixas da luz difusa serão adicionadas telas de uma transparência variável, destinadas a atenuar o efeito muito pronunciado das suas claridades sobre os objetos do seu entorno imediato e sobre os atores que dela se aproximarem. Uma parte essencial dos aparelhos móveis e manuseáveis da luz direta será constituída pelas diversas formas de interceptar sua claridade, e ao contrário do procedimento elétrico

da luz, que pode ser fixado aproximativamente antes do seu emprego dramático, aquele da obstrução (ainda que invisível) *pertence à própria cenografia*, e será sempre combinado *ad hoc*, de acordo com o arranjo espacial. Nós já vimos, ao tratar deste, qual importância tem a obstrução parcial da luz ativa para conservar a integridade expressiva da cena; a pintura vai nós fornecer novos exemplos. Quanto à iluminação por transparência das telas pintadas, ela faz exclusivamente parte da pintura e só tem influência sobre a luz ativa quando própria para lhe dar liberdade, já que ela ilumina a pintura sem iluminar o resto da cenografia.

A instalação de uma dessas duas categorias de aparelhos com relação à outra é uma questão de proporções e seria possível que a linha técnica de demarcação que os separa não seja rigorosa.

A luz difusa e a luz direta só existem simultaneamente pelos seus graus diferentes de intensidade. A luz difusa sozinha é simplesmente “ver claramente”; o que no drama do poeta-músico corresponde ao signo. A luz direta, sozinha, é a noite (lua ou tocha) ou o sobrenatural. A diferença de intensidade entre as duas luzes não deve ser inferior àquela que a existência das sombras torna necessária. Acima desse mínimo, suas combinações são de uma variedade infinita. Entretanto um afastamento muito grande, impedindo-nos de perceber a luz difusa, torna a iluminação exclusivamente ativa e a submete então às condições da média visual do público, assim nós veremos ao tratarmos do auditório.

Para evitar as sombras que alterariam o poder da luz direta, a luz difusa deve iluminar todas as partes do material cenográfico (o ator incluso). Quando, através dela, nós pudermos “ver claramente” sobre a cena e quando as sombras produzidas se contradizerem suficientemente para se anularem, a luz direta poderá fazer a sua aparição; pois, excetuando os casos, sem dúvida raros, onde ou uma ou a outra das duas luzes deverá operar sozinha, é óbvio que é por “ver claramente” que nós devemos começar. A intensidade da luz difusa será em seguida regulada conforme a da luz direta.

Essa distinção fundamental de duas naturezas diferentes de luz é a única noção técnica que pertence propriamente à iluminação no novo princípio cênico. Com a pintura nós iremos ver como a cor, para exteriorizar-se e não mais depender das telas verticais, se une tão estreitamente com a luz que fica difícil de separar uma da outra. Para a clareza da minha demonstração, eu devo, todavia, conservar às páginas seguintes o subtítulo de pintura e continuar assim a ordem hierárquica iniciada com o ator.

Mas, dir-me-iam, essa divisão em luz direta e luz difusa não é um esforço para o realismo que os fatores precedentes negligenciaram sistemática-

mente? E a harmonia do espetáculo não será destruída pelo emprego realista da luz sobre uma construção eminentemente fictícia e povoada de personagens de cujos quais nenhuma entonação, nenhum gesto, nenhuma ação corresponde à realidade cotidiana?

A imitação rígida e fixa das formas que nos são conhecidas não reproduz o único modo de existência que nós conhecemos dessas formas: nós podemos facilmente as representar nas mais diversas combinações, supô-las em movimento, e mesmo mudando de dimensão e de natureza frente aos nossos olhos. A música, por outro lado, é a demonstração mais convincente possível da flexibilidade ideal do tempo no que concerne à nossa vida interior. Mas qual outro modo de existência poderíamos supor para a luz do que aquele das oposições de intensidades ocasionadas pelas sombras, e como representar essas sombras produzidas por outra coisa que não pelos obstáculos frente ao raio luminoso? Não há analogia entre a pura e simples existência da luz e a aparência cotidiana que nós conhecemos das formas no espaço; a primeira é absoluta; a segunda é apenas uma modalidade além da qual nossa imaginação pode largamente desabrochar-se. A luz exprime para os nossos olhos através da sua simples presença a “essência íntima” de toda visão já que ela esgota de uma só vez a ideia que nós temos dela. A forma tomada independentemente da luz só exprime essa “essência íntima” enquanto ela participa à manifestação da vida orgânica, seja fazendo parte do organismo vivo, seja opondo-lhe obstáculos que a obrigam a entrar em atividade.

A idealidade do tempo, representado pela música na forma do ator, se espalha, portanto, no espaço para nele criar uma idealidade correspondente. É evidente que as manifestações sempre absolutas da luz não podem em tais circunstâncias serem postas no mesmo nível que a imitação servil e exclusiva de uma única modalidade da forma.

O realismo da iluminação não é, portanto, da mesma natureza que o realismo material do arranjo espacial; este repousa sobre a imitação de um fenômeno; aquele sobre a existência de uma ideia.

Essa posição excepcional da iluminação explica porque a ação desse fator — da mesma forma que um axioma indiscutível — não pode ser tratado por si só, mas somente nas suas aplicações aos desenhos contingentes que lhe fornecem os outros fatores.

A PINTURA

A reprodução mais ou menos fiel da realidade sobre um único plano traz nos seus procedimentos toda uma expressão e toda uma vida. Ao reinar, a luz verdadeira lhe tira essa vida e por isso mesmo priva a cor dos princípios que

guiaram sua distribuição. A disposição das cores e as formas que estas exprimem pelas suas variedades e seus degradês, perdem assim não somente sua expressão em presença dos fatores vivos, mas até mesmo seus significados. Para repor ambas, é preciso submetê-las a um novo princípio e, já que foi a iluminação que confiscou a faísca das suas vidas, será provavelmente através dela que elas as reencontrarão. A pintura deve então de certa forma exteriorizar-se, renunciar à vida fictícia que lhe é particular. Qual existência ela encontrará para compensar esse sacrifício?

A pintura cenográfica sempre ocupou um lugar muito inferior se comparada com o que podemos chamar de pintura independente, e isso merecidamente. É evidente que submetendo alguma ramificação da arte a convenções quaisquer que lhe sejam estranhas, e que ainda mais lhe proíbem um dos seus mais vastos campos de atividade, nós lhe tiramos todo valor intrínseco que ela possa ter. Ora, não me contestariam que esse seja o caso da pintura cenográfica, pois as convenções cênicas não têm nada a ver com aquelas que regem a pintura enquanto tal, e o objetivo da cenografia priva a pintura do elemento humano. Ao entregar-se ao drama, a pintura já faz então sacrifícios consideráveis e que nada pode compensar enquanto ela conservar os princípios da sua vida independente.

Essa Vida pode se definir assim: exprimir, sobre uma superfície plana qualquer e por meio de materiais coloridos o que tal procedimento comportar da visão particular do artista. A superfície plana e os materiais coloridos não são nada por elas mesmas, mas somente o material técnico da pintura. O essencial é a visão do artista. Para nos revelá-la, este se serve do material da sua arte somente como um meio, pois a virtuosidade verdadeira terá sempre o efeito negativo de libertar da sua execução técnica o máximo possível da visão do artista.

Diante de sua tela, o pintor é obrigado, quase sempre inconscientemente, a reter da sua visão o que o procedimento que ele emprega não comporta. É sob essa condição que ele é pintor; é um sacrifício definitivo em favor da sua obra. O artista, frente a essa condição, não poderia tolerar, entre as ferramentas do seu ofício e a visão que lhe importa comunicar, outro intermediário que não a sua vontade pessoal e, com efeito, só o pintor possui o procedimento técnico que ele emprega.

Ao conservar sobre a cena o seu princípio independente, a pintura perde a sua faculdade de obedecer a uma vontade pessoal, pois o drama impõe-se entre ela e o poeta. Ora, é o poeta que é o *artista* (o pintor cenográfico é, na visão dele, apenas um instrumento) e o complexo aparelho da encenação não pode ser considerado como emanante diretamente da sua vontade pessoal, já que sem a música a ação dramática não dita a sua forma.

Por outro lado tudo o que na visão do poeta-músico necessita de se exteriorizar, tomar uma forma tangível para os nossos olhos, é transportado *pela música* sobre a cena. É na própria música que o poeta-músico encontra sua visão: a música se encarrega, então, de manifestá-la inteiramente; o que ele não oferecerá aos nossos olhos, ela nos comunicará de outra forma.

A música confere assim ao dramaturgo o poder de comandar os fatores representativos com tanto rigor quanto o faz o pintor com suas ferramentas de ofício. De forma que, para o poeta-músico, a hierarquia representativa, a partir do quadro da cena, corresponde ao que é para o pintor as cores sobre uma superfície plana; os dois artistas apresentam *aos nossos olhos*, com os meios de que dispõem, a parte das suas visões que esses meios comportam; e se para um a natureza fictícia e uniforme do seu procedimento permite o manuseio direto e pessoal, esse mesmo manuseio destruirá para o outro a vida orgânica da sua obra.

A pintura, ao exteriorizar-se, liberta-se assim dos procedimentos materiais que parecem fazer corpo com ela; e, como para se exteriorizar ela não obedece a um capricho arbitrário mais sim a uma necessidade orgânica, acontece que a própria ideia da pintura se expande consideravelmente no Drama musical, pois do seio de todo ritmo, de toda proporção, o poeta-músico faz surgir para os nossos olhos uma cena tal qual ele quis, sem que, contudo, nenhum detalhe seja arbitrário. O paradoxo da *necessidade artística*, isto é, de uma obrigação superior se manifestando em uma obra contingente, encontra então a sua mais alta e definitiva expressão.

O que distingue primeiramente o tablado cênico, tal qual o cria o poeta-músico, do tablado fictício que o pintor sozinho executa, é que este último se beneficia da absoluta imobilidade dos objetos que ele representa e que ele pode assim fixar definitivamente os seus aspectos, enquanto que o poeta-músico está submetido às variações no tempo. Uma “tela viva” é tão ridículo quanto uma pintura mecânica; pois o que a pintura sobre superfície plana perde em atividade, ela o compensa por um tipo de perfeição que o encenador deve sacrificar à vida dramática: imobilizar esta última em uma tela viva é dar-lhe, sem compensação, os limites da pintura propriamente dita, da mesma forma que tornar esta móvel é tirar-lhe seu maior privilégio.

A cor, forçada a renunciar a uma vida que a iluminação ativa da cena não mais lhe permite, perde assim todo o benefício da imobilidade. Se ela quer ganhar aquele da atividade representativa, é subordinando-se à iluminação que ela poderá obtê-lo, já que a luz, deixando de ser fictícia, destruiu a significação relativa das combinações de cores. A mobilidade característica do tablado cênico pede então da iluminação uma parte considerável dos serviços

que a cor, por ela mesma, trazia ao pintor. *É com luz que o poeta-músico executa a sua cena*; não são mais as cores imóveis que figuram na luz, mas sim a luz que toma tudo o que, na cor, opõe-se a sua mobilidade.

Torna-se então necessário estudar mais em detalhe o jogo da iluminação do ponto de vista da cor para saber se a pintura, no sentido ordinário da palavra, conserva um papel distinto da nova encenação, fora da concepção geral do tablado cênico.

A luz pode ser simplesmente colorida pela sua qualidade ou pelos vidros que se lhe opõe; ou então ela pode projetar imagens, desde o mais insensível degradê de tinturas até as mais precisas evocações. Um corpo opaco disposto em frente ao foco luminoso pode servir para dirigir o raio sobre uma parte qualquer da cena, excluindo as outras, e fornecer uma grande variedade de efeitos, desde a simples e parcial obstrução até a obstrução divisada e combinada com corpos menos opacos. A iluminação, já móvel pelo fato de que os atores, participando da sua vida, arrastam-na nas suas movimentações, se torna efetivamente móvel se nós deslocarmos o foco luminoso ou então se as próprias projeções estiverem em movimento diante um foco fixo, ou então ainda se nós agitarmos de alguma forma os corpos que obstruem o raio. Essas combinações de cores, de formas e de movimentos, ao se combinarem novamente entre elas, e em seguida com o resto da cena, fornecem uma quantidade infinita de possibilidades. Elas constituem a paleta do poeta-músico.

Ao mesmo tempo que, tendo necessidade de atingir objetos para se manifestar, as luzes ativas e difusas não alteram a natureza desses objetos mas somente tornam sua presença mais ou menos sensível, isto é mais ou menos expressiva. Ao colorir-se, a luz já muda a relação das cores que os objetos podem ter; ao projetar disposições de cores ou de imagens, ela cria sobre a cena um meio ou até mesmo objetos que não existiam antes da projeção. Para a simples iluminação e para a luz colorida é apenas atingindo objetos que essas projeções se tornam visíveis. Mas nesse último caso, a natureza dos corpos que elas tocam encontram-se alteradas (para o espectador) e além do mais, esses corpos, pelas suas formas, impõem condições ao caráter da imagem projetada. Se, então, o jogo da luz colorida em relação ao material cenográfico é apenas uma questão de proporções cromáticas, aquele da projeção se torna uma questão de forma. Através de ambos nós modificamos a cor dos objetos independentes da iluminação. Essa independência é naturalmente das mais relativas quanto ao efeito de conjunto, mas não deixa de existir no emprego distinto dos fatores.

O que a iluminação não tomar da cor permanece então atado aos objetos (animados ou inanimados) e constitui por isso, no sentido restrito e ordinário

rio da palavra, o papel da *pintura* para a nova encenação. Ora, já que essa pintura não se assenta necessariamente sobre telas verticais, é ao arranjo espacial e, por ele, ao ator que nós retornamos.

Encarreguemo-nos de precisar em certa medida a natureza dessas cores “inanimadas” reatando-as aos elementos cênicos que nós já conhecemos.

Eu disse que o arranjo espacial não possui, por ele mesmo, meio termo entre a realização plástica e a tela pintada e recortada. A iluminação fornece esse meio; contudo, por outro lado, ela aparentemente aumenta, pela sua atividade, a distância que separa os dois extremos (execução plástica no espaço e ficção pintada sobre tela). Para escapar desse inconveniente, o arranjo espacial só pode contar com ele mesmo e com o pouco de pintura que a iluminação lhe deixou: o ator sacrificou uma parte considerável da sua independência em favor da expressão cenográfica; a realização plástica deve, sem dúvida, fazer o mesmo para as telas pintadas. Mas sua transmissão até o ator por acaso não estará comprometida? Aqui como em outros pontos, a repulsa à ilusão cênica confere-nos a chave do problema, pois se essa ilusão não guia mais a execução plástica da cenografia, é em outra parte que será preciso encontrar uma norma válida para o grau de realismo que essa execução deve comportar.

As proporções anormais do texto poético-musical, ao expandirem-se no espaço, não criam necessariamente combinações equivalentes àquelas que nós conhecemos dos objetos por uma experiência cotidiana. As dimensões naturais do ator permanecem o ponto de contato entre a encenação e a realidade, mas para ir mais longe na imitação dessa realidade tudo depende do tipo de expressão que o texto poético-musical impõe; e nós podemos perfeitamente figurar uma cena ou mesmo uma sequência de cenas cuja composição seja independente das disposições contingentes que a natureza nos oferece. Nossa vida interior, o objeto da expressão musical, é independente de tudo isso; a existência da música o prova. As mil necessidades que determinam o espetáculo complexo da natureza não têm razões para se imporem peremptoriamente à exterioridade do texto poético-musical. Esse texto pode incorporá-las, como ele pode também negar tudo ou parte: nós somos mestres das formas, do movimento, da luz, da cor. As combinações que os nossos olhos podem perceber comumente não são definitivas; o homem da ciência o sente muito bem quando ele acaba, por um procedimento qualquer (microscópio ou telescópio), de mergulhar sem pena no infinito inacessível ao jogo natural dos nossos órgãos; o mesmo acontece com o corpo humano, quando ele entra na sua vida cotidiana depois de ter momentaneamente provado da sua vida rítmica. A alegria que o espetáculo do mundo exterior nos fornece não se atém essencialmente à combinação, sempre acidental, dos

seus elementos, mas ao fato de que esses elementos *estão em interação*: sua atividade é bela por ela mesma. Ora, essa atividade só nós é sensível enquanto ela obedecer à leis não arbitrárias, mas sagradas. Uma combinação dos mesmos elementos, mas que não for submetida à tais leis, perderia o benefício de ser sentida como uma *atividade* e não conteria então o princípio da beleza. A música encontra sua justificação suprema no nosso próprio coração, e isso de forma tão incontestável que sua expressão é, na sua própria essência, absolutamente sagrada. As combinações no espaço que resultam das suas proporções no tempo não têm assim nada de arbitrário e revelam pelo contrário o caráter de uma necessidade; a atividade dos elementos representativos é então, nesse sentido, bela por ela mesma. A arte maravilhosa dos sons, ao manifestar a essência íntima do nosso ser, cria a obra de arte por excelência, isto é uma combinação de *artifícios* emprestados da natureza, mas cujas leis eternas estão em *nós mesmos*. Aqui está porque sua encenação só depende do mundo exterior pelo intermédio do ator.

Nós podemos concluir dizendo que não se trata do grau de realismo na execução plástica da cenografia, mas de proporções independentes da preocupação com a imitação, sem, contudo, excluir o papel acidental que esta poderia ter, e cujas formas serão belas pelo fato de elas serem parte integrante da atividade geral ditada pela música.

O que constituía a independência que o ator sacrificou em favor da expressão dos fatores inanimados, eram as proporções arbitrárias da sua vida pessoal; em suma, é ao *realismo* da sua aparição que o ator deveria renunciar. A execução plástica e praticável da cena deve fazer o mesmo para aproximar da sua atividade no espaço os desenhos das telas pintadas: ela deve renunciar à imitação exclusiva da realidade.

Resta um último passo a ser feito e é a pintura que vai realizá-lo.

É evidente que esta não poderia cobrir as telas de formas e de cores que desnaturariam a independência da praticabilidade. O princípio cenográfico atual dá à pintura um papel *multiplicador*, encarregando-a de compensar pelo número e pela variedade das suas ficções a infinita pobreza das realizações no espaço; diminuindo essa pobreza, o papel multiplicador da pintura tem menos importância e deixa enfim de ter sentido lá onde a atividade no espaço é o primeiro princípio da encenação. A pintura sobre tela, de acordo com as linhas formadas pelos seus recortes, apresentará então a redução sobre um plano das formas plásticas independentes; e o princípio da praticabilidade não será mais, como sobre nossas cenas, uma combinação de superfícies que se cortam em ângulos retos e que são mascaradas pelos cantos do auditório por uma tela vertical portando em pintura os padrões do desenho, mas sim uma construção

feita ad hoc para uma dada cena e que estende abertamente no espaço suas diversas superfícies — esse princípio dá à cor uma importância nova: assim como sobre as telas a pintura não terá nada a completar nem ficções variadas a produzir, ela deverá, no espaço, fazer o papel conciliador de *simplificador*.

Essas cores, atadas aos objetos, e que constituem o papel restrito da pintura na nova encenação, concernem também à figura geral do ator e mais particularmente do seu figurino. Quais partes deste último ele tomará para rejeitar a ilusão cênica? As proporções cenográficas independentes e o papel simplificador da pintura podem se estender até os próprios personagens?

Como é evidente que as dimensões do ator são a única norma para as dimensões das suas roupas, só nos resta saber onde o figurino encontra seu valor, e qual dose do mesmo ele pode comportar. A questão é delicada e difícil de resolver definitivamente. Nós podemos observá-la de dois lados diferentes:

- 1 O acordo da forma geral do ator com as proporções poético-musicais;
- 2 seu acordo com o resto da cena.

Eu começaria pelo primeiro desses pontos de vista.

Dá-se à pessoa do ator um grau de importância superior aquele que o tablado inanimado deve fornecer. Da mesma maneira que o texto poético-musical, interiorizando-se, tende a limitar-se aos personagens sem se expandir mais longe na hierarquia representativa — e reduzindo assim a expressão cênica ele deixa à cenografia apenas sua significação inteligível — o grau de significação que se dá ao ator permanece de certa forma independente da evolução dos outros fatores. Ora, já que a iluminação, pela sua flexibilidade, fornece a maior parte das variações na expressão representativa, é ela que se encarrega de marcar essa independência parcial e totalmente relativa do ator.

É, portanto, a maneira como o ator é iluminado que determina a parte relativa de sentido que a sua forma pode comportar.

Ao estudar a influência da iluminação sobre a forma do ator, nós voltamos então ao seu efeito puramente cenográfico e devemos procurar como conciliá-lo com o papel simplificador da pintura.

Sobre nossas cenas modernas a iluminação não tem *atividade*; seu objetivo é somente o de *deixar* que a pintura cenográfica *seja vista*; o ator participa dessa luz geral e nós lhe ajuntamos aquilo que chamamos de ribalta para que ele seja iluminado de todas as partes. A iluminação destinada às telas pintadas poderia, em rigor, conservar um semblante de atividade com relação ao ator se a ribalta não viesse anulá-la e aniquilar de um só golpe o pouco de expressão representativa que o arranjo espacial dava a este último.

A influência aniquiladora da Ribalta estende-se a todos os objetos praticáveis que estão dispostos sobre a cena, isto é a tudo o que está em contato direto com o ator, e assim o separa definitivamente das ficções da pintura. Portanto, sua luz é particularmente destinada ao ator, no objetivo de torná-lo nitidamente visível, e permitir seguir os mínimos jogos da sua fisionomia. Está aí, nós o sabemos, a condição primeira da encenação para o drama falado. Como ela se encontra preenchida pela ribalta?

Um jogo de fisionomias é uma coisa *viva*, que só tem valor se integrado ao caráter essencial de todo o semblante. A luz da ribalta desnatura as fisionomias porque ela anula o relevo que gera seu caráter essencial. Os traços, privados do seu valor autêntico, devem tomar um valor fictício, e, como é impossível substituir o relevo ausente por qualquer artifício que seja, nós engrandecemos simplesmente os hieróglifos da face, isto é, os traços separados do seu caráter essencial.

A perspectiva teatral que nós invocamos para desculpar essa odiosa maquiagem é apenas uma razão muito secundária. Se um ator *mudo* fosse obrigado a fazer o público ler um papel que ele segura na sua mão, o tamanho que se deverá dar às letras desse papel não seria a consequência essencial da perspectiva teatral, mas sim o fato de que o ator é mudo. É o mesmo para a ribalta: ela destrói a expressão natural dos traços e deve substituí-la por um signo abstrato*. Os grandes atores procuram remediar isso conciliando sua maneira particular de atuar com uma sábia maquiagem; o resultado é frequentemente perceptível, mas que esforço inútil, enquanto que um princípio de iluminação, não digo ativo do ponto de vista cenográfico geral, mas baseado na *expressão dos traços* (o que arrastaria naturalmente a expressão do corpo inteiro) poderia centuplicar o efeito dos jogos de fisionomia, das atitudes, das movimentações, sem afligir o ator. Mas o público então reclamaria, diria que ele não “vê” suficientemente, como as crianças que não podem “ver” um objeto que lhes mostramos sem amassá-lo entre seus dedos.

Sob essa iluminação o figurino do ator toma uma importância exagerada porque ao invés de colocá-lo na luz deixamos ver minuciosamente o detalhe. A arte do costureiro cênico torna-se assim impossível e deixamos de ter uma diferença essencial entre o ofício de um grande alfaiate mundano e aquele de um figurinista de um grande teatro.

São as exigências especiais da ópera e aquelas do drama falado que regem atualmente o figurino. As primeiras, só respondendo a uma cega necessidade de luxo não têm nenhum alcance. As segundas são motivadas pela forma dramática à qual falta um meio de fundir o ator com o meio cenográfico, e que tende, pelo contrário, a aumentar a distância que os separa. Um ator sé-

rio, no drama falado, consideraria sempre a composição e a adaptação do seu figurino como fazendo parte do estudo do seu papel; ele passaria longas horas em meio aos seus espelhos procurando tudo o que pode fazer valer reciprocamente o papel e o figurino; *mas ele não o estuda sobre a cena*; ele sabe que isso seria perfeitamente supérfluo; a iluminação da cena só é própria para “permitir ver” suas atitudes, sem de nenhuma forma colocá-las em valor, e a cenografia só tem relação com ele por um mínimo de praticabilidade que é fácil de conhecer anteriormente. Ele pode então fazer abstração do meio cenográfico da mesma forma que este faz abstração dele.

Esse estado de coisas não é, contudo, precisamente anormal em uma forma dramática onde o ator é o único intermediário entre o autor e o público; são as pretensões do encenador que se tornam então ridículas e deslocadas, mas não os esforços isolados do ator e do cenógrafo.

Quando os fatores representativos devem agir em comum, assim é o caso da encenação do Drama musical, a influência particular da ribalta, tal qual eu acabo de resumir, deve ser rejeitada definitivamente. Pois ela é não somente a negação de toda *atividade* para a luz, mas ainda ela desnatura o sentido do espetáculo quando a expressão cênica dele se retira. Acima de tudo ela é uma positiva perversão do gosto, e não é pelo seu meio que as proporções poético-musicais poderão ser balanceadas sobre a cena. Ora, como é ela que determina atualmente a forma geral do ator, resulta que essa forma, a qual nós estamos acostumados, deve ser submetida a três modificações para fazer parte da nova encenação.

Primeiramente a acentuação artificial dos traços só tem uma importância secundária e relativa lá onde o jogo distinto da fisionomia deve ceder o passo a uma expressão mais poderosa e se subordinar, assim, ao efeito do conjunto*; a iluminação ativa agirá normalmente e se encontrará de acordo com o grau de exterioridade do texto poético-musical; não para aumentar ou diminuir o relevo característico a todo rosto, mas pelo contrário, para isolar esse relevo ou confundi-lo com o resto da cena seguindo o ator quando ele expandir as proporções do seu papel ou retê-las.

As condições de iluminação para a fisionomia, sendo as mesmas que aquelas para o corpo inteiro, agem então igualmente sobre as atitudes e as evoluções do ator. Mas entram ainda, no figurino, considerações particulares relativas à sua cor e à sua confecção.

Atualmente os figurinos de teatro parecem querer, à sua maneira, jogar o mesmo papel multiplicador que as telas pintadas, o que é natural já que é o único meio que eles têm de concordarem com elas. A atividade da iluminação, conjuntamente com a subordinação do ator no Drama musical, traz o

detalhe ao seu justo valor; e se o grau de significação puramente inteligível permanece mínimo para o figurino como para a cenografia, a expressão representativa por sua vez não autoriza na presença do ator nada que possa desnaturá-la. A cor dos figurinos será então tratada de uma forma análoga àquela que se atêm ao material cenográfico, e o efeito cênico dos personagens entrará na pintura da cena, no sentido geral que nós damos a essa palavra ao dizer que o poeta-músico pinta com a luz.

Em qualquer obra de arte o princípio do sacrifício repousa sobre limites bastante estreitos dos nossos órgãos. Nesse sentido nós poderíamos dizer que o artista só faz acomodar a natureza de tal forma que nós possamos degustá-la. Ora, é preciso que ele mesmo já possua a faculdade nata de reduzir e concentrar os motivos que a natureza lhe apresenta, pois é nisso que consiste a visão artística. Um grande pintor, por exemplo, vê muito menos objetos que um simples indivíduo, por que ele não tem que conhecer a natureza isolada de cada um, mas sim apreender uma influência recíproca, o que ele só pode fazer reduzindo a quantidade da sua visão em favor da sua qualidade. Sem dúvida, o indivíduo vê outra coisa que o pintor. A partir de uma mesma cena, suas duas visões provavelmente vão ter pouco em comum. Mas se elas diferem nesse ponto, isso é originalmente apenas por uma questão de quantidade, a qual leva em seguida ao próprio modo da visão. Em todas as ramificações da arte a intensidade de expressão corresponde a um sacrifício. Naquela que nos ocupa aqui, o Drama musical, o sacrifício é talvez mais considerável que em qualquer outra, pois o dramaturgo deve renunciar a toda uma ordem de coisas que não excluem a forma dramática enquanto tal, enquanto que o pintor, o escultor, o poeta renunciam àquilo que a sua arte especial exclui pela sua própria natureza — no Drama musical, a intensidade de expressão atinge o seu máximo. Ora, o poeta-músico nós faz participar da própria origem do seu sacrifício, enquanto que todos os outros artistas apresentam apenas o seu resultado e pedem do leitor ou do espectador um ato de reflexão tácita para se remeter à sua causa. De fato, é o emprego da música que obriga o dramaturgo a renunciar a tudo o que permanece estranho à expressão musical e essa música acontece de ser a exata e constante expressão da disposição nata do poeta de reduzir e concentrar sua visão, pois a liberdade e o poder incalculável da expressão musical no Drama musical depende do grau de concentração cujo *poeta* é capaz de ter. De forma que não somente nós degustamos sua obra, isto é o resultado complexo de uma disposição excepcional do indivíduo, mas ainda, nós *participamos*, sem o recurso de nossa reflexão, propriamente, dessa disposição; a música, por um ato de generosidade incomparável, faz de nós, no decorrer da sua duração, “*visionários*” se-

melhantes ao dramaturgo. Para atingir “a essência íntima do fenômeno”, o poeta-músico renuncia a exprimir as disposições acidentais; o espetáculo que ele evoca assim resulta do motivo mesmo do seu sacrifício, da música: ele realizará, portanto, para os nossos olhos a redução que lhe impôs a música, isto é uma *Simplificação da natureza* em favor da intensidade da sua expressão.

O AUDITÓRIO

Pode parecer estranho que um espetáculo tão pouco determinado nas suas proporções tenha que se adaptar a uma instalação fixa e estável na parte do público e, já que barricadas provisórias precisam ser levantadas para a cena, porque não irmos mais longe construindo um auditório especialmente projetado para as condições de óptica de cada drama especificamente? Essa questão parece muito natural. Ela contém, todavia, uma inconsciência estética das mais graves.

A *Expressão* como tal, só tem existência absoluta na alma daquele que a sente, e os próprios meios que ela emprega para penetrá-lo só têm um valor relativo.

O cantor grego vinha colocar-se diante dos seus auditórios e pedia-lhes apenas bons ouvidos e bons olhos. Como meio da expressão, ele se esforçava para que seu organismo opusesse a esta o mínimo de resistência possível. O poeta-músico usa de meios mais complexos; seu organismo parece se expandir, se multiplicar e deslocar assim os centros de resistência. Contudo, isso não é nada. É na sua alma de poeta que a resistência deve ser vencida: a visão que ele encontrou no seio da música deve, para se manifestar, reverter os obstáculos que uma personalidade circunscrita e acidental lhe opõe. A vida do texto poético-musical depende do feliz transcorrer dessa operação.

Então, em posse de um tão glorioso resultado, o dramaturgo vem se colocar, invisível, entre a cena e o público. Com uma mão despótica ele evoca sua partitura — a obra do seu gênio; Com a outra ele afasta com respeito a cortina e nos convida a contemplar com ele o espetáculo, *a obra da música*.

A ação interior que o poeta-músico comunica *diretamente* às nossas orelhas se manifesta assim *por si só* aos nossos olhos. Na qualidade de espectadores nós viemos para ver e ouvir, e nossos lugares só têm que preencher as condições gerais da óptica e da acústica. A expressão vem então a nossa frente com os meios que lhe são próprios e cuja influência sobre nossas faculdades receptivas ela sabe medir. Combinar novamente a disposição do auditório para cada drama seria injuriar a música. A música não tem necessidade da nossa ajuda: ao endereçar-se ao ser humano inteiro — por meio do drama — ela só lhe pede a integridade das suas faculdades, isto é uma alma receptiva servida por sentidos em bom estado; todo o resto recai entre suas mãos

poderosas. O próprio poeta-músico determina com o maior dos cuidados as condições de acústica do auditório; mas ele conhece os inesgotáveis recursos representativos que a música possui e a deixa, então, agir livremente preparando-lhe somente um público favorável disposto em frente ao espaço ideal onde ela vai encarnar.

Nos nossos teatros, a questão não é tanto de acústica mas de óptica. Preocupações sem dúvida superiores tiveram que fixar sua disposição, já que de tanto ouvir bem a orquestra e o canto e de ver bem a cena não foi possível encontrar um lugar para a ótica. É evidente que, para o drama que nasce da música, são as condições postas pelas leis de acústica que determinarão em primeiro lugar a construção do auditório; e essas condições, como cada um o sabe, não são de natureza contrária a quaisquer que sejam as exigências gerais da óptica.

A orquestra, que eu suponho instalada no auditório tal qual é no Festpielhaus de Bayreuth, pois não podemos atualmente conceber uma disposição mais completa, pertence ao auditório. O seu papel de evocador depende dessa sua posição fora da cena. Se esse papel se transportasse para a cena para fazer dela parte invisível através de combinações de sonoridades no espaço ele destruiria a hierarquia representativa e daria por isso ao espetáculo um valor arbitrário; a encenação deixaria de ser um meio de expressão e o auditório, ao serviço da cena, terá de obedecer às suas injunções.

Ora, a orquestra evoca o tablado cênico por meio do papel do ator: é então a cena que deve encarregar-se de fazer chegar ao público a quantidade variável de sonoridades que comporta o papel cantado do ator. A abertura da cena deixa passar esse canto para o auditório; depois dessa abertura, o auditório é o responsável; antes disso, a responsabilidade repousa inteiramente sobre a construção provisória determinada pelo ator sob as ordens do texto poético-musical. Assim, o auditório só tem, para sua acústica, que se preocupar com a orquestra e com o porte da voz dos atores a partir do quadro da cena.

Contudo para além do quadro, no espaço determinado pela música, resta ainda um elemento de expressão cujo emprego altamente legítimo parece inconciliável com a hierarquia representativa. Eu estou falando da música vocal ou instrumental que os personagens do drama (solistas ou coro) não fornecem diretamente e cuja presença não deixa de ser motivada apenas pela significação puramente inteligível do poema. Até aqui, do meu conhecimento, esse procedimento nunca foi empregado de outra maneira que sob a forma elementar do *melodrama*.

Ainda que bastante subestimada, o melodrama não é mais do que a manifestação primitiva mais pura do desejo musical aplicado ao drama. Ele

próprio não tem nenhuma relação com a ópera e o seu objetivo é sempre *dramático*. Sendo de um grau inferior ele só serve para agir obscuramente sobre os nervos do público, seja para torná-los mais sensíveis à emoção dramática, seja para assinalar ao espectador um conflito, uma intenção escondida cuja ação cênica tende a suavizar o efeito. De lá, passando por numerosas variações de caráter lírico, ele chega a revelar, sob a ação fortuita e puramente sígnica da peça falada, a presença do elemento eterno, da ideia. Quando no meio do tenebroso labirinto da nossa vida passional, tal como o poeta a expõe para nós, a música eleva discretamente a voz, parece que nós passamos do estado perturbador de dúvida para aquele da cândida verdade. A música sempre diz a verdade, assegura Richard Wagner. Sem resolver nenhum problema, ela nos livra pela sua veracidade do próprio desejo da solução e faz de nós, por um instante, “reine Subjekte des Erkennens” [“puros sujeitos do conhecimento”]¹

¹ Expressão de Schopenhauer.

A impossibilidade de conciliar o texto falado com os sons musicais independentes constitui, sem dúvida, o vício radial do melodrama; mas mesmo esse vício é um elemento de força: em vez de envolver-se hipocritamente em suntuosas vestimentas como o faz a ópera, o melodrama expõe publicamente sua inconseqüência; de onde resulta que nós ressentimos nitidamente o caráter original de cada um dos meios presentes.

A encenação toca o melodrama através do lugar que se deve assinalar aos instrumentos (ou aos cantores) encarregados de executar a música. Segundo o caráter da composição, seria necessário reunir uma orquestra completa ou mesmo somente alguns instrumentos. A orquestra se coloca comumente no auditório, adiante da cena, assim como na ópera. Essa posição é evidentemente ruim já que ela desnatura as situações respectivas da cena, do auditório, da música e do texto da peça. Por outro lado, se os instrumentos puderem ser colocados sobre a cena atrás da cenografia, o melodrama, combinando suas sonoridades no espaço com o espetáculo, se encontra na situação natural, pois a música não é, aqui, nem a fonte do drama nem seu comentário ativo, mas simplesmente o ato de presença de um elemento de expressão superior à palavra.

Melodramas tais como o de Schumann para o *Manfred* de Byron, aquele de Bizet para *L'Arelésienne* de Daudet são, apesar dos talentos nelas contidas, produções muito grosseiras. O tremolo sinistro pelo qual sublinhamos a entrada de um assassino em alguns grandes dramas populares é de uma qualidade estética muito mais autêntica do que o bizarro conjunto dessas obras muito brilhantes. Qual alcance dramático pode ter uma música que confunde na sua expressão a ação cênica de fato e o seu comentário, sem por isso diri-

gir o drama e que coloca numa mesma linha, abertura, entreatos, melodrama, coros, canções, etc.? Não sabemos muito porque o próprio público não se coloca a cantar para terminar uma tal comunidade de bens! Lá, como na ópera, a música é tratada como objeto de luxo cujo o qual, por consequência, não poderíamos, infelizmente, ter muitos; e o compositor vê sombrear suas mais puras intenções na confusão trazida pela sua própria barbárie estética. Se a ópera não nos tivesse envenenado até a moela dos nossos ossos, a existência de tais obras seria impossível.

Falando de melodramas, não é, portanto, a esse gênero de partitura que eu faço alusão, mas mais a efeitos musicais muito modestos e frequentemente quase improvisados, cujo charme inesperado quase todos os amadores de teatro puderam degustar.

Essas músicas de cena não devem apenas ser absolutamente independentes do sentido *inteligível* da ação (um coro de paisanos nas coxias, um longínquo eco de baile, uma serenada, etc. *não* são melodramas), pois é essa independência que caracteriza o melodrama e o distingue, desde a sua origem, da ópera, mas também elas não devem acontecer fora do espetáculo (em aberturas, entreatos, etc.). Todo artista delicado compreenderá que essas duas condições implicam numa grande redução técnica na composição musical assim como interditam o auditório aos instrumentos ou às vozes encarregadas da sua execução.

Assim definido, o princípio do melodrama é aplicável ao Drama musical? E se ele o for, como conciliá-lo com o papel da orquestra nesse drama e a situação respectiva do auditório e da cena?

A orquestra, evocadora do espetáculo por meio da forma contingente do ator, não poderia ultrapassar o ponto de intersecção que separa idealmente sua duração no Tempo das suas proporções no Espaço. As leis puramente técnicas que regem a encenação não mais lhe dizem respeito: o poeta-músico abandona sua criação. Se então ele desejar, por um motivo qualquer, mergulhar novamente a cena que se dirige aos nossos olhos na purificante atmosfera musical, ele é livre para fazê-lo; apenas, ele não deve esquecer que a transformação *já está operada*, que a música do drama já se encarnou sobre a cena, e que assim a cena não é mais do que o desenvolvimento de um espetáculo *dado* cuja música de cena assume a responsabilidade. A orquestra não tem outro objetivo do que o Drama; é então a expressão do dramaturgo que evoca o tablado cênico, e o que este último pode ainda comportar de sonoridades musicais se distinguirá da ópera e do canto do ator pela ausência de expressão *dramática*. Por consequência, a música de cena jamais se dirigirá ao público sem justificar sua expressão pelo tablado cênico do qual ela é dependente.

Como vemos, o princípio do melodrama permanece o mesmo no Drama musical como no drama falado: tanto uma quanto a outra dessas formas não toleram confusões entre a ação propriamente dita e o seu desenvolvimento lírico. A admissão da música de cena não traz nenhum prejuízo à hierarquia representativa e garante, pelo contrário, ao poeta-músico uma inesgotável fonte de expressão.

Quando as condições de acústica do auditório estiverem estabelecidas em pleno conhecimento de causa poderemos passar às de óptica; e aqui se apresenta uma nova dificuldade.

A disposição dos assentos reservados aos espectadores depende das dimensões do tablado cênico, e mais particularmente do quadro da cena. Se então essas dimensões são indeterminadas, como fixar definitivamente o lugar ocupado pelo público?

Eu disse que a abertura da cena se torna na nova economia uma dimensão absoluta no sentido de que *para os nossos olhos* ela é o ponto que separa nossa vida orgânica independente e nossa vida orgânica musical. E eu completo dizendo que o seu grau de abertura não é limitado diretamente pela música, mas que esta dita as qualidades da cena, as quais, para chegarem integralmente até nós, determinam por sua vez as proporções do quadro. Estas últimas palavras contém, implicitamente, a solução do problema. De fato, se, para conservar o poder expressivo da encenação, o auditório deve ser construído definitivamente sobre os dados mais gerais de acústica e da óptica é porque o caráter especial da Expressão é de não esperar nada de nós que não a integridade de nossas faculdades. As convenções inerentes a toda manifestação acústica têm duas causas diametralmente opostas: ou, falseados por um estado de cultura corrompida nós acreditamos que devemos impor à obra de arte as condições que nossa civilização nos impõe, ou então são os marcos da nossa natureza humana em si que nós obrigam a sacrificar tal elemento para a manifestação integral de tal outro. As convenções indispensáveis a uma arte fundada sobre a Expressão serão resultado dessa última causa apenas e, coisa impressionante, a expressão compensa sempre os sacrifícios que nós lhe fazemos determinando *sem nossa participação* suas proporções sobre aquelas de nossas faculdades receptoras: nós a chamamos para a vida pelo nosso desinteresse; agradecida *ela vem a nós*. Se, portanto, a relação que existe entre o lugar do espectador e o quadro da cena pede para esse quadro um limite convencional de extensão, não fomos nós que colocamos arbitrariamente essa condição, foi a expressão cujo império absoluto sobre a cena *só tem a nós por objeto*.

A parede do auditório contra a qual vem se colocar o drama na sua forma técnica e provisória será então perfurada de uma abertura máxima, e os as-

sentos do público dispostos em vista de uma média entre esse máximo e um mínimo arbitrariamente escolhidos. A preocupação de conciliar essas dimensões com os limites especiais a cada drama diz respeito à própria cena, e isso não pode oferecer nenhuma dificuldade se esta for regida sobre os princípios da Expressão. Vai de si que nenhum dos lugares deve desnaturar o sentido expressivo do espetáculo por quem nele que se encontra; de forma que os lugares mais próximos e mais distantes da cena, assim como aqueles dos lados, não ultrapassarão os limites que, para uma vista média, é aquela onde a cena conserva ainda uma expressão. E, como eu disse mais acima, é a única consideração que possa influir diretamente sobre a composição do tablado cênico além da música, porque essa média a ser tomada pelos lugares dos espectadores corresponde a uma média a ser obtida em todos os efeitos representativos, e mais particularmente na iluminação, onde a “luz difusa” estabelece a condição primeira de todo espetáculo, isto é, de apresentar aos olhos qualquer coisa que estes possam distinguir.

CONCLUSÃO

“Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn Wird ihm im Traume aufgethan.”

[“Creiam-me, a ilusão mais verídica do homem lhe é revelada nos seus sonhos.”]

Hans Sachs em **Mestres Cantores**, de Richard Wagner

O sonho, documento tão precioso, ensina-nos melhor que a mais sutil análise poderia fazer sobre as vontades essenciais da nossa personalidade. Um fio misterioso atravessa toda a nossa vida de sonho e vem criar a unidade de que são constituídas as relações de causa e efeito na nossa vida acordada.

Quão inesgotáveis são as possibilidades do sonho, o observador respeitoso o constata com admiração, frequentemente até mesmo com preocupação e remorso. De fato, nunca a vida inteligível poderia expor tão claramente os recursos do nosso ser, permitindo tão livremente a interação das nossas forças latentes e realizando principalmente com tanta plenitude e charme as nossas mais secretas volições.

A vida do sonho é em particular para o *artista* uma incomparável fonte de felicidade, pois sem iniciá-lo a um mundo essencialmente novo para ele, ela lhe confere um poder ilimitado. Com Hâfiz, o artista escreve a si mesmo:

*“Já, wenn Du sehen willst, was ich bedeute,
Komm in mein Reich,
Mein jauchzendes!...”*

[“Sim, se tu queres ver o que eu entendo por isso,
Venha para o meu reino,
Ó meu precioso!...”]

A ficção, cuja alma é saturada, festeja no sonho a íntima realidade da sua existência: ela não mais se manifesta em um laborioso trabalho para comunicar imperfeitamente a outros o que normalmente eles, infelizmente, só têm que fazer; mas ela resulta do agrupamento dos elementos pacíficos e também dóceis à vontade daquele que conhece seu valor eterno. Essa organização é uma operação espontânea, esvaziada de qualquer desejo. A bondade muito especial que ela gera tende a que o ordenador tenha apenas que lutar contra a inércia natural das coisas e das pessoas: a função cerebral se encarna dela mesma.

O caráter inexprimível de uma tal criação deixa sua marca profunda na alma do artista. Se o místico tem nostalgia do céu, o artista a tem do sonho, e toda sua produção sofre sua influência.

Nas horas de vibrantes alucinações, o poeta sofre, e nem sempre querendo admiti-lo, o quanto as palavras são rígidas e impotentes para comunicar até mesmo sob a forma de um vago símbolo a imperiosa visão da sua alma; o melhor dessa visão, o realmente essencial, permanece intacto, inexpresso e, parece, inexprimível. Quando, depois de ter longamente considerado sua produção acabada, o poeta retorna à fonte da sua inspiração e se esforça para reviver a hora de embriaguez que o compeliu, tão fatalmente, a se expandir para outros que não ele próprio, ele deve constatar que o elemento que ele não teve o poder de transcrever, é a *Fluidez*. Seus esforços levavam em maior parte para a necessidade de fixar em um tipo de síntese definitiva o movimento perpétuo da sua visão. Ora, bem que ele não se explica à natureza, ninguém melhor que o artista sente o valor dessa fluidez. Ele procura então *sugerir* ao leitor e desnatura por isso os meios que ele emprega. O que ele não pode evocar da Ficção da sua alma simplesmente pelo seu desejo como o faria no sonho! Quanto são recalcitrantes, na vida acordada, os elementos que durante o sonho realizam espontaneamente os votos mais escondidos!

Existe, portanto, uma incomparável fonte de Revelação. Assim como o Sonho, *ela obedece ao desejo de criar uma indubitável realidade*. Que o poeta a possua, que a sua fantasia não satisfeita lhe mostre o caminho... e sua incurável nostalgia se transforma em uma ardente e tangível necessidade: a vida acordada pode criar o Sonho, ele o sabe, ele o vê; concentrando suas forças vivas o artista pode cumprir esse milagre, e isto lhe parece por conseguinte o único objetivo desejável.

Ora, essa reveladora, a Música, lhe dá mais ainda: com a evocação, ela *exprime* o desejo profundo que é a sua origem e descobre para o próprio poeta-músico qual a natureza da fluidez que ele acreditava estar além do seu poder. Este compreende então que é a justaposição constante do elemento eterno e do elemento contingente, da ideia e do fenômeno, que dava a sua visão essa infinita e *fluida* variedade de planos, esses relevos sempre em modificação e inexprimíveis por palavras. Permitindo ao artista contemplar o que até então ele só tinha sentido passivamente, a música o torna capaz de comunicá-lo a outros. O que ele operava em sonho, inconscientemente e só para ele, o poeta tornado músico, ou melhor, no qual o “músico” se revelou, vai manifestá-lo em plena consciência e para todos os homens. Com esse fim ele deve alcançar um conhecimento minucioso das leis que regem os elementos submissos à música, e dispô-los em favor da sua mais completa obediência. Do seu desejo profundo resulta um tipo de concentração cuja música toma posse para fazer resplandecer a expressão por ondas luminosas e fluidas. Quando ele escreve sua partitura, o dramaturgo se serve implicitamente do meio do ator como de um pincel vivo; o ator vem então distribuir sobre a cena a luz da qual ele é impregnado e cria a realidade tão ardentemente desejada pelo artista.

A hierarquia representativa, que do ponto de vista técnico parecia só resultar dos limites necessários à vida comum de muitos fatores, deve ser considerada como uma função equivalente aquela do sonho, como um tipo de objetivação espontânea do desejo estético. Seu valor dá ao mais alto plano um caráter de humanidade, e ordenar-se a ela é simplesmente constatar a perfeita concordância das nossas faculdades.

Para o leitor que me seguiu até aqui fica claro agora a seriedade que eu dei à questões cuja aparência não parecia necessariamente ter. Que se trate da construção de uma ponte ou de um aparelho elétrico, ou de qualquer outra combinação material, atém-se a toda consideração técnica uma importância que os termos do ofício contém implicitamente sem, contudo, poder manifestamente exprimi-la. Em matéria de arte adiciona-se o princípio da Beleza, princípio superior a todos os outros e por consequência inacessível à demonstração. O que distingue o homem de ofício do simples amador é, não somente o conhecimento técnico dos procedimentos que ele realiza, mas também a constante associação deste com os altos destinos. Por exemplo, a conversação entre pintores só é insípida para quem os jargões técnicos permanecem um jargão sem evocar a visão sempre inexprimível das formas e das cores.

Ora, a visão contida na demonstração teórica que faz o objeto dessa primeira parte só poderia ser evocada integralmente por uma partitura fundada sobre esses princípios. De fato, como dar um exemplo para a aplicação da

hierarquia representativa se o texto poético-musical, que é a causa determinante dessa hierarquia, estiver ausente? A rigor poderíamos inventar situações dramáticas e cercá-las de explicações bastante minuciosas para substituir artificialmente a existência das suas partituras; então, sobre esses fundamentos imaginários, elevar degrau por degrau o tablado cênico. É o que o autor deste estudo tinha tentado fazer. Mas, depois de longos esforços, ele se convenceu de que um tal exemplo, longe de ilustrar a teoria, pelo contrário, desnaturaria completamente o seu alcance, e isso mais ainda porque o leitor estaria no direito de ver a aplicação exata de princípios cuja existência e a beleza são contudo inseparáveis da sonoridade musical.

É a música, e a música somente, que sabe dispor os elementos representativos em uma harmonia de proporção superior a tudo o que nossa imaginação poderia evocar. Sem a música essa harmonia *não existe* e não pode então ser sentida, e concordariam comigo que é tão ilusório substituir a música por palavras quanto explicar um conjunto de cores a um cego.

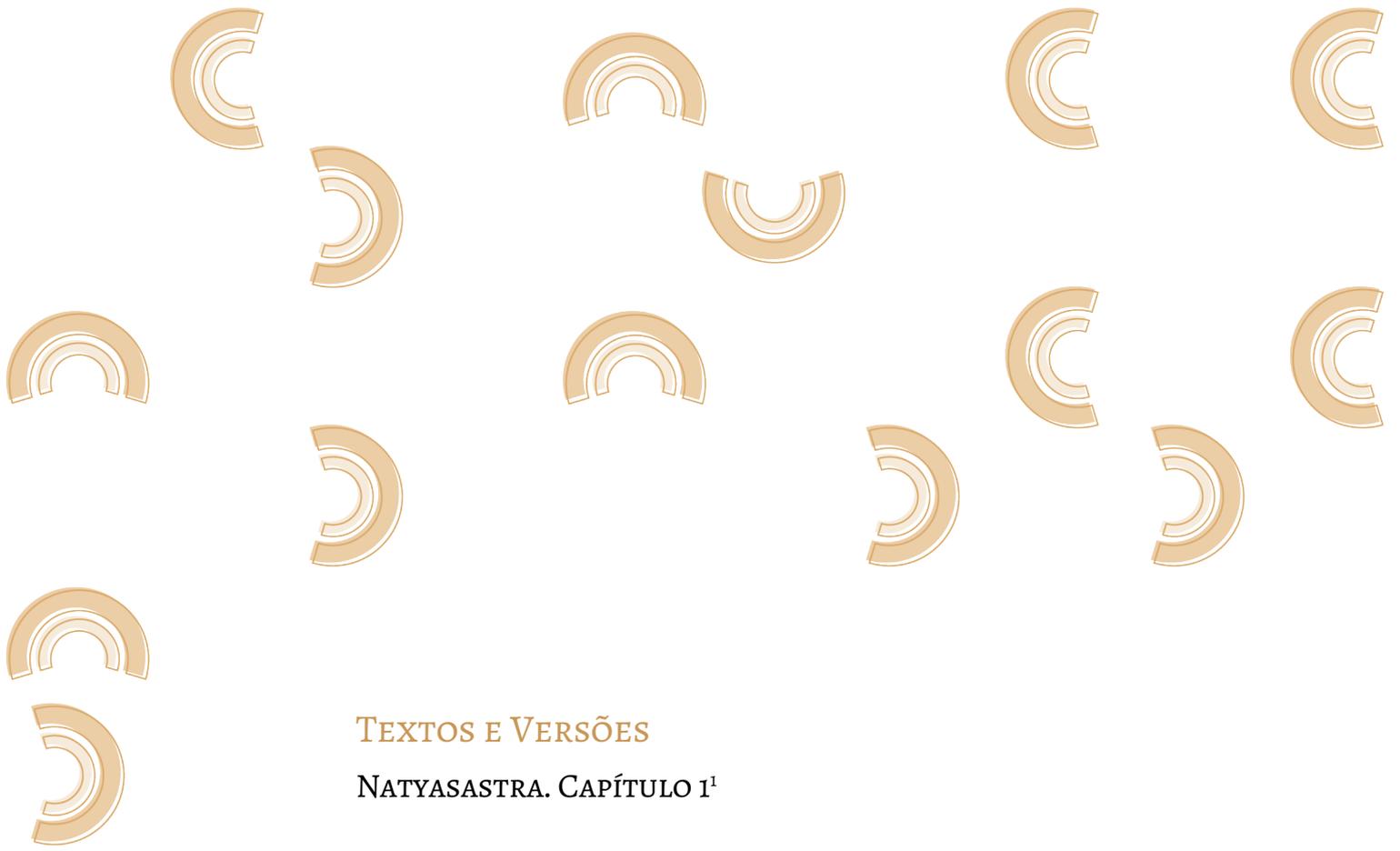
Os dramas de Richard Wagner nos revelaram uma forma dramática nova, e sua maravilhosa beleza nos convenceu do alto alcance dessa forma. Nós sabemos agora qual é o objeto da música e como ela pode se manifestar. Mas ao descobrir o poder infinito da expressão musical, esses dramas nos iniciaram nas relações particulares que existem entre a duração musical — oferecida às nossas orelhas — e o espaço cênico — onde o drama se desenvolve para os nossos olhos; e nós sentimos na sua representação um mal estar doloroso proveniente da falta de harmonia entre essa duração e esse espaço. A causa da nossa impressão se encontra na convenção cênica atual, convenção incompatível com o emprego da música no drama. Essa constatação nos trouxe ao estudo das consequências que o emprego da música poderia ter sobre o espetáculo, de onde resultou a descoberta do princípio hierárquico entre os fatores do drama, princípio que traz uma transformação completa da técnica teatral. Ora, todavia, Richard Wagner encenou ele mesmo seus dramas sobre a cena atual, e é apenas lá que nós podemos vê-lo representado.

As condições atuais do Drama musical não são as condições naturais dessa obra de arte e, se nós quisermos vivenciar com os dramas de Wagner a forma que esses dramas nos revelaram, é indispensável procurar em qual medida a visão do mestre estava de acordo com a cena moderna e a influência que uma tal concepção representativa pôde exercer sobre a feitura do seu drama. Este é o ponto delicado que constitui o objeto da parte seguinte. Então, em pleno conhecimento de causa, o leitor poderá julgar retrospectivamente qual papel esses dramas tiveram que exercer no estabelecimento dos princípios teóricos precedentes e, por falta de exemplos mais concludentes, se

servir deles para libertar do termo técnico a visão que se encontra implicitamente contida.

No futuro do Drama musical, futuro que as considerações teóricas precedentes supõe, quantos muitos me contestarão não apenas sua importância mais sobretudo sua possibilidade. Eu acredito, contudo, que essa dúvida repousa sobre um mal entendido. A reunião dos fatores poético-musicais e representativos é em si uma coisa da qual nós não poderíamos prescindir. Wagner, ao revelar-nos o objeto que comporta uma tal reunião, só regularizou uma necessidade imperial da nossa natureza; e se a qualidade específica da sua obra é inimitável — como aquela de toda obra de gênio — isso não implica contudo que o *objeto* do seu drama e os *meios* necessários à sua manifestação estejam todavia fora do nosso alcance. Nós podemos fazer o estudo desse objeto absorvendo-nos na contemplação dos dramas do mestre; por outro lado, o estudo dos meios de expressão pede uma grande independência quanto aos dramas iniciais, e nossa civilização pervertida a torna, atualmente, bastante difícil. Ora, é do seio da música que deve nascer sempre novamente a sublime expressão dos elementos eternos da nossa humanidade, e a música em retorno nos pede uma confiança sem reservas. Para responder à sua voz é preciso tornar-se consciente da resistência natural que nós lhe opomos e procurar vencê-la.

É então ao serviço da Música que o autor empreendeu este estudo, e o leitor julgará que para tal mestre não há esforço supérfluo.



TEXTOS E VERSÕES
NATYASAstra. CAPÍTULO 1¹

Carlos Alberto da Fonseca
Tradução, Introdução e notas
Universidade de São Paulo
E-mail: carendip@uol.com.br

INTRODUÇÃO

Poetas e teóricos da literatura sânscrita, desde o período védico, reivindicam para sua arte uma origem divina. Também a arte dramática (*nāṭya*), um seu ramo particular, não tem suas raízes mergulhadas senão na mitologia/religião. A tradição indiana afirma que Brahman, o de oito braços e quatro cabeças, princípio criador da Trimūrti bramânica, a engendrou como um quinto Veda; narra a circunstância em que o primeiro drama foi inventado e levado à cena por um sábio chamado Bharata, como foi performado para uma plateia de deuses e não-deuses e como essa arte foi transportada do céu para a terra pelos discípulos do sábio. É precisamente a esse sábio Bharata que se atribui a autoria do Nāṭyaśāstra, o Tratado de Dramaturgia.

Nome de muitos sábios seminais e muito homem comum em toda a literatura de expressão sânscrita, o substantivo Bharata (aparentado ao latim e ao grego fero “transportar, manter” e, mais modernamente, ao inglês *to bear and ford* — *Bósforo* e *Oxford* significam a mesma coisa) também significava, ao tempo da elaboração do texto, “autor” e “ator”, constituindo-se, assim, numa máscara para o indivíduo que a História assim consagrou.

Não se concebe possa o tratado ser, em sua forma final, posterior ao século VI d.C. (dizem até VIII) — mas trata-se de um texto posto, composto e recomposto ao longo de séculos de uma cadeia de transmissão textual e de recomposição de saberes que bem se perde nos primórdios da história indiana no vale do Ganges e mesmo antes, no vale do Indo, quem sabe até com tinturas artísticas indo-europeias anteriores à dispersão dessa gente pelo mundo — a ideia da centralidade da mimese nas artes de representação é basicamente a mesma, se não se tratar de legado magnalexandrino.

1 Texto sânscrito original segundo versão digitalizada em GRETIL - Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen) <http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil.htm>.

O tratado apresenta divergências notáveis entre as recensões existentes, apresentando elas 36, 37 ou 38 *adhyāya* “proposições/colocações, capítulos”. Na versão mais conhecida, assim se distribui sua matéria (tal como será apresentada nesta revista): 1 mito de origem, 2 construção do teatro, 3 consagração do palco, 4 dança e mímica, 5 prelúdio/preliminares (*pūrvaraṅga*), 6 sentimentos/sabores (*rasa*), 7 emoções/estados (*bhāva*), 8 mímica, 9 gestual das mãos etc, 10 movimentos, 11 deslocamentos circulares, 12 andaduras e posturas, 13 expressões faciais etc, 14 uso da voz, 15 métrica, 16 figuras e qualidades e defeitos, 17 dialetos, formas de tratamento, entonação, 18 dez formas dramáticas principais (*rūpa*), 19 estruturação dramática = construção da intriga, 20 modos da ação, 21 figurino, maquiagem etc, 22-24 personagem, 26/35 elenco e atores, 27 o sucesso, 28-34 música e canto, 35 funções e trupe, 36 maldição em que incorporaram os filhos de Bharata, 37 “narrativa da verdade secreta”.

Na real, há de ser uma exposição do saber dramaturgico e da reflexão sobre as artes da representação, até mesmo nos seus detalhes mais prosaicos, desde a produção do texto e do espetáculo até critérios de crítica sem deixar de prestigiar a noção de espetáculo, tal como se concebia e apreciava à época de sua elaboração.

São constelação os comentários elaborados ao tratado, desde os de Lollata e Śaṅkuka, do século IX; o único que parece ter-se conservado na íntegra é o *Abhinavabhāratī*, de Abhinavagupta, séc. X–XI, o grande teórico do Śivaísmo da Caxemira. Muitos outros tratados retomaram em partes a matéria exposta por Bharata, dando conta de uma evolução na dramaturgia, marcada pelas vicissitudes históricas da cultura indiana.

Aqui traduzido pela primeira vez na íntegra numa língua românica, espera-se seja de bom proveito para aficionados pelo teatro ou pela Índia e para humanistas em geral. Om!!!!²

BHARATA³

TRATADO DE DRAMATURGIA⁴

(bhāratanaṭyaśāstra)⁵

// Śrīrastu⁶ bharatamunipraṇītaṃ nātyaśāstram //

E agora o Tratado de Dramaturgia atribuído ao sábio Bharata.⁷

// atha prathamam 'dhyāyaḥ //

Eis o primeiro capítulo.

praṇāmya śirasā devau pitāmahamaheśvarau /

2 Nota do Tradutor: A publicação desta tradução do *Nātyaśāstra* se faz em processo, o que quer dizer que muitas soluções tradutórias têm a marca da provisoriedade. O melhor exemplo disso é a própria palavra *nāṭya*. Sabemos o que ela pode significar ou não, mas dizê-lo com uma só palavra, e sempre a mesma, é resolução a ser tomada com o trabalho de esmiuçamento translativo da íntegra do texto. Outro exemplo: tradutores finalizam como “o saber do teatro = o conhecimento sobre o teatro” duas palavras – *nāṭyaveda e nāṭyasamjita* – que, por se constituírem sobre dois termos que conotam a ideia de “saber”, ficam igualados, são tornados sinônimos. Mas as raízes VID e JÑĀ não nomeiam o mesmo tipo de experiência cognitiva. Donde não deverem, na lógica do acabamento semântico do sânscrito, nomear a mesma coisa. Fica consignado aqui que não hesitarei em modificar alguma solução tomada ao sabor do trabalho, se assim o ditar o encaminhamento da reflexão sobre o conteúdo do texto. Vem coisa brava por aí...

3 *Bhārata* (com um *a* longo, marcado pelo macron) é derivado de *Bharata*, “carregador, suporte”, um nome próprio masculino. Significa “relativo a Bharata, devido a Bharata’ > bharatiano (também pode significar “indiano”, dado que corresponde ao nome tradicional da Índia, tal como em *mahābhārata* “os grandes indianos”). Do mesmo modo que ‘relativo a Buddha’ se diz *bauddha* (com contexto fonético diferente). É significativo que o texto seja atribuído a alguém com esse nome fundador.

4 Um *śāstra* (usualmente transcrito como *shastra*) é um “instrumento (-tra) para ensinar (ŚĀS), livro, tratado”. A palavra *nāṭya* (costumeiramente traduzida como “teatro”) induz a

nāṭyaśāstraṃ pravakṣyāmi brahmaṇā yadudāhṛtam // BhN_1.1 //

1.1 Tendo inclinado a cabeça em saudação aos deuses Pitāmaha⁸ e Maheśvara⁹,
/ comunicarei o Tratado de Dramaturgia tal como apresentado por Brahman¹⁰.

samāptajapyam vratinaṃ svasutaiḥ parivāritam /
anadhyaḃe kadācittu bharaṭam nāṭyakovidam // BhN_1.2 //

1.2 Então um dia, num intervalo de estudos, Bharata, conhecedor¹¹ da Dramaturgia,¹²
seu silêncio ritual já cumprido, foi rodeado por seus discípulos.

munayaḥ paryupāsyainamātreyaḥ purā /
paprachuste mahātmāno niyatendriyabuddhayaḥ // BhN_1.3 //

1.3 Esses sábios,¹³ aproximando-se dele, Ātreya à frente, perguntaram, ceri-
moniosamente, mentes com as paixões dominadas:

yo 'yaṃ bhagavatā samyagrathito vedasammitaḥ /
nāṭyavedaṃ kathaṃ brahmannutpannaḥ kasya vā kṛte // BhN_1.4 //

1.4 “Ó Venerável, como surgiu o saber da Dramaturgia¹⁴, semelhante ao Veda,
tão completamente reunido? Inspirado por Brahman? Composto por quem?”

katyaṅgaḥ kiṃpramāṇaśca prayogaścāsyā kīdrśaḥ /
sarvametyathātattvaṃ bhagavanvaktumarhasi // BhN_1.5 //

1.5 Quantas partes tem e a quem se dirige? Qual sua aplicação? Tudo a res-
peito dele, Venerável, dignai-vos falar.”

teṣāṃ tu vacanaṃ śrutvā munīnāṃ bharaṭo munīḥ /
pratyuvāca tato vākyam nāṭyavedakathāṃ prati // BhN_1.6 //

1.6 Tendo ouvido essa fala daqueles sábios, o sábio Bharata então respondeu
uma fala, uma narrativa sobre o saber da Dramaturgia:¹⁵

bhavadbhiḥ śucibhirbhūtvā tathā'vahitamānasaiḥ /
śrūyatāṃ nāṭyavedasya sambhavo brahmanirmitaḥ // BhN_1.7 //

1.7 “Devidamente purificados, as mentes bem dispostas, a origem do saber
da Dramaturgia,¹⁶ estruturado por Brahman, deve ser pelos senhores
ouvida.

pūrvam kṛtayuge viprā vṛtte svāyambhuve 'ntare /
tretāyuge 'tha samprāpte manorvaivasvatasya tu // BhN_1.8 //

1.8 Antigamente, ó brâmanes, no Kṛtayuga — sob o reinado de Svayambhu —
e depois no Tretāyuga,¹⁷ sob as ordens de Manu Vaivasvata,

pensar que se trate do “teatro em sentido estrito”, quando na verdade se refere a toda forma de representação exercida num palco, englobando o que se chama particularmente de mímica, dança, pantomima, o que não exclui certos aspectos da música. Melhor traduzi-la, quando designar o amplo/genérico, por ‘drama’ ou ‘dramaturgia’, como aqui.

5 Boa forma: Tratado bharatiano (= de Bharata) [= indiano] de Dramaturgia.

6 A palavra astu é simplesmente o imperativo 3ª sing do AS “ser”: que seja. A ela está agregada, apenas por hábito de prolação, a partícula ÷ṛī (no nominativo śṛīṣ), frequentemente colocada no início ou final de cartas, mjanuscritos e documentos importantes; e como prefixo honorífico (= sagrado, santo, douto) para nomes de divindades e pessoas venerandas e títulos de obras respeitáveis.

7 Note-se que o texto tem um enunciador que não é seu autor presumido.

8 “Pai Magno” – epíteto para Brahman, encontrado nos Purāṇa, literatura filo-religiosa de comentários analíticos aos Vedas, corrente já no vale do Ganges, durante o chamado período bramânico (circa sécs. X a.C. IV d.C).

9 “Magno Senhor” – epíteto mormente purânico para Śiva, o princípio Transformador (alguns estudiosos dizem ‘destruidor’) da Trimūrti “Trindade” bramânica e que será escolhido patrono das artes de representação. Uma saudação a ele ao lado de Brahman é extremamente rara na literatura indiana, o que torna essa locução particularmente importante.

10 O princípio Criador da Trimūrti, esposo de Sarasvatī, deusa das artes e da eloquência e erudição, amiúde

grāmyadharmapravṛtte tu kāmlobhavaśaṃ gate /
īrṣyākrodhādisaṃmūḍhe loke sukhitaduḥkḥite // BhN_1.9 //

1.9 Submetidos o *dharma*¹⁸ e o mundo ao domínio do desejo e da cobiça, acoissado o mundo¹⁹ pela inveja e pelo ódio, a felicidade misturada ao sofrimento;

devadānavagandharvayakṣarakṣomahoragaiḥ /
jambudvīpe samākrānte lokapālpratiṣṭhite // BhN_1.10 //

1.10 E Jambudvīpa,²⁰ protegida pelos *lokapāla*, povoada por *devas*, *dānavas*, *gandharvas*, *yakṣas*, *rakṣas* e *grandes uraças*.²¹

mahendrapramukhairdevairuktaḥ kila pitāmahaḥ /
krīḍanīyakamicchāmo dṛṣyaṃ śravyaṃ ca yadbhavit // BhN_1.11 //

1.11 Pelos *devas*, comandados pelo grande Indra, foi dito a Pitāmaha: “Queremos algo que não só instrua²² e que se possa ver e ouvir.

na vedavyavahāro 'yaṃ saṃśrāvyaḥ sūdrajātiṣu /
tasmātsṛjāparaṃ vedaṃ pañcamam sārvaṃ varṇikam // BhN_1.12 //

1.12 Os Vedas não podem ser ouvidos pelos que nascem na condição de xudra,²³ então seja criado um quinto Veda²⁴ relativo a todas as *varṇa*.²⁵

evamastviti tānuktṛvā devarājaṃ viśṛjya ca /
sasmāra caturō vedānyogamāsthāya tattvavit // BhN_1.13 //

1.13 “Assim seja”, disse, e, despedindo o rei dos *devas*, o conhecedor da verdade²⁶ recordou os quatro Vedas e retornou ao seu *yoga*.²⁷

neme vedā yataḥ śrāvyaḥ strīśūdrādyāsu jātiṣu /
vedamanyattataḥ sraṅṣye sarvaśrāvyaṃ tu pañcamam // BhN_1.14 //

1.14 “Um Veda que possa ser ouvido pelas classes de mulheres, xudras, etc — e capaz de conter todos os Veda — um quinto.

dharmyamarthyaṃ yaśasyaṃ ca sopadeśyaṃ sasaṅgraham /
bhaviṣyataśca lokasya sarvakarmānudarśakam // BhN_1.15 //

1.15 Para explicar integralmente o *dharma* e o *artha* e o *yaśas*, e o futuro e todo o ensinamento sobre o *karman*.²⁸

sarvāśāstrārthasampannaṃ sarvaśilpapravartakam /
nātyākhyam pañcamam vedaṃ setihāsam karomyaham // BhN_1.16 //

1.16 Eu faço um quinto Veda, relativo à Dramaturgia,²⁹ com os *itihāsa*,³⁰ alinhado ao objetivo de todos os tratados, com orientação sobre todas as

identificada a *Vāc* (voz, vox), personificação da Linguagem.

11 Notar que já existia um saber dramático formalizado, no qual Bharata era um *kovida* (*de kas vida* “Aquele que tem um conhecimento total sobre algo, mormente derivado de uma prática” [o significado de VID, raiz que também está em Veda, o dito Conhecimento Sagrado. O conhecimento puramente abstrato, intelectual, é *jñāna*, de JÑĀ [cf. o latim *coGNoscere*]), “conhecedor”.

12 Nominalizada aqui como *nātya*.

13 Os discípulos de Bharata, nesta passagem referidos como *suta* “filho”, são nomeados, entre outras maneiras, como *muni* ‘que fizeram voto de silêncio’; seu saber se desenvolve a partir da prática da meditação, do exercício do *manas* ‘mente’ (cf. o latim *mens*), donde serem apresentados como ‘desapegados dos laços dos cinco órgãos dos sentidos (*indriya*)’, responsáveis pelo desenvolvimento do conhecimento fundado em experiências concretas.

14 Saber nominalizado aqui como *nātyaveda*.

15 Também nominalizado *nātyaveda*.

16 Idem.

17 *Kṛtayuga*, (= *Satyayuga*) a primeira, a mais antiga, das míticas eras da história do mundo, dita ‘era de ouro’; *Tretāyuga*, a segunda, dita ‘era de prata’.

18 Cf. latim *forma*: o conjunto das práticas culturais de um grupo social; traduzido por Lei, Justiça, Religião; (lit. ‘o que está firme, estabelecido; conduta prescrita, desejável’) Equivalente bramânico (com sentido sociopolítico) do védico *ṛta*, a ordem (latim *ordo*) natural das coisas.

artes/artesania. ³¹”

evam saṅkalpya bhagavān sarvavedānanusmaran /
nātyavedaṃ tataścakre caturvedāṅgasambhavam // BhN_1.17 //

1.17 Com essa intenção, o Venerável recordou todos os Veda e então fez o saber da Dramaturgia compilado das quatro partes do Veda.

jagrāha pāṭhyamṛgvedātsāmabhyo gītameva ca /
yajurvedādabhinayān rasānātharvaṇādapi // BhN_1.18 //

1.18 Do *Ṛgveda* tomou a recitação, do *Sāma* (veda) o canto, do *Yajurveda* a gesticulação e do *Atharva* (veda) os *rasa*.³²

vedopavedaiḥ sambaddho nātyavedo mahātmanā /
evam bhagavatā sṛṣṭo brahmaṇā sarvavedinā // BhN_1.19 //

1.19 Pelo excelso e venerável brâmane conhecedor de todas as coisas um Nātyaveda amarrado ao Veda e ao Upaveda³³ foi criado.

utpādyā nātyavedaṃ tu brahmovāca sureśvaram /
itihāso mayā sṛṣṭaḥ sa sureṣu niyujyatām // BhN_1.20 //

1.20 Então, tendo compilado o Nātyaveda, Brahman disse ao Senhor dos *devas*:
“Um *itihāsa* foi criado por mim, seja ele performado³⁴ entre os *suras*.³⁵”

kuśalā ye vidagdḥāśca pragalbhāśca jitaśramāḥ /
teṣvayaṃ nātyasaṃjñō hi vedaḥ saṃkrāmyatām tvayā // BhN_1.21 //

1.21 Aos habilidosos e cultivados e eminentes, entusiasmados³⁶ — a eles seja este Veda, consciência da Dramaturgia,³⁷ espalhado por ti.”

tacchṛutvā vacanaṃ śakro brahmaṇā yadudāhṛtam /
prāñjaliḥ praṇato bhūtvā pratyuvāca pitāmaham // BhN_1.22 //

1.22 Tendo ouvido essa fala dita por Brahman, Indra — inclinando-se num *prāñjali*³⁸ respondeu a Pitāmaha:

grahaṇe dhāraṇe jñāne prayoge cāsya sattama /
aśaktā bhagavan devā ayogyā nātyakarmani // BhN_1.23 //

1.23 “Venerável, os *devas*, sem essa qualificação³⁹, são incapazes de apreensão, manutenção, ensino e performance⁴⁰ dessas ações do Drama.

ya ime vedaguhyajñā ṛṣayaḥ saṃśitavratāḥ /
ete 'sya grahaṇe śaktāḥ prayoge dhāraṇe tathā // BhN_1.24 //

19 *Loka* (de LUK ‘notar, perceber > saber); o mundo conhecido, os habitantes do mundo.

20 “Ilha do Jambo”, um dos nomes da Índia antiga, o continente (ou ilha) central de um grupo de sete que rodeavam o monte Meru; assim denominado pela abundância desse fruto (o *Eugenia jambolana*), ou por ser banhado pelo rio Jambu, que brotava do alto daquele monte, ou por causa de um jambeiro visível de toda parte.

21 Aqui cabe quase todo o panteão vedo-bramânico-hindu: os *lokapāla* tanto podem ser os ‘protetores do *loka*’ = reis, quanto as entidades guardiãs dos pontos cardeais do *loka*, por vezes assim distribuídos (segundo o Código de Manu): Indra no leste, Agni no sudeste, Yama no sul, Sūrya (ou Nirṛti) no sudoeste, Varuṇa no oeste, Pavana/Vāyu no noroeste, Kubera no norte, Soma/Candra (ou Īṣāṇī/Prṥthivī) no nordeste; o Budismo, sem deuses, enumera de 4 a 14 deles, conforme a tradição textual. Os *deva* são os ‘deuses’, cerca de 3.333 segundo os textos bramânicos. Os *dānava*, filhos de Danu e Kaśyapa, são uma classe de demônios (passe a palavra), amiúde identificados com os *daityas* e os *asuras* e tidos como inimigos dos *devas*; são 40 até 100. Os *gandharva* são cantores ou musicistas celestes, do Bem. Os *yakṣas* são seres sobrenaturais benévolos e inofensivos, mas alguns se alinham entre *piśāca*-s e outros seres malignos. Já os *rakūas* são decididamente malignos, noturnos e lúgubres. Os *uraga* são serpentes com face humana. Como se vê, não faltam inimigos ou opositores a uma arte que se propõe transformadora.

22 *kṛīḍanīyaka*: derivada de KRĪḌ “brincar, jogar, divertir-se”, *to play*. Como “ouvir o *Mahābhārata*”, tal como contado pelos *sūta* ‘bardos’ profissionais amadores, fosse um “divertimento

1.24 Os *ṛṣi*,⁴¹ porém, conhecedores do segredo do Veda,⁴² de firmes votos, são capazes de apreensão e performance e manutenção.”

śrutvā tu śakravacanaṃ māmāhāmbujasambhavaḥ /
tvam putraśatasamyuktaḥ prayoktā'sya bhavānagha // BhN_1.25 //

1.25 E tendo ouvido essa fala de Indra, o Ambujasambhava⁴³ a mim [disse]:
“Tu, ente sem erro, em acordo com tua centena de filhos, és qualificado para ele.”

ājñāpito viditvā'haṃ nātyavedaṃ pitāmahāt /
putrānadhyaḥpayāmāsa prayogaṃ cāpi tattvataḥ // BhN_1.26 //

1.26 Assim ordenado, eu apreendi o Nātyaveda com Pitāmaha e fiz meus filhos/discípulos apreenderem essa prática exigente, sua essencialidade.

śāṅḍilyaṃ caiva vātsyaṃ ca kohalaṃ dattilaṃ tathā /
jaṭilāmbaṣṭakau caiva taṅḍumagnisikhaṃ tathā // BhN_1.27 //

1.27 E [eles são] Śāṅḍilya e Vātsya e Kohala e também Dattila; e Jaṭila e Ambaṣṭaka e Taṅḍu e também Magnisikha;⁴⁴

saindhavaṃ sapulomānaṃ śāḍvaliṃ vipulaṃ tathā /
kapiñjaliṃ vādīraṃ ca yamadhūmrāyaṇau tathā // BhN_1.28 //

1.28 E Saindhava com Pulomāna, Śāḍvali e também Vipula; e Kapiñjali, Vādira e também Yama e Dhūmrāyaṇa;

jambudhvajaṃ kākajaṅghaṃ svarṇakaṃ tāpasaṃ tathā /
kaidāriṃ śālikarṇaṃ ca dīrghagātraṃ ca śālikam // BhN_1.29 //

1.29 E ainda Jambudhvaja, Kākajaṅgha e Svarṇakaṃ e também Tāpasa; e Kaidāri e Śālikarṇa e Dīrghagātra e Śālika;

kautsaṃ tāṅḍāyaniṃ caiva piṅgalaṃ citrakaṃ tathā /
bandhulaṃ bhallakaṃ caiva muṣṭhikaṃ saindhavāyanam // BhN_1.30 //

1.30 E Kautsa e ainda Tāṅḍāyani e ainda Piṅgalaṃ e também Citraka; e ainda Bandhula e ainda Bhallaka e ainda Muṣṭhika e Saindhavāyana;

taitilaṃ bhārgavaṃ caiva śuciṃ bahulameva ca /
abudhaṃ budhasenaṃ ca pāṅḍukarṇaṃ sukeralam // BhN_1.31 //

1.31 E também Taitila e ainda Bhārgava e Śuci e Bahula; e Abudha, Budhasena e Pāṅḍukarṇa e Sukerala;

instrutivo”, parecem estar reivindicando aqui os sábios discípulos a exposição de um regramento para suas atividades de excelsos recreadores.

23 *Sarvavarṇa*: todas as varnas > *sārvavarṇika*: ‘relativo a todas as varnas’. Os xudras (*śūdra*) compõem a varna dos servidores gerais (enviesadamente tidos como “escravos”; a regulamentação de seus direitos e deveres, como os de todas as varnas, está exposta no *Mānavadharmasāstra*, o “Código de Manu”), considerada *anārya* (não-ária); as outras eram os *brāhmaṇa* ‘brâmanes’ os intelectuais (aí incluídos os religiosos), os *kṣatriya* ‘xátrias’ os administradores (o exército e a nobreza dos marajás e das maranis) e os militares, os *vaiśya* ‘váixias’ os comerciantes e industriais e os monetaristas, sendo esses três grupos considerados *ārya*, “descendentes dos *ari*, os nômades indo-europeus estabelecidos no vale do Indo por volta do séc. XX a.C.

24 Os Vedas canônicos são quatro: *Rgveda*, coletânea de 1028 poemas (çc) de louvor aos *devas*; *Sāmaveda*, coleção de melodias rituais (*sāman*); *Yajurveda*, coleção de instruções ritualísticas (*yajus*); e *Atharvaveda*, coleção de fórmulas e encantamentos mágicos que são prerrogativas dos sacerdotes *atharvan*. Para algumas tradições e considerações, o épico *Mahābhārata* (**Os grandes Bhārata**, ou **A grande Índia**) também é considerado um quinto Veda.

25 *Varṇa* é a palavra que os portugueses na Índia (em século já sob domínio muçulmano e dele se defendendo) traduziram/entenderam por “casta” e assim se fixou. Mas *varṇa* tem o sentido de “cor = marcador = identificador”, referência à profissão/atividade exercida pelo indivíduo e não à pele. A palavra *jāti* é que designa segundo o “nascimento”, e indica subdivisões das varnas.

ṛjukam maṇḍakam caiva śambaram vañjulam tathā /
māgadham saralam caiva kartāram cogrameva ca // BhN_1.32 //
1.32 Ṛjuka e Maṇḍaka e ainda Śambara e também Vañjula; e Māgadha, Sarala
e também Kartāra e ainda Ugra;

tuṣāram pārśadam caiva gautamam bādarāyaṇam /
viśālam śabalam caiva sunāmaṃ meṣameva ca // BhN_1.33 //
1.33 E também Tuṣāra e Pārśada e ainda Gautama, Bādarāyaṇa; e também
Viśāla, Śabala e ainda Sunāma e Meṣa;

kāliyam bhramaram caiva tathā pīṭhamukham munim /
nakhakuṭṭāśmakukṭṭau ca śatpadaṃ sottamaṃ tathā // BhN_1.34 //
1.34 E também Kāliya e ainda Bhramara e mais o sábio Pīṭhamukha; e Nakhakuṭṭa
e Āśmakukṭṭa e Śatpada e Uttama;

pādukopānahau caiva śrutim cāśasvaram tathā /
agnikuṇḍājyakuṇḍau ca vitaṇḍya tāṇḍyameva ca // BhN_1.35 //
1.35 E também Pāduka e Upānaha e ainda Śruti e Cāśasvara; e Agnikuṇḍa e
Ājyakuṇḍa e Vitaṇḍya e Tāṇḍya;

kartarākṣam hiraṇyākṣam kuśalam dussaham tathā /
lājam bhayānakam caiva bībhatsam savicakṣaṇam // BhN_1.36 //
1.36 E também Kartarākṣa, Hiraṇyākṣa, Kuśala, Dussaha; e ainda Lāja, Bhayānaka
e também Bībhatsa com Vicakṣaṇa;

punḍrākṣam punḍranāsam cāpyasitam sitameva ca /
vidyujjihvam mahājihvam śālāṅkāyanameva ca // BhN_1.37 //
1.37 E Punḍrākṣa e Punḍranāsa e Āpyasita e Sita; e Vidyujjihva e Mahājihva
e Śālāṅkāyana;

śyāmāyaṇam māṭharam ca lohitāṅgam tathaiva ca /
saṃvartakam pañcaśikham triśikham śikhameva ca // BhN_1.38 //
1.38 E Śyāmāyana e Māṭhara e mais ainda: Lohitāṅga, Saṃvartaka, Pañcaśikha,
Triśikha e Śikha;

śāṅkhavarṇamukham śaṅḍam śāṅkukarṇamathāpi ca /
śakranemiṃ gabhastiṃ cāpyaṃśumālim śaṭham tathā // BhN_1.39 //
1.39 E mais ainda: Śāṅkhavarṇamukha e Śaṅḍa e Śāṅkukarṇa; Śakranemi e
Gabhasti e também Aṃśumāli com Śaṭha;

26 A palavra aqui é *tattvavit*: ‘aquele que conhece o *tattva*’, a essência das coisas, a isssidade do isso, o xis, o busílis, o cerne, o âmago, o quê de tudo (*tat* = isso; *-tva* = -dade).

27 Mantém-se aqui a forma da transliteração acadêmica universal da palavra, com seu gênero masculino original.

28 Objetivos a serem cumpridos durante a vida: *dharma* (comportamento social), *artha* (acumulação de bens, riqueza material), *yaśas* (sucesso nos bons empreendimentos, fama) e *karman* (a responsabilidade pelos atos praticados).

29 Aqui e no seguinte, nominalizado como *nāṭya*.

30 Os *itihāsa* (os poemas épicos; até o momento da formulação do tratado, o *Mahābhārata* e o *Rāmāyaṇa*). Nada impedirá, entretanto, que na evolução da história das artes de representação na Índia antiga, os assuntos prove-nham de outras fontes e até mesmo da vida cotidiana. Dos épicos será extraída a imensa maioria dos assuntos e temas versados no teatro sânscrito indiano antigo.

31 A palavra *śilpa* designa “a arte de variegar, a aparência variegada ou diversificada > decoração, ornamento, trabalho artístico; qualquer arte manual ou artesanato; qualquer uma das artes belas, práticas, externas”, das quais o *Kāmasūtra* nomeia 64, dentre as quais a carpintaria, a arquitetura, a joalheria, a maquiagem, o teatrar, o dançar, a música, a medicina, a poesia e tantas mais, incluindo-se aí as técnicas da coqueteria, tais como beijar, abraçar e seu refinado etc — sem prejuízo das artes maiores.

32 *Rasa* — neste ponto pode ser traduzido por “emoção”, embora se veja

vidyutaṃ śātajaṅghaṃ ca raudraṃ vīramathāpi ca /
pitāmahājñāyā'smābhirlokasya ca guṇepsayā // BhN_1.40 //

1.40 E Vdyut e Śātajaṅgha e Raudra e Vīramatha — sob o comando de Pitāmaha, cada um segundo sua qualidade, para benefício nosso e do mundo.

prayojitaṃ putraśataṃ yathābhūmivibhāgaśaḥ /
yo yasminkarmaṇi yathā yogyastasmin sa yojitaḥ // BhN_1.41 //

1.41 [Este Veda] repassado a uma centena de filhos motivados no campo de cada um com ações cabíveis a cada um.

bhāratīṃ sātvatīṃ caiva vṛttimārabhaṭīṃ tathā /
samāśritaḥ prayogastu prayukto vai mayā dvijāḥ // BhN_1.42 //

1.42 E por mim performada uma performance⁴⁵ para os *dvija*⁴⁶ trabalhada⁴⁷ nas *vṛtti*⁴⁸ *bhāratī*, *sāttvatī* e *ārabhaṭī*.

parigṛhya praṇamyātha brahmā vijñāpito mayā /
athāha māṃ suraguruḥ kaiśikimapi yojaya // BhN_1.43 //

1.43 Tendo-me inclinado em saudação, Brahman, mestre dos *devas*, me fez saber: “Inclua também a *kaiśikī*”.

yacca tasyāḥ kṣamaṃ dravyaṃ tad brūhi dvijasattama /
evaṃ tenāsmayabhihitaḥ pratyuktaśca mayā prabhuḥ // BhN_1.44 //

1.44 Ao que por mim respondido: “Excelso *dvija*, dize o material necessário à performance dela, Mestre.”

dīyatāṃ bhagavandravyaṃ kaiśikyāḥ samprayojakam /
nṛttāṅghārasampannā rasabhāvakriyātmikā // BhN_1.45 //

1.45 “O cerne da performance via *kaiśikī* é formado de gesticulação de *nṛtta*⁴⁹ e sua alma⁵⁰ é o *rasa*, o *bhāva* e o *kriyā*.⁵¹

dr̥ṣṭā mayā bhagavato nīlakaṅṭhasya nṛtyataḥ /
kaiśikī ślakṣṇanaipathyā śṛṅgārarasasambhavā // BhN_1.46 //

1.46 Vista por mim dançada⁵² pelo excelso Nīlakantha,⁵³ a *kaiśikī* faz brotar a emoção *śṛṅgāra*⁵⁴ em combinação com finas vestes brilhantes.

aśakyā puruṣaiḥ sā tu prayoktuṃ strījanādr̥te /
tato 'sr̥janmahātejā manasā'psaraso vibhuḥ // BhN_1.47 //

1.47 Mas ela não pode ser performada apenas por homens, exigindo a participação de mulheres; então o Grande Brilho criou de sua mente as *apsaras*,⁵⁰

melhor como ‘sentimento’; o conceito será explicado em detalhes ao longo do tratado. O *Atharva* contém jaculatórias de todo tipo: para espantar cobra no mato, livrar-se de entalo na garganta, curar-se de alguma doença, desaparecer-se do jogo e da bebida, etc.

33 Toda a literatura de comentários, análises e discussões do conteúdo dos quatro Vedas.

34 O que se traduz aqui por “performar” é o verbo niYUJ- “amarrar em, amarrar a” > “preparar, juntar, instalar, usar, arrear, organizar” (sempre com um objetivo definido). É a mesma raiz YUJ de que se formou a palavra *yoga*, no seu primeiro momento o ato de cangar animais para o trabalho no campo. Está em jogo aqui a ideia de “disciplinar”, executar algo segundo regras explícitas e expressas...

35 Sura: termo de uso muito diversificado ao longo da literatura bramânica: ora serve aos devas em geral, ora a um grupo particular de 33 deles, sendo 11 para cada um dos mundos, ora apenas para Indra (como O deva dos *kṣatriya*), também como título honorífico para rajá, príncipe, marido, mestre.

36 *Kuśāla*: “os bons (*ku*) de brilho”, talentosos, competentes; *vidagdha*: de vi-DAH “arder em chamas”, inflamado, consumado, germinado, maduro, culto; *pragalbha*: honesto, confiável, respeitado; *Jitaśrama*: “o que tem a preguiça (ou a fadiga) vencida”... (= entusiasmados / entusiastas ?) — bom, *nātya* não era coisa para deslumbrados ou preguiçosos...

37 Outra tradução: “que contém o conhecimento sobre o *nātya*”.

38 Prāṭjali: um pra-aṭjali, “quase um aṭjali”, aquela saudação com o corpo inclinado, as mãos postas elevadas à altura da cabeça.

nāṭyālaṅkāracaturāḥ prādānmaḥyaṃ prayogataḥ /
mañjukeśiṃ sukeśiṃ ca miśrakeśiṃ sulocanāṃ // BhN_1.48 //

1.48 E as enviou a mim, hábeis como enfeites do *nāṭya*, para as performances:

Mañjukeśī, Sukeśī, Miśrakeśī e Sulocanā;

saudāminīṃ devadattāṃ devasenāṃ manoramāṃ /
sudatīṃ sunderīṃ caiva vidagdāḥ vipulāḥ tathā // BhN_1.49 //

1.49 Saudāminī, Devadattā, Devasenā, Manoramā, e ainda Sudatī, Sunderī e também Vidagdā e ainda Vipulā;

sumālāṃ santatīṃ caiva sunandāṃ sumukhīṃ tathā /
māgadhimarjunīṃ caiva saralāṃ keralāṃ dhṛtiṃ // BhN_1.50 //

1.50 E mais Sumālā, Santatī, e também Sunandā, Sumukhī; e ainda Māgadhi, Arjunī, e ainda Saralā, Keralā, Dhṛti;

nandāṃ sapuṣkalāṃ caiva kalamāṃ caiva me dadau /
svātirbhāṇḍaniyuktastu saha śiṣyaiḥ svayambhuvā // BhN_1.51 //

1.51 E também Nandā com Puṣkalā e ainda Kalamā — e, com Svayambhu e discípulos e também Svātī⁵⁷ experiente⁵⁸ no *bhāṇḍani*;⁵⁹

nāradādyāśca gandharvā gānayoḃe niyojitāḥ /
evaṃ nāṭyamidaṃ samyagbuddhvā sarvaiḥ sutaiḥ saha // BhN_1.52 //

1.52 E os gandharvas Nārada⁶⁰ etc consumados no exercício de canções;⁶¹ então, tendo compreendido totalmente esse tal *nāṭya*, com todos os meus filhos,

svātināradasaṃyukto vedavedāṅgakāraṇam /
upasthito 'haṃ brahmāṇaṃ prayogārthaṃ kṛtāñjaliḥ // BhN_1.53 //

1.53 eu, contrito, junto com Svāsti e Nārada, [essa arte] formatada no Veda e no Vedāṅga,⁶² me aproximei de Brahman com um *añjali*.

nāṭyasya grahaṇaṃ prāptaṃ brūhi kiṃ karavāṇyaham /
etattu vacanaṃ śrutvā pratyuvāca pitāmahaḥ // BhN_1.54 //

1.54 — “Conseguida a compreensão do *nāṭya*, dize o que deve ser feito.” Então, tendo ouvido essa fala, Pitāmaha falou:

mahānayaṃ prayogasya samayaḥ pratyupasthitaḥ /
ayaṃ dhvajamahāḥ śrīmān mahendrasya pravartate // BhN_1.55 //

1.55 Uma grande ocasião propícia para uma performance, a Festa do Estandarte⁶³ do excelso grande Indra se aproxima.

39 A palavra é *prayoga*: a ‘boa disposição’ (pra-“pró”) com relação à disciplina (*yoga*), primordialmente a meditação em busca do conhecimento.

40 Nesse contexto de apresentação de uma prática exigente, Indra, bom discípulo, se vale neste dístico por duas vezes da raiz *pra-YUJ* “preparar, preparar-se para > praticar > performar, representar no palco”. Onde a tradução de *prayoga* por ‘performância’ e *ayogya* por ‘sem qualificação’. Ambas as palavras derivam da raiz *YUJ* prefixada com *pra-* ‘pró’, a mesma de que deriva *YOGA*, “disciplina de domínio do corpo e da mente em função de um objetivo firme”.

41 Os *ṛṣi* são sábios patriarcais ou homens santos, que ocupam na história indiana o mesmo lugar dos heróis e patriarcas de outras culturas, constituindo uma classe particular de seres do sistema mítico, ao lado dos *devas*, *suras* e *asuras*; presumivelmente os autores dos hinos/poemas do *Rgveda*; no cotidiano, os sacerdotes encarregados de cantar/performar os hinos durante os rituais. Gente ambulantes (na ausência da ideia de congregações estabelecidas), como o serão as trupes de atores, a palavra deriva de uma raiz verbal *ṚṢ* “ir, caminhar, mover-se”.

42 A refletir: quando a palavra *veda* refere os livros (os Vedas) ou anota o substantivo “conhecimento/ saber”.

43 O Brahman, ‘nascido da/na água’.

44 Não se tem ideia de qualquer lógica ou princípio/critério hierarquizante que presida essa enunciação aparentemente caótica feita neste e nos dísticos seguintes; pouquíssimos desses nomes ressurgem, pelo menos mais uma vez, citados na literatura bramânica.

45 Uma performance (*prayoga*) performada (*prayukta*)...

atredānīmayam vedo nātyasaṃjñāḥ prayujyatām /
tatastasmindhvajamahe nihatāsurasdānave // BhN_1.56 //

1.56 Lá nesse agora, seja performado esse Veda, o conhecimento do *nātya*, então, nessa Festa do Estandarte, pela destruição dos *asuras* e dos *dānavas*.

prahr̥ṣṭāmarasaṃkīrṇe mahendravidyotsave /
pūrvam kṛtā mayā nāndī hyāśīrvacasamyutā // BhN_1.57 //

1.57 Nessa reunião de deuses jubilosos pela festa da vitória do grande Indra, por mim realizada uma *nāndi*,⁶⁴ formalizada para sua satisfação.

aṣṭāṅgapadasamyuktā vicitrā vedanirmitā /
tadante 'nukṛtirbaddhā yathā daityāḥ surairjitāḥ // BhN_1.58 //

1.58 Formada por palavras nos oito membros,⁶⁵ multiplaneada,⁶⁶ com a intenção dos Veda. Em seguida, uma imitação como que dos *daityas* cativos, vencidos pelos deuses,

samphetaividravakṛtā cchedyabhedyāhavālmikā /
tato brahmādayo devāḥ prayogaparitoṣitāḥ // BhN_1.59 //

1.59 Irados e panicados, com lances de altercação e mutilação mútuas. Os *devas*, então, Brahman antes de todos, sumamente agradados com a performance.

pradadurmatsutebhyastu sarvopakaraṇāni vai /
prītaṣṭu prathamam śakro dattavānsvam dhvajam śubham // BhN_1.60 //

1.60 Então, todo tipo de presentes nos foi regalado;⁶⁷ e Indra, alegrado, para Brahman deu seu auspicioso estandarte;

brahmā kuṭilakaṃ caiva bhṛṅgāraṃ varuṇaḥ śubham /
sūryaśchatraṃ śivassiddhim vāyurvyajanameva ca // BhN_1.61 //

1.61 E Brahman um facão e Varuṇa um pote dourado, Sūrya uma umbela, Śiva o sucesso e Vāyu um leque.

viṣṇuḥ siṃhāsanaṃ caiva kubero mukuṭam tathā /
śrāvyatvam prekṣaṇīyasya dadau devī sarasvatī // BhN_1.62 //

1.62 Viṣṇu deu um trono-dragão e Kubera uma coroa, e a *devī* Sarasvatī visibilidade e audibilidade.⁶⁸

śeṣā ye devagandharvā yakṣarākṣasapannagāḥ /
tasminsadasyabhipretānnāñjātiguṇāśrayān // BhN_1.63 //

1.63 Os outros *devas*, *gandharvas*, *yakṣas*, *rakṣas*, os *pannagas*,⁶⁹ presentes na-

46 Os *dvija* são os *ārya* já referidos, aqui referidos como “os que nascem duas vezes” (como seja, pelo parto e pela iniciação).

47 *Samāśrita*: de *sam-ā-ŚRI* “ir junto, embolado, como que para se proteger” (como o gado, ao enfrentar um perigo ou uma ameaça numa marcha reunida). Uma tirada bem-humorada do professor?

48 As *vṛtti* são os quatro “modos” (a rolagem) de processamento da ação no palco. Serão objeto de análise minuciosa ao longo do tratado.

49 Primeira aparição do termo, que se especializará para a indicação de “dança”, analisado ao longo do tratado.

50 O termo aqui é *ātmika* ‘o modo particular de ser’, a particularidade de um objeto ou processo.

51 *Rasa* será ‘emoção’, *bhāva* ‘sentimento’; *kriyā* é uma das muitas palavras para ‘ação’, mas significa particularmente os gestos e atitudes da vida cotidiana. Ver no cap. 2, o *nātya* como imitação...

52 A raiz *NR̥T* é na sua origem uma palavra do vocabulário prácrito, forma popular da língua indiana, no qual significava algo como “gesticular/agir como aqueles lá naquele palco”. Ingressou no léxico sânscrito, forma erudita da língua indiana, significando o “dançar (e dela se fez *nṛtta* “dança” e amplo léxico relativo à dança, mas também ao teatro), emparelhada a *NAT* (de que se fez *nātya*). Essa seleção está ligada ao fato de a organização da sociedade em castas ter implicado, no que aqui interessa, a diversidade linguística e também a consideração e a inclinação do coletivo para formas diferenciadas da arte da representação, donde o prestígio da dança pp dita pelas classes populares (xudras e zona rural) e do teatro pp dito pelas

quela assembleia, diferentes em nascimento e méritos,

amśāṃśairbhāṣitam bhāvān rasān rūpaṃ balaṃ tathā /
dattavantaḥ prahr̥ṣṭāste matsutebhyo divaukasaḥ // BhN_1.64 //

1.64 propiciaram luzes aos *bhāva* [sentimento], aos *rasa* [emoção], aos *rūpa* [forma física], à força [*bala*] apresentados aos deuses pelos sábios.

evaṃ prayoge prārabdhe daityadānavanāśane /
abhavankṣubhitāḥ sarve daityā ye tatra saṅgatāḥ // BhN_1.65 //

1.65 Bem, quando a performance relativa à matança dos *daityas* e dos *dānavas* começou, os *daityas* todos não-convidados ali reunidos

virūpākṣa purogāṃśca vighnānprotsāhya te 'bruvan /
na kṣamiṣyāmahe nātyametadāgamyatāmīti // BhN_1.66 //

1.66 Tendo instigado os *vighnas*,⁷⁰ e seu líder Virūpākṣa, disseram: “Saíam, não toleraremos esse *nātya*”.

tatastairasuraiḥ sārđhaṃ vighnā māyāmupāsītāḥ /
vācaśceṣṭāṃ smṛtiṃ caiva stambhayanti sma nṛtyatām // BhN_1.67 //

1.67 Então, os *vighnas*, junto com os *asuras*, recorreram à *māyā*⁷¹ e paralisaram as falas e também a memória dos *nṛtyat*.⁷²

tathā vidhvaṃsanaṃ dr̥ṣṭvā sūtradhārasya devarāt /
kasmātpṛayogavaiṣamyamityuktvā dhyānamāviśat // BhN_1.68 //

1.68 Tendo notado essa injúria, Devarāj⁷³ entrou em meditação para se certificar da causa da interrupção da performance.

athāpaśyatsado vighnaiḥ samantāđparivāritam /
sahetaraiḥ sūtradhāraṃ naṣṭasaṃjñāṃ jađīkṛtam // BhN_1.689 //

1.69 Logo viu por toda parte tornados sem sentidos e sem movimentos pelos *vighnas* o *sūtradhāra*⁷⁴ com seus parceiros.

utthāya tvaritam śakraṃ gṛhītvā dhvajamuttamam /
sarvaratnojvalatanuḥ kiñcidudvṛta locanaḥ // BhN_1.70 //

1.70 Então, os olhos em brasa, ergueu-se e, empunhando alto o estandarte brilhando de todas as joias,

raṅgapīṭhagatānvighnānasurāṃścaiva devarāt /
jarjarīkṛtadehāṃstānakarojarjareṇa saḥ // BhN_1.71 //

classes ditas superiores (brâmanes, xâtrias e váixias, a população urbana e cosmopolita). Os palcos de dança eram improvisados ou arranjados esporadicamente em qualquer espaço julgado apropriado; os palcos de teatro ocupavam espaços definitivos dentro dos palácios e das mansões da gente ária ou nos templos (especialmente aí também para a dança).

53 “O Garganta Azul”, epíteto de Śiva como patrono da dança.

54 A emoção erótica, uma das emoções a serem representadas num *nātya*. Serão todas elas analisadas ao longo do tratado.

55 As ninfas, dançarinas; semidivindades, habitam o mundo celeste, mas visitam com frequência o mundo terrestre; são esposas dos *gandharva*-s e podem mudar suas formas por vontade ou necessidade.

56 Também os nomes dessas *apsaras* têm pouquíssima referência na literatura bramânica.

57 Discípulo renomado na literatura bramânica como musicista.

58 *Yukta* “experimentado, habilidoso, expert, perito”; também derivado do YUJ, a raiz de *yoga*.

59 Tipo de tambor.

60 Nome de um célebre *ṛṣi* autor de poemas védicos; ou de um *devarṣi* frequentemente associado a Parvata, um monte sagrado, atuando como mensageiro entre deuses e homens; na mitologia tardia, amigo de Kṣṭhā e tido como inventor da *vīṇā* (que deu origem ao sitar).

61 Consumados (*nijyojita*) no exercício (*yoge*)... sempre o rigor da disciplina na prática artística.

1.71 E então com seu *jarjara*⁷⁵ Devarāj destruiu o corpo dos *asuras* e dos *vighnas* que assombravam o *raṅga*⁷⁶

nihateṣu ca sarveṣu ca vighneṣu saha dānavaiḥ /
saṃprahṛṣya tato vākyamāhuḥ sarve divaukaṣaḥ // BhN_1.72 //

1.72 Estando todos os *vighnas* mortos, junto com os *dānavas*, então, todos os *devas*, arrepiados de satisfação, deram sua palavra:

aho praharaṇaṃ divyamidamāsāditam tvayā /
jarjarīkṛtasarvāṅgā yenaite dānavāḥ kṛtāḥ // BhN_1.73 //

1.73 “Ó [Bharata], por ti foi propiciada essa arma celestial com a qual os *dānavas* foram feitos em pedaços.

yasmādanena te vighnāḥ sāsura jarjarīkṛtāḥ /
tasmājarjara eveti nāmato 'yaṃ bhaviṣyati // BhN_1.74 //

1.74 Porque os *vighnas* e os *asuras* foram tornados pedaços com essa clava, então ela será chamada *jarjara*,

śeṣā ye caiva hiṃsārthamupayāsyanti hiṃsakāḥ /
dṛṣṭvaiva jarjaraṃ te 'pi gamiṣyantyevameva tu // BhN_1.75 //

1.75 Os demais que cometerem injúrias desse tipo também verão a *jarjara* em seu caminho.

evamevāstviti tataḥ śakraḥ provāca tānsurān /
rakṣābhūtaśca sarveṣāṃ bhaviṣyatyeṣa jarjaraḥ // BhN_1.76 //

1.76 “Assim seja”, Indra disse então aos *devas*. “O *jarjara* será para proteção de todos”.

prayoge prastute hyevaṃ sphīte śakramahe punaḥ /
trāsaṃ sañjanayanti sma vighnāḥ śeṣāstu nṛtyatām // BhN_1.77 //

1.77 Quando a performance estava de novo em andamento e a festa de Indra com força total, os *vighnas* restantes então se puseram a aterrorizar os restantes *nṛtyat*.

dṛṣṭvā teṣāṃ vyavasitaṃ daityānāṃ viprakārajam /
upasthito 'haṃ brahmāṇaṃ sutaiḥ sarvaiḥ samanvitaḥ // BhN_1.78 //

1.78 Vendo o ataque deles, o insulto dos *daityas*, eu, acompanhado de todos os meus filhos, me aproximei de Brahman:

62 Conjunto de tratados sobre ciências auxiliares para a análise e os comentários aos Vedas.

63 O *dhvaja-maha*, grande festival em honra a Indra, celebrado por ocasião da primavera; um regressivo de *mahant* “grande, magno” com interferência de *magha* “abundância, brilho, poder” e de *makha* “jocundo, alegria”.

64 Prece augural; será analisada ao longo do tratado.

65 O texto vai tratar do assunto; são os 8 aspectos da palavra: nome, verbo, partículas, afixos, compostos, derivação secundária, combinação fônica, desinências verbais e nominais. Uma gramática inteira...

66 *Vicitra*: multicolorida, multifacetada. *Citra* (mais usualmente) “colorido” também significa “arte, habilidade”.

67 Era prática costumeira o oferecimento de presentes a atores e dançarinos pelos membros das classes abastadas; a plateia da gente comum assistia aos espetáculos sem qualquer custo. Muitas trupes assim custeavam suas produções.

68 Os presentes das divindades representam elementos significativos de suas biolendas, numa doação de si mesmos à arte da representação; em particular, Sarasvatī é a personificação de Vāc, a Linguagem (verbal); as linguagens gestuais ficam subsumidas na referência à “visibilidade”.

69 Outro nome para os *nagas*.

70 Lit. “destruidor, estraçalhador”. Os *vighnas* são a imagem mítica dos obstáculos de todo tipo que surgem para atrapalhar a consecução dos objetivos dos humanos. Gaṇeśa é costumeiramente invocado pelo epíteto Vighnajit, o ‘triumfador sobre os obstáculos’.

niścītā bhagavanvighnā nātyasyāsyā vināśane /

asya rakṣāvidhiṃ samyagājñāpaya sureśvara // BhN_1.79 //

1.79 Ó Venerável, os *vighnas* estão determinados na destruição desta performance; ó senhor dos *suras*, dai-me iluminação sobre os meios de sua proteção.

tataśca viśvakarmāṇaṃ brahmovāca prayatnataḥ /

kuru lakṣaṇasaṃpannaṃ nātyaveśma mahāmate // BhN_1.80 //

1.80 Então, disse Brahman para Viśvakarman:⁷⁷ “cuidadosamente fazei construir uma casa para o *nātya*,⁷⁸ de muita distinção, segundo as instruções.

tato 'cireṇa kālena viśvakarmā mahacchubham /

sarvalakṣaṇasaṃpannaṃ kṛtvā nātyagrhaṃ tu saḥ // BhN_1.81 //

1.81 Então, tendo-se passado pouco tempo, Viśvakarman, tendo construído a casa para o *nātya*, dotada de todas as distinções,

proktavāndruhiṇaṃ gatvā sabhāyāntu kṛtāñjalīḥ /

sajjaṃ nātyagrhaṃ deva tadevekṣitumarhasi // BhN_1.82 //

1.82 disse, indo com Indra e os melhores devas: “Quero então dar uma olhada na casa para o *nātya*.”

tataḥ saha mahendreṇa suraiḥ sarvaiśca setaraiḥ /

āgatastvarito dṛṣṭuṃ druhiṇo nātyamaṇḍapam // BhN_1.83 //

1.83 Então, com o grande Indra e todos os *suras* e seus séquitos, Brahman dirigiu-se rapidamente para o salão do *nātya*.

dṛṣtvā nātyagrhaṃ brahmā prāha sarvānsurāmstataḥ /

aṃśabhāgairbhavadbhistu rakṣyo 'yaṃ nātyamaṇḍapaḥ // BhN_1.84 //

1.84 Brahman, vendo a casa do *nātya*, disse então a todos os *suras*: “Por vós juntos seja este salão do *nātya*, protegido em todas as suas partes.

rakṣaṇe maṇḍapasyātha viniyuktastu candramāḥ /

lokapālāstathā dikṣu vidikṣvapi ca mārutāḥ // BhN_1.85 //

1.85 Assim, Candrama⁸⁰ [fica] encarregado da proteção do salão; os Lokapāla⁸¹ e os Marut⁸² > da parte externa;

nepathyabhūmau mitrastu nikṣipto varuṇo 'mbare /

vedikārakṣaṇe vahnirbhāṇḍe sarvativaukasah // BhN_1.86 //

1.86 Mitra⁸³ > da área do *nepathya*,⁸⁴ Varuṇa⁸⁵ > do interior, Vahni⁸⁶ > da proteção da *vedikā*,⁸⁷ todos os Divaukas⁸⁸ > dos instrumentos musicais;

71 Palavra derivada de MĪ ‘medir’, designa a ‘medida’ (cf, o grego *métron*) que o homem tem a respeito de tudo, sua visão de mundo. Daí o deslizamento semântico para a ideia de ‘ilusão’, ‘erro’.

72 Dançarinos.

73 ‘Rei dos devas’, epíteto para Indra.

74 Lit., ‘o que mantém/segura/manipula o fio/texto’, será o termo para indicar o diretor teatral. Pode ter-se fixado a partir do trabalho do ator manipulador de bonecos/marionetes.

75 Clava, porrete portentoso, de dimensões grandiosas.

76 Derivado de RAÑJ, ‘embeleazar, tornar atraente, colorido’, o palco para performances.

77 O ‘construtor/fazedor de tudo’, o arquiteto universal.

78 *Nātyagrha*, uma das palavras sânscritas para o edifício teatral.

79 *Nātyamaṇḍapa* — o interior do edifício, a grande nave central.

80 O Lua.

81 *Lokapāla*, “protetores do *loka*” — às vezes vistos como deidades guardiãs das diferentes ordens de seres, mas mais comumente dos quatro pontos cardeais e dos quatro pontos intermediários do mundo.

82 Os Ventos.

varṇāscatvāra evātha stambheṣu viniyojitāḥ /

ādityāścaiva rudrāśca sthitāḥ stambhāntareśvatha // BhN_1.87 //

1.87 *Devas* das quatro *varṇas* > dos pilares, e os *ādityas* e os *rudras* > do espaço entre os pilares;

dhāraṇīśvatha bhūtāni śālāsvapsarastathā /

sarvaveśmasu yakṣiṇyo mahīpṛṣṭhe mahodadhiḥ // BhN_1.88 //

1.88 Os *bhūtas*⁸⁹ > das fileiras de assentos, as *apsaras* > das salas, as *yakṣiṇis*⁹⁰ > da casa inteira, Mahodadhi⁹¹ > do piso completo;

dvāraśālāniyuktau tu krutāntaḥ kāla eva ca /

sthāpitau dvārapatreṣu nāgamukhyau mahābalau // BhN_1.89 //

1.89 E Kāla⁹² > da porta de entrada e os dois poderosos reis Nāgas > das duas folhas da porta;

dehalyāṃ yamadaṇḍastu śūlaṃ tasyopari sthitam /

dvārapālau sthitau ca ubhau niyatirmṛtyureva ca // BhN_1.90 //

1.90 E o bastão de Yama⁹³ > do batente da porta e o agulhão de Śiva > do alto dela. Niyati⁹⁴ e Mṛtyu⁹⁵ indicados ambos guardiães da porta.

pārśve ca raṅgapīṭhasya mahendraḥ sthitavāṅsvayam /

sthāpitā mattavāraṇyāṃ vidyuddaityaniṣūdanī // BhN_1.91 //

1.91 O grande Indra postado na lateral do amplo *raṅga*; e na *mattavārani*⁹⁶ instalada com iluminação suficiente para a eliminação dos *daityas*.

stambheṣu mattavāraṇyāḥ sthāpitā paripālāne /

bhūtayakṣapīśāśca guhyakāśca mahābalāḥ // BhN_1.92 //

1.92 Na *mattavāra*ōi a proteção dos pilares confiada aos fortíssimos *bhūtas*, *yakṣas* e *pīśācas* e *guhyakas*.

jarjare tu vinikṣiptaṃ vajraṃ daityanibarhaṇam /

tatparvasu vinikṣiptāḥ surendrā hyamitaujaśaḥ // BhN_1.93 //

1.93 Na *jarjara* foi colocado o raio, destruidor dos *daityas*; nas partes dele foram postados os melhores e mais poderosos *suras*⁹⁷.

śiraḥparvasthito brahmā dvitīye śaṅkarastathā /

ṭṛtīye ca sthito viṣṇuścaturthe skanda eva ca // BhN_1.94 //

1.94 Na parte mais alta foi postado Brahman, na segunda Śaṅkara⁹⁸, Viṣṇu na terceira e Skanda⁹⁹ na quarta

83 O espírito da Amizade.

84 Os bastidores, os camarins, as coxias, a parte não visível ao público.

85 O espírito da Organização.

86 O espírito da trilha das atitudes.

87 O pequeno altar doméstico, “onde se concentra o ‘saber’”.

88 Os espíritos dos lares dos devas.

89 Os espíritos dos mortos, antepassados.

90 Gênero feminino dos *yakṣas*.

91 O o espírito da ‘grande Água’, o oceano.

92 Representação da Morte como o fim natural, por desgaste, de alguma coisa; o Tempo de duração das coisas.

93 Representação da Morte como o fim repentino das coisas, decidido num tribunal em função da natureza do karman da pessoa.

94 A ordem fixada/natural das coisas, para alguns o destino, a fatalidade.

95 A causa/doença/ocorrência determinada por Yama para a morte da pessoa.

96 Toldo armado na lateral do palco para alojamento dos músicos.

97 Divindade. Imagem da divindade.

pañcame ca mahānāgāḥ śeṣavāsukitakṣakāḥ /

evaṃ vighnavināśāya sthāpitā jarjare surāḥ // BhN_1.95 //

1.95 Na quinta grandes *nāgas* como Śeṣa, Vāsuki e Takṣaka. Assim, para a destruição dos *vighnas*, *suras* (foram) colocados no *jarjara*.

raṅgapīṭhasya madhye tu svayaṃ brahmā pratiṣṭhitaḥ /

iṣṭyartham raṅgamadhye tu kriyate puṣpamokṣaṇam // BhN_1.96 //

1.96 E no centro do amplo *raṅga* o próprio Brahman foi colocado: por isso a oferta de flores feita no meio do *raṅga* no início da performance.

pātālāvāsino ye ca yakṣaguhyakapannagāḥ /

adhastādraṅgapīṭhasya rakṣaṇe te niyojitāḥ // BhN_1.97 //

1.97 E habitantes do Pātāla¹⁰⁰, como *yakṣas*, *guhyakas* e *pannagas*, dispostos para a defesa do recinto do *raṅga* contra o mundo inferior.

nāyakam rakṣatīndrastu nāyikāṃ ca sarasvatī /

vidūṣakamathauṅkārāḥ śeśāstu prakṛtirharaḥ // BhN_1.98 //

1.98 Indra protege o ator/herói,¹⁰¹ e Sarasvatī a atriz/heroína,¹⁰² e Oṅkara¹⁰³ o *vidūṣaka*¹⁰⁴ e Matha¹⁰⁵ o elenco restante.

yānyetāni niyuktāni daivatāniha rakṣaṇe /

etānyevādhidaivāni bhaviṣyantītyuvāca saḥ // BhN_1.99 //

1.99 Ele [Brahman] disse “esses *daivatas*¹⁰⁶ empregados na proteção se tornam *adhidaivas*.¹⁰⁷”

etasminnantare devaiḥ sarvairuktaḥ pitāmahaḥ /

sāmnā tāvadime vighnāḥ sthāpyantāṃ vacasā tvayā // BhN_1.100 //

1.100 Nesse entretempo, pelos deuses todos em conjunto foi dito a Pitāmaha: Os *vighnas* devem ser pacificados por uma palavra tua por meio do *sāman*.

pūrvaṃ sāmaṃ prayoktavyaṃ dvitīyaṃ dānameva ca /

tayorupari bhedastu tato daṇḍaḥ prayujyate // BhN_1.101 //

1.101 Primeiramente o *sāman*¹⁰⁸ deve ser aplicado, e secundamente, o *dāna*; nada resolvido, então seja usado o *daṇḍa*.¹⁰⁹

devānāṃ vacanaṃ śrutvā brahmā vighnānuvāca ha /

kasmādbhavanto nātyasya vināśāya samutthitāḥ // BhN_1.102 //

1.102 tendo ouvido essa fala dos *devas*, Brahman disse aos *vighnas*: “Por que vocês tão empenhados na destruição do *nātya*?”

98 Potente, Auspicioso; epíteto de Śiva.

99 Destruidor, epíteto de Śiva.

100 Uma das sete regiões subterrâneas, reino das serpentes e ‘demônios’.

101 *Nāyaka*: o condutor, o apontador. O ator principal representa sempre o personagem masculino principal das peças, quando isso não for prerrogativa do diretor.

102 *Nāyikā*: a a condutora, a que aponta. A atriz principal representa sempre a personagem feminina principal, também por ser a esposa do diretor.

103 A sílaba Om, sagrada e mística, continente da energia divina.

104 Personagem cômica obrigatória de alguns gêneros teatrais. Será estudada ao longo do texto.

105 Protetor, Destruidor.

106 Divindades de segundo plano. Parece aqui haver uma espécie de Promoção, mudança de categoria ou de consideração das divindades.

107 Divindade tutelar. O agente divino que opera nos objetos materiais.

108 São referidos neste dístico três dos quatro *upāya*-s “meios de se conseguir sucesso contra os demônios” *Sāman* é o canto litúrgico, ritualístico, uma prece para a negociação. *Dāna* é um presente, uma gratificação. O terceiro seria o *bheda*, o rompimento do acordo de fidelidade. *Daṇḍa* é o porrete, a maça (em outros contextos, o cetro régio, o ponto final da frase).

109 Para “usar” e “aplicar”, o verbo é o mesmo: YUJ, que implica em método.

brahmaṇo vacanaṃ śrutvā virūpākṣo 'bravīdvacaḥ /
daityairvighnagaṇaiḥ sārdhaṃ sāmapūrvamidaṃ tataḥ // BhN_1.103 //

1.103. Tendo ouvido essa fala de Brahman, Virūpākṣa, com o bando de *vighnas* e *daityas*, então pronunciou palavras em conciliação:

yo 'yaṃ bhagavatā sṛṣṭo nātyavedaḥ surecchayā /
pratyādeśo 'yasmākaṃ surārthaṃ bhavatā kṛtaḥ // BhN_1.104 //

1.104 “O *nātyaveda* foi criado pelo Venerável segundo o desejo dos *suras*, isso nos colocou numa região escura conforme a intenção dos *suras*.”

tannaitadevaṃ kartavyaṃ tvayā lokapitāmaha /
yathā devastathā daityāstvattaḥ sarve vinirgatāḥ // BhN_1.105 //

1.105 Isso não devia ser feito por ti, grande pai das gentes, de quem tudo procede tanto para *devas* quanto para *daityas*.”

vighnānāṃ vacanaṃ śrutvā brahmā vacanamabravīt /
alaṃ vo manyunā daityā viśādaṃ tyajatānaghāḥ // BhN_1.106 //

1.106 Tendo ouvido essa fala dos *vighnas*, Brahman disse sua fala: “Basta essa cólera, *daityas*! Abandonai essas maquinações!

bhavatāṃ devatānāṃ ca śubhāśubhavikalpakaḥ /
karmabhāvānvayāpekṣī nātyavedo mayā kṛtaḥ // BhN_1.107 //

1.107 Por mim criado esse *nātyaveda*, regulação do bom e do ruim para *devas* e para vocês, consideração de ações e ideias.

naikāntato 'tra bhavatāṃ devānāṃ cānubhāvanam /
trailokyāsyāsya sarvasya nātyaṃ bhāvānukīrtanam // BhN_1.108 //

1.108 Nele não há *anubhāvana*¹¹⁰ apenas de vocês ou dos *devas*; mas *nātya* é *anukīrtana* dos sentimentos de todos os habitantes do Trailokya:¹¹¹

kvaciddharmaḥ kvacitrīḍā kvacidarthaḥ kvacicchamaḥ /
kvaciddhāsyam kvacidyuddham kvacitkāmaḥ kvacidvadaḥ // BhN_1.109 //

1.109 Qualquer *dharma*, qualquer atividade, qualquer intenção, qualquer paz, qualquer ridículo, qualquer luta, qualquer tesão,¹¹² qualquer assassinato.

dharmo dharmapravṛttānāṃ kāmāḥ kāmopasevinām /
nigraho durvinītānāṃ vinītānāṃ damakriyā // BhN_1.110 //

1.110 *Dharma* aos desviados do *dharma*, *kāma* aos que frequentam o *kāma*, contenção aos indisciplinados, controle aos disciplinados,¹¹³

110 *Anubhāvana*: “o que passa a ser depois de”; *anukīrtana* “o que é produzido depois de”: palavras derivadas com o prefixo *anu-* “depois de, de novo” — que, com *anukaraṇa* “processado depois de”, constituem palavras-chave para o entendimento do *nātya* segundo os indianos: imitação, reprodução, representação. Também o *nātya* é mimético. Também como o teatro *noh*, etc.

111 = Triloka, o conjunto dos Três Mundos da concepção bramânica do universo: o mundo dos seres animais (a Terra), o dos seres especiais (o Céu) e o dos seres infernais.

112 O termo utilizado é *kāma*, que não é o amor romântico, mas a atração sexual, o desejo. O texto está citando alguns dos *rasa*, que serão analisados em capítulo posterior.

klibānāṃ dhārṣṭyajananamutsāhaḥ śūramāninām /
abudhānāṃ vibodhaśca vaiduṣyaṃ viduṣāmapi // BhN_1.111 //

1.111 Encorajamento aos covardes, energia aos heróicos, iluminação para os ignorantes e sabedoria para os sábios.

īśvarāṇāṃ vilāsaśca sthairyaṃ duḥkhārditasya ca /
arthopajīvināmartho dhṛtirudvegacetasām // BhN_1.112 //

1.112 Diversão para os reis, firmeza (de mente) para o afligido pela infelicidade, objetivo para os carentes de objetivo, firmeza para os de mente perturbada.

nānābhāvopasampannaṃ nānāvasthāntarātmakam /
lokavṛttānukaraṇaṃ nātyametamāyā kṛtam // BhN_1.113 //

1.113 Rico em bhāva [sentimentos] diversos, entremeado de *āvastha* [assuntos] diferenciados — o *nātya*, tal como criado por mim, é um *anukāraṇa* dos acontecimentos das gentes.¹¹⁴

uttamādhamamadyānāṃ narāṇāṃ karmasaṃśrayam /
hitopadeśajananaṃ dhṛtikriḍāsukhādikṛt // BhN_1.114 //

1.114 Diz respeito aos *karman* dos homens superiores, inferiores e médios, e propicia aconselhamento, firmeza, diversão e felicidade.

etadraseṣu bhāveṣu sarvakarmakriyāsvatha /
sarvopadeśajananaṃ nātyaṃ loke bhaviṣyati // BhN_1.115 //

1.115 Assim, este *nātya* — todo trabalhado nos *rasa* e nos *bhāva*, será para as gentes instrução em todos os lugares.¹¹⁵

duḥkhārtānāṃ śramārtānāṃ śokārtānāṃ tapasvinām /
viśrāntijanānāṃ kālē nātyametadbhaviṣyati // BhN_1.116 //

1.116 História sobre pessoas abatidas, miseráveis, afligidas pela infelicidade, pela fadiga, pela dor — será isso um *nātya*.

dharmyaṃ yaśasyamāyusaṃ hitaṃ buddhivivardhanam /
lokopadeśajananaṃ nātyametadbhaviṣyati // BhN_1.117 //

1.117 Assim este *nātya* será posto para as gentes como caminho para o *dharma* e para o êxito e para o desenvolvimento da *buddhi*.¹¹⁶

na tajiñānaṃ na tacchilpaṃ na sā vidyā na sā kalā /
nāsau yogo na tatkarma nātye 'smin yanna dṛśyate // BhN_1.118 //

113 *Vinīta*: “os que se conduzem (supostamente) bem, segundo o dharma; *durvinīta*: “o que se conduz mal”.

114 Definição canônica do *nātya*, sobejamente repetida em outros tratados e comentários: //lokavṛttānukaraṇaṃ nātyam/ onde: *loka*: o mundo conhecido, principalmente Bhārata, a Índia; as gentes indianas, de toda classe; *vṛtta*: o acontecido/ acontecimento, o processado/ processo; *anukaraṇa*: repetição, imitação, representação — donde o *nātya* ser ‘uma re-presentação dos acontecimentos das gentes’, ‘uma imitação dos processos do mundo’, ‘uma repetição da vida cotidiana’.

115 Anote-se a insistência nos *rasa* e nos *bhāva*.

1.118 Não há conhecimento nem arte nem saber nem artesanato, nem mesmo disciplina nem atividade que não seja vista no *nāṭya*.

tannātra manyuḥ kartavyo bhavadbhiramarānprati /
saptadvīpānukaraṇaṃ nāṭyametadbhaviṣyati // BhN 1.119.//

1.119 Assim será o *nāṭya* um *anukāraṇa* das sete ilhas,¹¹⁷ que deve ser feito por vós, para o engrandecimento dos mortais.

(yena devānāmasurāṇaṃ ca rājñāmatha kuṭumbinām /
brahmarṣiṇāṃ ca vijñeyaṃ nāṭyaṃ vṛttāntadarśakam // BhN_1.120 //

1.120 O *nāṭya* é uma visão panorâmica como conhecimento dos *devas* e dos *asuras*, dos *rajás*, e dos brâmanes e dos *ṛṣi*.

yo 'yaṃ svabhāvo lokasya sukhaduḥkhasamanvitaḥ /
so 'ṅgādyabhinayopeto nāṭyamityabhidhīyate // BhN_1.121 //

1.121 Quando a natureza humana incluída com a felicidade e a infelicidade etc do mundo é dada como *abhinaya*¹¹⁸ — isso é chamado *nāṭya*.

[Interpolação:

(vedavidyetihāsānāmākhyānaparikalpanam //

Vinodakaraḍāi loka nāṭyametadbhaviṣyati //

Quando um conhecimento do Veda, dos *itihāsa* ou conteúdo de um *ākhyāna* — que seja razão de divertimento¹¹⁹ no mundo — isso será *nāṭya*.]

śrutismṛtisadācārapariśeṣārthakalpanam /
vinodajananaṃ loka nāṭyametadbhaviṣyati //BHN 1.122.//

1.122 História extraída do tesouro da Śruti e da Smṛti que sirva para a satisfação das gentes — isso será *nāṭya*.

etasminnantare devān sarvānāha pitāmahaḥ /
kriyatāmadya vidhivadyajanaṃ nāṭyamaṇḍape // BhN_1.123 //

1.123 Pitāmaha disse ainda a todos os devas: “Agora, na casa do *nāṭya*, seja produzido completamente um *yajana*,¹²²

balipradānairhomaiśca mantrauṣadhisamanvitaḥ /
bhojyairbhakṣaiśca pānaiśca baliḥ samupakalpatām // BhN_1.124 //

1.124 com oferendas e presentes, e um *homa*,¹²³ acompanhados de mantras e ervas comestíveis rígidas e macias, e com bebidas tudo bem preparado.”

116 A mente iluminada, educada, clarificada pelo exercício do conhecimento, do aprendizado. O *nāṭya* como meio de instrução, preparação do sujeito para a vida em sociedade.

117 A extensão total do que era chamado de Bhārata, que incluía, como se viu, o céu e os infernos.

118 Um dos conceitos mais importantes da dramaturgia indiana: o ‘encaminhamento’ da ação cênica (o modo de dar aos olhos, o dar a ver — tradução literal de *abhinaya*).

119 *Vinoda*: “divertimento, satisfação, prazer, diversão, passatempo”.

120 O conjunto da tradição textual revelada (ouvida pelos sábios autores dos textos védicos).

121 O conjunto da tradição memorizada (composta/compilada pelos próprios autores e divulgada entre as gentes).

122 Ato sacrificial ou meditativo.

martyalokagatāḥ sarve śubhāṃ pūjāmvāpsyatha /

apūjayitvā raṅgaṃ tu naiva prekṣāṃ pravartayet // BhN_1.125 //

1.125 Não voltem para casa os mortais que não ritualizarem um ritual de bons auspícios no *raṅga* em prol do *prekṣā*.¹²⁴

apūjayitvā raṅgaṃ tu yaḥ prekṣāṃ kalpayiṣyati /

niṣphalaṃ tasya tat jñānaṃ tiryagyonim ca yāsyati // BhN_1.126 //

1.126 Quem não ritualiza um ritual no *raṅga* em prol do *prekṣā*, produzirá um conhecimento sem frutos e infertilidade.

yajñena saṃmitaṃ hyedadraṅgadaivatapūjanam /

tasmātsarvaprayatnena kartavyaṃ nāṭyayokṭṛbhiḥ // BhN_1.127 //

1.127 um *pūja*¹²⁵ completo à divindade do *raṅga* deve ser feito pelos produtores de *nāṭya* com todo esforço.

nartako 'rthapatirvāpi yaḥ pūjāṃ na kariṣyati /

na kārayiṣyantyanyairvā prāpnotyapacayaṃ tu saḥ // BhN_1.128 //

1.128 O *nartaka*¹²⁶ ou o *arthapati*¹²⁷ que não oferece um *pūja* ou não o faz realizar não alcança qualquer ganho.

yathāvidhiṃ yathādrṣṭaṃ yastu pūjāṃ kariṣyati /

sa lapsyate śubhānarthān svargalokaṃ ca yāsyati // BhN_1.129 //

1.129 Quem propicia um *pūja* conforme as regras e segundo as observações usuais alcançará riquezas auspiciosas e caminhará para o Svargaloka.¹²⁸

evamuktvā tu bhagavāndruhiṇaḥ sahadevataiḥ /

raṅgapūjāṃ kuruśveti māmevaṃ samacodayat // BhN_1.130 //

1.130 Tendo dito isso, o Venerável, com outras divindades, recomendou a mim: “Faça-se um *pūja* ao *raṅga*”.

iti bhāratīye nāṭyaśāstre nāṭyotpattirnāma prathamō 'dhyāyaḥ//

Assim é no Tratado sobre dramaturgia bharatiano, o primeiro capítulo, intitulado ‘A origem do *nāṭya*’.

123 Ato de fazer uma oblação aos devas com o derramamento de manteiga clarificada sobre o fogo

124 De *pra* (em favor de) *ikṣā* (visão, paisagem); o “espetáculo” que se oferece aos olhos.

125 Honra, veneração, respeito, adoração a seres superiores.

126 Um dos termos para ator/ dançarino.

127 Lit. ‘o senhor dos bens’ = o dono da grana que financiava a produção ou patrocinava as trupes.

128 O céu mais superior, habitado pelos principais e maiores deva

BHARATA

TRATADO DE DRAMATURGIA

Capítulo 1 – As origens do *nāṭya*

Tendo saudado os deuses Pitāmaha e Maheśvara, farei a exposição do Tratado de Dramaturgia tal como apresentado por Brahman. Um certo dia, num intervalo de estudos, Bharata, conhecedor da Dramaturgia, seu silêncio ritual já cumprido, foi rodeado por seus discípulos. Esses sábios, aproximando-se dele, Ātreya à frente, perguntaram, cerimoniosamente, mentes com as paixões dominadas: “Ó Venerável, como surgiu o saber da Dramaturgia, semelhante ao Veda, tão completamente reunido? Inspirado por Brahman? Composto por quem? Quantas partes tem e a quem se dirige? Qual sua aplicação? Tudo a respeito dele, Venerável, dignai-vos falar.” Tendo ouvido essa fala daqueles sábios, o sábio Bharata então respondeu uma fala, uma narrativa sobre o saber da Dramaturgia: “Devidamente purificados, as mentes bem dispostas, a origem do saber da Dramaturgia, estruturado por Brahman, deve ser pelos senhores ouvida. Antigamente, ó brâmanes, no Kṛtayuga — sob o reinado de Svayambhu — e depois no Tretāyuga, sob as ordens de Manu Vaivasvata, submetidos o dharma e o mundo ao domínio do desejo e da cobiça, acossado o mundo pela inveja e pelo ódio, a felicidade misturada ao sofrimento; e Jambudvīpa, protegida pelos lokapāla, povoada por *devas*, *dānavas*, *gandharvas*, *yakṣas*, *rakṣas* e grandes *uragas*. Pelos devas, comandados pelo grande Indra, foi dito a Pitāmaha: “Queremos algo que não só instrua e que se possa ver e ouvir. Os Vedas não podem ser ouvidos pelos que nascem na condição de xudra, então seja criado um quinto Veda relativo a todas as *varṇa*.” “Assim seja”, disse, e, despedindo o rei dos *devas*, o conhecedor da verdade recordou os quatro Vedas e retornou ao seu yoga. “Um Veda que possa ser ouvido pelas classes de mulheres, xudras, etc — e capaz de conter todos os Veda — um quinto. Para explicar integralmente o *dharmā* e o *artha* e o *yaśas*, e o futuro e todo o ensinamento sobre o *karman* eu faço um quinto Veda, relativo à Dramaturgia, com os *itihāsa*, alinhado ao objetivo de todos os tratados, com orientação sobre todas as artes/artesania. “Com essa intenção, o Venerável recordou todos os Veda e então fez o saber da Dramaturgia compilado das quatro partes do Veda. Do *Ṛgveda* tomou a recitação, do *Sāma* (veda) o canto, do *Yajurveda* a gesticulação e do *Atharva* (veda) os *rasa*. Pelo excelso e venerável brâmane conhecedor de todas as coisas um Nāṭyaveda amarrado ao Veda e ao Upaveda foi criado. Então, tendo compilado o Nāṭyaveda, Brahman disse ao Senhor dos *devas*: “Um *itihāsa* foi criado por mim, seja ele performado entre os *suras*. Aos habilidosos e cultivados e eminentes, entusiasmados — a

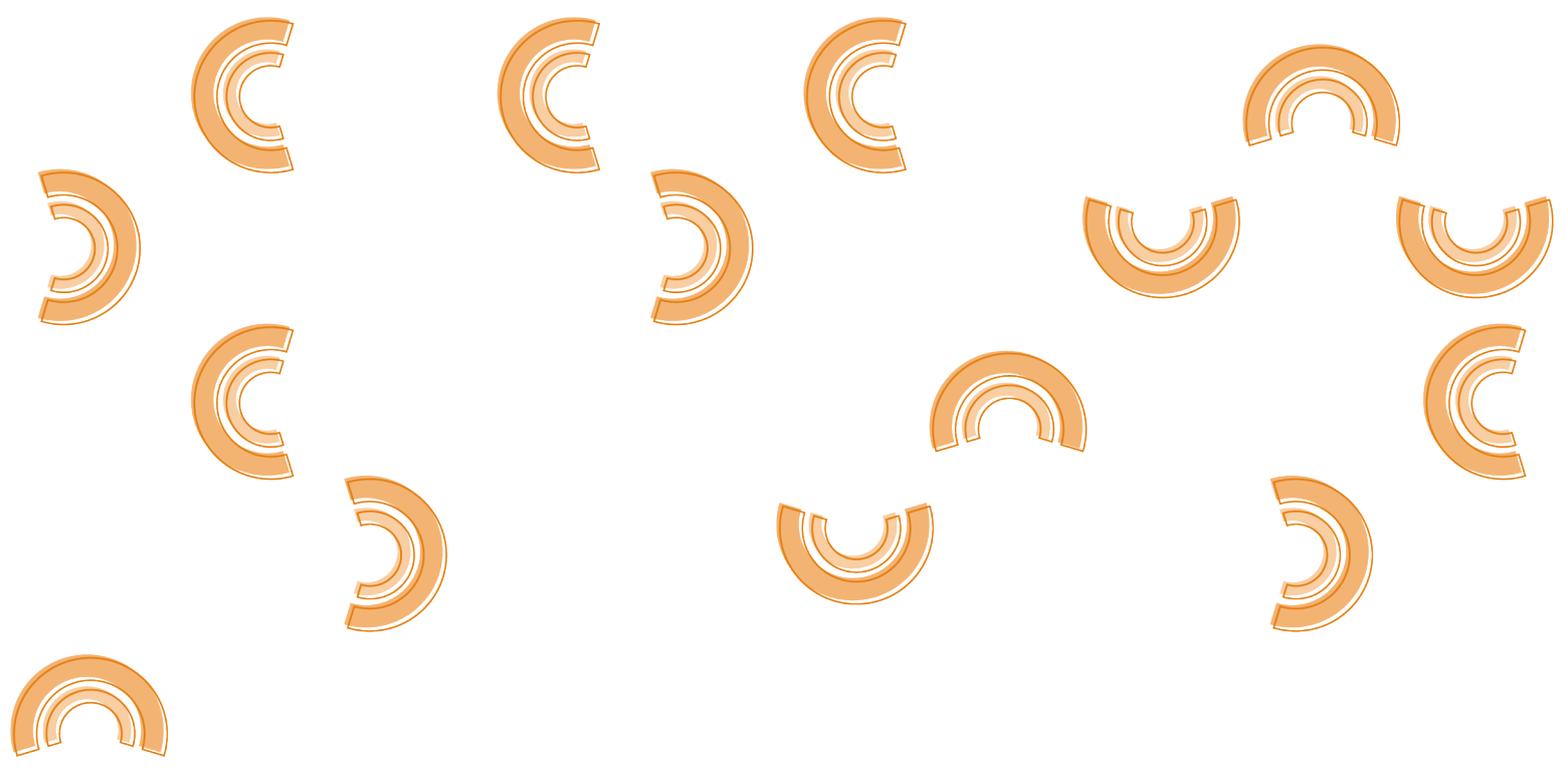
eles seja este Veda, consciência da Dramaturgia, espalhado por ti.” Tendo ouvido essa fala dita por Brahman, Indra, inclinando-se num *prāñjali*, respondeu a Pitāmaha: “Venerável, os *devas*, sem essa qualificação, são incapazes de apreensão, manutenção, ensino e performance dessas ações do Drama. Os *ṛṣi*, porém, conhecedores do segredo do Veda, de firmes votos, são capazes de apreensão e performance e manutenção.” E tendo ouvido essa fala de Indra, o Ambujasambhava a mim (disse): “Tu, ente sem erro, em acordo com tua centena de filhos, és qualificado para ele.” Assim ordenado, eu apreendi o Nāṭyaveda com Pitāmaha e fiz meus filhos/discípulos apreenderem essa prática exigente, sua essencialidade. E [eles são] Śāṅḍilya e Vātsya e Kohala e também Dattila; e Jaṭila e Ambaṣṭaka e Taṇḍu e também Magnisikha; e Saindhava com Pulumāna, Śāṅḍvali e também Vipula; e Kapiñjali, Vādira e também Yama e Dhūmrāyaṇa; e ainda Jambudhvaja, Kākajaṅgha e Svarṇakaṃ e também Tāpasa; e Kaidāri e Śālikarṇa e Dīrghagātra e Śālika; e Kautsa e ainda Tāṇḍāyani e ainda Piṅgalaṃ e também Citraka; e ainda Bandhula e ainda Bhallaka e ainda Muṣṭhika e Saindhavāyana; e também Taitila e ainda Bhārgava e Śuci e Bahula; e Abudha, Budhasena e Pāṇḍukarṇa e Sukerala; e Rjuka e Maṇḍaka e ainda Śambara e também Vañjula; e Māgadha, Sarala e também Kartāra e ainda Ugra; e também Tuṣāra e Pārṣada e ainda Gautama, Bādarāyaṇa; e também Viśāla, Śābala e ainda Sunāma e Meṣa; e também Kāliya e ainda Bhramara e mais o sábio Piṭhamukha; e Nakhakuṭṭa e Āśmakuṭṭa e Saṭpada e Uttama; e também Pāduka e Upānaha e ainda Śruti e Cāśasvara; e Agnikuṇḍa e Ājyakuṇḍa e Viṭaṇḍya e Tāṇḍya; e também Kartarākṣa, Hiranyākṣa, Kuśala, Dussaha; e ainda Lāja, Bhayānaka e também Bībhatsa com Vicakṣaṇa; e Puṇḍrākṣa e Puṇḍranāsa e Āpyasita e Sita; e Vidyujjihva e Mahājihva e Śālanikāyana; E Śyāmāyana e Māṭhara e mais ainda: Lohitāṅga, Saṃvartaka, Pañcaśikha, Triśikha e Śikha; e mais ainda: Śāṅkhavarṇamukha e Śaṅḍa e Śāṅkukarṇa; Śakranemi e Gabhasti e também Aṃśumāli com Śaṭha; e Vdyut e Śātajaṅgha e Raudra e Vīramatha — sob o comando de Pitāmaha, cada um segundo sua qualidade, para benefício nosso e do mundo.” [Este Veda] (foi) repassado a uma centena de filhos motivados no campo de cada um com ações cabíveis a cada um. Por mim performada uma performance para os *dvija* trabalhada nas *vṛtti bhāratī, sāttvatī e ārabhaṭi*. Tendo-me inclinado em saudação, Brahman, mestre dos *devas*, me fez saber: “Inclua também a *kaiśikī*”. Ao que por mim respondido: “Excelso *dvija*, dize o material necessário à performance dela, Mestre.” “O cerne da performance via *kaiśikī* é formado de gesticulação de *nṛtta* e sua alma é o *rasa*, o *bhāva* e o *kriyā*. Vista por mim dançada pelo excelso Nilakantha, a *kaiśikī* faz brotar a emoção *śṛṅgāra* em combinação com finas vestes brilhantes. Mas ela não pode ser performa-

da apenas por homens, exigindo a participação de mulheres; então o Grande Brilho criou de sua mente as *apsaras*, E as enviou a mim, hábeis como enfeites do *nāṭya*, para as performances: Maṭjukeśī, Sukeśī, Miśrakeśī e Sulocanā; Saudāminī, Devadattā, Devasenā, Manoramā, e ainda Sudatā, Sundarā e também Vidagdā e ainda Vipulā; e mais Sumālā, Santatī, e também Sunandā, Sumukhī; e ainda Māgadhī, Arjunī, e ainda Saralā, Keralā, Dhṛti; e também Nandā com Puṣkalā e ainda Kalamā — e, com Svayambhu e discípulos e também Svāti experiente no *bhāṇḍani*; e os gandharvas Nārada etc consumados no exercício de canções; então, tendo compreendido totalmente esse tal *nāṭya*, com todos os meus filhos, eu, contrito, junto com Svāsti e Nārada, (essa arte) formatada no Veda e no Vedāṅga, me aproximei de Brahman com um *atjali*. “Conseguida a compreensão do *nāṭya*, diz o que deve ser feito.” Então, tendo ouvido essa fala, Pitāmaha falou: “Uma grande ocasião propícia para uma performance, a Festa do Estandarte do excelso grande Indra se aproxima. Lá nesse agora, seja performado esse Veda, o conhecimento do *nāṭya*, então, nessa Festa do Estandarte, pela destruição dos *asuras* e dos *dānavas*.” Nessa reunião de deuses jubilosos pela festa da vitória do grande Indra, por mim realizada uma *nandi*, formalizada para sua satisfação. Formada por palavras nos oito membros, multiplaneada, com a intenção dos Veda. Em seguida, uma imitação como que dos *daityas* cativos, vencidos pelos deuses, irados e panícos, com lances de altercação e mutilação mútuas. Os *devas*, então, Brahman antes de todos, sumamente agradados com a performance. Então, todo tipo de presentes nos foi regalado; e Indra, alegrado, para Brahman deu seu auspicioso estandarte; e Brahman um facão e Varuṇa um pote dourado, Sūrya uma umbela, Śiva o sucesso e Vāyu um leque. Viṣṇu deu um trono-dragão e Kubera uma coroa, e a devī Sarasvatī visibilidade e audibilidade. Os outros *devas*, *gandharvas*, *yakṣas*, *rakṣas*, os *pannagas*, presentes naquela assembleia, diferentes em nascimento e méritos, propiciaram luzes aos *bhāva* [sentimento], aos *rasa* [emoção], aos *rūpa* [forma física], à força [*bala*] apresentados aos deuses pelos sábios. Bem, quando a performance relativa à matança dos *daityas* e dos *dānavas* começou, os *daityas* todos não-convidados ali reunidos, tendo instigado os *vighnas*, e seu líder Virūpākṣa, disseram: “Saíam, não toleraremos esse *nāṭya*”. Então, os *vighnas*, junto com os *asuras*, recorreram à *māyā* e paralisaram as falas e também a memória dos *ṛtyat*. Tendo notado essa injúria, Devarāj entrou em meditação para se certificar da causa da interrupção da performance. Logo viu por toda parte tornados sem sentidos e sem movimentos pelos *vighnas* o *sūtradhāra* com seus parceiros. Então, os olhos em brasa, ergueu-se e, empunhando alto o estandarte brilhando de todas as joias, e então com seu *jarjara* Devarāj destruiu o corpo dos *asuras* e dos

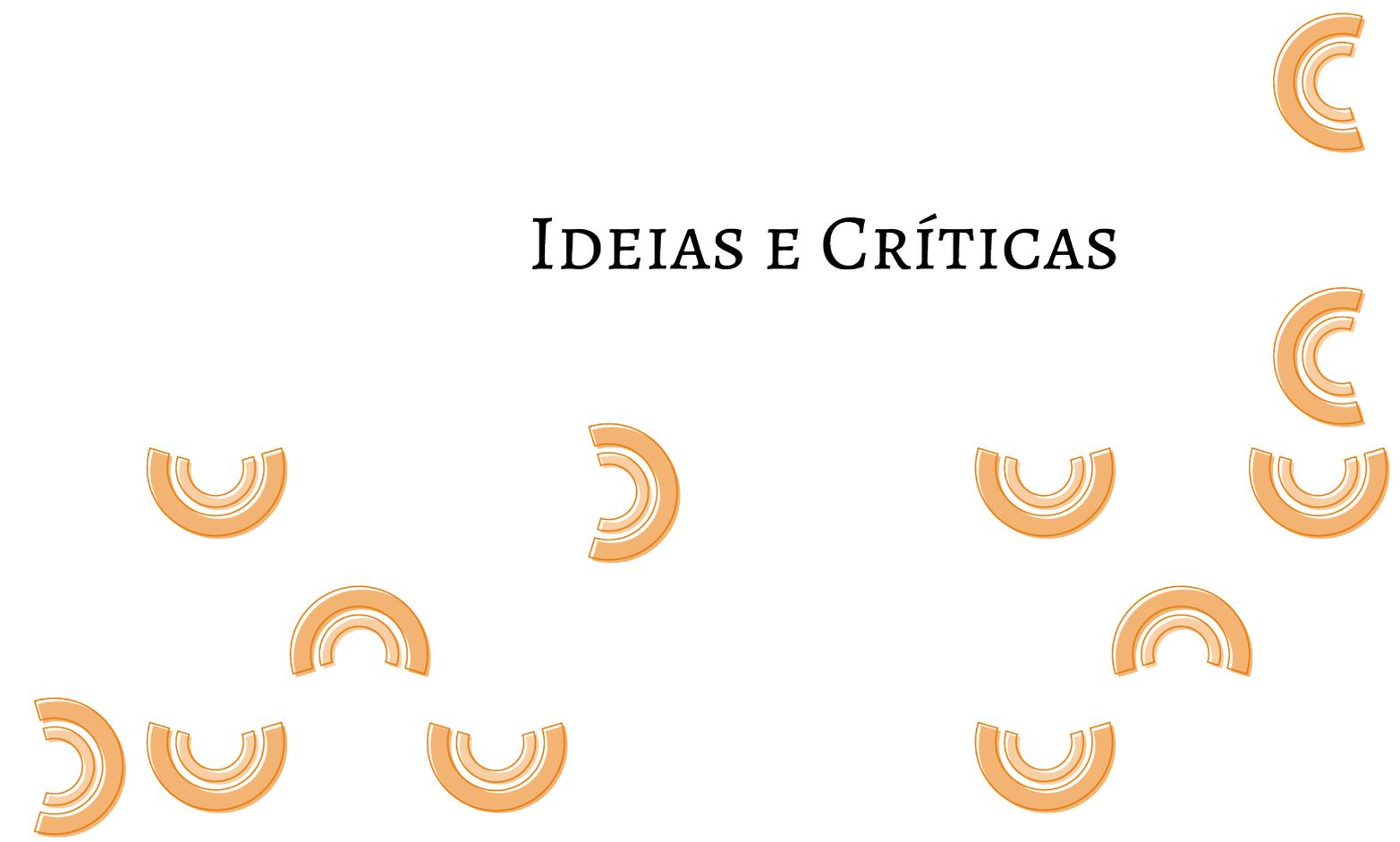
vighnas que assombravam o *raṅga*. Estando todos os *vighnas* mortos, junto com os *dānavas*, então, todos os *devas*, arrepiados de satisfação, deram sua palavra: “Ó [], por ti foi propiciada essa arma celestial com a qual os *dānavas* foram feitos em pedaços. Porque os *vighnas* e os *asuras* foram tornados pedaços com essa clava, então ela será chamada *jarjara*, os demais que cometerem injúrias desse tipo também verão a *jarjara* em seu caminho. “Assim seja”, Indra disse então aos *devas*. “O *jarjara* será para proteção de todos”. Quando a performance estava de novo em andamento e a festa de Indra com força total, os *vighnas* restantes então se puseram a aterrorizar os restantes *nṛtyat*. Vendo o ataque deles, o insulto dos *daityas*, eu, acompanhado de todos os meus filhos, me aproximei de Brahman: “Ó Venerável, os *vighnas* estão determinados na destruição desta performance; ó senhor dos *suras*, dai-me iluminação sobre os meios de sua proteção.” Então, disse Brahman para Viśvakarman: “Cuidadosamente fizeti construir uma casa para o *nāṅya*, de muita distinção, segundo as instruções.” Então, tendo-se passado pouco tempo, Vi÷vakarman, tendo construído a casa para o *nāṅya*, dotada de todas as distinções, disse, indo com Indra e os melhores *devas*: “Quero então dar uma olhada na casa para o *nāṅya*.” Então, com o grande Indra e todos os *suras* e seus séquitos, Brahman dirigiu-se rapidamente para o salão do *nāṅya*. Brahman, vendo a casa do *nāṅya*, disse então a todos os *suras*: “Por vós juntos seja este salão do *nāṅya*, protegido em todas as suas partes. Assim, Candrama (fica) encarregado da proteção do salão; os Lokapāla e os Marut > da parte externa; Mitra > da área do *nepathya*, Varuṇa > do interior, Vahni > da proteção da *vedikā*, todos os Divaukas > dos instrumentos musicais; *Devas* das quatro *varṇas* > dos pilares, e os *ādityas* e os *rudras* > do espaço entre os pilares; Os *bhūtas* > das fileiras de assentos, as *apsaras* > das salas, as *yakṣiṇis* > da casa inteira, Mahodadhi > do piso completo; e Kāla > da porta de entrada e os dois poderosos reis Nāgas > das duas folhas da porta; E o bastão de Yama > do batente da porta e o aguilhão de Śiva > do alto dela. Niyati e Mṛtyu indicados ambos guardiães da porta. O grande Indra postado na lateral do amplo *raṅga*; e na *mattavārani* instalada com iluminação suficiente para a eliminação dos *daityas*. Na *mattavārani* a proteção dos pilares confiada aos fortíssimos *bhūtas*, *yakṣas* e *piśācas* e *guhyakas*. Na *jarjara* foi colocado o raio, destruidor dos *daityas*; nas partes dele foram postados os melhores e mais poderosos *suras*. Na parte mais alta foi postado Brahman, na segunda Śāṅkara, Viṣṇu na terceira e Skanda na quarta; Na quinta grandes *nāgas* como Śeṣa, Vāsuki e Takṣaka. Assim, para a destruição dos *vighnas*, *suras* (foram) colocados no *jarjara*. E no centro do amplo *raṅga* o próprio Brahman foi colocado: por isso a oferenda de flores feita no meio do *raṅga* no início da performance. E habitantes do Pātāla, como *yakṣas*,

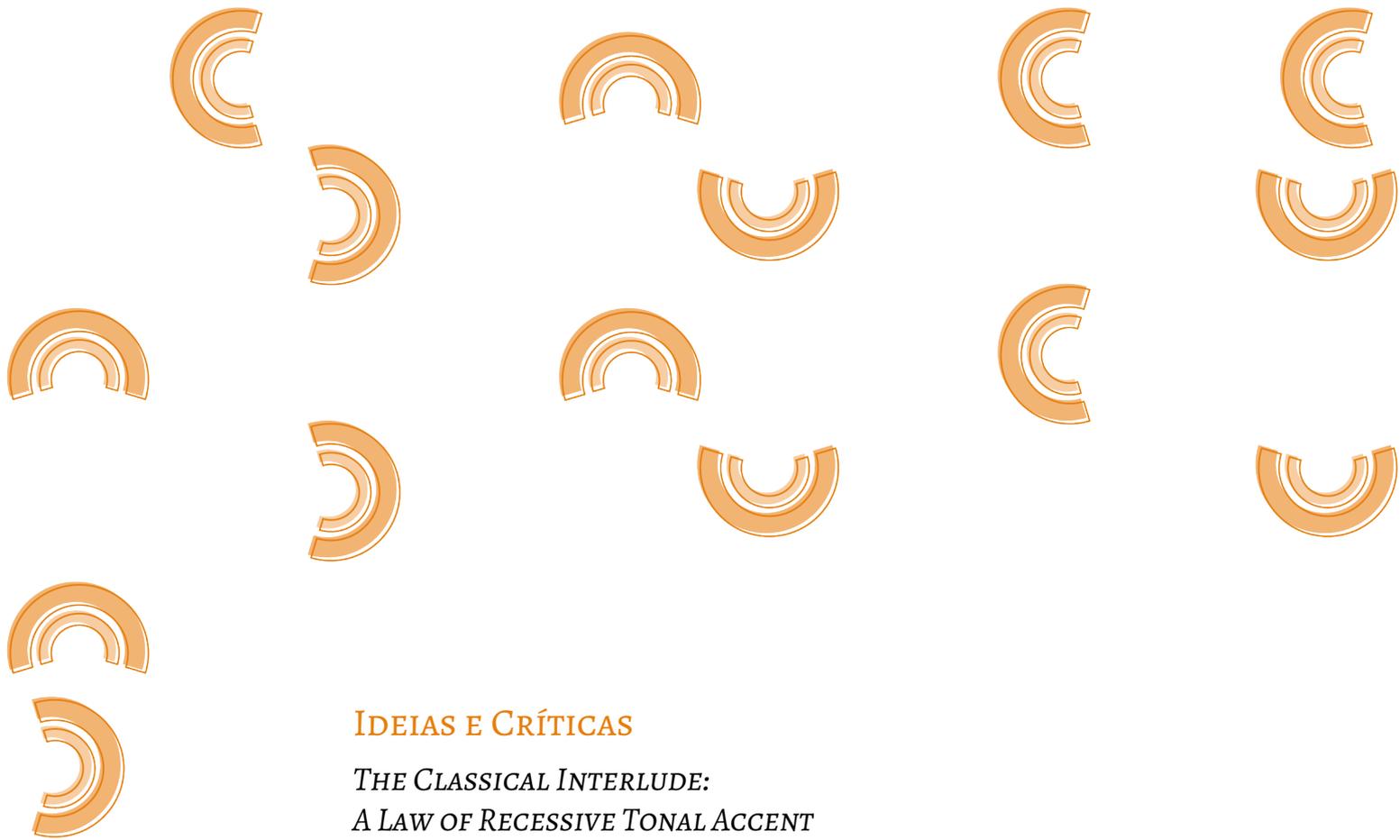
guhnyakas e *pannagas*, dispostos para a defesa do recinto do *raṅga* contra o mundo inferior. Indra protege o ator/herói, e Sarasvastī a atriz/heroína, e Oṅkara o vidūṣaka e Matha o elenco restante. Ele [Brahman] disse “esses *dai-vatas* empregados na proteção se tornam *adhidaivas*.” Nesse entretempo, pelos deuses todos em conjunto foi dito a Pitāmaha: “Os *vighnas* devem ser pacificados por uma palavra tua por meio do *sāman*. Primeiramente o *sāman* deve ser aplicado, e secundamente, o *dāna*; nada resolvido, então seja usado o *daṇḍa*.” Tendo ouvido essa fala dos *devas*, Brahman disse aos *vighnas*: “Por que vocês tão empenhados na destruição do *nātya*?” Tendo ouvido essa fala de Brahman, Virūpākṣa, com o bando de *vighnas* e *daityas*, então pronunciou palavras em conciliação: “O *nātyaveda* foi criado pelo Venerável segundo o desejo dos *suras*, isso nos colocou numa região escura conforme a intenção dos *suras*. Isso não devia ser feito por ti, grande pai das gentes, de quem tudo procede tanto para *devas* quanto para *daityas*.” Tendo ouvido essa fala dos *vighnas*, Brahman disse sua fala: “Basta essa cólera, *daityas*! Abandonai essas maquinações! Por mim criado esse *nātyaveda*, regulação do bom e do ruim para *devas* e para vocês, consideração de ações e ideias. Nele não há *anubhāvana* apenas de vocês ou dos *devas*; mas *nātya* é *anukīrtana* dos sentimentos de todos os habitantes do Trailokya: Qualquer *dharma*, qualquer atividade, qualquer intenção, qualquer paz, qualquer ridículo, qualquer luta, qualquer tesão, qualquer assassinato. *Dharma* aos desviados do *dharma*, *kāma* aos que frequentam o *kāma*, contenção aos indisciplinados, controle aos disciplinados, encorajamento aos covardes, energia aos heróicos, iluminação para os ignorantes e sabedoria para os sábios. Diversão para os reis, firmeza (de mente) para o afligido pela infelicidade, objetivo para os carentes de objetivo, firmeza para os de mente perturbada. Rico em *bhāva* [sentimentos] diversos, entremeado de *āvastha* [assuntos] diferenciados — o *nātya*, tal como criado por mim, é um *anukāraṇa* dos acontecimentos das gentes. Diz respeito aos *karman* dos homens superiores, inferiores e médios, e propicia aconselhamento, firmeza, diversão e felicidade. Assim, este *nātya* — todo trabalhado nos *rasa* e nos *bhāva*, será para as gentes instrução em todos os lugares. História sobre pessoas abatidas, miseráveis, afligidas pela infelicidade, pela fadiga, pela dor — será isso um *nātya*. Assim este *nātya* será posto para as gentes como caminho para o *dharma* e para o êxito e para o desenvolvimento da *buddhi*. Não há conhecimento nem arte nem saber nem artesanato, nem mesmo disciplina nem atividade que não seja vista no *nātya*. Assim será o *nātya* um *anukāraṇa* das sete ilhas, que deve ser feito por vós, para o engrandecimento dos mortais. O *nātya* é uma visão panorâmica como conhecimento dos *devas* e dos *asuras*, dos rajás, e dos brâmanes e dos ṛṣi. Quando a natureza hu-

mana incluída com a felicidade e a infelicidade etc do mundo é dada como *abhinaya* — isso é chamado *nāṭya*. [Quando um conhecimento do Veda, dos *itihāsa* ou conteúdo de um *ākhyāna* — que seja razão de divertimento no mundo — isso será *nāṭya*.] História extraída do tesouro da Śruti e da Smṛti que sirva para a satisfação das gentes — isso será *nāṭya*.” Pitāmaha disse ainda a todos os *devas*: “Agora, na casa do *nāṭya*, seja produzido completamente um *yajana*, com oferendas e presentes, e um *homa*, acompanhados de mantras e ervas comestíveis rígidas e macias, e com bebidas tudo bem preparado. Não voltem para casa os mortais que não ritualizarem um ritual de bons auspícios no raiga em prol do *prekṣā*. Quem não ritualiza um ritual no *raṅga* em prol do *prekṣā*, produzirá um conhecimento sem frutos e infertilidade. Um *pūja* completo à divindade do *raṅga* deve ser feito pelos produtores de *nāṭya* com todo esforço. O *nartaka* ou o *arthapati* que não oferece um *pūja* ou não o faz realizar não alcança qualquer ganho. Quem propicia um *pūja* conforme as regras e segundo as observações usuais alcançará riquezas auspiciosas e caminhará para o Svargaloka.” Tendo dito isso, o Venerável, com outras divindades, recomendou a mim: “Faça-se um *pūja* ao *raṅga*”.



IDEIAS E CRÍTICAS





IDEIAS E CRÍTICAS

*THE CLASSICAL INTERLUDE:
A LAW OF RECESSIVE TONAL ACCENT
FOR 'CLASSICAL'-ERA INDO-EUROPEAN*

A. P. David
315 W 37th St
Austin, Texas 78705
+1 512 716 9738
E-mail: homerist@me.com

ABSTRACT

It is shown that W. S. Allen's theory of a 'contonation', derived from Vedic descriptions, accounts for the apparently divergent 'tone' and 'stress' rules (respectively) for ancient Greek and Latin, as well as, by extension, classical Sanskrit. Historically, Greek and Latin show evidence of an active stress component in their accentuation in the weakening grade of adjacent vowels, an effect that appears not to be present during the classical period. It turns out that all three classical languages display patterns of accentuation in their received grammatical traditions which can be formulated in terms of a 'recessive contonation' rule, when the role of quantity is factored in.

Reviewers of my recent book, **The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics**, have recused themselves from judging the linguistic argument in Chapter 3 (David: 52-93) that is in fact a key to all that follows (see, e.g., West: 182; Blankenborg). M. L. West goes so far as to describe the stress theory for ancient Greek set out by W. S. Allen as ‘refuted’, though he fails to mention that he is referring only to his own review of Allen’s **Accent and Rhythm**. The latter has recently been reprinted (2009), to the acclaim of professional linguists. There are unfortunately occasions when classical philologists, such as those who have reviewed my book, seem to live in a kind of echo chamber, unaware of opinions and methods grounded in other relevant disciplines. West feels that he has refuted Allen’s argument on the grounds of ‘circular reasoning’. He does not appear to understand descriptive argument, which is by its very nature circular. Deductions are rare in some approaches to reality. A. M. Devine and L. D. Stephens, by contrast, described Allen’s study as ‘the first work in the field of Greek metre that can truly be said to understand the requirements of scientific method and theory construction.’ (Devine and Stephens: 26) This is the view to which an informed consensus subscribes.

I thought it would be helpful to set out the laws I have proposed, outside the contexts of dance, Homer, and ancient poetics, so that Indo-Europeanists and other historical linguists might evaluate and make use of them. As my title indicates, I consider the discovery to be of considerable scope for anyone interested in formulating an historical topography for Indo-European. In what follows, I shall deal first with Latin and then Greek. I am not a Sanskritist: I merely follow the claim that classical Sanskrit, descended from Vedic, shows

‘a recessive system practically the same as the Latin one.’ (Sihler: 234) First I shall cite the factors in the new theory common to all three cases.

COMMON FEATURES

The point of departure for the new theory was Allen’s comparison of the Vedic *udatta-svarita* system with the classical Greek descriptions and prosodic notation. The rising tone, *udatta*, occupied only one vowel mora, but the *svarita* or down-glide could occupy both moras of a following syllable. A multiplicity of distinctions and terms, produced separately by philologists, linguists and metricians, can be confusing. A ‘mora’ is an element of vowel quantity; a short vowel has one (*nihil*), a long one has two (*rāri*). Metricians distinguish between ‘heavy’ and ‘light’ syllables. Syllables containing long vowels are heavy, but closed syllables with short vowels also contain two moras, and are considered heavy from the perspective of metre. Philologists somewhat confusingly refer to these vowels as ‘long by position’. Short vowels followed by a mute and a liquid, however, are considered ‘doubtful’; this is because such syllables can be either heavy or light, depending on their placement in the *thesis* (another ambiguous philological term, by which I refer to the ictus-bearing downbeat of a foot) or the *arsis* (the weak part of the foot or upbeat). This ability stems from the fact that a mute + liquid can be seen either as divisible, closing one syllable and opening the next, or together as the initial plosion of the ensuing syllable.

I claim that *udatta* corresponds to Greek ὀξύς and *svarita* to Greek βαρύς. The circumflex denotes a situation where the pitch rises on the first mora of a long vowel and drops on the second. Thus the Greek prosodic notation is consistent in marking the mora where the voice rises, but only in this one instance (the circumflected vowel) does it indicate the following drop in pitch. Allen suggests that the two elements fused in these situations, with the down-glide predominating; he cites Sanskrit grammarians who describe the cases corresponding in Vedic to the Greek circumflex simply as *svarita*. (Allen 1987: 122) Meanwhile, it is important to note that despite its name, the ‘grave’ sign in Greek texts does not mark the *svarita*, which is an automatic down-glide following the ὀξύς-*udatta*; rather, it marks the suppression of the pitch-rise on the ultima of a non-prepausal word. In Greek sandhi, if the voice does not have ‘room’ to descend in pitch within the word, it is not permitted to rise: what cannot come down, must not go up.

Hence the Greek version of the *svarita* is only indicated in the circumflex, where the pitch-rise occurs on the first mora of a long vowel. An acute sign on a long vowel simply indicates a pitch-rise on the *second* mora; any subsequent down-glide on the following syllable, whether the vowel is long or short,

in this situation or any other, is left unmarked. It should be noted that trochaic shapes with an initial closed syllable, containing a short vowel, are marked with an acute sign, on the only vowel mora available to be marked (e.g., ἄνδρα). Textual and metrical evidence suggests that the contonation was completed within such closed syllables in trochaic environments (but not in others — in ἄνθρωπος, e.g., the down-glide occurs on the penult, not within the antepenult; see David: 65).

The new theory of the classical accent depends on the idea that *accentual prominence derives not just from rising pitch, but from the combination of pitch change with quantity*. Hence a down-glide over a closed syllable or a vowel of two moras would be more prominent than the preceding rise on a single mora. If, however, the syllable following the rise was short, the syllable containing the rise would register as more dynamically prominent. Although the combination of pitch change and duration is a feature of stress, in these contexts the weakening of adjacent vowels that is also characteristic of stress does not occur. Hence such phrases as ‘dynamic prominence’ or ‘tonal stress’ are in order for this phenomenon. I shall use ‘tonal prominence’.

LATIN

For classical Latin, the rule is simply this: *the contonation must begin (that is, the pitch-rise must occur), where possible, on the second mora before the ultima*. The rule is indifferent as to the quantity of the ultima.

Tonal prominence in Latin then becomes an automatic consequence of the possible conjunctions of pitch change and quantity. In the following examples, I use a grave sign for a prominent syllable bearing a down-glide, and an acute for a prominent syllable bearing the sharp rise in pitch. The traditional stresses are in bold:

Cícerō, fácilis, còrda, ràri, níhil, canò

Note that classical grammarians describe one species of Latin accent as ‘flex’; the new theory suggests that on long penults, the Latin dynamic prosody was tonal in a way that directly reminded native descriptivists of the Greek circumflex. The reader will observe that in all cases save the last one, the new theory predicts tonal prominence for the same syllable described according to the traditional rule as ‘stressed’. In the iambic shape (*canò*), however, the new theory generates an ultima stress, what would be a unique case (outside of monosyllables) in classical Latin (see David: 77, 78). This is because the down-glide fills both moras of the ultima. The historical phenomenon, ‘iambic shortening’ of the ultima in such cases, was likely an effect of the more familiar type of stress

on the penult. It is well known that initial stress in Latin left its mark on Latin historically. There may also be a suggestion, however, that Latin resisted such a prosody on the ultima; iambic shortening creates a pyrrhic shape, and automatically shifts prominence back on to the penult (as in *níhil*). But in the classical context, the first line of Virgil's *Aeneid* strongly suggests that *cano* was pronounced with an ultima stress. To stress the penult here would be to stress the second short of the second dactyl — unnaturally, from any possible poetic or musical motive — rather than the thesis of the third dactyl, at the first caesura of the whole poem. It is also counterintuitive that an onomatopoeic expulsion at this rhythmic moment (*canō*) would be suppressed. *arma virūmque canō*.

GREEK

The classical Greek rule allows for more complications and permutations. The descriptive recessive rule from which everything seems to stem, however, can be stated simply thus: *where possible, pitch-rise occurs on the antepenult; but no more than one mora may follow the end of the contonation.*

Within this stricture, a number of non-recessive examples were allowed to survive without 'reform'. These include all words with a rising pitch marked on the ultima; certain Indo-European originals (e.g., μητέρα); and perfect participles (e.g., λελυμένος).

It has become possible to revive a binary distinction, oxytone/barytone, which persists in grammars but appears to have little descriptive utility. 'Barytone' in particular has come to mean merely a word with no accent mark on the ultima. I would suggest that the distinction corresponds to one between prominent rising pitch ('sharp')/prominent down-glide ('heavy'). Dionysius of Halicarnassus reports that Greek words were characterized by being spoken either on the 'sharp pitch', the 'heavy pitch', or on both (**De Compositione Verborum**, 40.17). Under the new parlance we speak of words that are oxytone on the antepenult (δέκατος), penult (πόλις) or ultima (όξύς); or barytone either on the penult (άνθρωπος, δῶρον) or the ultima (λέγω, ζήν). Any word whose ultimate quantity could be affected by an enclitic could switch from oxytone to barytone (e.g., πόλις, πόλις τε). These would be examples of the words that could be pronounced 'on both'.

A principal demonstration of the thesis comes from samples of stichic verse, where one would expect metrical ictus to be reinforced and counterpointed by prosody in a recognizable way. Greek verse is notorious for showing no sort of patterned relationship between its prosody and its poetry, a situation otherwise unexampled. Consider the opening line of Sophocles' *Antigone*:

³Ω κοινὸν αὐτάδελφον Ἴσμήνης κάρα,

The bolded syllables represent the ictus-bearing segments of the iambs. Note that there is no correspondence whatsoever between the positions of the written accent marks and this ictus, unless we accept the implausible notion that Sophocles was aiming for a complete counterpoint or rhythmic dissonance in his opening line. Now consider how the ictus relates to the positions claimed for tonal prominence according to the new theory:

Ὠ **κοι**νον **αὐ**τά**δε**λφον Ἴ**σμη**νῆς **κα**ρᾶ,

Here we see initial de-emphasis or counterpoint culminating in full agreement between accent and ictus, both at caesura (after αὐτάδελφον) and at line-end (κάρᾶ): a recognizably musical pattern. (For a number of other examples, see David: 115-137, 222-227, 236-237, 249-253, 258-260, 263-269.)

The new law in this case, unlike that of Latin, was not corroborated by received rules for stress. The new law in fact corroborated *Allen's* rules for stress, celebrated above by Devine and Stephens, and showed for the first time that Allen's work was in fact consistent with the received graphic marks for Greek. The breakthrough has to do with the idea that the highest pitch point in a word, marked by the Alexandrians who invented the received accent system for ancient texts, was not necessarily a feature of the most dynamically or tonally prominent syllable in a word. Sometimes, depending on its quantity, it was the syllable following.

Here are the rules, as Allen set them out in his later handbook (Allen 1987: 135-136):

1. Prominence applies to an element constituted by either (a) one heavy syllable or (b) two light syllables.
2. Words (or word-like sequences) longer than an element have internal contrasts of prominence/non-prominence.
3. If the final syllable of a word is heavy it is prominent.
4. If the final syllable is light, the next preceding element is prominent.
5. A preceding element separated from the prominent element is also (secondarily) prominent.

The new theory has nothing to say about a possible unattested secondary prominence (rule 5), except to say that dual prominence is met with routinely in enclitic combinations. In all other respects, Allen's stress rules predict the same prominent syllables as the new theory does. As I say, the new theory 'amounts to a dovetailing and a vindication of ancient and modern approaches.' (David: 74) Allen's rules were induced in a study of the ends of lines of

verse. That they are confirmed by an application to the rest of the line in Greek poetry, is a closing of the circle. This manner of evidential closing of the circle is a hallmark of sound inductive reasoning.

The new theory is also consistent with synchronic accounts. Here is C. Golston, following P. Sauzet:

The central insight to Sauzet's analysis is that the orthographic H [high tone] in A[ncient] G[reek] need not be the pitch accent. Instead, he posits a L* tone that marks the pitch accent; the tonal melody HL* is mapped onto the word with L* mapped onto the prominent syllable. H docks to the mora immediately preceding L*. (Golston: 72)

I comment:

The 'insight' corresponds to Allen's observation, supported statistically [Allen 1973: 262-264], that the *svarita* tended to fall on the strong positions of feet. It has not occurred to synchronic phonologists, however, to consider the other possibility ... that certain quantitative environments produced H*L (i.e., prominent H). (David: 82)

A. H. Sommerstein's synchronic study that identifies [+ falling] as a separate feature from [+ sharp] is also completely consistent with the new account. (Sommerstein: 123-127; David: 80-81).

Historical instincts must yield to facts; unfortunately this 'classical' manifestation of an Indo-European prosody is somewhat bizarre.

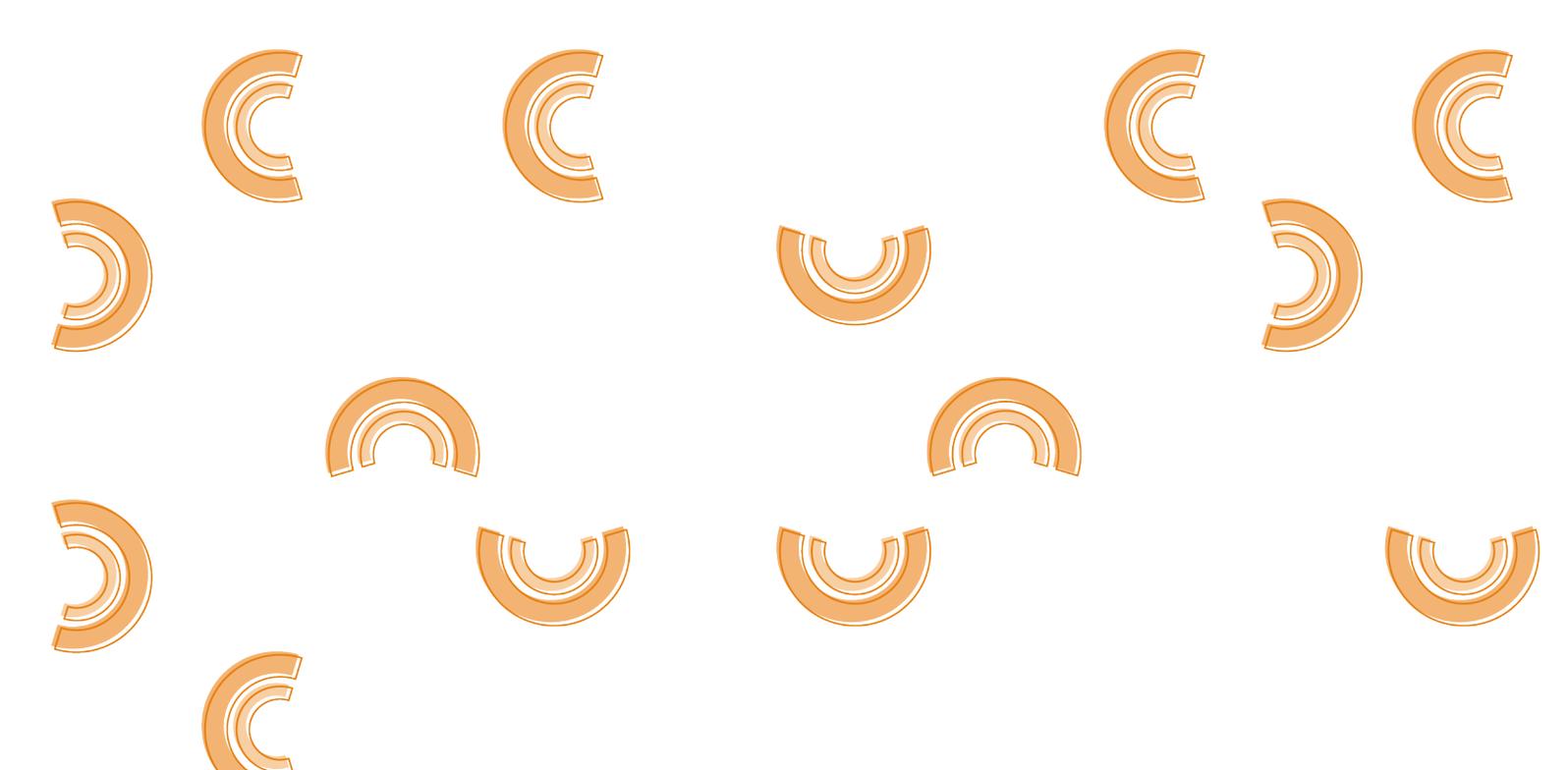
... my conclusions tend to problematize the definite reconstructive claims that can and have been made, in particular claims that link the Indo-European accent to the 'free' and purely tonal accent of Vedic, leaving ablaut unexplained in IE, and to problematize also the descent of those languages which seem to have developed a culminative accent with a stress function, as exhibited in metrical environments, but for whom ablaut had become historical. (David: 2-3)

Is there an empirical factor that might have induced such a literal coincidence, a tonal recessive accent in each of these 'classical' cases? Vedic 'begins' historically with a free tonal accent; Latin begins with an initial stress; Greek begins with a tonal feature that owns the effects of stress (Buck: 110). In their classical forms, all three seem to show a recessive pitch accent without the

phonological effects associated with stress on adjacent syllables, but still capable of the dynamic reinforcement required of verse ictus. Greek and Latin then proceed to develop the familiar stress accents that persist to this day: the ancient syllable that contained the rise in pitch and the highest pitch point of the word, came to be the later or modern stressed syllable. I cannot speak to the scattered modern literature, but the apparent historical descendants of Sanskrit seem to have gone different ways accentually, at the level of the word or the phrase. So the prosody of the golden age of poetry, drama, philosophy, even linguistics and mathematics in these languages, seems to have been part of a simultaneous development yet to be explained in linguistic terms. It seems to have been a sort of 'classical interlude.'

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, W. Sidney. 1973. **Accent and Rhythm**. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1987. **Vox Graeca**, 3rd Edn. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blankenborg, Ronald J. J. 2007. Review of A. P. David, **The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics**. **Bryn Mawr Classical Review** 2007 04.46.
- Buck, Carl Darling. 1948. **Comparative Grammar of Greek and Latin**. Chicago: University of Chicago Press.
- David, A. P. 2006. **The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics**. Oxford: Oxford University Press.
- Devine, A. M., and Stephens, L. D. 1984. **Language and Metre**. Chico, California: Scholars Press.
- Golston, Chris. 1990. Floating H (and L*) Tones in Ancient Greek. In: Meyers, J. and P. E. Pérez (eds.) **Arizona Phonology Conference, iii** (1990). Tucson: University of Arizona Linguistics Department.
- Sauzet, P. 1989. L'accent grec ancien et les relations entre structure métrique et représentation autosegmentale. **Langages** 95: 81-113.
- Sihler, Andrew L. 1995. **New Comparative Grammar of Greek and Latin**. New York: Oxford University Press.
- Sommerstein, Alan H. 1973. **The Sound Pattern of Ancient Greek**. Oxford: Basil Blackwell.
- West, M. L. 2008. Review of A. P. David, **The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics**. **Journal of Hellenic Studies** 128: 182-3.



IDEIAS E CRÍTICAS

CONTADORES DE ROSA / EM ROSA:
A PERFORMANCE DOS CONTADORES
DE ESTÓRIAS DE CORDISBURGO E
A PRESENÇA DO CONTADOR NAS
ESTÓRIAS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

*THE PERFORMANCE OF CORDISBURGO'S
STORYTELLERS AND THE PRESENCE OF
THE STORYTELLER AS A CHARACTER IN
JOAO GUIMARAES ROSA'S WORK*

Marcela M. D. Mapurunga

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em
Metafísica, da Universidade de Brasília.

E-mail: marcelamdiniz@hotmail.com

RESUMO

Este ensaio é dividido em duas partes e, na primeira delas, tendo como base a teoria de comunicação poética de Paul Zumthor, analisaremos seis *performances* de dois grupos de contadores de histórias de Cordisburgo, Minas Gerais, que divulgam a obra do escritor João Guimarães Rosa por meio de apresentações públicas. Na segunda parte, utilizaremos as noções de Zumthor para analisar a presença do contador de histórias na obra de Guimarães Rosa, a partir das personagens Joana Xaviel e Camilo, de **Uma estória de amor**; e Laudelim, de **O Recado do Morro**, dois contos da obra **Corpo de Baile**.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Paul Zumthor; performance; contadores de histórias; Cordisburgo.

ABSTRACT

*This essay is divided in two parts, the first of which, based on Paul Zumthor's poetic communication theory, analyses six performance acts made by two groups of storytellers from the city of Cordisburgo, Minas Gerais, who present the work of the Brazilian writer, Joao Guimaraes Rosa, through public performances. The second part uses Zumthor's notions to analyse the presence of the storyteller as a character in Rosa's fiction, taking the examples of Joana Xaviel and Camilo, characters of **Uma estória de amor**; and Laudelim, character of **O Recado do Morro**, two tales from the book **Corpo de Baile**.*

Keywords: Guimaraes Rosa; Paul Zumthor; performance; storytellers; Cordisburgo.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em Cordisburgo, Minas Gerais, cidade natal do escritor João Guimarães Rosa (1908-1967), os grupos de contadores de estórias¹ **Miguilim e Caminhos do Sertão** divulgam a obra do conterrâneo em performances nas quais são declamados trechos do romance **Grande Sertão: Veredas** e de narrativas como **Campo Geral**, **Meu Tio o Iauaretê**, entre outras. Nessas apresentações, o público se emociona, se diverte e se encanta com as estórias contadas e com as canções entoadas; e se admira com a capacidade mnemônica dos contadores, que chegam a narrar um conto praticamente na íntegra, com pouca ou nenhuma alteração de palavras, o que pode ser considerado uma façanha, em se tratando de uma linguagem nada corriqueira — e considerada difícil — como é o caso da escrita literária de Guimarães Rosa.

Além do papel divulgador da literatura rosiana, a atuação dos contadores de Cordisburgo atualiza a própria tradição dos narradores e cantadores populares, presentes nos mais diversos grupos humanos, desde tempos remotos como a Antiguidade grega, com seus rapsodos e aedos; até o Brasil do século XXI, com seus repentistas e cordelistas, que desempenham um importante papel de resistência cultural e de partilha de saberes.

Guimarães Rosa uma vez disse que todo sertanejo é, por natureza, um contador de estórias e que ele, como sertanejo, também o era: “(...) nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias”². Sendo, ele mesmo, um contador, Rosa privilegiou esses narradores em sua obra literária, transformando-os em personagens como Joana Xaviel e o velho Camilo, de **Uma estória de amor**; e o cantador Laudelim, de **O recado do morro**³.

1 João Guimarães Rosa se referia às suas narrativas como “estórias” (para saber mais, ver **Aletria e hermenêutica**, prefácio de **Tutaméia** — ROSA, J.G. *Ficção Completa*. v. 2. Rio de Janeiro: nova Aguilar, 2009. p. 529). Por isso, utilizaremos esse termo para indicar os contos, novelas e romances escritos por ele. A palavra “histórias” também será utilizada, mas para referência a outras narrativas.

2 ROSA *apud* LORENZ, Günter W. **Diálogos com Guimarães Rosa**. In: ROSA, J. G. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. XXXVII)

3 **Uma estória de amor** e **O recado do Morro** são contos da obra **Corpo de Baile**, publicada em 1956.

O presente ensaio está dividido em duas partes: na primeira, intitulada **Os contadores de Rosa**, apresentaremos os grupos **Miguilim** e **Caminhos do Sertão** para, em seguida, analisar seis performances de seus contadores de histórias. Utilizaremos, para tanto, o conceito e a teoria da performance do medievalista, historiador da literatura e estudioso da voz, Paul Zumthor. Na segunda parte, denominada **Os contadores em Rosa**, analisaremos a presença das figuras do contador e do cantador na ficção de Guimarães Rosa, tendo como base os contos **Uma estória de amor** e **O recado do Morro**.

OS CONTADORES DE ROSA HISTÓRICO

O grupo de contadores de história **Miguilim** foi fundado em 1997⁴ pela prima de Guimarães Rosa, Calina Guimarães, na época, médica aposentada. Quando Calina começou a apresentar problemas de saúde, em 2000, sua sobrinha, Dôra Guimarães, que já ministrava as oficinas de formação, assumiu, também, a coordenação do grupo. Em 2005, Elisa Almeida, que ajudava nas oficinas, passou a dividir a coordenação com Dôra. Ambas são educadoras e já possuíam experiência anterior na narração de histórias.

Meninos e meninas, a partir dos 9 ou 10 anos de idade⁵, ingressam em uma oficina introdutória, onde são trabalhados contos simples da tradição oral, que oferecem mais liberdade de improvisação para o contador iniciante. Só depois desse primeiro momento é que vão sendo introduzidos os textos de Guimarães Rosa. De acordo com Elisa Almeida, em entrevista concedida à autora deste ensaio, é um trabalho que tem várias fases:

Elisa Almeida: A gente tem um trabalho com o texto, com o entendimento do texto, com a leitura em voz alta, para compreensão, saber da entonação certa, para só depois memorizar, decorar. Então, é uma coisa lenta. Tem muitos que saem, principalmente nesse começo, que é mais difícil, mesmo. (...) já estamos na nona geração, tem muitos que tem irmãos mais velhos ou primos, amigos que já foram miguilins. E como ser miguilim dá um certo *status* na cidade, por vários motivos, inclusive porque eles viajam a lugares que eles nunca viajaram (...) já tem muitos que querem, muitas famílias que querem.

4 Em 1996, foram feitas as primeiras oficinas e, em 97, houve a estreia com o nome de **Miguilim**, conforme nos contou em entrevista uma das coordenadoras, Dôra Guimarães. A íntegra está no item 1 dos anexos.

5 De acordo com Elisa Almeida, que também coordena o grupo, a idade de entrada varia entre 9 e 10 anos de idade e o pré-requisito é estar bem alfabetizado(a). O depoimento de Elisa sobre a formação inicial dos **miguilins** está no item 2 dos anexos.



Figura 1 Dra. Calina Guimarães — prima de João Guimarães Rosa e fundadora do grupo **Miguilim**

Se tornar **miguilim** é, portanto, motivo de orgulho familiar e pessoal, para aquele que conseguiu superar as dificuldades iniciais. Quando o narrador está pronto para se apresentar em público, ele recebe a camiseta personalizada de contador de histórias **Miguilim**, que simboliza a entrada definitiva do menino ou menina no grupo. Os **miguilins** fazem a visita guiada pelo Museu Casa Guimarães Rosa, em Cordisburgo; apresentam-se durante as **Semanas Roseanas**⁶; e participam de eventos dentro e fora da cidade. Em geral, os **miguilins** permanecem no grupo até os 18 anos, quando muitos têm de sair de Cordisburgo para prosseguir com os estudos, uma vez que não há faculdades nem maiores opções de capacitação profissional no pequeno município, de 9.014 habitantes⁷.

Entretanto, os ex-**miguilins** que, depois de adultos, desejam seguir narrando Guimarães Rosa podem ingressar em outro grupo de contadores: o **Caminhos do Sertão**, fundado em 1998, por José Osvaldo dos Santos, mais conhecido em Cordisburgo como **Brasinha**⁸. O **Caminhos do Sertão** também faz apresentações dentro e fora da cidade e, ainda, promove caminhadas ecoliterárias⁹ que percorrem as veredas do interior de Minas, tão presentes na obra do escritor. Em determinadas paradas, são apresentadas as *performances* dos narradores e do violonista Di Souza, que faz a abertura das narrações com trechos de músicas populares ou composições originais inspiradas na obra de Guimarães Rosa. A partir da XXV Semana Roseana, em 2013, o grupo **Caminhos do Sertão** passou a promover, também, caminhadas literárias “urbanas”, que percorrem as ruas de Cordisburgo.

Elisa Almeida acredita que os narradores de Guimarães Rosa revelam ao seu público a dimensão oral da obra do escritor mineiro, que nem sempre é notada na leitura silenciosa:

Elisa Almeida: O que a gente sente é que descortina uma dimensão que na leitura silenciosa é mais difícil de captar. Eu estou pesquisando um pouco umas correspondências dele, encontrei umas coisas muito interessantes que ele falou com a tradutora dele para o inglês, correspondências que nem estão publicadas, em que ele fala um pouco disso. Ele tinha uma consciência disso: de que a obra dele era para ser ouvida, para ser falada em voz alta.

Nas *performances* dos contadores de histórias de Cordisburgo, o tom da fala, um gesto ou uma expressão facial empregada em determinada situação ajudam o espectador a compreender passagens da narrativa de Rosa que poderiam parecer difíceis, se fossem somente lidas, de forma individual e silen-

6 Evento anual em Cordisburgo que, desde 1989, homenageia Guimarães Rosa e sua obra.

7 Fonte: IBGE, 2016.

8 O depoimento completo de **Brasinha**, que também participou desde o início do projeto do grupo **Miguilim**, está no item 3 dos anexos.

9 Caminhadas em grupo nas quais os guias aliam mensagens de cunho ecológico, voltadas para a contemplação e preservação das paisagens naturais, com narrações de contos e declamações de poemas. Além do **Caminhos do Sertão**, outros grupos promovem sistematicamente caminhadas desse tipo, como, por exemplo, a companhia de teatro amador **Toque de arte**, de Paraisópolis (MG), na anual caminhada **Tinha um Drummond no meio Caminho**, que, desde 2011, percorre trechos da Serra da Mantiqueira com paradas para apresentação de poemas do escritor mineiro Carlos Drummond de Andrade. A Biblioteca comunitária do Calabar, em Salvador (BA), de 2008 a 2012, promoveu a **Invasão Ecoliterária**, uma espécie de cortejo pelo bairro, em comemoração à Semana Nacional do Livro e da Biblioteca, de 23 a 29 de outubro, instituída pelo Decreto 84.631/1980.

ciosa. Para Paul Zumthor, toda poesia espera por esse momento de comunicação: “O desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita”¹⁰.

A PERFORMANCE COMO COMUNICAÇÃO POÉTICA

Apesar de entendermos que os contadores de estórias rosianas são narradores populares, fatores como o ideal de fidelidade ao texto original e a pouca ocorrência de improvisos os afastam do modelo de poeta épico estudado por Milman Parry (1902-1935) e seu aluno, Albert Lord (1912-1991). As pesquisas (iniciadas por Parry e levadas adiante por Lord, após a morte de seu professor) junto a cantadores eslavos foram pioneiras nos estudos sobre *tradição oral* e modificaram a forma como, até então, se estudava a poesia épica. Para Zumthor:

Lord (...) nos forneceu, pela primeira vez, um cenário adequado da descrição do fato épico. Pioneiro destas pesquisas, ele impediu, definitivamente, ao insistir sobre a especificidade do oral e de seus mecanismos produtores, o retorno às confusões da história literária tradicional. A concepção clássica do ‘poema épico’, tal como nos foi imposta pelos comentadores de Aristóteles, inspirada por uma ideologia da escritura, deve ser doravante, se não recusada, pelo menos dissociada da noção de epopeia.” (IPO, p. 103)

De acordo com Parry/Lord, os poetas épicos eram *performers*¹¹ que compunham enquanto se apresentavam publicamente — eram, ao mesmo tempo, narradores, atores e compositores. Com a ajuda das “fórmulas”¹², que são frases, epítetos e estrofes memorizados e repetidos durante a *performance*, esses profissionais montavam sua apresentação, ali, na hora, em frente ao público. Na introdução à *Ilíada*, Peter Jones compara as “fórmulas” a tijolos: “Na verdade, cerca de um quinto de Homero é repetição. Isso também explica os muitos recorrentes padrões de ação, os tijolos de construção de cenas que também fazem parte do ‘kit’ do poeta oral” (JONES, 2013, p. 29). Lord atrela a noção de *performer* a essa *composição* instantânea e, por isso, sempre inédita, do canto: “We must eliminate from the word ‘performer’ any notion that he is one who merely reproduces what someone else or even he himself has composed. Our oral poet is composer. Our singer of tales is a composer of tales.” O contador de Cordisburgo não herdou as narrativas que apresenta diretamente da tradição oral e não faz parte de seu plano a composição circunstancial do que é narrado. Pelo contrário, um dos aspectos valorizados desde sua formação é a capacidade mnemônica¹³ que se desenvolve até que ele seja capaz de reproduzir, o mais fielmente possível, o texto original. Aqui, a fixidez é valorizada, coisa incomum

10 ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p. 168. As citações desta obra serão feitas utilizando-se a sigla IPO, seguida pelo respectivo número de página.

11 Os *aedos* e os rapsodos entoavam versos sobre os feitos de heróis, reis e deuses que remontam a um passado mítico da Antiga Grécia. Em *Íon*, Platão nos fornece algumas informações sobre esses profissionais, como, por exemplo, a existência de concursos entre eles; a predileção de alguns por um determinado poeta (Íon afirma dedicar-se a Homero e sentir “sono” quando outros citam outros poetas, como Hesíodo ou Arquíloco); a preocupação com o figurino (Sócrates menciona o embelezamento do corpo com adornos para se apresentar em público); a variedade de artes baseadas em instrumentos musicais (citarística — a arte de tocar cítara; citaródia — tocar cítara acompanhado de canto; aulética — a arte de tocar o *áulos*, espécie de flauta; rapsódia — arte declamatória da poesia épica).

12 Ver: PARRY apud LORD, Albert B. **The singers of tales**. 2nd edition. London: Harvard University Press, 2000. p. 30.

13 Apesar de serem tipos diferentes de narradores, a memória é um traço que aproxima rapsodos, aedos, os poetas épicos estudados por Lord e os contadores de estórias rosianas.

em se tratando de tradição oral¹⁴. Portanto, os conceitos de *performer* e *performance* de Parry-Lord não contemplam o tipo de narração feita pelos contadores de Cordisburgo. No entanto, Paul Zumthor fornece uma distinção importante que permite “situar” o estudo sobre os nossos contadores de histórias: a diferença entre *tradição oral* e *transmissão oral*. Em ambos os fenômenos, a *performance* está presente como ato de *comunicação da voz poética*. Mas, primeiro, vamos ao conceito de *performance* trabalhado por Zumthor em *Introdução à poesia oral*:

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é, simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. (IPO, p. 33)

Em **Performance, Recepção, Leitura**¹⁵, Zumthor dá ainda mais ênfase a esse “confronto”, valorizando, na *performance*, a *presença* corporal do emissor (*performer*, intérprete), para *comunicar*, e do receptor (ouvinte/espectador), para *perceber*, o que ele chama de *presença da voz poética*. É como se, no ato performativo, a *presença física* (da voz, do gesto, do corpo e de sua estrutura sensorial) servisse para comunicar uma *presença “metafísica”* (da voz poética, da essência da poesia). E, para quê? Para a obtenção de *prazer*: “(...) é, com efeito, próprio da situação oral que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando *prazer*.” (PRL, p. 65) No caso dos contadores de Cordisburgo, o texto poético de Guimarães Rosa é um elemento que, junto com as presenças do contador e do público, contribui para a geração de prazer, o que, de acordo com Fortuna (2015), é a situação ideal da contação de histórias:

O ideal, para nós, implica o caráter extraordinário de todos os envolvidos na contação de histórias, principalmente um belo enredo ficcional no escrito para uma iluminada interpretação dele, daí, a instalação do ‘estado de graça’ nas estéticas do texto, do contador de histórias e na plateia como entidade reverberadora. (FORTUNA, 2015, p. 226)

Em Zumthor, temos, portanto, a possibilidade de pensar a *performance* de uma maneira mais ampla, como uma forma de mediação do poético em busca de um estado prazeroso; e o *performer* como o transmissor de uma mensagem que, não necessariamente, faz parte de uma tradição oral, mas que também é uma voz poética que se comunica em uma situação de oralidade.

14 Zumthor assinala a existência de tradições orais que primam pela fixidez do texto, mas em contextos específicos, como certos cantos e danças da Polinésia, poemas genealógicos de Ruanda, rituais ameríndios e algo da poesia mais remota do Japão. Ver: IPO, p. 265.

15 ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2007. As citações da obra serão indicadas pela iniciais “PRL”, seguidas do respectivo número de página.

Feitos esses esclarecimentos, vejamos o raciocínio que levou Zumthor a estabelecer a diferenciação entre *transmissão oral* e *tradição oral* como fenômenos baseados na *performance*. Primeiramente, o autor distingue cinco “fases” na existência de um poema dentro de uma sociedade: 1 – produção; 2 – transmissão; 3 – recepção; 4 – conservação; 5 – repetição. A *performance* abrange as fases 2 e 3 e, quando constituída a partir da *improvisação*, também a fase 1. Entre as possibilidades fornecidas pela combinação desses fatores, o autor distingue dois “extremos”: as situações de *oralidade perfeita* e de *escritura perfeita*. Temos uma situação de oralidade perfeita quando as fases 1, 2, 3 e 5 se dão por meio de operações orais-auditivas e a fase 4, pela memória. Já a situação de escritura perfeita tem as fases 1, 2, 3 e 5 baseadas na escrita e a fase 4, de conservação, se dá por meio de biblioteca ou arquivo. Para Zumthor, uma poética da oralidade deve considerar, entre esses extremos, todas as outras possibilidades decorrentes da combinação de fatores envolvidos na existência de um poema. Em *Introdução à poesia oral*, ele centra sua atenção na voz e no ouvido:

Considerarei como oral toda comunicação poética em que pelo menos transmissão e recepção repassem pela voz e pelo ouvido. As variações das outras operações modulam essa oralidade fundamental. Esta – relativa – simplificação dos dados do problema tem como justificativa metodológica uma de suas consequências: ela permite efetivamente estabelecer uma diferenciação, como a história dos fatos incita a fazer, entre a *transmissão oral* da poesia (no que diz respeito às operações 2 e 3) e a *tradição oral* (referente a 1, 4 e 5). (IPO, p. 34)

De acordo com essa perspectiva metodológica, a atuação dos contadores de histórias rosianas pode ser analisada dentro do conceito de comunicação poética oral de Zumthor, uma vez que há a *transmissão oral* da poesia presente nos escritos rosianos. Poesia que tem sua fase 1 encerrada na obra de Guimarães Rosa; as fases 2 e 3, nas *performances* dos contadores; a fase 4 levada a cabo tanto pela memória dos narradores quanto por modo bibliográfico; e a fase 5, de repetição ou reiteração, entendida como um processo que engloba desde as leituras da obra e as apresentações públicas dos contadores, passando pela formação de novas turmas de **miguilins**, até o próprio engajamento do público que, assistindo às performances, tem o potencial multiplicador da mensagem poética contida das narrativas de Guimarães Rosa.

A variante da *improvisação*, no entanto, tem efeito muito limitado sobre a fase 1, de produção da narrativa, pois, como dissemos, o paradigma aqui é a escrita rosiana e parte do talento atribuído pelo público aos contadores de

Cordisburgo deriva do modo fiel com que eles transmitem o texto do conterrâneo. Como se sabe, não se trata de uma escrita corriqueira ou mesmo que se possa classificar como “comum” entre os escritores. O crítico literário Antonio Candido, ao lembrar o impacto da obra de Guimarães Rosa no meio intelectual brasileiro, declarou que “a primeira impressão que se tinha é que ele estava criando uma linguagem”¹⁶. Entre os contadores de histórias de Cordisburgo, reproduzir fielmente o texto de Rosa é uma forma de demonstrar seu domínio sobre essa linguagem literária original e dar prova de sua habilidade e capacidade de memorização. Daí, como veremos adiante, em apenas uma das *performances* analisadas, o elemento *improvisado* ser utilizado como estratégia para driblar o “branco” (falha na memória) e dar continuidade à narração.

Como vimos, Zumthor, ao definir, de um lado, a situação de *oralidade perfeita* e, de outro, a da *escritura perfeita*, nos sugere dois extremos de uma linha na qual é possível traçar várias possibilidades intermediárias. Para fins didáticos, o autor opta por delinear quatro modelos ideais: 1) Oralidade *primária* ou *pura*: sem contato com a escrita; 2) Oralidade *mista*: coexistente com a escrita, mas de forma externa, retardada ou parcial, como entre populações analfabetas em sociedades com cultura escrita; 3) Oralidade *segunda*: coexistente com a escrita e composta a partir dela, em um meio em que a escrita predomina sobre a voz na prática e no imaginário; 4) Oralidade *mediatizada*: mecanicamente reproduzida e reproduzível, logo, diferenciada no tempo e no espaço (ex: transmissão via rádio; cinema, televisão). Zumthor reitera que os modelos são ideais e não visam negar a complexidade do real:

As classes assim diferenciadas nunca são, com efeito, inteiramente homogêneas. A oralidade pura só desabrochou nas comunidades arcaicas há muito desaparecidas; os seus restos “fossilizados” que os etnólogos descobrem, aqui e ali, valem apenas como testemunhos parciais e problemáticos. A oralidade mista e segunda se fazem multiplicar em tantas variações quantos os graus existentes na difusão e no uso da escrita: uma infinidade. Quanto à oralidade mediatizada, na situação atual e, talvez, provisória, ela coexiste com a terceira, a segunda e mesmo, em algumas regiões afastadas, com a primeira espécie. (IPO, p. 38)

Assim, as situações de oralidade que ora analisamos também não se adaptam, totalmente, a nenhum dos modelos, mas se aproximam da situação de número 3, de *oralidade segunda*, que parte da realidade “primeira” de um texto escrito (obra rosiana) para só depois se manifestar como *performance oral*; e que

16 CANDIDO, Antonio. In: *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 20

acontece no seio de uma sociedade em que a escrita ainda é mais valorizada como atividade intelectual do que a oralidade. Em **Performance, Leitura, Recepção**, Zumthor fala desse “preconceito literário”, estabelecido a partir do século XVIII, e por meio do qual se confere à escrita a “hegemonia na transmissão do saber e expressão do poder” (PRL, p. 70) e se rebaixa a tradição baseada na oralidade à característica de sociedades ditas “primitivas”. Zumthor parece se aproximar, aí, da constatação de Walter Benjamin (1892-1940), em **O Narrador**¹⁷, de que a industrialização, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, o florescimento (graças à burguesia) do romance moderno (e sua leitura solitária e silenciosa), entre outros fatores, prejudicaram agudamente a figura do narrador transmissor de experiências. No entanto, enquanto Benjamin testemunha um período em que são fortes os indícios de que a arte de narrar está em vias de extinção, Zumthor — apesar de reconhecer que muitas antigas tradições orais já se perderam — enxerga, na segunda metade do século XX, um novo momento das oralidades, a instauração de um “universo de neovocalidade” (PRL, p. 67), com renovado interesse pela *performance*¹⁸. Se, por alguns séculos, a tendência foi de a escrita suplantar a importância da oralidade, o momento atual é de reconhecimento da resistência, da relevância e da anterioridade da narrativa oral. Moraes (2015)¹⁹ fala da *contação*²⁰ de histórias – uma forma de comunicação poética que nunca desapareceu e que tem, nos últimos tempos, atraído o interesse de pesquisadores da oralidade – como prática difusora do literário que, ao mesmo tempo, retoma a força original sem a qual o próprio literário não teria se desenvolvido. Em outras palavras, valoriza a oralidade enquanto fonte da própria literatura:

O fenômeno literário não está estritamente associado à escrita, mas a outro suporte, à oralidade, a qual precede o surgimento da escrita. Pressupõe-se que a arte da palavra fosse ligada inicialmente a um exercício performático antes mesmo de ser corporificada na escrita e em um suporte rígido, a pedra. (MORAES, 2015, p. 235)

Retomando o raciocínio sobre as inúmeras possibilidades intermediárias entre as situações perfeitas de oralidade e escrita descritas por Zumthor, temos, em se tratando de *performance*, também diversas modalidades possíveis, entre as quais, a *performance completa*, a *performance* sem o elemento visual e a leitura puramente solitária e visual²¹. Como índice de gradação, temos a *presença da voz poética* que se comunica na situação performativa:

Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferen-

17 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

18 Na segunda década do século XXI, é possível notar a influência da internet nesse novo momento de valorização da *performance*. Há uma massa de jovens cada vez menos influenciada pela escrita literária e cada vez mais ligada em conteúdos audiovisuais disponíveis na rede mundial de computadores. Os *youtubers*, pessoas que possuem canais no site de compartilhamento de vídeos *Youtube*, são tratados por seus seguidores como verdadeiras celebridades. O que eles fazem? Transmitem conteúdos variados (moda, tecnologia, gastronomia, etc.) em *performances* gravadas ou ao vivo. Nesse universo, há os *booktubers*, que são *youtubers* especializados em conteúdos literários. Apesar de haver quem prefira assistir a um resumo ou resenha audiovisual de um *booktuber* a ler, efetivamente, o livro, é prematuro – e fora do objetivo de investigação deste ensaio – afirmar que a difusão performatizada de conteúdos literários já tomou o lugar da leitura individual.

19 MORAES, T. M. R. **Literatura ouvida: a contação de histórias como prática difusora do literário**. In: MEDEIROS, F.H.N.; MORAES, T.M.R. (Org.) **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2015. p. 235 a 237.

20 Neologismo que se refere ao ato de contar histórias.

21 A *performance* sem o elemento visual ocorre quando há mediação artificial entre o *performer* e o ouvinte, por meio do rádio, por exemplo; ou quando há uma *performance* vocal

ça só reside na intensidade da presença. Poderíamos assim distinguir vários tipos de performance, resultantes um do outro em gradação. Um deles é a performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação. É a performance completa, que se opõe da maneira mais forte, irredutível, à leitura de tipo solitário e silencioso. (PRL, p. 69)

As seis *performances* que analisaremos neste ensaio possuem características da modalidade completa: o *performer* está diante do público que o escuta, o vê e com ele interage (reagindo à atuação, por exemplo, com o riso, a lágrima, a vaia...). A *presença*, aqui, não é mediada por meios artificiais, como a televisão, nem carece de um dos sentidos (visão ou audição); é presença *plena, corporal*. A *performance completa* se dá, portanto, quando o emissor (o *performer*, no nosso caso, é o contador de histórias) e o receptor (indivíduo da plateia) estão presentes corporalmente na situação de enunciação. Por sua própria natureza circunstancial, essa *performance* é um ato único²², irrecuperável em sua totalidade (mesmo se capturado em vídeo, por exemplo), pois não há como replicar mecanicamente a inspiração que fez emanar a voz do *performer*, que é a emanação de seu próprio *corpo*, com suas expressões e gestos²³; (não há como repetir a *percepção* (auditiva, visual, enfim, sensorial) que o indivíduo ouvinte/espectador teve (também por meio de seu *corpo*) naquela situação performativa; e nem há maneira de reproduzir a interação entre quem transmite a mensagem e quem a recebe (ou a *percebe*). Temos, aí, elencadas, outras características da *performance completa*: a co-participação do público na performance e a importância da percepção sensorial da voz *poética*.

De fato, o corpo adquire, em Zumthor, *status* privilegiado na definição da intensidade da *presença* performativa e na obtenção do prazer por meio dela. No caso da narração oral de textos escritos, o contador/*performer* dinamiza o grafado “adormecido” por meio de sua voz, que nunca sai sozinha, mas é sempre acompanhada do gesto — olhos, mãos, corpo como um todo — e o indivíduo da plateia, por sua vez, também percebe a mensagem por meio de seu corpo — ouvido, olhos, sistema nervoso, músculos — de forma que o coração acelera, os lábios são mordidos, a respiração é por um tempo suspensa, os olhos transbordam ou irrompe a risada, conforme percebemos o texto.

Nas narrações dos contadores de histórias rosianas, temos todas essas características de uma *performance completa*: presença corporal do *performer* e do público que co-*opera*, reagindo e interagindo com o contador, com os sentidos em vigília. Na análise das seis *performances*, levaremos em conta essas ca-

direta, mas a visão está suprimida, por algum motivo. Em *performances* deste tipo, a *presença* do emissor é atenuada, mas ainda pode ser sentida corporalmente pelo receptor (que ouve e reage, se emocionando, por exemplo); por outro lado, a interação entre os dois é, em grau maior ou menor, prejudicada. Já na leitura puramente visual e solitária, Zumthor distingue o menor grau performativo, próximo a zero. No entanto, a leitura também pode ser entendida como performance, uma vez que o leitor sempre pode distinguir a voz da obra, que dialoga com ele.

22 Então, apesar de não haver, nas apresentações dos contadores de Cordisburgo, as operações de *produção* e *composição instantâneas* de cantos (como havia nas *performances* dos cantadores épicos da então Iugoslávia e, acredita-se, nas dos aedos e rapsodos), ainda é possível falar em *performances únicas* dos narradores rosianos, se considerarmos as influências que público e circunstâncias (tempo, lugar, etc.) exercem na dinâmica de uma situação performativa.

23 Neste ponto, Zumthor concorda com Walter Benjamin, quando diz, em **O Narrador**, que a narração não é produto exclusivo da voz (ver: BENJAMIN, 1982, p. 219). Certamente, Zumthor privilegia a voz como ponto central da performance, mas essa voz é sempre corpórea, nunca elemento isolado e está presente, inclusive, nos momentos de “silêncio”.

racterísticas e tentaremos distinguir os diferentes modos de narração avaliando *voz*, *gestos* e *movimentação* dos contadores, além de elementos como o *cenário*, o *figurino*, e a *reação do público*. Faremos, também, comparações entre o texto das narrativas rosianas e o que foi, efetivamente, narrado, para comprovar o grau de fidelidade do contador ao original.

ANÁLISES

Escolhemos três performances de cada um dos grupos de contadores de narrativas rosianas (**Miguilim** e **Caminhos do Sertão**) para ilustrar as várias formas de apresentação dos grupos, sem privilegiar nenhum. Não se trata, portanto, de estabelecer graus de “qualidade”, mas de perceber como cada contador se apropria da estória para narrá-la ao público. Evidentemente, o fator “experiência” conta para que um contador de estórias se sinta mais confiante e livre para se expressar, mas podemos notar, mesmo nos contadores menos experientes, um modelo de contar próprio e, por isso, único.

PERFORMANCE 1 – GRUPO MIGUILIM – TRECHO DE “CAMPO GERAL”

Campo Geral é o primeiro conto do livro **Corpo de Baile** (1956), de Guimarães Rosa, e conta a estória de Miguilim, uma criança que começa a experimentar as dores e alegrias da vida, em sua pequena localidade, Mutum. Foi em homenagem ao protagonista desse conto que Calina Guimarães batizou o grupo de contadores de estórias. José Osvaldo, o “Brasinha”, lembra de uma frase que Calina costumava dizer: “Contar estória é uma desculpa para que eles atravessassem uma adolescência tranquila e feliz em Cordisburgo”²⁴. Como o personagem Miguilim, os meninos e meninas da pequena cidade estão crescendo e descobrindo o mundo, uma fase essencial e definidora de muitos aspectos da personalidade adulta.

Na circularidade da obra de Guimarães Rosa, o Miguilim da primeira narrativa de **Corpo de Baile** reaparece adulto na última, **Buriti**, como Miguel, veterinário que retorna ao sertão depois de ter estudado na cidade. Muitos “miguilins”, como são apelidados os contadores, também saem da cidade para continuar os estudos (como o próprio Guimarães Rosa fez, aos oito anos²⁵) e, de acordo com Brasinha, têm bom desempenho escolar²⁶ muito em razão das leituras feitas durante sua formação como contadores de estórias:

Brasinha: (...) sou encantado com esse projeto porque por trás tem o social, deles irem bem na escola. Quase todos eles fizeram vestibular e passaram. O Guilherme, que é o meu filho, ele hoje é médico. Ele foi pra UFMG. E tem os formados em Letras, formados em Engenharia... são vários.²⁷

²⁴ Trecho de depoimento gravado pela autora, em julho de 2014, e que consta no item 3 dos anexos.

²⁵ Ver: GUIMARÃES, Vicente. **Joãozinho – a infância de João Guimarães Rosa**. 2. ed. São Paulo: Panda Books, 2006. p. 27

²⁶ Uma das coordenadoras do grupo **Miguilim**, Dôra Guimarães, também ressalta o destaque que os miguilins têm na vida escolar. Vide item 1 dos anexos.

²⁷ Entrevistado pela autora.

Para narrar um texto de Rosa, os “miguilins” primeiro têm de lê-lo, compreendê-lo²⁸, *apropriarem-se* dele, para só depois conta-los em frente a uma plateia. Uma das técnicas aprendidas no grupo é ensaiar em frente ao espelho, para avaliar seu desempenho vocal e gestual, adquirir confiança, antes da apresentação pública. Assim, todo o processo de formação como contador é um aprendizado. O talento “natural” de contar histórias, virtualmente partilhado por todo ser humano, aqui recebe a ajuda de variadas técnicas. Zumthor fala desse “talento” e dessa “técnica” como uma *competência* desenvolvida pelo *performer*: “Performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço.” (IPO, p. 157)

A primeira *performance* que analisaremos²⁹ é a da narradora Eduarda Viana, do grupo **Miguilim**, sobre um dos trechos particularmente poéticos do conto: em uma atmosfera noturna, à beira de uma fogueira, junto da natureza, estão o protagonista, seus irmãos, sua mãe e alguns outros personagens:



Figura 2 Eduarda Viana – Grupo **Miguilim**

28 A própria linguagem utilizada por Rosa é um aprendizado sobre as possibilidades da nossa língua e um desafio interpretativo que exige muito do raciocínio do leitor.

29 Gravada no Museu Casa Guimarães Rosa, em Cordisburgo, Minas Gerais, durante sarau que integrou a programação da **XXVI Semana Roseana**, em 2014. Disponibilizado on-line por Pedro Antônio Cândido. Disponível em: <https://youtu.be/3CvYxlofvzo>



ORIGINAL

“Sobreescurecia. Devoavam em az os morcegos, que rodopeiam. O vaqueiro Jé acendia um fogueiro de sabucos, quase encostado na casa, o fôgo drala bonito, todos catavam mais sabucos, catavam lenha para se queimar. Um cavalo vinha perto, o Dito passava mão na crina dele. A gente nem esperando, via vagalume principiando pisca. — “Teu lume, vagalume?” Eram tantos. Sucedeu um vulto: de ser a coruja-branca, asas tão moles, passou para perto do paiol, o vôo dela não se ouvia. *‘Ri aqui, Xandoca velha, que*

NARRADO

“Sobreescurecia. Devoavam em az os morcegos, que rodopeiam. O vaqueiro Jé acendia um fogueiro de sabucos, quase encostado na casa, o fôgo drala bonito, todos catavam mais sabucos, catavam lenha para se queimar. Um cavalo vinha perto, o Dito passava mão na crina dele. A gente nem esperando, via vagalume principiando pisca. — “Teu lume, vagalume?” Eram tantos. Sucedeu um vulto: de ser a coruja-branca, asas tão moles, passou para perto do paiol, o vôo dela não se ouvia.

eu te sento bala!...' De trás de lá, no mato da grotta, mãe-da-lua cantava: — '*Floriano, foi, foi, foi!...*' Miguilim seguia o existir do cavalo, um cavalo rangendo seu milho. Aquele cavalo arreganhava. O vaqueiro Salúz contava duma caçada de veado, no Passo do Perau, em beiras. Estava na espera melhor, numa picada de samambaias, samambaia alta, onde algum roçado tinha tido. Veado claro do campo: um suassú-tinga, em era. Vaqueiro Salúz produzia: — 'O bicho abre — ele ganhou uma dianteira... Os cachorros maticavam, piando separados: — Piu, piu... Uão, uão, uão...' A cachorrada abre o eco, que ninguém tem mão... Veado foi acuado num capão-de-mato, não quis entrar no mato... Aí o veado tomou o chumbo, ajoelhou pulou de lado, por riba da samambaia... A gente abria o veado, esvaziava de tripas e miúdos, mó de ficar leve p'ra se carregar.' Seo Aristeo estava lá, divertido. — 'Você inda apreciêia de caçar, Miguilim. Quer vir junto?' Miguilim queria, não queria. 'Quem sabe um dia eu quero. Pai vai me levar...' O vaqueiro Jé, p'ra o pito pegava um tição. Tomezinho assanhava as sombras no nu da parede. A noite, de si, recebia mais, formava escurão feito. Daí, dos demais, deu tudo vagalume. — 'Olha quanto mija-fôgo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!' Inçame. Miguilim se deslumbra. — 'Chica vai chamar Mãe, ela ver quanta beleza...' Se trançavam, cada um como que se rachava,

O vaqueiro Jé, pra o pito pegava um tição. Tomezinho assanhava as sombras no nu da parede. A noite, de si, recebia mais, formava escurão feito. Daí, dos demais, deu tudo vagalume. — 'Olha quanto mija-fôgo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!' Inçame. Miguilim se deslumbra. — 'Chica vai chamar Mãe, ela ver quanta beleza...' Se trançavam, cada um como que se rachava,

amadurecido quente, de olho de bago; e as linhas que riscavam, o comprido, naquele uauá verde, luzlino. Dito arranjava um vidro vazio para guardar deles vivendo. Dito e Tomezinho corriam no pátio, querendo pegar, chamavam: — *Vagalume, lume, lume, seu pai, sua mãe, estão aqui!...* Mãe minha Mãe. O vagalume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim: — ‘O lumêio deles é um acenado de amor...’ Um cavalo se assustava, com medo que o vagalume pusesse fôgo na noite.” (ROSA, 2009, v. 1, p. 317 e 318)

amadurecido quente, de olho de bago; e as linhas que riscavam, o comprido, naquele uauá verde, luzlino. Dito arranjava um vidro vazio para guardar deles vivendo. Dito e Tomezinho corriam no pátio, querendo pegar, chamavam: — *Vagalume, lume, lume, seu pai, sua mãe, estão aqui!...* Mãe minha Mãe. O vagalume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim: — ‘O lumêio deles é um acenado de amor...’ Um cavalo se assustava, com medo que o vagalume pusesse fogo na noite.”



Como vemos no quadro acima, a narração contemplou dois trechos do conto **Campo Geral** que, no original (primeira coluna), são entremeados por uma passagem que ficou de fora (em vermelho). A narração de Eduarda Viana foi fiel ao escrito e não houve improvisos por meio de acréscimo, mudança ou subtração de palavras. Preservou-se a escrita original de Guimarães Rosa, com suas expressões inco-muns (*sobreescurecia, devoavam em az, drala, bruxolim, uauá, luzlino*).

No aspecto performático vocal, percebemos que a narração tem um ritmo próprio e que, nas frases relativas à “caçada” de vagalumes (“*Vagalume, teu lume!*” e “*Vagalume, lume, lume, seu pai, sua mãe estão aqui!*”), a narradora imprime ainda mais musicalidade à fala (“*Vaga-lú-mi, teu lú-mi / Vaga-lúmi, lúmi-lúmi, seu pai, sua mãe estão aqui-í!*”) e representando uma forma muito comum das crianças — e dos adultos — se expressarem quando estão brincando de chamar alguém ou algo. O timbre é de menina nova, evoca a própria infância e, ainda, há a presença do sotaque mineiro, o que contribui para a imaginação da plateia para uma representação mais “real” do próprio personagem Miguilim, que é uma criança mineira.

Algumas frases são ditas rapidamente, o que, de um lado, demonstra o domínio do texto por parte da narradora, mas, de outro, pode ser um fator complicador do entendimento por parte da plateia, que, ao contrário dos miguilins, não têm aquele texto decorado.



Figura 3 Fidelidade ao texto escrito e gestos comedidos

Ainda sobre a questão da voz: a narradora altera muito ligeiramente o tom para representar as diferentes vozes presentes no texto (narrador, Miguilim, a mãe, Dito e Tomezinho, em coro), o que não demarca muito a passagem entre elas, mas que ainda é possível ser percebida pelo público mais atento.

O cenário ou espaço da narração é o quintal do Museu Casa Guimarães Rosa, em Cordisburgo, e não há nada muito elaborado, apenas um púlpito à esquerda do vídeo, destinado ao mestre de cerimônia, e algumas cadeiras ao fundo do “palco”, onde algumas pessoas estão sentadas. Não há iluminação especial e o ambiente é informal. O cenário também contribui para que as atenções se voltem apenas para a *performance* do contador.

O figurino é composto de camisa personalizada do **Grupo Miguilim** e calça jeans, sem adornos no cabelo (solto) ou em outras partes do corpo. A imagem que figura no centro da camisa é de uma linha curva que vai circulando em direção a um ponto central, o que nos remete a várias características e imagens da própria obra de Guimarães Rosa (circularidade; redemoinho — um dos símbolos de **Grande Sertão: Veredas**; o girar da dança — **Corpo de Baile** — e as voltas e reviravoltas na vida do ser humano, sempre em busca de um ponto de encontro consigo mesmo). O contar histórias também pode ser visto como circular, pois uma história leva a outra, que leva a outra e muitas podem partir e voltar para um mesmo ponto ou levantar as mesmas questões, partindo de diferentes pontos de vista.

A vestimenta simples, neutra, valoriza a voz do narrador, ajuda a fixar a atenção da plateia em seu rosto, não havendo elementos para maiores distrações. Ao mesmo tempo, aproxima o narrador da plateia, igualando-os em seus trajes cotidianos. Na visão de Zumthor, vestido de maneira comum, o *performer* se diferencia da plateia apenas quando projeta para ela a sua voz:

[A vestimenta] neutra, desprovida de excentricidade, ela confunde o recitante ou o cantor na loucura de seus ouvintes, dos quais o distingue somente seu papel de porta-voz, talvez colocado em relevo por essa aparente banalidade” (IPO, p. 215)

Na narração de Eduarda Viana, houve expressões faciais e gestos comedidos. Na análise dos gestos, Zumthor fala sobre a relação complexa entre gestualidade e linguagem, afirmando que todo gesto carrega um *significado*, social-

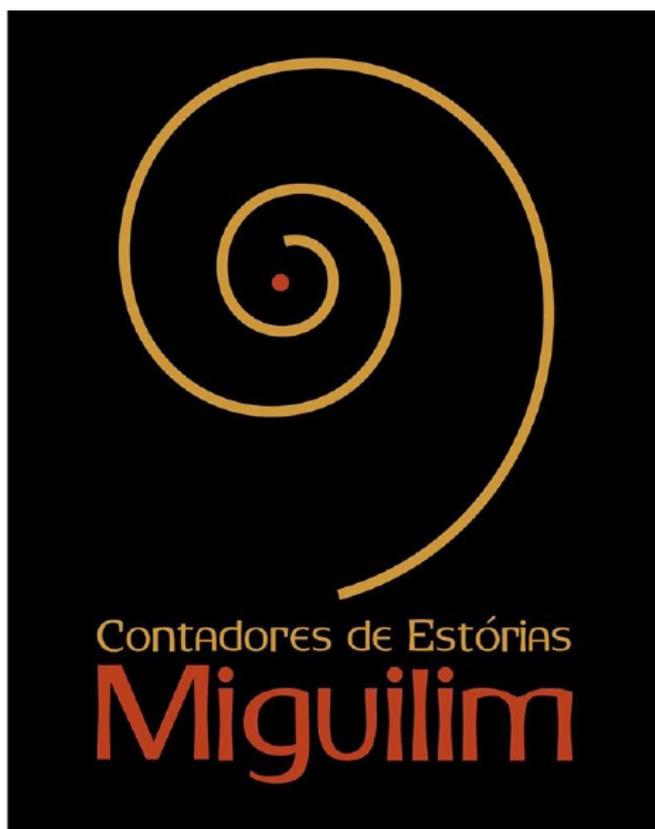


Figura 4 Logotipo do grupo Miguilim

mente partilhado, e possui uma *função*, seja a de *reafirmar* o que está sendo dito, a de precisar um discurso ambíguo, ou a de *substituir* a palavra: “(...) redundante, o gesto completa a palavra; precisando-a, dissipa nela uma ambiguidade; enfim, substituindo-a, ela fornece ao espectador uma informação, denunciando o não-dito.” (IPO, p. 205)³⁰ Na narração analisada, percebemos o uso dos gestos para reforçar certos trechos, *reafirmando* a palavra da narradora.

Sobre os tipos de gesto, Zumthor destaca os *gestos de rosto* (olhar e mímica), os *gestos de membros superiores*, da *cabeça* e do *busto*; e os gestos do *corpo inteiro*, que podem ser dinâmicos (o corpo todo se mexe, como em uma dança) ou estáticos (postura fixa, que valoriza o discurso). Há, ainda, a suspensão proposital de todo gesto, o “gesto zero” intencional, para valorizar o silêncio. Nesta primeira *performance*, a narradora utilizou-se do olhar, das expressões faciais e de um dos braços (o outro segurava o microfone). Não houve movimentação pelo espaço da apresentação, mas a contadora virou-se constantemente para todos da plateia (à exceção das pessoas que estavam sentadas atrás dela e que também ocupavam o “palco”).

Houve apenas um deslize na narração (a 1’53”), mínimo, que não prejudicou a *performance*, pois a narradora retomou a frase rapidamente. Os “erros”, apesar de temidos, são naturais, ainda mais se considerarmos a complexidade de um texto de Guimarães Rosa. E, como a *performance* é um ato único, o deslize, se acontece, passa a integrar o todo narrativo. A *performance* é única não *apesar* dele, mas também *por causa* dele. Não há, como assinala Zumthor, espaço para arrependimentos:

A performance propõe um texto que, durante o período em que existe, não pode comportar nem arranhões, nem arrependimentos: mesmo que tivesse sido precedido por um longo trabalho escrito, ele não teria, na condição de texto oral, rascunho. Para o poeta, a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. (...) O ouvinte segue o fio, nenhum retorno é possível: a mensagem deve atingir seu objetivo (seja qual for o efeito desejado) de imediato. No quadro traçado por tais limitações, a língua, mais que na liberdade da escrita e qualquer que seja a visada que oriente seu emprego, tende ao imediatismo, a uma transparência, menos do sentido que de seu ser próprio de linguagem, fora de toda ordenação escritível. (IPO, p. 133)

Temos, então, no *todo* que é o *ato performático*, a oferta de um conteúdo que pode até ter sido escrito por outra pessoa (no caso, Guimarães Rosa), mas que

³⁰ Há, ainda segundo Zumthor, muitas outras possibilidades gestuais, entre as quais, o gesto puramente rítmico e aquele carregado de símbolos culturais.

é *re-produzido* por outra, que o desenvolve sob o signo da *instantaneidade*. Sendo assim, mesmo se a narradora se apresentasse novamente naquele mesmo dia, contando a mesma estória, o público veria uma apresentação diferente.

Não podemos deixar de fora, nesta análise, a plateia, que, como vimos Zumthor eleva à condição de partícipe da *performance*. No entanto, nossas observações são aqui – e serão nas análises das *performances* seguintes³¹ – limitadas pelo ângulo de quem filmou a apresentação. Temos a visão apenas dos indivíduos que estão ouvindo a estória atrás da narradora, no palco, e um pouco da plateia, na lateral. A postura geral é de escuta atenta, olhos no chão ou na narradora, sem demonstração de distrações. No final, a menina é aplaudida e a plateia visível sorri. Não se pode dizer muito, além disso, baseado somente na análise do vídeo da *performance*; e, talvez, nem mesmo uma entrevista com algumas pessoas do público elucidasse, em todas as nuances, o que aquela *performance* provocou em cada indivíduo, uma vez que, da mesma forma que cada *performance* é única, a *recepção* também é única para cada espectador/ouvinte:

O ouvinte “faz parte” da *performance*. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma *performance* seja vivida de maneira idêntica (exceto, talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria. (IPO, p. 241)

Como partícipe da *performance*, o ouvinte/espectador pode influenciar o contador com suas reações. O riso é sinal que a história tem graça, que o narrador tem *timing*, ritmo próprio da comédia, que consiste em “jogar” a piada no momento certo, da forma certa. Ao ouvir uma gargalhada, o contador é estimulado a continuar a narração daquela forma. Ao ouvir apenas risos tímidos, para uma piada que se achava boa, o narrador procura seguir por outro caminho, que tenha mais efeito sobre o público. Da mesma forma, não ouvir riso nenhum, quando era o esperado, também demanda uma mudança de rumos, para o *performer*. O choro, a emoção no momento dramático, também são indicações do efeito da *performance* sobre a plateia, ao mesmo tempo que são “termômetros” do talento do *performer* para envolver seu público. A vaia, por outro lado, indica desagrado e mesmo a hostilidade do ouvinte/espectador e, em geral, significa o fracasso da *performance*. É preciso muito carisma para “virar o jogo”, como fez Caetano Veloso, cantor

31 À exceção da penúltima *performance*, de Fábio Barbosa, em que há uma tomada de quase 360 graus que permite uma visualização mais completa da plateia. Mesmo assim, é por um momento, apenas, que temos essa visão ampliada.

e compositor brasileiro, em 1967, durante o Festival de Música Popular promovido pela TV Record: o baiano conseguiu transformar as vaias iniciais ao grupo que o acompanhava, o Beat Boys³², em aplausos calorosos, durante e no final da apresentação. Um ano depois, no entanto, Caetano não conseguiria o mesmo efeito quando a plateia virou-lhe as costas durante a execução de *É proibido proibir*. Como já se disse, aqui, cada performance é única e imprevisível. E mesmo um cantor de talento reconhecido corre o risco de ser vaiado pelo público, dependendo das circunstâncias em que ocorre o ato performativo.

Nesta primeira *performance* analisada, a reação da plateia à narração de Eduarda Viana foi positiva, com aplausos e expressões faciais de contentamento, por parte do público observável. Essa reação nos faz crer que os ouvintes/espectadores obtiveram aquilo que Zumthor acredita ser o objetivo de qualquer tipo de comunicação poética: o *prazer*. Em um cenário simples, mas privilegiado (estamos no quintal do Guimarães Rosa!), a *presença* da narradora, marcada por seu timbre da voz, seu sotaque, seus gestos, seu figurino e pela poesia contida naquilo que foi narrado, transmitiu à plateia a essência de uma *voz poética*.

PERFORMANCE 2 – GRUPO MIGUILIM – TRECHO DE “CAMPO GERAL”

A segunda *performance* que analisaremos é a de Rafael Ferreira, do Grupo Miguilim, que tem como base outro trecho do conto “Campo Geral”³³.

A apresentação começa com música, tocada pelo próprio narrador, em flauta transversal; o vídeo analisado não contempla a peça musical em sua totalidade, apenas os acordes finais. No entanto, já temos um elemento diferenciador da performance anterior. O toque da flauta pode ter várias funções, em cena: estabelecer uma ambientação para o que vai ser narrado, com ritmo mais acelerado ou mais lento, conforme o que for mais adequado; pode também marcar o fim de uma narração e o início de outra, pois, como visualizamos na imagem, há outros narradores dispostos na lateral do palco, esperando sua vez ou já tendo narrado (não é possível afirmar, pois o vídeo não contempla, na íntegra, toda a montagem cênica).

Depois desse prelúdio musical, tem início a narração, que reproduz um diálogo entre Miguilim e seu irmão, Dito, em um dia de tempestade. Vamos ao quadro comparativo entre o original e o efetivamente narrado:

32 Grupo de rock argentino. Na verdade, a reação inicial de parte da plateia era contra o uso de guitarras elétricas na música *Alegria, Alegria*. Esses instrumentos eram vistos, por alguns, como influência estrangeira a desvirtuar a música popular brasileira. Houve, neste mesmo ano, de 1967, uma passeata contra a guitarra elétrica, que contou com a participação de artistas como Elis Regina e Gilberto Gil. No documentário **Uma noite em 67**, Gil afirma que não tinha nada contra as guitarras, mas foi na passeata acompanhar a amiga, Elis.

33 Gravado no teatro do CAT - Centro de Atendimento ao Turista — durante apresentação do grupo **Miguilim**, na XXVI Semana Roseana, em 2014, Cordisburgo — MG. Disponibilizado on-line por Pedro Antônio Cândido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aNSxSzmde8g>



Figura 5 Rafael Ferreira – grupo **Miguilim**



ORIGINAL

“Trovejou enorme, uma porção de vezes, a gente tapava os ouvidos, fechava os olhos. Aí o Dito se abraçou com Miguilim. O Dito não tremia, malmente estava mais sério. – ‘Por causa de Mamãe, Papai e tio Terez, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa...’ - ele foi falou.

— Miguilim, você tem medo de morrer?

— Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos...

— Eu tenho. Não queria ir para o Céu menino pequeno.

Faziam uma pausa, só do tamanho dum respirar.

— Dito, você combina comigo para o gato se chamar Reibel?

— Mas não pode. Nome dele é Sossonho.

— Também é. Uai... Quem é que falou?

— Acho que foi Mãitina, o vaqueiro Jé. Não me importo.

Daí deu trovão maior, que assustava. O trovão da Serra do MutumMutum, o pior do mundo todo, — que fosse como podia estatelar os paus da casa. Corda-de-vento entrava pelas gretas das janelas, empurrava água. Molhava o chão. Miguilim e Dito a curto tinham olho no teto, onde o barulho remoía. A casa era muito envelhecida, uma vez o chuvão tinha desabado no meio do corredor, com um tapume do telhado. Trovoeira. Que os trovões a mau retumbavam. — **‘Tá nas tosses...’ — um**

NARRADO

“— Miguilim, você tem medo de morrer?

— Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos...

— Eu tenho. Não queria ir para o Céu menino pequeno.

Faziam uma pausa, só do tamanho dum respirar.

— Dito, você combina comigo para o gato se chamar Reibel?

— Mas não pode. Nome dele é Sossonho.

— Também é. Uai... Quem é que falou?

— Acho que foi Mãitina, o vaqueiro Jé. Não me importo.

Corda-de-vento entrava pelas gretas das janelas, empurrava água. Molhava o chão. Miguilim e Dito a curto tinham olho no teto, onde o barulho remoía. A casa era muito envelhecida, uma vez o chuvão tinha desabado no meio do corredor, com um tapume do telhado. Trovoeira. Que os trovões a mau retumbavam.

daqueles enxadeiros falou. Pobre dos passarinhos do campo, desassisados. O gaturamo, tão podido miúdo, azulzinho no sol, tirintintim, com brilhamentos, mel de melhor — maquinazinha de ser de bem-cantar... — ‘O gaturaminho das frutas, ele merece castigo, Dito?’” (ROSA, 2009, v. 1, p. 287 e 288)

Pobre dos passarinhos do campo, **desatinados**. O gaturamo, tão podido miúdo, azulzinho no sol, tirintintim, com brilhamentos, mel de melhor — maquinazinha de ser de bem-cantar... — ‘O gaturaminho das frutas, ele merece castigo, Dito?’

Daí deu trovão maior, que assustava. O trovão da Serra do Mutum Mutum, o pior do mundo todo, — que fosse como podia estatelar os paus da casa.

Trovejou enorme, uma porção de vezes, a gente tapava os ouvidos, fechava os olhos. Aí o Dito se abraçou com Miguilim. O Dito não tremia, malmente estava mais sério. — ‘Por causa de Mamãe, Papai e tio Terez, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa...’ — ele foi falou.”



Nesta segunda performance, apenas uma frase do trecho original ficou de fora (“— ‘Tá nas tosses...’ — *um daqueles enxadeiros falou*”) e tivemos o deslocamento de dois fragmentos (de “*Daí deu trovão maior*” até “*estatelar os paus da casa*” e do fragmento inicial “*Trovejou enorme*” até “*ele foi falou*”) de sua posição no original, para a parte final da narração (indicados, na tabela, com destaque na cor azul). Mesmo com essas mudanças, o texto narrado não fugiu ao original escrito, com a exceção da palavra “desassisados” que foi trocada por “desatinados” na narração oral (assinalado, na tabela, em amarelo). Não podemos ter certeza se a troca foi um “erro”, ou se foi algo proposital (o narrador pode ter tido dificuldade em decorar a palavra original e decidiu trocá-la por outra, ainda na fase dos ensaios — só podemos especular). De qualquer forma, a troca pode ser considerada uma pequena *variante*, e, se levarmos ao “pé da letra” a prioridade do texto escrito sobre o narrado, um *improviso*. Zumthor denomina *variantes* “as diferenças de toda espécie e amplitude por onde se

manifesta, na ação performática, a movência da obra.” (IPO, p. 268). Por óbvio, nesta performance, a variante foi muito pequena, incapaz de provocar mudança que nos permita falar em recriação do texto. No entanto, a hipótese de improviso tem alguma base: “Ora, levando ao extremo, seria possível considerar toda variante, mesmo ínfima, como improvisação.” (IPO, p. 196)



Nesta *performance*, não houve alteração do timbre para simular as vozes dos personagens, apesar do início do texto ser um diálogo. Para quem ouve, portanto, pode haver confusão sobre quem está falando (narrador, Dito ou Miguilim). Notamos, como na primeira *performance* analisada, um ritmo próprio na fala do narrador. A movimentação no palco foi um pouco maior do que o verificado naquela (a própria necessidade que o narrador teve de sair do lugar onde estava o tripé com a partitura da música para o centro do palco, já foi uma movimentação a mais). Os gestos continuaram comedidos e predominaram os de rosto e membros superiores (o do braço livre), com função *reafirmadora* do texto. As expressões faciais do narrador contribuíram para as nuances do texto e para a caracterização do conteúdo da conversa dos personagens: falavam sobre o medo de morrer e castigos de Deus, e o narrador modulava expressões faciais de menino assustado, mas sem nenhum exagero.

Outro aspecto que se repete — e que continuará se repetindo, pois é o estilo de Guimarães Rosa — é a presença de expressões incomuns, que tornam o processo de decorar o texto um pouco mais complicado (destaque para o trecho “*O gaturamo, tão podido miúdo, azulzinho no sol, tirintintim, com brilhamentos, mel de melhor - maquinazinha de ser de bem-cantar...*”). E o contador cumpriu a missão de narrar o texto sem um deslize sequer.

O cenário é um palco iluminado no centro, com algumas cadeiras posicionadas junto às paredes laterais, nas quais outros narradores estão sentados, em uma meia penumbra. O foco de luz central e a ausência de adereços

Figura 6 Predominância dos gestos faciais e da mão

no palco orienta o público a prestar atenção apenas na movimentação e narração do contador em ação, que se levanta da cadeira na lateral assombreada e vai em direção ao centro iluminado, para, só então, começar a narrar. O figurino dos narradores é composto pela camisa personalizada do grupo e por uma calça de cor clara, sem outros detalhes. Combinados, cenário, iluminação e figurino fortalecem a *presença* da voz do narrador e de seus gestos e, portanto, são elementos que integram a *performance*.

Não temos muitas pistas para analisar a reação da plateia ao final da narração, pois o vídeo se encerra antes. Durante a *performance*, a atitude é silenciosa, demonstrando atenção à narração; e há, pelo menos, mais uma outra pessoa filmando a apresentação. Isso é tudo o que podemos afirmar. No entanto, não houve nenhum incidente, durante a narração, que nos faça pensar que a reação possa ter sido outra coisa senão positiva, caracterizando, novamente, um momento de *prazer e comunicação poética*.

PERFORMANCE 3 – GRUPO MIGUILIM – TRECHO DE "GRANDE SERTÃO: VEREDAS"

O terceiro e último vídeo do grupo Miguilim que analisaremos neste ensaio traz a *performance* composta pela *presença* de três narradores: Gabriel Viana, Thayane Campos e Myllena Bolina. O vídeo³⁴ termina antes do final da apresentação, o que nos impede de saber qual a sua duração total (o trecho ao qual temos acesso tem 3'32"). O texto que eles apresentam é um fragmento do romance **Grande Sertão: Veredas**, no qual o protagonista, Riobaldo, está voltando a si depois de ter desmaiado ao testemunhar a luta de Diadorim contra Hermógenes – luta que termina com a morte de ambos.

Os três narradores *representam* Riobaldo e isso estabelece um tipo de *performance* diferente das que vimos anteriormente. Nesta, o papel de *narrador* se confunde com o de *ator*, uma vez que se trata de um relato em primeira pessoa. Nos dois casos anteriores, a narração era em terceira pessoa, intercalada com falas pontuais dos personagens, de forma que a voz que preponderava era a do contador. Aqui, não: a cena é a *emanação*, por três bocas diferentes, da voz de Riobaldo; a voz do protagonista, tripartida em três *performances*, cada uma única, com suas próprias características. Essas diferenças são passíveis de ser captadas pelo ouvinte/espectador, para quem “a



Figura 7 Myllena, Thayane e, em pé, Gabriel

34 Gravado no teatro do CAT - Centro de Atendimento ao Turista – durante apresentação do grupo **Miguilim**, que integrou a programação da **XXVI Semana Roseana**, no ano de 2014, em Cordisburgo – MG. Disponibilizado on-line por Pedro Antônio Cândido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xwFd1dQac9s>

voz desse *personagem* que se dirige a ele não pertence realmente à boca da qual ela emana: ela provém, por uma parte, de alguém.” (IPO, p. 243)

Abaixo, o quadro comparativo entre texto original e texto narrado por Gabriel Viana (GV), Thayane Campos (TC) e Myllena Bolina (MB):



ORIGINAL

“Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, Tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi os rogos do menino Guirigó e do cego Borromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordo, dado ataque, mas que não tivesse espumado nem babado. Sobrenadei. E, daí, não sei bem, eu estava recebendo socorro de outros — o Jacaré, Pacamã-de-Presas, João Curiol e o Acauã — : que molhavam minhas faces e minha boca, lambi a água. Eu despertei de todo — como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio... Diadorim tinha morrido — mil-vezes-mente — para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam. — ‘E a guerra?!’ — eu disse. — “Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!... João Goanhá e o Fafafa, com uns dos nossos, ainda seguiram perseguindo os restos, derradeira demão...” — João Concliz deu resposta. — ‘O Hermógenes está morto, remorto matado...’ — quem falou foi o João Curiol. Morto... Remorto... O

NARRADO

GV “Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, Tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados.

E, daí, não sei bem, eu estava recebendo socorro de outros

que molhavam minhas faces e minha boca, lambi a água. Eu despertei de todo

Diadorim tinha morrido — mil-vezes-mente — para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam.

— ‘E a guerra?!’ — eu disse.

— ‘Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!’

— O Hermógenes está morto, remorto matado...’

do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais. Assim de certo resumido — do jeito de quem cravado com um rombo esfaqueante se sangra todo, no vão-do-pescoço: já ficou amarelo completo, oca de terra, semblante puxado escarnecente, como quem da gente se quer rir — cara sepultada... Um Hermógenes.

Nas vozes, nos fatos, que agora todos estavam explicando: por tanto que, assim tristonhamente, a gente vencia. Sobresseguida à doideira de mão-de-guerra na rua, João Goanhá tinha carregado em cima dos bandidos deles que estavam dando retaguarda, e com eles rebentado... Aquilo não fazia razão. Suspendi minhas mãos. Vi que podia. Só o corpo me estivesse meio duro, as pernas teimando em se entesar, num emperro, que às vezes me empalhava. Sendo que me levantei, sustentando, e caminhei os passos; as costas para a janela eu dava. Nesse ponto, foi que o Alaripe e o Quipes vinham chegando. Notícia de Otacília me dessem; eu custava a me lembrar de tantas coisas.

Aqueles dois vinham alheios, do que vinham, desiludidos da viagem deles:

— ‘Era a vossa noiva não, Chefe...’ — o que Alaripe relatava.

— ‘O homem se chamava só Adão Lemes, indo conduzindo a irmã dele, fazendeira, cujo nome é Aesmeralda... Iam de volta para suas casas... Os que, então, no Porto-do-Ci deixamos, na barra do Caatinga...’ Tanta gente ti-

Havia nenhum Hermógenes mais.

Nas vozes, nos fatos, que agora todos estavam explicando: por tanto que, assim tristonhamente, a gente vencia.

nha o mundo... — eu pensei. Tanta vida para a discórdia. Agradei ao Alaripe, mas virei para os outros nossos; perguntei:

— ‘Mortos, muitos?’ — ‘Demais...’ Isto o João Curiol me respondeu, prestativamente, sistema de amigo. Solucei em seco, debaixo de nada.” “Agora um me dizendo: que, com as ferramentas, uns estavam trabalhando de abrir covas para enterro, revezados. Alaripe fez um cigarro, queria dar para mim; que rejeitei. — ‘E o Hermógenes?’ — aí foi o que o Alaripe perguntou. Como estavam indo abrir aquele quarto, trazendo do corredor a mulher do Hermógenes. Ela visse. — *A senhora chegue na janela, dona, espia para a rua...* — o que João Concliz falou. Aquela Mulher não era malina. — *A senhora conheça, dona, um homem demãoiado, que foi: mas que já começou a feder, retalhado na virtude do ferro...* Aquela Mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade. — *Eu tinha ódio dele...* — ela disse; me estremecendo. Ou eu ainda não estava bem de mim, da dor que me nublou, tive de sentar no banco da parede. *Como no perdido mal ouvi partes do vozeio de todos, eu em malmolência. — Tomaram as roupas da mulher nua? Era a Mulher, que falava.* Ah, e a Mulher rogava: — Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: — ‘Traz Diadorim!’ — conforme era. — ‘Gente, vamos tra-

— ‘Mortos, muitos?’ — ‘Demais...’

Solucei em seco, debaixo de nada.”

TC “Como estavam indo abrir aquele quarto, trazendo do corredor a mulher do Hermógenes.

— *A senhora conheça, dona, um homem demãoiado, que foi: mas que já começou a feder*

Aquela Mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade. — *Eu tinha ódio dele...* — ela disse; me estremecendo. Ou eu ainda não estava bem de mim, da dor que me nublou, tive de sentar no banco da parede.

Ah, e a Mulher rogava: — Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: — ‘Traz Diadorim!’ — conforme era.”

zer. Esse é o Reinaldo...’ — o que o Alaripe disse. E eu parava ali, permeio o menino Guirigó e o cego Borrromeu. — Ai, *Jesus!* — foi o que eu ouvi, dessas vozes deles. Aquela Mulher não era má, de todo. Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha boca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. Diadorim, Diadorim — será que a mereci só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem — como que garças voavam... E que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do escuro do arraial... Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez” (ROSA, 2001, v. 2, p. 734 a 738)

MB “Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. Diadorim, Diadorim — será que a mereci só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem — como que garças voavam... E que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do arraial...”

GV “Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez.”



Nesta *performance*, temos um trabalho mais complexo de *edição* do texto original. Nas duas analisadas anteriormente, as marcações em vermelho, que indicam o que ficou de fora da narração (em relação com o original), possuía apenas um trecho contínuo (*performance* 1) ou limitado a poucas palavras (*performance* 2). Agora, temos 14 trechos em vermelho, indicando *recortes*, de tamanhos variados, do fragmento do romance que é objeto da narrativa oral. Os

recortes não prejudicaram o entendimento da cena, que permanece com sua essência (o desespero de Riobaldo) bem delineada nos trechos escolhidos para a narração. Esses trechos privilegiaram a palavra de Riobaldo, enquanto os cortes recaíram sobre a fala ou a ação de outros personagens (Guirigó, Borromeu, Jacaré, Pacamá-de-presas, Acauã, Alaripe, Quipes, João Goanhá e Fafafa). Permaneceram, apenas, o relato de Riobaldo (narrador) e falas pontuais da Mulher de Hermógenes e dos jagunços João Concliz e João Curió, sendo que, esses dois últimos não são nominados na narração, ou seja, para quem ouve/ assiste, trata-se de uma só pessoa que responde às perguntas de Riobaldo.

As falas dos três narradores são alternadas, na sequência: Gabriel, Thayane e Myllena (depois, novamente, Gabriel). O narrador “da vez” se apresenta em pé, enquanto os outros aguardam, sentados, a sua vez. Todos estão iluminados, no centro do palco, onde estão três cadeiras, sem nenhum outro tipo de objeto. Os narradores vestem camisetas brancas e calças claras, e as meninas usam cabelo preso, sem adornos. Mais uma vez, cenário, iluminação e figurino integram uma *performance* que valoriza a *presença* da voz e do *gesto* dos *performers*, sem haver qualquer tipo de “competição” visual pela atenção do público.



Nas performances dos dois primeiros narradores, Gabriel e Thayane, nota-se a variação dos tons de voz, para diferenciar as falas de Riobaldo/narrador e dos outros personagens. Os tons mais graves são utilizados para as falas dos jagunços; no caso de Thayane, um tom natural assinala a fala da Mulher; tons naturais também são mantidos para delinear o relato de Riobaldo/narrador.

Sobre a gestualidade, percebemos a predominância das expressões faciais e gestos que *reafirmam* o que é narrado. Sem microfones para segurar, os membros superiores estão mais livres para gesticular. O corpo dos narradores é mais mobilizado para a cena e cada um faz escolhas diferentes para “colorir” a sua versão de Riobaldo.

Gabriel opta por uma narração em ritmo mais lento, marcando bem as palavras, o que facilita o entendimento do ouvinte/espectador e valoriza as

Figura 8 Gabriel se senta, para Thayane narrar

construções frasais, ao mesmo tempo em que combina com o momento relatado: Riobaldo acaba de acordar de um desmaio; volta, pouco a pouco, à consciência; sua fala, portanto, acompanha esse “despertar”, que significa enfrentar uma triste constatação: Diadorim tinha morrido, “mil-vezes-mente” e o narrador já sabia, mas “não queria saber”. Expressões faciais e gestos das mãos acompanham a voz, triste.

Thayane também continua com um ritmo lento e voz triste enquanto representa Riobaldo. Quando chega a fala do jagunço, o tom é mais grave e revela ódio; quando é a Mulher quem fala, o tom é duro, mas mais natural. Ao voltar o relato do protagonista, na altura em que Riobaldo manda trazer o corpo de Diadorim, em vez de um gesto exagerado de desespero, ela opta, ao contrário, por abaixar a voz, levantar o queixo e dizer quase sussurrando, “Traz Diadorim!”; escolha que pode ser atribuída tanto à sensibilidade e experiência da narradora quanto à sugestão da direção do espetáculo. Seja como for, o efeito dessa opção colaborou de maneira especial para a dramaticidade do apelo.

Na *performance* da terceira narradora, Millena, não temos variação de vozes, pois é um trecho formado só pela narração de Riobaldo. Aqui, a consciência do protagonista já está estabelecida, e o desespero dele adquire outra forma de expressão: aumenta o volume da voz, os gestos faciais são acompanhados de movimentos de todo o corpo. Se a narradora anterior optou por um sussurro para representar o sofrimento de Riobaldo, esta opta pelo clamor: lá, a dor era quase muda, contida; aqui, ela irrompe do peito.



Figura 9 "Traz Diadorim!"



As *presenças* dos narradores em suas respectivas *performances* que, unidas, perfazem uma *performance* maior, revelam a multiplicidade de caminhos que existem para narrar uma estória. Não há uma forma definitiva para se representar um personagem como Riobaldo, mas, sim, uma infinidade de “ve-

Figura 10 O gesto não é mero ornamento da voz, mas é elemento que delimita o espaço da performance: quanto mais amplo, mais toma conta do espaço da apresentação.

redas”: cada uma demanda um pacote de escolhas sobre tons de voz, gestos, expressões faciais... Esta *performance* nos apontou algumas dessas veredas. Como na anterior, não foi possível acompanhar a reação do público presente, mas tudo nos faz crer que se trata de mais um sucesso performático do **Grupo Miguilim**.

PERFORMANCE 4 – GRUPO CAMINHOS DO SERTÃO – “FAMIGERADO”

O primeiro vídeo do grupo **Caminhos do Sertão** que analisaremos traz uma *performance* formada pelas *performances* do violeiro Di Souza, que canta uma canção de composição própria que funciona como “epígrafe” ou “prelúdio” musical; e do contador Zé Maria, que narra, quase na íntegra, o conto **Famigerado**, da obra **Primeiras Estórias** (1962), de João Guimarães Rosa. O vídeo³⁵ começa com uma pequena explicação de José Osvaldo, o “Brasinha”, sobre o enredo da estória que será contada. Em seguida, o violeiro entoou:

O senhor me dá licença
vou chegando pra dizer
o que soou ao meu respeito
eu gostaria de saber.

Eu não sou desconfiado,
mas só nesta ocasião
vim saber isso direito,
por questão de opinião.

Um sujeito corajoso me dirigiu a palavra.
Pronunciou num tom estranho essa coisa a meu respeito.
Eu não sei se foi elogio, ou, quem sabe, foi despeito.
Eu não sou desconfiado,
mas, só nessa ocasião
vim saber isso direito,
por questão de opinião. (Di Souza, composição própria)

As epígrafes musicais são uma constante nas narrativas rosianas, que utiliza, principalmente, as cantigas populares do sertão. Assim como as epígrafes de citação, esses versos de canções trazem um motivo parecido com o da narrativa que se seguirá, resumem sua ideia central ou, ainda, trazem uma chave para sua interpretação. No conto **Famigerado**, não temos nenhuma epígrafe, mas na narração da estória pelo grupo **Caminhos do Sertão**, a composição de autoria do cantador Di Souza funciona como uma, já que

35 Vídeo gravado durante caminhada eco-literária promovida pelo grupo **Caminhos do Sertão** durante a **XXVI Semana Roseana**, em Cordisburgo, Minas Gerais, no ano de 2014. Disponibilizado on-line por Pedro Antônio Cândido. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tjM_8LGvhYs



Figura 11 Cantador Di Souza

antecipa a ideia central do conto: a dúvida do jagunço Damázio sobre o adjetivo (“famigerado”) atribuído a ele por um moço do governo e a busca pelo significado desse adjetivo, na casa do médico da região. A música é cantada em primeira pessoa e o cantador representa o próprio Damázio, que afirma, duas vezes: “eu não sou desconfiado” – uma afirmação que capta a espécie de humor irônico presente no conto: Damázio tanto era desconfiado que atravessou arraiais em busca de resposta, arrastando, consigo, três cavaleiros, pegos à revelia, para testemunhar a resposta que seria dada pelo doutor. A música inicial tem, portanto, a função de apresentar a ideia central do que será narrado em seguida e também de antecipar a essência humorística do conto. Em entrevista à autora deste ensaio, o músico afirmou que a função da música é preparar o público, sem “entregar” todo o conteúdo que virá em seguida:

Di Souza³⁶: Este tipo de música deve ser uma abertura, onde ela prepara as pessoas para ouvir as histórias. Assim sendo, não se pode contar a história antes do narrador, então, este detalhe acaba sendo um fator de dificuldade na hora de compor. Já a melodia deve ser bem a cara da obra, mas isso, por eu ser um Cordisburguense, fica fácil, basta seguir minha intuição e cantar a cultura desta rica região!

Percebemos, neste depoimento, a identificação do próprio músico com a obra literária: como ele é conterrâneo do escritor, ele sente mais facilidade de inventar uma melodia que seja “a cara” da obra, já que, acredita ele, ambos partilham algumas vivências comuns do sertão mineiro, o que inclui a musicalidade típica da região.

Analisando a *performance* do cantador, notamos que ele opta por tocar o violão somente em determinados momentos, numa batida rápida, para marcar o ritmo e não sobrepor o som do instrumento ao seu canto, valorizando a letra da música. Em Paul Zumthor, encontramos uma observação sobre esse tipo de escolha:

Quando um acompanhamento musical ressoa com o canto, as duas músicas se conjugam na operação da voz. Sempre, no entanto, uma tensão se delinea; pela diferença acústica passa uma diferenciação funcional. Daí as artimanhas instauradas por certos costumes: os cantadores brasileiros alternam a voz e o instrumento ao longo da performance. Eles ainda utilizam, como a maior parte dos cantores épicos no mundo, apenas um instrumento, a viola ou a guitarra. (IPO, p. 197)

Ao optar por essa forma de acompanhamento, Di Souza, talvez sem o saber, se inscreve numa tradição secular de cantadores brasileiros (que também alternam voz e violão, para que não haja competição entre melodia e letra³⁷) e milenar de cantores de poesia épica mundo afora (que também optam por se fazer acompanhar de apenas um instrumento tocado por eles mesmos, e não de um grupo de instrumentistas).

Depois de terminada a música, tem início a performance do contador Zé Maria³⁸, que revela boa memória ao narrar, sozinho, um conto praticamente na íntegra. Vamos à nossa tabela comparativa:



Figura 12 Sai o cantor, entra o contador

ORIGINAL

“Foi de incerta feita — o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela. Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homens a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos. O cavaleiro esse — o oh-homem-oh — com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra. Saudou-me seco, curto pesadamente. Seu cavalo era alto, um alazão; bem arreado, ferrado, suado. E concebi grande dúvida. Nenhum se apeava. Os outros, tristes três, mal me haviam olhado, nem olhassem para nada. Semelhavam a gente receosa, tropa desbaratada, sopitados, cons-



NARRADO

“Foi de incerta feita — o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela. Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homens a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos. O cavaleiro esse — o oh-homem-oh — com cara de nenhum amigo.

Saudou-me seco, curto pesadamente. Seu cavalo era alto, um alazão; bem arreado, ferrado, suado. E concebi grande dúvida. Nenhum se apeava. Os outros, tristes três, mal me haviam olhado, nem olhassem para nada. Semelhavam a gente receosa, tropa desbaratada, sopitados, cons-

³⁷ Zumthor observa que, enquanto em algumas culturas é possível falar em “concorrência”, baseado na ideia de dissociação entre letra e melodia; em outras, isso não acontece, pois os conceitos de fala e música são inseparáveis. Ver: IPO, p. 197.

³⁸ Zé Maria integrou a primeira turma do grupo **Miguilim**, em 1997, conforme nos contou uma das coordenadoras, Dôra Guimarães, em entrevista que pode ser lida no item 1 dos anexos. Ele é, portanto, um dos mais experientes contadores de Cordisburgo.

trangidos coagidos, **sim**. Isso por isso, que o cavaleiro solerte tinha o ar de regê-los: a meio-gesto, desprezivo, intimidara-os de pegarem o lugar onde agora se encostavam. **Dado que a frente da minha casa reentrava, metros, da linha da rua, e dos dois lados avançava a cerca, formava-se ali um encantoável, espécie de resguardo. Valendo-se do que, o homem obrigara os outros ao ponto donde seriam menos vistos, enquanto barrava-lhes qualquer fuga; sem contar que, unidos assim, os cavalos se apertando, não dispunham de rápida mobilidade.** Tudo enxergara, tomando ganho da topografia. Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes. Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingão no i, ele me dissolvia. O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava. Convidei-o a desmontar, a entrar. Disse **de** não, conquanto os costumes. Conservava-se de chapéu. Via-se que passara a descansar na sela — decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar. Perguntei: respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta. Sua voz se espaçava, querendo-se calma; **a fala de gente de mais longe, talvez são-franciscano.** Sei desse tipo de valentão que

trangidos coagidos . Isso por isso, que o cavaleiro solerte tinha o ar de regê-los: a meio-gesto, desprezivo, intimidara-os de pegarem o lugar onde agora se encostavam.

Tudo enxergara, tomando ganho da topografia. Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes. Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingão no i, ele me dissolvia. O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava. Convidei-o a desmontar, a entrar. Disse **que** não, conquanto os costumes. Conservava-se de chapéu. Via-se que passara a descansar na sela — decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar. Perguntei: respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta. Sua voz se espaçava, querendo-se calma

Sei desse tipo de valentão que

nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és. Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar. Ele falou: ‘Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...’

Carregara a celha. Causava outra inquietude, sua farrusca, a catadura de canibal. Desfranziu-se, porém, quase que sorriu. Daí, desceu do cavalo; maneiro, imprevisto. Se por se cumprir do maior valor de melhores modos; por esperteza? Reteve no pulso a ponta do cabresto, o alazão era para paz. O chapéu sempre na cabeça. Um alarve. Mais os ínvios olhos. E ele era para muito. Seria de ver-se: estava em armas — e de armas alimpadas. Dava para se sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto meneável. Sendo a sela, de notar-se, uma jereba papuda urucuiana, pouco de se achar, na região, pelo menos de tão boa feitura.

Tudo de gente brava. Aquele propunha sangue, em suas tenções. Pequeno, mas duro, grossudo, todo em tronco de árvore. Sua máxima violência podia ser para cada momento. Tivesse aceitado de entrar e um café, calmava-me. Assim, porém, banda de fora, sem a-graças de hóspede nem surdez de paredes, tinha para um se inquietar, sem medida e sem certeza.

— ‘Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo

nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és. Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar. Ele falou: ‘Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...’

Seria de ver-se: estava em armas — e de armas alimpadas.

Tudo de gente brava. Aquele propunha sangue, em suas tenções. Pequeno, mas duro, grossudo, todo em tronco de árvore. Sua máxima violência podia ser para cada momento. Tivesse aceitado de entrar e um café, calmava-me. Assim, porém, banda de fora, sem a-graças de hóspede nem surdez de paredes, tinha para um se inquietar, sem medida e sem certeza.

— ‘Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo

da Serra...’ Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara — evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal, de mim a palmo! Continuava: — ‘Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso... Saiba que estou com ele à revelia... Cá eu não quero questão com o Governo, não estou em saúde nem idade... O rapaz, muitos acham que ele é de seu tanto esmiolado...’ Com arranco, calou-se. Como arrependido de ter começado assim, de evidente. Contra que aí estava com o fígado em más margens; pensava, pensava. Cabismeditado. Do que, se resolveu. Levantou as feições. Se é que se riu: aquela crueldade de dentes. Encarar, não me encarava, só se fito à meia esguelha. Latejava-lhe um orgulho indeciso. Redigiu seu monologar. **O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São ão, travados assuntos, inseqüentes, como dificuldade. A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios. Assim no fechar-se com o jogo, sonso, no me iludir, ele enigmava: E, pá:** — ‘Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmisgerado... faz-megerado... fal-*

da Serra...’ Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara — evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal, de mim a palmo! Continuava: — ‘Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso... Saiba que estou com ele à revelia... Cá eu não quero questão com o Governo, não estou em saúde nem idade... O rapaz, muitos acham que ele é de seu tanto esmiolado...’ Com arranco, calou-se. Como **(que)** arrependido de ter começado assim, de evidente. Contra que aí estava com o fígado em más margens; pensava, pensava. Cabismeditado. Do que, se resolveu. Levantou as feições. Se é que se riu: aquela crueldade de dentes. Encarar, não me encarava, só se fito à meia esguelha. Latejava-lhe um orgulho indeciso. **(ele)** Redigiu seu monologar.

— ‘Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmisgerado... faz-megerado... fal-*

misgeraldo... famíliasgerado...?

Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela frase. **Soara com riso seco.** Mas, o gesto, que se seguiu, imperava-se de toda a rudez primitiva, de sua presença dilatada. Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato. E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invençione de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele se famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?

— ‘Saiba vosmecê que saí ind’hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro...’ Se sério, se era. Transiu-se-me.

— ‘Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo — o livro que aprende as palavras... É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorâncias... Só se o padre, no São ão, capaz, mas com padres não me dou: eles logo engambelam... A bem. Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei?’ **Se simples. Se digo. Transfoi-se-me. Esses trizes:**

— *Famigerado?*

— ‘Sim senhor...’ — e, alto, repetiu, vezes, o termo, enfim nos vermelhões da raiva, sua voz fora de foco. E já me olhava, interpelador, intimativo — apertava-me. Tinha eu que descobrir a cara.

misgeraldo... famíliasgerado...?

Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela frase. Mas, o gesto, que se seguiu, imperava-se de toda a rudez primitiva, de sua presença dilatada. Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato. E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invençione de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele se famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?

— ‘Saiba vosmecê que saí ind’hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro...’ Se sério, se era. Transiu-se-me.

— ‘Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo — o livro que aprende as palavras... É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorâncias... Só se o padre, no São ão, capaz, mas com padres não me dou: eles logo engambelam... A bem. Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei?’

— *Famigerado?*

— ‘Sim senhor...’ — e, alto, repetiu, vezes, o termo, enfim nos vermelhões da raiva, sua voz fora de foco. E já me olhava, interpelador, intimativo — apertava-me. Tinha eu que descobrir a cara.

— *Famigerado?* Habitei preâmbulos. Bem que eu me carecia noutro ínterim, em indúcias. Como por socorro, espiei os três outros, em seus cavalos, intugidos até então, mumumudos.

Mas, Damázio:

— ‘Vosmecê declare. Estes aí são de nada não. São da Serra. Só vieram comigo, pra testemunho...’

Só tinha de desentalar-me. O homem queria estrito o caroço: o verivérbio.

— *Famigerado* é inóxio, é ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’...

— ‘Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?’

— Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...

— ‘Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?’

— *Famigerado?* Bem. É: ‘importante’, que merece louvor, respeito...

— ‘Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura? Se certo! Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu sincero disse:

— Olhe: eu, como o sr. me vê, com *vanagens*, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado — bem famigerado, o mais que pudesse!...

— ‘Ah, bem!’ — soltou, exultante.

Saltando na sela, ele se levantou de molas. *Subiu em si*, desagravava-se, num desafogaréu. Sorriu-se, outro. Satisfez aqueles três: — ‘Vocês podem ir, compadres. Vocês escutaram bem

Como por socorro, espiei os três outros, em seus cavalos, intugidos.

Mas, Damázio:

— ‘Vosmecê declare. Estes aí são de nada não. São da Serra. Só vieram comigo, pra testemunho...’

Só tinha de desentalar-me. O homem queria estrito o caroço: o verivérbio.

— *Famigerado?* (Habitei preâmbulos)

Famigerado é inóxio, é ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’...

— ‘Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?’

— Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...

— ‘Pois... e o que é que é, (então) em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?’

— *Famigerado?* Bem. É: ‘importante’, que merece louvor, respeito...

— ‘Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura?’ Se (sério)! Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu sincero disse:

— Olhe: eu, como o sr. me vê, com (respeito), hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado — bem famigerado, o mais que pudesse!...

— ‘Ah, bem!’ — soltou, exultante.

Saltando na sela, ele se levantou (em) molas, desagravava-se, num desafogaréu. Sorriu-se, outro. Satisfez aqueles três: — ‘Vocês podem ir, compadres. Vocês escutaram bem a boa

a boa descrição...’ — e eles prestes se partiram. Só aí se chegou, beirando-me a janela, aceitava um copo d’água. Disse: — ‘Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!’ Seja que de novo, por um mero, se torvava? Disse: — ‘Sei lá, às vezes o melhor mesmo, pra esse moço do Governo, era ir-se embora, sei não...’ Mas mais sorriu, **apagara-se-lhe a inquietação**. Disse: — ‘A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... Só pra azedar a mandioca...’ Agradeceu, quis me apertar a mão. Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa. Oh, pois. Esporou, foi-se, o alazão, não pensava no que o trouxera, tese para alto rir, e mais, o famoso assunto.” (ROSA, 2009, v. 2, p. 405 a 408)

descrição...’ — e eles prestes se partiram. Só aí se chegou, beirando-me a janela, aceitava um copo d’água.

Disse: — ‘Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!’ Seja que de novo, por um mero, se torvava? Disse: — ‘Sei lá, às vezes o melhor mesmo, pra esse moço do Governo, era ir-se embora, sei não...’ Mas mais sorriu.

Disse: — ‘A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... Só pra azedar a mandioca...’ Agradeceu, quis me apertar a mão. (De) Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa. Oh, pois. Esporou, foi-se, o alazão, não pensava no que o trouxera, tese para alto rir, e mais, o famoso assunto.”



Temos nove trechos editados e mais algumas palavras do original que não fizeram parte da estória narrada. Mesmo assim, o narrador deu conta de bastante texto, comprovando alta capacidade mnemônica. Temos, na coluna da direita, quatro grupos de palavras que foram sublinhadas para indicar trocas de lugar (por exemplo, em vez de falar “embolados, de banda”, como está no original, o narrador falou “de banda, embolados”, sem prejuízo da frase); e, também, temos marcações, em amarelo, de oito palavras incluídas pelo narrador em substituição às expressões exatas do texto e, que, a rigor, poderiam ser consideradas *variantes/improvisos*. São variações mínimas (pode ser que o contador nem tenha notado a inclusão dessas poucas palavras) que não modificam o sentido do original, mas que colaboram para que este seja considerado o texto desta performance única. Finalmente, em azul, temos destacada uma frase do conto (“*Famigerado? Habitei preâmbulos*”) que teve sua localização original alterada para uma outra posição em contexto quase idêntico. Esse deslocamento, tampouco, alterou o sentido do texto, mas pode ser considerado, também, uma *variante*.

O cenário desta *performance* é natural: uma área ao ar livre, de campo, solo barroso, pouca grama, mas muita vegetação ao fundo (devemos nos lembrar que o Grupo **Caminhos do Sertão** promove caminhadas onde são feitas as narrações de estórias). Não há iluminação artificial nem móveis ou objetos no espaço de apresentação, informalmente delimitado por um círculo quase completo de ouvintes/espectadores.

Os figurinos do violeiro e do contador são quase iguais: camiseta personalizada do grupo **Caminhos do Sertão** (não foi possível enxergar, no vídeo, o que diziam as inscrições e os desenhos impressos nas camisetas), calça (preta, do cantador; azul, do contador), botina e chapéu. Já é possível notar essa constante entre os contadores de estórias rosianas, de Cordisburgo: os dois grupos dão preferência para seus “uniformes”, estratégia que serve, como vimos, para voltar a atenção da plateia para a voz do *performer* (evitando que a roupa usada chame mais a atenção do público do que a estória). Há, também, uma outra espécie de serventia do “uniforme”: a divulgação, a publicidade do grupo por onde os seus integrantes estiverem caminhando (uma alternativa mais econômica do que outras formas de publicidade pagas³⁹).

O logotipo do grupo **Caminhos do Sertão** (que, possivelmente, está em impresso na camiseta do grupo) utiliza a faixa de Moebius, sinal gráfico do “infinito”, símbolo que “encerra” o romance **Grande Sertão: Veredas** e que é muito significativo na obra de Guimarães Rosa, que versa sobre a interminável travessia vivida pela humanidade, “fins” que são recomeços e a ideia do homem em constante evolução, como se lê no conto **Páramo**, de **Estas Estórias**: “Cada criatura é um rascunho, a ser retocado sem cessar”

(ROSA, 2009, v. 2, p. 848). No logotipo, a faixa de Moebius corresponde aos “caminhos” e suas curvas superiores são como “morros” do “sertão”, onde estão duas casas, quatro palmeiras (os buritis são as palmeiras mais presentes na obra de Guimarães Rosa e também possuem diversas significações, entre elas, a ideia de poder e virilidade) e três aves “sobrevoadando” a “paisagem”.

Analisando a *performance* do contador Zé Maria, verificamos, novamente, a situação de mescla entre as funções do *narrador* e do *ator*. A estória também é escrita em primeira pessoa: quem conta é o médico que foi procurado pelo jagunço Damázio. Os gestos de corpo e as expressões faciais são amplamente utilizados por Zé Maria. Percebemos a gestualidade que *reafirma* o que é narrado e, pela primeira vez, neste trabalho, também é possível perceber um gesto que *substitui* a

39 Tanto o **Caminhos do Sertão** quando o grupo **Miguilim** possuem página na rede social *Facebook*, que tem se mostrado uma ferramenta de publicidade gratuita.



Figura 13 Logo do grupo **Caminhos do Sertão**

palavra, para usar a classificação proposta por Paul Zumthor. O gesto em questão é o que simula um soco, por meio da batida de uma mão aberta sobre um punho fechado, um gesto cujo significado é socialmente partilhado e que indica a disposição para a briga, por parte do valentão Damázio. E, por que dizemos que este gesto *substitui* a palavra? Ora, porque na hora em que Damázio o faz⁴⁰, ele não diz algo como “posso te bater” ou “estou disposto a brigar”, mas, simplesmente, se apresenta: “Vosmecê que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras.” O gesto substitui a ameaça verbal e complementa a identificação do jagunço — Damázio tinha fama de ser violento “até a espuma dos bofes”, nas palavras do narrador.

40 No vídeo, na altura de 3'58”.



Figura 14 Gesto contribuindo para a construção do sentido do que é narrado

Voltando a um detalhe importante do figurino do contador, notamos que o chapéu não é um simples adereço em sua cabeça, mas um elemento diferenciador entre as falas do médico e de seu interlocutor, Damázio.

Zumthor nos orienta a prestar atenção para a função que esse tipo de detalhe exerce na *performance*:

(...) a vestimenta contribui, por sua aparência geral ou algum detalhes notável, com o ornamento do homem mesmo, assim apresentado como fora do comum, associado aos estereótipos de beleza ou de força correntes no grupo social onde ele se exhibe. (IPO, p. 215)



Figura 15 Chapéu baixo enquanto Damázio fala

Quando é a vez da fala do jagunço, o contador abaixa a aba do chapéu até a altura do nariz e muda para um tom mais grave de voz. Quando o médico volta a falar, o chapéu é levantado novamente. Ao fazer isso, o narrador diferencia um personagem do outro e define um traço “misterioso” para Damázio,

quando impede que o público veja seus olhos. Outra ferramenta utilizada pelo narrador para diferenciar os dois personagens é o ritmo: o médico, cuja tensão aumenta conforme vai entendendo a gravidade da situação em que se encontra, fala mais rápido e de forma mais nervosa do que o jagunço Damázio, que fala lento, pausado, revelando, por um lado, “sangue frio” e, por outro, dificuldade em se expressar verbalmente. Essas escolhas — o detalhe do chapéu e a alternância de ritmos para demarcar bem os personagens — causa um efeito na plateia: é possível ver, em alguns rostos, ao redor, um riso de aprovação para o talento do narrador que, naquele momento, está se dividindo “em dois”. Mais uma vez, podemos constatar, na prática, a teoria de Zumthor sobre os estímulos sensoriais enviados pelo *performer* e percebidos pelos sentidos de quem está ouvindo/assistindo: “A impressão rítmica bem complexa que a performance cria provem do encontro de duas séries de fatores: corporais, ou seja, visuais e táteis (...); e vocais, portanto, auditivos” (IPO, p. 175) Os fatores corporais e vocais — a *presença* do narrador — criam o ritmo da narração, definem seu espaço e impactam sobre a sua recepção.

A movimentação do contador da estória pelo espaço de cena é maior do que nas performances anteriormente analisadas. Durante a narração, ele olha, constantemente, para todos os lados da plateia, à sua volta. O público responde com olhos atentos, risos de satisfação, gargalhadas⁴¹ e até com a *repetição* de uma frase que acabara de ser dita pelo contador⁴². É a *voz poética* ecoando no ouvinte e sendo localizada por ele em seu mundo de significações. Passada a performance, o ouvinte pode querer reproduzir, para outra pessoa, as falas que mais o tocaram ou que provocaram riso; neste processo, sua memória pode modificar trechos ou acrescentar termos que não faziam parte do original, em uma verdadeira *re-criação* do que foi narrado (aqui podemos lembrar das tradições orais que, em sua transmissão no tempo e no espaço, são constantemente modificadas por aqueles que contam, no que Zumthor, ao estudar poemas medievais que possuíam muitas variações, chama de *movência*, que colabora, em um movimento contraditório, para manter — garantir sobrevivência na escala do tempo — e para modificar — instabilizar o próprio texto — uma narrativa tradicional.

Há, também, segundo o estudioso, os casos de “movência zero”, nos quais a *performance* não é livre, mas ditada por parâmetros rígidos que não admitem *variantes* ou improvisação:

Certamente, vários gêneros de poesia oral exigem uma estrita memorização do texto e proscrevem toda variação: cantos de dança polinésios, poemas genealógicos de Ruanda, rituais ameríndios e talvez a poesia japonesa mais antiga. Todos parecem

41 Como dissemos anteriormente, essas reações estimulam o narrador a se soltar e continuar investindo no tom humorístico que está sendo apreciado pelo público.

42 Aos 8'24" do vídeo, ouvimos claramente um integrante da audiência dizer: “Linguagem de em dia de semana é muito bom”, seguida de uma risada.

ligados a uma concepção particular de saber e de transmissão. Trata-se aqui, portanto, de “movência zero”, significativa como tal. (IPO, p. 265)

A opção dos grupos de contadores de histórias de Cordisburgo pela reprodução fiel dos textos originais escritos por Guimarães Rosa pode ser uma opção por algo como a *movência zero*. No entanto, essa é uma meta *ideal*, difícil de ser atingida por todos os contadores da cidade que, como vimos, esmeram-se pela fidelidade ao texto escrito, mas estão sujeitos a deslizes, substituições de palavras e esquecimentos. Voltaremos a este último ponto no próximo tópico.

Há um outro detalhe no vídeo que merece nota: durante a narração de Zé Maria, podemos ver, na plateia, o “miguilim” Rafael Ferreira, um *contador de histórias* que, agora, está no papel de ouvinte/espectador. Lord⁴³ já nos falava das três fases de aprendizado dos cantadores iugoslavos até se atingir o domínio das técnicas de composição e montagem dos poemas épicos de sua região. A primeira fase é a da audição de cantadores mais velhos, como o Rafael está fazendo, ao escutar o veterano Zé Maria. Neste caso, o contador é “professor” e o ouvinte é “aluno”, também — uma faceta “pedagógica” da contação de histórias.

Antes de serem contadores de histórias, no entanto, Zé Maria e Rafael, bem como os demais narradores rosianos, são cidadãos de Cordisburgo, integram uma comunidade. Escutar histórias uns dos outros, mesmo que sejam baseadas em peças escritas por um só conterrâneo, para além de ser um aprendizado de técnicas narrativas, ajuda a estabelecer vínculos comunitários que fazem parte dos processos de construção de identidades e de fortalecimento de raízes socioculturais:

É ao nível do ouvinte e da recepção que se manifesta a verdadeira dimensão histórica da poesia oral. A sua existência, de qualquer forma, constitui, num sentido amplo, um elemento indispensável da sociabilidade humana, um fator essencial da coesão dos grupos. (IPO, p. 247)

PERFORMANCE 5 – GRUPO CAMINHOS DO SERTÃO – “TRECHOS DE “GRANDE SERTÃO: VEREDAS””

O segundo vídeo do grupo **Caminhos do Sertão** que analisaremos traz a *performance* do contador Fábio Barbosa, que narra três trechos (um longo e dois

43 Sobre o aprendizado do cantor de contos iugoslavo, A. B. Lord distingue três fases, até a primeira apresentação pública: primeiro, o período de ouvir e absorver; depois, o período de aplicação e, por fim, o canto diante de uma audiência crítica. Ver: LORD, 2000, p. 21.



Figura 16 Rafael (camisa verde) ouvindo/vendo e aprendendo

curtíssimos) do romance **Grande Sertão: Veredas**, nos quais o protagonista, Riobaldo, faz algumas reflexões filosóficas e enumera os jagunços de seu antigo convívio. A lista é grande, e a cada jagunço é atribuída uma descrição específica, o que acrescenta um grau de dificuldade para o narrador. Antes, porém, da narração de Fábio, temos, mais uma vez, uma pequena fala do “Brasinha” e, em seguida, a *performance* do violeiro Di Souza, abrindo a apresentação com a seguinte composição⁴⁴:

Minha gente, estou chegando
e já vou me apresentar.
Vindo de muito distante,
com poder de guerrear.

Zé Bebelo, nisso chefe,
Indo à frente, sem cansar,
Diadorim, minha neblina,
este segue meu encaço.

Se apresente, meu amigo,
pois aqui não tem segredo.
Sou vivido na batalha,
na ponta da faca eu corto o medo.

E lhe digo, com certeza: sertão...
é muito perigoso.
Jagunço tem pouco assunto,
mas, no fim, é corajoso.

(Letra: Fábio Barbosa / melodia: Di Souza)

A canção, novamente, é uma introdução ao que será narrado em seguida e reúne o clima geral da estória: a apresentação dos jagunços, a convivência entre eles durante as batalhas do sertão e o tema da coragem, sempre presente e exaltado nas narrativas sertanejas, em geral. Diferentemente do verificado no tópico anterior, no entanto, temos a presença do toque constante do violão, com a melodia seguindo sem interrupções, sem alternância com a voz que canta a letra. Não percebemos, no entanto, a “concorrência” entre voz e violão, mas uma harmonia e uma complementariedade entre os dois.

Depois da *performance* musical, começa a narração. Abaixo, a tabela que estamos utilizando neste estudo para comparar o escrito e o narrado. Os subli-

⁴⁴ Gravado na Gruta de Maquiné, durante caminhada eco-literária promovida pelo grupo **Caminhos do Sertão**, como parte da programação da **XXVI Semana Roseana**, no ano de 2014, em Cordisburgo – MG. Disponibilizado on-line por Pedro Antônio Cândido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MUoODcibPFc>

nhados indicam trocas de ordem das palavras. Os asteriscos marcam pequenos deslizos na narração. Em amarelo, as palavras que não fazem parte do texto original e, em azul, os trechos que foram deslocados de sua posição original:



ORIGINAL

“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e **daí** afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza! **Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito — por coragem.**

Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia.

Aí o senhor via os companheiros, um **por** um, prazidos, em beira do café. **Assim, também**, por que se agüentava aquilo, era por causa da boa camaradagem, e dessa movimentação sempre. Com todos, quase todos, eu bem combinava, não tive questões. Gente certa. E **no** entre esses, que eram, o senhor me ouça bem: Zé Bebelo, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço; o Reinaldo que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida; o Alaripe, que era **de** ferro e **de** ouro, e **de** carne e osso, e de minha melhor estimação; Marcelino Pampa, segundo em chefe, cumpridor **de tudo e senhor** de muito respeito; João Concliz, que com o Sesfredo porfiava, assoviando **imitado de toda** qualidade de pássaros, **este**

NARRADO

“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e **depois** afrouxa, sossega e **daí, então** desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza!

Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia.

Aí o senhor via os companheiros, **todos** um **a** um, **sentados** prazidos, em beira do café. **E** por que se agüentava aquilo?, era por causa da boa camaradagem, e **por conta** dessa movimentação sempre. Com todos, quase todos, eu bem combinava, não tive questões. Gente certa. E **dentre** esses, que eram, o senhor me ouça bem: Zé Bebelo, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço; o Reinaldo que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe **a** minha vida; o Alaripe, que era ferro e ouro, e carne e osso, *e de minha melhor estimação; Marcelin**ho** Pampa, segundo em chefe, **e** cumpridor **muito bom homem e sujeito** de muito **direito**; **o** João Concliz, que com o Sesfredo porfiava, assoviando **imitando qualquer** qualidade

nunca se esquecia de nada; o Quipes, sujeito ligeiro, capaz de abrir num dia suas quinze léguas, cavalos que haja; Joaquim Beiju, rastreador, de todos esses **sertões** dos Gerais sabente; o Tipote, que achava os lugares d'água, feito boi generalista ou buriti em broto de semente; o Suzarte, **outro** rastreador, feito cão cachorro ensinado, boa pessoa; o Queque, que sempre tinha saudade de sua **rocinha** antiga, desejo dele era tornar a ter um pedacinho de terra plantadeira; o Marimbondo, faquista, perigoso nos repentes quando bebia um tanto **de** mais; o Acauã, um roxo esquipático, só de se olhar para ele se via o vulto da guerra; o Mão-de-Lixa, porreteiro, **nunca largava** um bom cacete, que **nas** mãos **dele** era a pior arma; Freitas Macho, **grão-mogolense**, contava **ao** senhor qualquer patranha que provesses, e **assim descrevia**, o senhor acabava acreditando que fosse verdade; o Conceição, guardava **numa** sacola **todo** retrato de mulher que ia achando, até recortado de folhinha ou de jornal; José Gervásio, **caçador** muito bom; José Jitirana, filho dum lugar **que se chamava** a Capelinha-do-Chumbo: esse **sempre** dizia que eu era muito parecido com um tio dele, Timóteo chamado; o Preto Mangaba, da Cachoeira-do-Choro, dizia-se que entendia de toda mandraca; **João Vaqueiro, amigo em tanto, o senhor já sabe; o Coscorão, que tinha sido carreiro de muito ofício, mas constante que era canhoto; o jacaré, cozinheiro nosso; Cavalcânti, compe-**

de pássaro, **esse** nunca se esquecia de nada; o Quipes, sujeito **muito** ligeiro, **era** capaz de abrir num dia suas quinze léguas, cavalo que haja! Joaquim Beiju, rastreador, de todo esse **sertão** dos Gerais sabente; o Tipote, que achava **todos** os lugares d'água, feito boi generalista ou buriti em broto de semente; o Suzarte, rastreador **também**, feito cão cachorro ensinado, boa pessoa; o Queque, que sempre tinha saudade de sua **terrinha** antiga, desejo dele era tornar a ter um pedacinho de terra plantadeira; o Marimbondo, faquista, **de repente** perigoso nos repentes quando bebia um tanto **a** mais; o Acauã, um roxo esquipático, só de se olhar para ele se via o vulto da guerra; o Mão-de-Lixa, porreteiro, **não tirava a mão de** um bom cacete, que **em suas** mãos era a pior arma; o Freitas Macho, **aquilo ele** contava **pro** senhor qualquer patranha que provesses, e **ia descrevendo, e** o senhor acabava acreditando que fosse verdade; o Conceição, guardava **na** sacola **qualquer** *retrato de mulher que ia achando, até recortado de folhinha ou de jornal; o José Gervásio, muito bom **atirador**; o José Jitirana, filho dum lugar **chamado** a Capelinha-do-Chumbo: esse **se** dizia que eu era muito parecido com um tio dele, Timóteo chamado; o Preto Mangaba, da Cachoeira-do-Choro, dizia que **se** entendia de toda mandraca;

Cavalcânti, sujei-

tente sujeito, só que muito soberbo, se ofendia com qualquer brincadeira ou palavra; o Feliciano, caolho; o Marruaz, homem desmarcado de forçoso: capaz de segurar as duas pernas dum poldro; Guima, que ganhava em todo jogo de baralho, era do sertão do Abaeté; Jiribibe, quase menino, filho de todos no afetual paternal; o Moçambicão — um negro enorme, pai e mãe dele tinham sido escravos nas lavras; Jesuado, rapaz cordato — a ele fiquei devendo, sem me lembrar de pagar, quantia de dezoito mil-réis; o Jequitinhão, antigo capataz arrieiro, que só se dizia por ditados; o Néelson, que me pedia para escrever carta, para ele mandar para a mãe, em não sei onde moradora; Dimas Doido, que doido mesmo não era, só valente e esquentado; o Sidurino, tudo o que ele falava divertia a gente; Pacamã-de-Presas, que queria qualquer dia ir cumprir promessa, de acender velas e ajoelhar adiante, no São Bom Jesus da Lapa; Rasga-em-Baixo, caolho também, com movimentos desencontrados, dizia que nunca tinha conhecido mãe nem pai; o Fafafa, sempre cheirando a suor de cavalo, se deitava no chão e o cavalo vinha cheirar a cara dele; Jõe Bexiguento, sobrenomeado ‘Alparcatas’, deste qual o senhor, recital, já sabe; um José Quitério: comia de tudo, até calango, gafanhoto, cobra; um infeliz Treciziano; o irmão de um, José Félix; o Liberato; o Osmundo. E os urucuianos que Zé Bebelo tinha trazido: aquele Pantaleão, um Salústio

to muito sério, só que muito soberbo, se aborrecia com qualquer brincadeira ou palavra; tinha o jacaré, nosso cozinheiro; tinha o Marruaz, que era um moço desmarcado de forçoso: ele era capaz de pegar as duas pernas dum poldro; o Guima, que era ganhador de qualquer jogo de baralho, era do sertão do Abaeté; o Moçambicão — um preto enorme, pai e mãe dele tinham sido escravos nas lavras; o Jiribibe, quase menino, filho de todos no afetual paternal o Jesuado, pessoa muito cordato — a ele fiquei devendo, sem me lembrar de pagar, quantia de dezoito mil-réis; o Jequitião, antigo capataz arrieiro, que só se dizia por ditados; tinha o Néelson, que sempre pedia para eu escrever carta, para ele mandar para a mãe dele, de não sei onde moradora; o Sidurino, tudo o que e Pacamã-de-Presas, que sempre queria ir cumprir promessas, de acender velas e se ajoelhar no São João Bom Jesus da Lapa;

o Dimas Doido, que doido mesmo não era, só muito esquentado e valente; o Fafafa, sempre cheirando a suor de cavalo, se deitava no chão e o cavalo vinha cheirar a cara dele; o Jõe Bexiguento, sobrenomeado ‘Alparcatas’,

E tinha os urucuianos que o Zé Bebelo tinha trazido: um Pantaleão, um

João, os outros. E — **que** ia me esquecendo — Raimundo **Lê, puçanguara**, entendido de curar qualquer doença, e Quim Queiroz, que da munição **dava conta**, e o Justino, ferrador e alveitar. **A** mais, **que** nos dedos conto: o Pitolô, **José Micuim**, Zé Onça, Zé Paquera, **Pedro Pintado, Pedro Afonso, Zé Vital, João Bugre, Pereirão, o Jalapa, Zé Beijudo, Nestor. E Diodolfo, o Duzentos, João Vereda, Felisberto, o Testa-em-Pé, Remigildo, o Jósio, Domingos Trançado, Leocádio, Pau-na-Cobra, Simião, Zé Geralista, o Trigo, o Cajueiro, Nhô Faísca, o Araruta, Durval Foguista, Chico Vosso, Acrísio e o Tuscaninho Caramé.** Amostro, para o senhor ver que eu me alembro. Afora algum **de** que eu **me** esqueci — isto é: mais muitos... Todos juntos, **aquilo** tranqüilizava os ares. A liberdade é assim, movimentação. E bastantes morreram, no final. Esse sertão, esta terra. (ROSA, 2001, p. 402 a 405)

“Viver é um descuido prosseguido.”
(ROSA, 2001, p. 104)

“**Mas**, quem é que sabe como? Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera...”
(ROSA, 2001, p. 133)

Salústio João, **e uns** outros. E **já** ia me esquecendo — Raimundo **Lé, pançugara**, entendido de **se** curar qualquer doença, o Quim Queiroz, que **tomava conta** da munição, e o Justino, **que era** ferrador e alveitar. **E, no** mais, nos dedos **eu** conto: o Pitolô, Zé Onça, **Zé Bugre, Zé Paquera,**

tinha o Zé Geralista, tinha o Nhô Faísca, Simião, Pau-na-Cobra, tinha o Nhô Faísca, o Duzentos, e o Acrísio, o Locácio e o Toscaninho, Toscaninho Marambé. Amostro, para o senhor ver que eu me alembro. Fora algum que eu esqueci — isto é: mais muitos... **Perto deles** Todos juntos, tranqüilizava os ares. A liberdade é assim, **a** movimentação. E bastantes **daqueles** morreram, no final. Esse sertão, **essa** terra.”

“Viver é um descuido prosseguido.”

“(E) quem é que sabe como? *Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera...”



Esta é a primeira *performance* que apresenta uma grande quantidade de acréscimos, substituições e deslocamentos em relação ao texto original, como se pode comprovar pela quantidade de palavras em amarelo e de trechos em azul, na coluna da direita. Na coluna do meio, as marcações foram tantas que

não podemos afirmar quais marcações em vermelho constituem edições propositais e pré-performáticas do texto original⁴⁵ e quais delas são fruto do esquecimento do narrador, que se manifestou de forma inequívoca aos 9'20" do vídeo. Deslize facilmente justificável por tratar-se de um trecho longo do romance, que exige grande capacidade mnemônica e não oferece possibilidade de modificação sem prejuízo do conteúdo (os nomes são muitos e modificá-los significa mudar as identidades dos jagunços, alteração significativa, nesse contexto).

O “buraco” no meio da apresentação (dez segundos, de 9'22 a 9'32”), durante o qual o contador tenta retomar a lista de jagunços, acabou por demonstrar zelo dele em narrar a estória da forma mais completa possível. Ele poderia, por exemplo, ter adiantado o final e terminado a *performance* de improviso, mas optou pelo esforço de memória para continuar a enumeração. Mesmo com o empenho do *performer*, muitos nomes foram modificados⁴⁶ e outros ficaram de fora⁴⁷, de modo que a parte final do texto foi bem adequada à situação: “Afora algum de que eu me esqueci – isto é: mais muitos...”. Não à toa, a plateia reagiu, rindo da ironia que, nas *circunstâncias* daquela *performance* única, se instalou. Zumthor fala do “erro” como essa oportunidade criadora de novos sentidos:

A “falha de memória”, o “branco” em performance é mais episódio criador do que acidente: as culturas tradicionais, inventando o “estilo formular”, tinham integrado essas incertezas da memória viva à sua arte poética. (...) Essas maneiras de dizer, em que o próprio é fazer predominar no intérprete a memorização e, sobre a memorização, o que eu chamaria a *relembração*: em oposição ao apelo puro e simples do já-sabido, a re-criação de um saber, a todo instante questionado em seu detalhe, e onde cada performance instaura uma nova integridade. (IPO, p. 238)

45 Uma suposição: os trechos com mais de três frases foram editados de propósito, na fase de ensaios, e os mais breves foram esquecidos pelo contador. Mas esta é apenas uma hipótese.

46 Contabilizamos 5 nomes modificados: João Bugre virou “Zé Bugre”; Jequitinhão virou “Jequitião”; São Bom Jesus da Lapa virou “São João Bom Jesus da Lapa”; Raimundo Lê, puçanguara, virou “Raimundo Lé, pançuguará”, e Tuscaninho Caramé virou “Toscaninho Marambé”.

47 Considerando-se a lista completa do original, 31 nomes ficaram de fora. Mas, como foi dito, é possível que alguns deles foram editados ainda na fase de ensaios.



Figura 17 Nos dedos, conto

O cenário desta *performance* é a Gruta de Maquiné, ponto turístico de Cordisburgo que figura no conto **O Recado do Morro** e em outras partes da obra de Guimarães Rosa. O contador encontra-se escorado numa rocha e o público está organizado em semi-círculo, à sua volta, como nas tradicionais rodas de contação de histórias. Algumas pessoas da plateia estão sentadas e, outras, de pé. Predominam, na narração, as expressões faciais e gestos das mãos do contador, com essa gestualidade cumprindo a função de *reafirmação* da palavra. O figurino do narrador é o “uniforme” do grupo (camiseta personalizada, calça e chapéu). O tom da voz é tranquilo, o ritmo da narração é lento e parece uma conversa natural, com a repetição de termos como “tinha o”, e “tinha também”, além de muitos artigos definidos e indefinidos comuns da fala cotidiana (e não tão frequentes no texto original de Guimarães Rosa).

PERFORMANCE 6 – GRUPO CAMINHOS DO SERTÃO – TRECHO DE “MEU TIO O IAUARETÊ”

O último vídeo⁴⁸ do grupo **Caminhos do Sertão** que analisaremos traz apenas um fragmento da *performance* do narrador Zé Maria, que encena um trecho do conto **Meu Tio o Iauaretê**. Esse conto integra a obra **Estas Estórias**, de Guimarães Rosa, lançada postumamente, em 1969, dois anos após a morte do escritor mineiro. Escolhemos esse vídeo, apesar de ser curto, pelo fato dele mostrar a simulação, pelo contador, de um ataque de onça,⁴⁹ o que reforça a constatação, já feita em tópicos anteriores, de que o *contador*, por vezes, é, também, *ator*. Em seus estudos sobre oralidade, Paul Zumthor encontrou muitos exemplos de *performances* em que mal se distinguiam as duas figuras:

Na África, onde os contos se dramatizam, alguns (entre os Ewé, os Ioruba) mal se distinguem do que seria, para nós, um teatro. Nos funerais Bobo, no Alto Volta, danças, cantos e discursos imitam sequências de acontecimentos da vida do defunto, seus tiques, seu timbre de voz, seu caminhar. Os últimos recitadores de epopeia que se encontram ainda no Japão imitam os atores em sua narração. (IPO, p. 209)

Da mesma forma, na *performance* ora analisada, também temos um contador-ator em cena. O discurso polifônico do teatro, onde “falam” o cenário, a iluminação, o figurino, a voz do ator, acompanhada de seu corpo, é, segundo Zumthor, um modelo para toda comunicação poética que faz uso da oralidade: “(...) integrando a voz portadora de linguagem a um grafismo traçado pela presença de um ser, em toda a intensidade do que o torna humano. Nisto, ele constitui o modelo absoluto de toda poesia oral” (IPO, p. 58).

48 Gravado em 2009, durante caminhada eco-literária da **XXI Semana Roseana**, de Cordisburgo, MG. Disponibilizado online por Danilo de Oliveira Azevedo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yBTM-zgrhQY>

49 No conto, o narrador vai se transformando em onça na frente de seu interlocutor.

O cenário é uma mata bem iluminada por luz natural. O narrador está vestido com camisa, calça e chapéu de tons amarronzados e está de quatro, no chão, como uma onça. As folhas secas, sobre as quais ele se posiciona, operam uma espécie de “sonoplastia” quando são amassadas, adicionando um efeito sonora interessante.

O texto narrado é o seguinte:



Figura 18 Zé Maria, em *Meu Tio o Iauaretê*

ORIGINAL

“(…) vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. **Hã, hã...** Dá um bote, às vezes dá dois. Se errar, passa fome, o pior é que morre de vergonha...” (ROSA, 2009, v.2, p. 809)

“Onça fêmea mais bonita é Maria-Maria...” (idem, p. 810)

“**Ã-hã.** Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva.” (ibidem, p. 815)

NARRADO

“Vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. Dá um bote, às vezes dá dois. Se errar, passa fome, **(quage)** morre de vergonha...”

Onça fêmea mais bonita é Maria-Maria...

Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva.”

Há pouca diferença entre o texto narrado e o texto escrito, apenas dois sons (*hã* e *a-hã*) que constavam no original de Guimarães Rosa e que não foram ditos pelo contador. Em amarelo, na coluna da direita, somente uma palavra acrescida, “quage”, em substituição à expressão “o pior é que”. Pode ter sido uma troca que não foi notada pelo narrador, mas que é reveladora do domínio dele sobre o texto. Explicando melhor: quando se lê o conto “Meu Tio o Iauaretê”, nota-se que o protagonista fala, com frequência, a palavra “quase”, mas de forma alterada para “quage”, sugerindo que Guimarães Rosa quis deixar o texto escrito da forma como ele gostaria que soasse, ao ser

lido em voz alta. “Quage” é como o narrador/onça pronuncia “quase” — talvez por falta de alguns dentes, a palavra soe assim; talvez, por ser um modo “matuto” de falar a palavra. O contador Zé Maria sabe da frequência dessa palavra no texto e soube dispor dela em sua *performance*. Paul Zumthor também fala do talento de improvisar como uma espécie de domínio de vários elementos da narrativa:

O improvisador possui o talento de mobilizar e de organizar rapidamente materiais brutos, temáticos, estilísticos, musicais, aos quais se juntam as lembranças de outras performances, e frequentemente, de fragmentos memorizados da escrita. (IPO, p. 239)

O domínio da técnica de narração tem efeito positivo sobre o público, como podemos notar no vídeo, a partir dos 0’30”, quando a plateia reage sorrindo à simulação do “bote”, seguida da ponderação sobre a possibilidade da onça “passar vergonha” se errar o alvo.

A mobilização do corpo é completa, nesta performance. O contador encarna o personagem meio homem, meio onça, que narra a estória. Nas palavras de Zumthor, “Totalmente presente, o corpo encena o discurso.” (IPO, p. 209)

CONTADORES EM ROSA

Na primeira parte deste ensaio, apresentamos dois grupos de contadores de estórias de Guimarães Rosa que atuam na cidade mineira de Cordisburgo, terra natal do escritor: **Miguilim**, formado por crianças e adolescentes; e **Caminhos do Sertão**, composto por adultos, em sua maioria, ex-miguilins. Analisamos algumas de suas apresentações públicas, tentando contemplar o quadro geral dessas *performances*: cenário, figurino, vocal, gestual, texto, música (quando houve) e recepção da plateia. Vimos que cada uma das *performances* foi única como cada um dos contadores é único. Todos, no entanto, demonstraram possuir a capacidade de cativar e emocionar o público, proporcionando momentos de prazer, meta que Zumthor considera como sendo comum de toda comunicação poética oral.

Na ficção rosiana, os contadores de estórias também são retratados como tendo modos distintos entre si, mas com esse poder de fazer o seu público se deleitar enquanto narram. Nesta segunda parte do estudo, analisaremos a *presença* ficcional do contador/cantador em dois contos da obra **Corpo de Baile**, de Guimarães Rosa: **Uma estória de amor** e **O Recado do Morro**. Neste segundo tipo de análise, há dados novos que podem ser assinalados sobre os contadores: sua personalidade, sua história de vida e até alguns de seus pensamentos, como veremos a seguir.

A REVELAÇÃO DO CONTADOR, EM UMA ESTÓRIA DE AMOR

Uma estória de amor⁵⁰ narra a festa que Manuel Jesus Rodrigues (Manuelzão⁵¹) organiza para benzer uma capelinha erigida por ele na fazenda Samarra, da qual toma conta. Nesta estória, temos dois contadores representados: uma, já conhecida de todos da região, é Joana Xaviel; o outro, um contador que se revela, é o velho Camilo. Os dois são pessoas que vivem de favores e esmolas e que, diziam as línguas, tinham alguma espécie de envolvimento amoroso. Diferiam um do outro tanto no aspecto físico quanto na personalidade: a negra Joana era nova, nos seus quarenta anos; o branco Camilo era, como sua alcunha já antecipa, “velho”, contando mais de oitenta anos. Joana é descrita como uma mulher “solta” (ROSA, 2009, v. 1, p. 380) sem paradeiro no mundo; fisicamente feia, mal cuidada, gorda; psicologicamente, é descrita como extrovertida, mentirosa, adúladora, fofoqueira, ladra, e, diziam as más-línguas, até havia matado um veredeiro, no passado. Camilo, por seu turno, tinha feições bonitas, psicologicamente “era digno e tímido” (Ibidem, p. 367); ao contrário da errante e expansiva Joana, Camilo era uma “espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido” (Ibidem, p. 366) que, no entanto, tinha “um certo decoro antigo”, um siso de respeito de sua figuração” (Ibidem, p. 367). Neste ponto, lembramos do que dizia Benjamim, sobre as duas famílias de narradores — a dos marinheiros comerciantes e a dos camponeses sedentários:

“Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. (BENJAMIM, 1994, p. 198)

Joana Xaviel não é marinheira, nem comerciante, mas vive em constante errância, nômade como os grupos de rapsodos e aedos que percorriam as cidades para participar dos concursos de declamação, na Antiguidade grega. Camilo, não obstante tenha sido nômade no passado, é representado como alguém que fixou morada na Fazenda Samarra e aí ficou sendo um tipo “doméstico” de mendigo, uma personalidade “caseira”, um camponês “sedentário”. Ele também tem muito a contar, mas isso só será revelado mais adiante, porque, no início do conto, são descritas diferenças marcantes entre sua *performance*

50 Conto que também é conhecido como **Festa de Manuelzão**.

51 Personagem inspirado no vaqueiro Manuel Nardi, de Cordisburgo, com quem Guimarães Rosa viajou, em 1952, junto com outros vaqueiros, para o transporte de uma boiada.

e a de Joana. O velho recitava curtas quadrinhas decoradas, mas não botava alma na narrativa: “Aquilo era como se beber café frio, longe da chapa da fornalha” (ROSA, 2009, v. 1, p. 376). Joana, por sua vez, sabia “compridas estórias de verdade” (Ibidem, p. 376), “fogueava um entusiasmo” (Ibidem, p. 377), transmutava-se a cada personagem que interpretava; seduzia seus ouvintes: “(...) a gente chega se arreitava, recebia calor de se ir com ela, de se abraçar. (...) sem ela contando estória nenhuma, quem vê que alguém possuía perseveranças de olhar para Joana Xaviel como mulher assaz?” (Ibidem, p. 381). Zumthor fala sobre esse apelo tátil e erótico da *performance*: “O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visibilidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente, eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada” (IPO, p. 204).

Temos, aí, a caracterização de duas *presenças* bem diferentes: Joana possui aquilo que Zumthor define como um “saber-fazer” unido a um “saber-ser” característicos da *competência* de um narrador; que a habilita a contar “compridas estórias”, com a memória privilegiada de um rapsodo e com o talento de entusiasmar a plateia, como também vimos no caso dos contadores de Cordisburgo. Camilo está mais para um repetidor de quadras (poemas curtos, que contrastam com as “compridas estórias” de Joana), que não imprime emoção e, como consequência, não consegue *comunicar a voz poética* a seu público. Sua narração é “café frio”.

No entanto, para o espanto geral, quase no final da festa o povo da Samarra é surpreendido com a revelação da verdadeira voz de Camilo: “O velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir.” (ROSA, 2009, v. 1, p. 418). Em sua *performance*, Camilo contou a estória do “Vaqueiro Menino” e do “Boi Bonito” que, como nos faz crer a narrativa, é do conhecimento de alguns que estão na plateia. No entanto, mesmo o conto já fazendo parte de uma tradição oral conhecida, o velho narrador imprimiu nele o *ineditismo* de sua interpretação pessoal e da participação do público (a interação da qual fala Zumthor), com direito a recitação de versos, toque de viola, elenco de vaqueiros, de A a Z, demonstrando a memória prodigiosa do velho e também a arte de *costurar* narração, versos e música, própria dos cantadores de poesia épica (rapsódia). A festa, que já se encaminhava para seu final, ganhou novo fôlego e a contação de estórias acontece como nos tempos antigos — à beira do fogo e performatizada por um velho: “Venham o Pruxe, o Maçarico, o Lói, Acizilino, o Queixo-de-boi, Jão Orminiano, Jenuário. Com facho, tocha, rolo de cera acêso, e espertem essas fogueiras — seu Camilo é contador!” (Ibidem, p. 419) O “café frio” do

início da narrativa se esquentava junto à fogueira, em uma narração que remonta tempos imemoriais:

Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre, nem triste, mais podia ser fala de fada. No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro – o que era – o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado.

Até as mulheres choravam. Leonísia suavemente, Joana Xaviel suave. Joana Xaviel de certo chorava. Essa estória ela não sabia, e nunca tinha escutado. Essa estória ela não contava. O velho Camilo que amava. Estória! (ROSA, 2009, v. 1, p. 428)

A narração do velho Camilo, agora cheia de nuances (como os contadores de Cordisburgo, Camilo também modula a voz conforme o personagem: a “voz de ferro” do vaqueiro; a voz “de fada” do boi) e ritmos (na recitação de versos e na cantiga mítica do nascimento do mundo, cantada pelo boizinho), emociona os ouvintes e surpreende a experiente contadora Joana por seu conteúdo original (tanto no sentido de “inédito” quanto no de que “remete às origens”). Camilo revela-se como cantador/contador e a plateia é completamente arrebatada — alcançando a meta do *prazer*, de toda comunicação poética.

Em **Uma estória de amor**, além da sedutora *performance* de Joana Xaviel e da revelação de Camilo como contador de histórias, temos a *presença* dos cantadores Chico Bràaboz⁵², na rabeca, e do violeiro, Pruxe. A partir do momento que a festa começa até o seu final, a presença dos músicos e de seus versos é constante. O menino Maçarico, sobrinho do Pruxe, dança em uma *performance* que parece um transe:

O Maçarico era rapaz de uns quinze anos, mirrado, caxexo, magro, com cara de gafanhoto, a pele seca nos ossos, os olhos fundos. Ele era todo duro, de pau, mas sabia se espiritar no corpo como ninguém, no fervo da dança⁵³. Se destravava do espaço do ar, até batia os queixos, fungava de estúrdio gosto, nem via, nem falava. Esse nem fazia outra coisa. Só dançar. Não se ria, nenhuma beira, não barateava um passo. Parecia pago de ofício. Devia de doer. —“Olerê, canta!” Ele dansava as seriedades (...) (ROSA, 2009, v. 1, p. 395)

52 Na circularidade da obra de Guimarães Rosa, Chico Bràaboz reaparece em **Corpo de Baile** como autor do coco-de-festa que constitui a epígrafe musical do conto **Dão-Lalalão**.

53 Guimarães Rosa grafa, de propósito, o verbo “dançar” e a palavra “dançador” com “s”.

O conto **Uma estória de amor** é, portanto, entremeado por música, “dansa” e narração de estórias fabulosas, o que dá mostras da importância dos cantadores e contadores no universo ficcional de Guimarães Rosa e de sua figuração como comunicadores da poesia.

O NASCIMENTO DA CANTIGA MIGRANTE, EM O RECADO DO MORRO

No conto **O Recado do Morro**, o protagonista, Pedro Orósio, é guia de uma travessia pela região de Cordisburgo, Minas Gerais, passando pela Gruta de Maquiné, pelo Morro das Garças e por fazendas que possuem nomes ou proprietários que formam uma sequência de planetas/deuses, deixando cifrado no texto a sugestão de que a estória é uma espécie de travessia cósmica ou representa a própria sina do homem, num mundo impregnado pelo divino⁵⁴. O “recado” que o Morro da Garça dá é um alerta para Pedro, do perigo de morte à traição. O problema é que quem consegue ouvir o recado cifrado, não consegue transmiti-lo de forma clara e, talvez, mesmo que conseguisse, não seria levado a sério por ninguém, já que se trata de alguém marginalizado: o ermitão morador de caverna, Malaquias (ou Gorgulho):

Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!...” (ROSA, 2009, p. 452)

O recado é, a princípio, uma junção de palavras que formam imagens descontextualizadas, mas que fazem referência a uma estória sagrada, o que nos faz lembrar a origem religiosa de muitas tradições orais. Como refere Lord: “*The roots of oral traditional narratives are not artistic but religious in the broadest sense*” (LORD, 2000, p. 67). De fato, como uma narrativa da tradição oral, o recado do morro vai passar de boca em boca, transformando-se a cada versão contada, até, finalmente, ser compreendida pelo protagonista, Pedro Orósio, em um momento de “epifania”, o que veremos adiante, mas que já fica registrado, aqui, como um elemento de “revelação divina”, que começou como uma mensagem sagrada emitida pelo Morro da Garça.

Depois do relato aparentemente desconexo de Malaquias, Pedro Orósio ouvirá o recado do Morro da boca de outra pessoa; só que esse outro mensa-

⁵⁴ Em uma das cartas ao tradutor de **Corpo de Baile** para o italiano, Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa pede especial atenção para a manutenção dessa relação entre nomes de planetas. Ver: ROSA apud BIZZARRI, Edoardo. J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 2.ed. São Paulo: T.A.Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1980. p. 55.

geiro também não é visto como digno de crédito: o irmão amalucado de Malaquias, o Zaquias (ou Catraz), que ouviu a estória do irmão e, agora, passa o alerta adiante. O terceiro portador da mensagem é Joãozezim que, por ser criança, também não é levado a sério. O quarto é o Guégue, o bobo da fazenda de Dona Vininha – e aqui, lembramos, novamente, de Benjamin: “O personagem do ‘tolo’ nos mostra como a humanidade se fez de ‘tola’ para proteger-se do mito” (BENJAMIN, 1994, p. 215) No conto, temos representadas tanto a origem mítica da mensagem endereçada à Pedro Orósio quanto a ideia dos porta-vozes “tolos”, só que os verdadeiramente “tolos” são os que não conseguem compreender a gravidade da mensagem.

Assim, de boca em boca, o recado do Morro atravessa as distâncias e chega até o arraial que era o destino da travessia de Pedro Orósio. Na pequena cidade, a mensagem ganha o tom apocalíptico da fala do andarilho fanático religioso Nominedômine (ou “Santos Óleos”, ou “Jubileu”, conforme as palavras que ia repetindo em suas pregações *in nomine Domine*⁵⁵). O recado começa a ser decifrado por uma personagem lunática, um homem com mania de riqueza e que, para mostrar sua fortuna para todos da cidade, passava o dia fazendo contas em todos os espaços possíveis, de preferência, nas paredes da igreja Matriz. Esse homem é conhecido na cidade como “o Coletor” — nada relacionado a sua atividade profissional, mas que acaba por revelar seu papel na narrativa: o de coletar a fala desconexa de Nominedômine e começar a decifrá-la: “rei-menino”, “cinco salmão” (signo de Salomão), “toque de caixa” eram coisas que remetiam à Festa do Divino, que aconteceria no dia seguinte, naquele arraial. Pedro ouvia a divagação do Coletor junto de seu amigo violeiro, o Laudelim, também chamado de “Pulgapé”. Pedro não dá a mínima para o Coletor, mas Pulgapé acha que aquilo era um bom material para compor uma *música*, tarefa que começa ali, mesmo. Pedro se despede do amigo, que fica juntando letra e melodia, com seu violão, debaixo de uma árvore. O recado do Morro, força misteriosa da natureza, foi captado por loucos, bobos e crianças, mas foi preciso chegar aos ouvidos de um *artista*, um *aedo* moderno, para adquirir beleza, plasticidade e, como veremos a seguir, clareza para o real destinatário:

É Pulgapé, o poeta-cantor, o aedo popular do sertão, um artista “bandalho”, um dos seres marginais na sociedade sertaneja repleta de excluídos, o sonhador vocacionado para as Musas da poesia e para as musas namoradeiras, o compositor repentista, o mensageiro que traz a decifração do recado do morro. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2016, p. 93)

Pedro havia sido convidado para uma festa, no dia seguinte, num lugar distante do arraial, pelo amigo Ivo, que andava chateado com ele por causa de uma namorada que se encantara por Orósio. Meio contrariado, Pedro aceita, mais para reatar amizade com Ivo do que por vontade de sair do arraial em pleno festejo do Divino. Na noite da festa, Pedro e Ivo estão indo se encontrar com os outros amigos (todos andavam chateados com Pedro, todos por causa de namoradas arrebatadas por Orósio) quando ouvem a cantoria de Laudelim no hotel onde estavam hospedadas as pessoas que tinham sido guiadas até o arraial por Pedro. Eles param para ouvir a *performance* do violeiro: “(...) dentro da sala, governava o Laudelim, Pulgapé bom amigo! — assentado importante entre as pessoas, impondo o aprumo de seu valor.” (ROSA, 2009, v. 1, p. 482) Depois de alguns lundús, Laudelim anuncia que vai cantar uma música de composição própria, a recém-nascida cantiga baseada na fala do Coletor:

Quando o Rei era menino
já tinha a espada na mão
e a bandeira do Divino
com o signo-de-salomão.
Mas deus marcou seu destino:
de passar por traição.

Doze guerreiros somaram
pra servirem suas leis
– ganharam prendas de ouro
usaram nomes de reis.
Sete dêles mais valiam:
dos doze eram um mais seis...

Mas um dia, veio a Morte
vestida de embaixador:
chegou da banda do norte
e com toque de tambor.
Disse ao Rei: – A tua sorte
pode mais que o teu valor?

– Essa caveira que eu vi
não possui nenhum poder!
– Grande Rei, nenhum de nós
escutou tambor bater...

Mas é só baixar as ordens
que temos de obedecer.

– Meus soldados, minha gente,
esperem por mim aqui.
Vou à lapa de Belém
pra saber que foi que ouvi.
E qual a sorte que é minha
desde a hora em que eu nasci...

– Não convém, oh Grande Rei,
juntar a noite com o dia...
– Não pedi vosso conselho,
peço a vossa companhia!
Meus sete bons cavaleiros
flôr de minha fidalguia...

Um falou pra os outros seis
e os sete com um pensamento:
– A sina do Rei é a morte,
temos que tomar assento...
Beijaram suas sete espadas,
produziram juramento.

A viagem foi de noite
por ser tempo de luar.
Os sete nada diziam
porque o rei iam matar.
Mas o rei estava alegre
e começou a cantar...

– Escuta, Rei favoroso,
nosso humilde parecer:
(ROSA, 2009, v. 1, p. 483)

A canção produz uma profunda impressão no público, emociona, inclusive, o estrangeiro Alquist (ou Olquiste), que não entendia muito bem o português, mas sentiu a comoção geral. O narrador, ao descrever esse sentimento (o efeito da *performance* sobre a plateia), fala do nascimento de uma canção do tipo

“migrante”, destinada a se perpetuar e a atravessar fronteiras, como pressentiu um dos personagens, seu Jujuca:

Comovido, ele pressentia que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas. Até ao seu Juca, seu pai, ou mesmo um sujeito rústico braçal, como aquele Ivo, ali defronte, se embaciavam os olhos, quase que cai lágrimas. “- Importante... Importante...” – afirmava o senhor Alquist, sisudo subitamente, desejando que lhe traduzissem o texto *digestim ac districtim*, para o anotar. Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras. (ROSA, 2009, v. 1, p.485)

Laudelim teve de repetir a cantiga, tão nova e tão cativante, quando dois freis chegaram no local. A *repetição* facilitou a *memorização* dos versos por Pedro Orósio, Ivo e os outros amigos que saíam para outra festa, em local distante. Eles saíram da frente do hotel onde a cantoria acontecia e, bebendo, foram seguindo caminho ermo, cantarolando a canção recém-nascida⁵⁶. Assim, como bem destaca Gracia-Rodrigues (2016), o conto usa a metalinguagem para falar da comunicação de uma *voz poética*, a narrativa “discute metalinguisticamente a produção do discurso, transmissão da mensagem e a recepção do que é comunicado.” (GRACIA-RODRIGUES, 2016, p.94)

Às tantas, já bêbado (e, portanto, privado da razão — como os amalucados), Pedro Orósio tem um súbito entendimento — uma *epifania* — da letra da música — o Recado do Morro: “Traição? Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante. Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete?! Estarreceu, no lugar.” (ROSA, 2009, v. 1, p. 489) Descobriu que aquilo era uma emboscada e avançou nos traidores: subjugou a todos e fugiu, por “tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais”. (Ibidem, p. 490). Em correspondência ao tradutor de **Corpo de Baile** para o italiano, Guimarães Rosa é enfático ao ressaltar que só por meio de um *artista* a mensagem de vida ou morte encontrou sua forma perfeita de *canção* e sua potência comunicativa:

“O *Recado do Morro*” é a estória de uma canção a formar-se. Uma revelação, captada não pelo interessado e destinatária, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo

56 O que nos lembra as “fases” do poema: produção (composição feita por Laudelim, a partir do recado do Morro), transmissão (cantoria), recepção (ouvintes na plateia), reiteração (repetição com memorização dos versos) e conservação (pela memória e pela difusão da canção, destinada a *migrar*), conforme a teoria zumthoriana.

modo perfazendo, plena, a revelação inicial. (ROSA apud Bizzarri, 1980, p. 59, destaques do escritor)

Em **O Recado do Morro**, temos, portanto, a estória do nascimento de um *canto original*, composto pela sensibilidade de um artista-cantador-poeta, um aedo moderno, a partir de falas cifradas reproduzidas por gente que não é levada a sério na sociedade (o ermitão e seu irmão, o andarilho fanático, o bobo, a criança, o louco com mania de riqueza). São párias da sociedade, mas foram os únicos capazes de captar e reproduzir o alerta contido na mensagem da fonte primeira desse canto, que é a própria *natureza*, o próprio *sertão*, representado na “persona” do Morro da Garça. A cantiga que imortalizou o “recado” é destinada a ser “migradora”, a pousar “no coração do povo”, a ser semeada pelas violas e vendidas nas estradas pelos cegos. Tais como os poemas de Homero e outros poetas antigos, que atravessaram milênios e continuam a provocar comoção em quem entra em contato com eles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contadores de histórias rosianas, apresentados na primeira parte deste ensaio, são exemplos reais de que a tradição de contar histórias não morreu, como previa Walter Benjamin. Está bem viva em Cordisburgo, Minas Gerais, cidade mineira onde nasceu João Guimarães Rosa, cuja obra esses narradores populares ajudam a divulgar, com seu trabalho de formação de contadores que já contabiliza suas duas décadas de existência, no caso do grupo **Miguilim** e quase isso, no grupo **Caminhos do Sertão**. Mesmo em se tratando de uma situação de oralidade *segunda*, como a teoria de Paul Zumthor nos permite classificar, estamos, de fato, diante de *performances completas*, capazes de comunicar uma *voz poética* ao público, provocando nele momentos de *prazer* e “estado de graça”. As narrativas rosianas, que têm suas raízes nas próprias histórias sertanejas, possuem uma linguagem que, quando dita em voz alta, encontra sua forma perfeita, seu inteiro entendimento. E esta oralidade intrínseca das narrativas, unida à extraordinária capacidade mnemônica de seus contadores/cantadores, e à renovada novidade de cada apresentação pública, acaba por nos permitir aproximar as *performances* vistas naquela pequena cidade do interior mineiro àquelas que, lá na Grécia de Homero — e antes dele — aedos e rapsodos apresentavam ao seu público, mesmo que o funcionamento interno das apresentações não seja o mesmo, e que os narradores de Cordisburgo não componham seus próprios contos *durante* a apresentação. Di Souza, o violeiro do **Caminhos do Sertão**, prepara seu material antes, mas não deixa de re-criar a obra de Guimarães Rosa, ao transformá-la em *canção*. Os demais narradores podem não querer fugir do tex-

to escrito e ensaiado, mas sempre modulam suas *performances* conforme as circunstâncias imediatas, dentre as quais têm grande peso a reação do público – que anima o contador com sua risada – e os imprevisíveis momentos de “branco”, o esquecimento repentino, tão normal e tão humano. Sim, a tradição de contar estórias/histórias se renova quando *performances* tão diferentes entre si, como notamos nas seis apresentações analisadas neste ensaio, possuem uma coisa em comum: a capacidade de emocionar, causar risada, provocar reações sensoriais de todos os tipos em quem ouve/assiste. Desde a voz singela da “miguilim” Eduarda Viana até a encarnação de onça do “caminhante do sertão” Zé Maria, tivemos exemplos de como uma estória pode adquirir novos sentidos de acordo com a pessoa que nos conta e conforme os elementos mais ou menos explorados (musicalidade, gestualidade, modulação vocal, cenário, figurino).

Na representação ficcional dos contadores de estórias, que analisamos na segunda parte deste ensaio, também podemos notar diferentes tipos de *performances*: Joana Xaviel, que é descrita como uma mulher feia e rústica, se transformava, em aspecto e trejeitos, enquanto estava narrando estórias; era capaz, então, de seduzir um ouvinte que, em outra situação, não se interessaria por ela “como mulher”. Sua performance nos remete às técnicas audiovisuais desenvolvidas pelos rapsodos para captar e manter a atenção da plateia, que não dispensam um certo grau de sedução na fala e no gesto. Camilo, um pobre coitado, velho e desvalido, surpreende a todos os convidados da festa de Manuelzão com seu talento narrativo, até então não revelado totalmente, e se torna o centro das atenções, talvez, pela primeira vez em sua vida. Sua narrativa, além de ilustrar a distinção social que se fazia de um rapsodo (e que também acontece com os “miguilins” de Cordisburgo), remete a tempos míticos, assim como os poemas homéricos, que falavam de um mundo povoado por heróis e divindades. A banda do Chico Braàboz, com seu jovem “dansador”, lembra que o corpo possui um estatuto privilegiado na *percepção da poesia*, como Paul Zumthor bem ressalta em sua teoria da *performance* como *comunicação da voz poética*. O violeiro Laudelim, por sua vez, nos faz lembrar os aedos: ele, enquanto artista, é o único capaz de “traduzir” a mensagem mitopoética do Morro da Garça e transformá-la em *canção*, a “cantiga migradora”, inspirada por uma misteriosa força da natureza e destinada a se perpetuar através dos tempos, nas violas e corações do povo, como as poesias épicas da antiga Grécia.

E, aí, temos mais um ponto de encontro entre os *contadores de Rosa* e os *contadores em Rosa*: uma caminhada, como a que fazem os contadores de Cordisburgo, contando e cantando a obra de seu conterrâneo, não deixa de evocar a imagem da canção migrante de Laudelim: a poesia destinada a percorrer o tempo e o espaço e a se instalar em corações e mentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BIZZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1980.
- FORTUNA, Marlene. *A contação de histórias que parte do texto: escritura e oralidade*. In: MEDEIROS, F.H.N.; MORAES, T.M.R. (Org.) **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2015. p. 226 a 234.
- JONES, Peter. *Introdução – A Ilíada de Homero*. In: HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013. p. 07 a 51
- LORD, Albert B. **The singers of tales**. 2nd edition. London: Harvard University Press, 2000.
- MORAES, T. M. R. *Literatura ouvida: a contação de histórias como prática difusora do literário*. In: MEDEIROS, F.H.N.; MORAES, T.M.R. (Org.) **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2015. p. 235 a 237.
- PLATÃO. **Íon (sobre a inspiração poética) e Hípias Menor (sobre a mentira)**. Introdução, tradução do grego e notas André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- ROSA, J.G. **Ficção completa**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: ROSA, J. G. **Ficção completa**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. XXXI a LXV
- ROSA, J.G. **Ficção completa**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2007.

VÍDEOS

- Uma noite em 67**. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil: Record Entretenimento/ Vídeofilmes, 2010. Documentário. 85min. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk>

ANEXOS

ITEM 1 – ENTREVISTA COM DÔRA GUIMARÃES, COORDENADORA DO GRUPO MIGUILIM (JULHO DE 2014 – CORDISBURGO – MG)

MARCELA Como começou o grupo de contadores de histórias **Miguilim**?

DÔRA GUIMARÃES O grupo **Miguilim** foi criado pela Dra. Calina Guimarães, que é até prima de Guimarães Rosa, ela é de Cordisburgo, mas passou quase a vida toda em Juiz de Fora, lá ela era médica obstetra e professora da Universidade. E, quando ela estava para aposentar, ela veio a Cordisburgo e viu que o Museu estava meio abandonado. Então, ela pensou assim: “Bom, agora eu achei alguma coisa para fazer depois de aposentada”. Ela comprou uma casinha aqui em Cordisburgo, voltou, e aí ela foi atrás de recursos da Secretaria de Cultura para reformar o Museu. E ela, também, sempre teve vontade de fazer um trabalho com as crianças de Cordisburgo, então, ela viu que poderia unir as duas coisas: cuidar do Museu e fazer esse trabalho educacional com as crianças. Ela resolveu, então, reunir um grupo de jovens e formá-los como guias do Museu. E, na época, eu já narrava Guimarães Rosa e ela, quando ficou sabendo, ela não acreditou, porque ela achava que Guimarães Rosa não é narrável, porque é um texto difícil, né? E nós, íamos apresentar um trabalho no Palácio das Artes, chamado **Contos de Amor**, Elisa e eu. E nesse trabalho a gente narrava um trecho de **Grande Sertão: Veredas**, e a gente narrava outros autores. Então, eu convidei tia Calina para ir e quando ela ouviu sendo narrado, era até a Elisa que narrava “o primeiro encontro”, ela viu que era possível. Então, ela nos convidou para vir para cá para dar uma oficina, porque nós já dávamos oficina para formação de contadores. A gente veio em 96, nós demos a primeira oficina, mas ela pegou jovens de 2º grau. Só que ninguém ficou, a não ser o Zé Maria, foi o único que ficou dessa turma. Os outros foram embora de Cordisburgo, porque aqui o pessoal vai embora para estudar, para trabalhar, porque a cidade aqui é muito pequena. E aí ela nos chamou de novo para a gente dar oficina para meninos de 11, 12 anos. Na época, eu falei assim para ela: “Mas, tia, você é doida? Você vai preparar meninos de 11, 12 anos para narrar Guimarães Rosa? Porque a nossa oficina não é para Guimarães Rosa, é para qualquer história”. Ela falou: “Olha, você não tem nada com isso, você dá a oficina, que eu me viro com eles aqui”. E a gente veio, deu oficina para uns 20 meninos. E ela ficou com eles aqui dando texto, lendo a obra, falando de Guimarães Rosa, sabe? E, uns tempos depois, quando eu voltei aqui, eu não acreditei: realmente, ela tinha conseguido fazer os meninos narrar Guimarães Rosa. Aliás, nessa oficina, eu dei o texto **Miopia** para um dos meninos, o Guilherme, que é até filho do Brasinha, ele foi o primeiro que começou a narrar. E ela continuou, então, esse trabalho com eles, até 2000. Em



Figura 19

2000, ela começou a ter sinais de Alzheimer, começou com problema de memória, aí, eu vim, a princípio para ajuda-la, e depois eu assumi, mesmo, a direção, e comecei a vir de 15 em 15 dias para acompanhar novas turmas. E aí, eu comecei a fazer os meninos participarem da Semana Roseana, porque, até então, eles não participavam. Comecei a escolher textos da obra de Guimarães Rosa, dividir entre eles, então, eles começaram a narrar, durante a Semana. A gente fez montagem de Grande Sertão: Veredas, Festa de Manuelzão, Campo Geral. Mas aí, essa turma que eu estava seguindo começou a sair, então, eu tinha que formar outro grupo, novamente, mas, aí, era muito menino para eu tomar conta sozinha. Foi aí que eu convidei a Elisa, ela veio em 2005. A gente começou a vir de 15 em 15 dias, eu com uma turma, ela com outra, porque a gente tem sempre que formar turmas novas porque os meninos vão chegar no fim do segundo grau, normalmente, e a gente faz todo um trabalho para eles saírem da cidade, para continuar estudando, porque o grupo Miguilim é uma passagem para eles. E a tia Calina falava assim, que ser miguilim era uma forma de atravessar a adolescência de maneira alegre e saudável. Então, realmente é uma passagem da infância para a idade adulta de uma forma muito rica. E, aí, a gente continua até hoje, a gente já está na nona geração. E eu venho acompanhando esses meninos, eles desabrocham para a vida, a gente acompanha, por exemplo, como eles se saem bem na universidade, como eles se saem bem para conseguir emprego, nas entrevistas, porque eles são capazes de falar em público, então, para eles, uma entrevista é uma fichinha! Eles fazem numa boa, todo mundo fica encantado com eles porque eles sabem falar. Mas é um trabalho muito miúdo, sabe? É uma coisa, assim, de muita perseverança, de muito amor porque é um negócio muito pequeno, você vai aos pouquinhos, tem meninos, até, tem dificuldade de ler, no início. Na turma agora, tem um menino que tem uma deficiência de leitura, sabe? Então, com ele, eu tenho quase que treinar frase por frase do texto. Eu falo a frase, ele repete; eu falo a frase, ele repete, então, eu tenho que dar para ele uma assistência quatro vezes maior do que para os outros. Mas eu acho, assim, que é importante para ele conseguir superar esse problema dele. E ele está crescendo. E a gente vê, nas apresentações, o resultado desse trabalho porque tem meninos que, quando eles entram, você fala assim: “Esse nunca vai ser contador: não sabe ler com expressão, não consegue dar aquela vida ao texto. Porque tem uns que já têm isso: pegam o texto e já sabem ler com expressão, com uma certa dramaticidade, quando precisa. Mas tem uns que não tem nada, e aí, eu fico: “Como eu vou trabalhar esse menino?”. Aí, quando eu vejo eles narrando, eu falo: “Gente! Como?!”. Porque eles vão crescendo. Então, eu acho que é um trabalho muito prazeroso, porque a gente vê o resultado.

MARCELA Guimarães Rosa dizia que quando nada acontece, há um milagre acontecendo. Você acha que esse desabrochar desses meninos é um exemplo de um milagre acontecendo, individualmente?

DÔRA GUIMARÃES Ah, eu acho. Quando a gente fica sabendo notícias deles, como eles se saem fora daqui, a vida profissional deles...

MARCELA O próprio Guilherme virou doutor, que nem o Guimarães Rosa...

DÔRA GUIMARÃES Pois é, e o Guilherme foi o primeiro a receber o texto, né? Mas tem geólogo, tem gente fazendo Letras, uma que fez Zootecnia; Direito, tem vários; então, é muito gratificante o trabalho.

MARCELA Então, o grupo Miguilim surge em 1996?

DÔRA GUIMARÃES Não, a primeira oficina foi em 96, mas oficialmente, como grupo, que a minha tia escolheu o nome, foi em 97. Então, nós temos 17 anos de grupo.

MARCELA Você disse que já tinha um grupo de narradores de histórias. Como era?

DÔRA GUIMARÃES Eu comecei a contar história, assim, foi uma coisa que aconteceu na minha vida sem que eu esperasse, porque, assim, eu tinha um amigo que ele mora na Venezuela e é casado com uma venezuelana e ela era contadora de histórias e ele começou a contar história, também. Ele veio a Belo Horizonte em 1990 e ofereceu uma oficina na Livraria Miguilim. E eles ficaram na minha casa. Era a oficina “Conta Contos – a arte de contar histórias”. E eles falaram: “Vamos, Dora, fazer a oficina?”, eu falei: “Ah, não, não vou contar histórias, mesmo!”, “Ah, não, vamos com a gente!”, aí eu fui, mais para acompanhá-los, para dar assistência. E aí, eu fui fazer a oficina, eu narrei história e eles gostaram. Quando eles pediram para preparar um texto, eu já escolhi um texto literário. A oficina não era dirigida para textos literários, era para histórias em geral. E eu já escolhi um texto literário, era até da Marina Colassanti. E eles gostaram muito, tanto que, o texto que eles escolheram, depois, para eu preparar, era literário. E, na época, eu dava aulas de português, então, eu comecei a preparar contos e contar para os meus alunos. E eu vi que eles se encantavam com as histórias. E eram todos textos que eu contava na íntegra: eu preparei **A doida**, de Carlos Drummond Andrade; vários contos da Marina Colassanti, Aníbal Machado, eu fui preparando contos e contando para eles, quer dizer, eles foram o meu laboratório, eu aprendi a contar com eles, e com minha família: a gente se reunia, “Conta aí uma história!”; e eu contava. Nas reuniões

de professores: “Ah, Dora, conta história!”. E eu contava história. E aí, eu também fiz Psicologia. Eu trabalhava em uma clínica, e, um dia, eu conversando lá com a coordenadora da clínica, falei para ela do trabalho, ela falou: “Uai, Dora, tem uma psicóloga que trabalhou aqui com a gente e ela trabalha com contos de fadas. Quem sabe, você liga para ela, já que você faz esse trabalho, para vocês fazerem um trabalho juntas. Então, foi aí que ela me deu o telefone da Elisa, eu liguei para ela, a gente foi reunir, e foi aí, então, que a gente começou a trabalhar juntas. Porque a Elisa trabalhava em uma ONG que dava vários tipos de cursos e, entre eles, curso de narração de histórias e ela já tinha dado uma oficina de narração de histórias, também. E ela me convidou para dar oficina com ela. A partir daí, a gente começou a dar oficinas juntas. Ela tinha conhecimento com uma diretora de teatro, que era amiga dela e essa diretora gostou do nosso trabalho e começou a nos dirigir, assim, pequenas narrações na biblioteca, tal. E foi esta, Cida Falabela, que nos dirigiu nesse trabalho que a tia Calina ouviu, que chamava **Contos de Amor**, lá no Palácio das Artes.

MARCELA Você lembra o ano?

DÔRA GUIMARÃES Foi em 95 que a gente apresentou. A gente narrava Clarice Lispector, Aníbal Machado, Wilma Guimarães Rosa, Guimarães Rosa e Mário Quintana. Eram cinco autores. Mas, aí, com a Cida, a gente começou a montar trabalhos em cima da obra de Guimarães Rosa. O primeiro trabalho foi **RiobalDiadorim – encontros no sertão**, que a gente apresentou no **1º Congresso Internacional Guimarães Rosa**, na PUC-Minas e foi muito legal porque vieram todos os tradutores de Guimarães Rosa: veio o Clarson, o alemão; o Bizarri, que era o italiano; veio o mexicano, que eu não me lembro o nome dele. Então, foi um Congresso que reuniu todos os rosianos, os especialistas e nós apresentamos **RiobalDiadorim**. E tinha um professor do Porto que nos convidou para apresentar no Porto e a gente foi, também. Depois, nós montamos **Estórias de mulheres em Guimarães Rosa**. Então, a gente pegou **Maria Mutema, Nhorinhá, Esses Lopes** e outros. Depois, já com outra diretora, de São Paulo, **Diadorim: no sirgo fio dessas recordações**. Aí, depois, nós montamos **Dão lalalão: nos cimos do amor** e montamos, também, **Deus ou o diabo para o jagunço Riobaldo**, que foi, também, a Cida que nos dirigiu. E, no ano passado, eu montei com o Tiago, que é ex-miguilim, ele me convidou: “Ô, Dora, vamos fazer um trabalho juntos?”. Então, a gente escolheu **A hora e a vez de Augusto Matraga**. A gente fez mais de 15 apresentações do Matraga. E, agora, nós estamos preparando **A estória de Lélío e Lina**, que está no **Urubuquaquá, no pinhém**.

MARCELA Tem como entrar em contato com vocês, grupos que quiserem oficina de contadores de história?

DÔRA GUIMARÃES Tem, agora, a nossa oficina inicial não é dirigida à Guimarães Rosa. É formação de um contador de histórias, qualquer tipo de história: uma história de fada, ou um conto de tradição oral, então, não é propriamente para o conto literário. Agora, depois, se a pessoa quiser, aí ela vai... porque, assim, eu, por exemplo, eu comecei a narrar textos literários sem saber que tinha outras pessoas narrando. Foi um desejo meu, partiu do meu desejo para fazer isso aí. E eu acho, assim, muito legal, porque, a partir dessa iniciativa minha, de contar contos literários, porque depois eu comecei a contar Guimarães Rosa, depois a Elisa também começou a contar, porque ela contava contos de fadas. Aí, a tia Calina ouve a gente contar e chama a gente para ensinar os meninos, e a coisa cresce, aí, depois, começa a ter grupo de contadores em Andrequicé, em Morro da Garça, então, a coisa cresceu. Tem grupos de São Paulo, que a gente formou, que conta Guimarães Rosa, então, foi assim, um pólo de irradiação, sabe? Muito legal.

ITEM 2 – DEPOIMENTO DE ELISA ALMEIDA, COORDENADORA DO GRUPO MIGUILIM⁵⁷

Sobre a dimensão oral da obra de Guimarães Rosa:

“O que a gente sente é que descortina uma dimensão que na leitura silenciosa é mais difícil de captar. Eu estou pesquisando um pouco umas correspondências dele, encontrei umas coisas muito interessantes que ele falou com a tradutora dele para o inglês, correspondências que nem estão publicadas, em que ele fala um pouco disso. Ele tinha uma consciência disso: de que a obra dele era para ser ouvida, para ser falada em voz alta. Ao escolher as palavras, e ele era obsessivo com isso, ele trabalhava, ali, com cada palavra e mudava... Ele fala, na entrevista com o Günter Lorenz, ‘às vezes, eu posso ficar pensando sobre uma palavra um dia inteiro’⁵⁸. Então, ele tinha essa coisa de ‘limpar a palavra do uso cotidiano’⁵⁹ e buscar essa palavra mais original, a palavra poética e isso ele tinha consciência de que, essa palavra que ele busca, não é só limpa do uso cotidiano, mas é uma palavra carregada de sentido, de poesia e de som. Ele busca a palavra, também pelo som.”

Sobre a formação inicial dos contadores, até o recebimento da camiseta de “miguilim”:

“Até o momento de receber a camiseta, eles têm uma longa caminhada: a oficina de introdução, a gente começa com contos de tradição oral. Essa oficina, o encerramento dela é no Museu, os pais vêm assistir, mas eles narram con-

⁵⁷ Gravado pela autora em julho de 2014.

⁵⁸ Ver: ROSA apud LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, J.G. **Ficção completa**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. XLVIII.

⁵⁹ Ver: *ibidem*, p. L.

tos de tradição oral, contos mais simples, a gente começa com eles. Mas já com todo o cuidado com o texto, com a dicção, vai começando a treinar memorização, só que, com o conto de tradição oral te dá um pouco mais de flexibilidade, de modificar um pouco, né? Essa oficina dura, geralmente, umas 14, 16 horas, e a gente entremeia as oficinas com exercício vocais, brincadeiras para descontração. E esse primeiro encerramento já um momento interessante, porque eles já vão apresentar para alguém, não só os colegas da oficina. Depois é que, aos poucos, a gente vai introduzindo Guimarães Rosa, mas devagar. A gente tem um trabalho com o texto, com o entendimento do texto, com a leitura em voz alta, para compreensão, saber da entonação certa, para só depois memorizar, decorar. Então, é uma coisa lenta. Tem muitos que saem, principalmente nesse começo, que é mais difícil, mesmo. Mas aqueles que ficam, é muito interessante ver o processo, principalmente agora, que já estamos na nona geração, tem muitos que tem irmãos mais velhos ou primos, amigos que já foram miguilins e como ser miguilim dá um certo *status* na cidade, por vários motivos, inclusive porque eles viajam a lugares que eles nunca viajaram — vão, às vezes, à São Paulo, vão abrir eventos — então, já tem muitos que querem, muitas famílias que querem, então, esses que têm esse desejo claro, eles ficam e o processo deles irem se transformando, se educando, vai acontecendo. A idade deles entrarem tem sido 9, 10 anos, o pré-requisito é estar bem alfabetizado.”

ITEM 3 – DEPOIMENTO DE JOSÉ OSVALDO (BRASINHA), SOBRE A CRIAÇÃO DOS GRUPOS MIGUILIM E CAMINHOS DO SERTÃO⁶⁰

“A Calina, prima do Guimarães Rosa, nasceu em Cordisburgo, viveu aqui muitos anos, foi embora daqui, trabalhou como médica, se aposentou e voltou para Cordisburgo. E ela, vendo que o Museu — a casa onde ele nasceu, que já tinha sido transformada em museu — estava com pouco movimento, queria dar vida àquela casa. Aí, ela chamou um grupo de jovens para guiar os turistas no Museu. A Dora, que é coordenadora dos meninos, sobrinha da Calina, já narrava Guimarães Rosa. Aí, ela falou: ‘Ah, Dora, quem sabe os meninos não começam a narrar?’. Daí, os meninos começaram a narrar. E ela convidou um dos meus filhos. Era muito interessante, a Calina era solteira, ela nunca casou e ela falava, assim, comigo: ‘Ô, rapaz, você vai me ajudar. Você é pai de um dos miguilins, eu sou uma mulher ‘à toa’, você é um homem ‘à toa’, vamos tocar esse projeto pra frente. E os meninos começaram esse trabalho. E eu sempre viajei com eles; sou encantado com esse projeto porque por trás tem o social, deles irem

60 Gravado pela autora, em julho de 2014, em Cordisburgo, Minas Gerais.



Figura 20 Jose Osvaldo, o "Brasinha" – Fundador do Caminhos do Sertão, co-fundador do grupo Miguilim e nato contador de estórias

bem na escola. Quase todos eles fizeram vestibular e passaram. O Guilherme, que é o meu filho, ele hoje é médico. Ele foi pra UFMG. E tem os formados em Letras, formados em Engenharia... são vários... A Calina falava uma coisa muito bonita: ‘Contar estória é uma desculpa para que eles atravessassem uma adolescência tranquila e feliz em Cordisburgo’. Isso, pra mim, é tudo; dos miguilins.

E acompanhei essa formação dos miguilins, daí veio a Semana Roseana, que eu sempre estou participando, e criei a Caminhada Eco-literária. Um grupo de miguilins — eles entram com 10, 11 anos, ficam até 18 e saem — quando eles saíram, eles falaram: ‘Ah, Brasinha, a gente queria continuar contado estória!’. Aí, a gente criou um grupo que chama **Caminhos do Sertão**, para mostrar para as pessoas os lugares geográficos reais que o Guimarães se inspirou para fazer ficção, então, a gente faz uma caminhada tendo várias paradas; a cada parada, uma narração de estórias, tem o músico... a gente levou, mesmo, a literatura para o campo. A gente fez o inverso do Guimarães: o Guimarães pegou o campo, viajou esse sertão todo e levou para a Literatura. A gente foi lá, buscou, de novo, e trouxe para o campo! E acho que, onde o Guimarães estiver, ele está muito feliz — esses meninos, eu falo que são os anjos do Guimarães, são os arautos dele, ficam narrando os textos — eu acho que ele está muito feliz, de ter nos conterrâneos dele, um livro falado, né? Perpetuando, sabe? Então, eu comecei a participar de outros movimentos, por exemplo, a gente tem um projeto, agora, de narrar estórias, fazer caminhadas com alunos das escolas todas da cidade, para que envolva os alunos, sabe? E acho que o Brasil inteiro tinha que fazer isso.”

ITEM 4 – ENTREVISTA COM DI SOUZA, O VIOLEIRO DO CAMINHOS DO SERTÃO⁶¹

MARCELA Há quanto tempo você integra o grupo **Caminhos do Sertão**? Você foi do grupo **Miguilim**, também?

DI SOUZA Eu participo do grupo desde 1999, um ano depois do início do grupo. Não fui miguilim, mas me sinto privilegiado em angariar tanto sobre Guimarães Rosa através deles e do **Caminhos do Sertão**!

MARCELA Como a inspiração costuma vir para você? Primeiro, vem a melodia ou a letra?

DI SOUZA A inspiração já está aí: que é a obra em si, e, para mim, a letra vem antes da melodia, principalmente quando se trata de composições para este tipo de apresentação, onde ela representa o que será narrado.

61 Entrevista feita pela autora, via internet, em 13/11/2016.



Figura 21 Di Souza, violero. Caminhadas eco-literárias com direito a composições autorais

MARCELA Nas composições que você faz para o grupo **Caminhos do Sertão**, qual a parte mais difícil?

DI SOUZA Fazer música nunca é difícil. Bom, às vezes, sim, mas sempre muito prazeroso. O que eu acho mais complicado é conseguir passar a mensagem do que está por vir sem contar a história na letra da música! Este tipo de música deve ser uma abertura, onde ela prepara as pessoas para ouvir as histórias. Assim sendo, não se pode contar a história antes do narrador, então, este detalhe acaba sendo um fator de dificuldade na hora de compor. Já a melodia deve ser bem a cara da obra, mas isso, por eu ser um Cordisburguense, fica fácil, basta seguir minha intuição e cantar a cultura desta rica região!

MARCELA O público que ouve as suas performances no **Caminho do Sertão** costuma interagir contigo, depois das apresentações?

DI SOUZA Às vezes, as pessoas ficam sem saber se a música é minha ou de outro autor. Até canto músicas de outros compositores, mas prefiro fazer a música para o tema, acho que fica mais a cara, sabe?! Geralmente, as pessoas gostam. Graças a Deus, ainda não recebi *feedback* negativo. Mas, se vier, será muito bem absorvido!

EXPEDIENTE

EDITOR CHEFE

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia/Universidade de Brasília, Brasil)

EDITOR ASSISTENTE

Geraldo Martins (Laboratório de Dramaturgia, Brasil)

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de Santa

Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

EDIÇÃO DE TEXTOS

Marcus Mota

COMISSÃO CIENTÍFICA

A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

EDITOR CONVIDADO PARA O DOSSIÊ

Paulo Ricardo Berton

PROJETO GRÁFICO

Camila Lombardi Torres
Emille Catarine Rodrigues Cançado
Rogério Câmara

DIAGRAMAÇÃO

Emille Catarine Rodrigues Cançado

CAPA

José de Campos

Essa revista foi composta em tipografia Alegreya,
tamanho 12pt, desenhada por Huerta Tipográfica.