



## Romance em Cena: A Teatralidade entre Palavra e Imagem

### *Novel on Stage: Theatricality Between Word and Image*

Daniele Lopes dos Santos

**Resumo:** O presente estudo parte de alguns conceitos problematizados pelas vanguardas do chamado “Teatro Moderno”, almejando a percepção de seus ecos no Teatro Contemporâneo. Para tanto, busca-se, principalmente, a abordagem de questões relativas à representação e a teatralidade (atrelada às noções de visibilidade da palavra) relacionadas à materialidade dos elementos da própria performance, entendida enquanto acontecimento cênico. Por fim, pretende-se observar as relações teóricas descritas, a partir da proposta estética de Aderbal Freire-Filho para o que se denominou Romance em Cena, trasladado no espetáculo “O que diz Moleiro”. Não se pretende a análise estrutural do espetáculo teatral nem do romance homônimo; busca-se, apenas, o diálogo com a obra enquanto proposta cênica, no sentido de iluminar zonas de tensões a ela inerentes, onde os conceitos anteriormente expostos podem ser verificados.

**Palavras-chave:** romance em cena; representação; teatralidade; imagem; narrativa.

**Abstract:** The present study is grounded in concepts problematized by the avant-garde movements of the so-called “Modern Theatre,” aiming to identify their echoes in Contemporary Theatre. To this end, it primarily seeks to address issues related to representation and theatricality (linked to notions of the visibility of the word), as well as the materiality of the elements inherent to performance, understood as a scenic event. Finally, the study intends to observe the theoretical relationships described, based on the aesthetic proposal of Aderbal Freire-Filho for what has been termed Novel on Stage, as transposed in the play “O que diz Moleiro.” It does not aim to provide a structural analysis of either the theatrical performance or the homonymous novel; rather, it seeks to engage in dialogue with the work as a scenic proposal, in order to illuminate inherent zones of tension where the previously discussed concepts may be identified.

**Keywords:** novel on stage; representation; theatricality; image; narrative.

## INTRODUÇÃO

O teatro é antes de mais nada o espaço da visibilidade da palavra, o espaço das traduções problemáticas do que se diz no que se vê.

(Rancière, 2012, p.99)

### Sobre as (Des)Construções do Moderno

Para compreendermos em que contexto se dá a manifestação contemporânea denominada “Romance em Cena”, assim como alguns dos conceitos nela imbricados, propõe-se resgatar debates que o chamado “Teatro Moderno” germinou sem, no

entanto, situarmos à parte os embates que a própria noção de modernidade trouxe para o pensamento das Artes, de maneira geral.

A virada do século XIX para o século XX foi marcada pelo que se designou, genericamente, “modernismo”- considerado de maneira superficial como um movimento vanguardista de rompimento com a tradição clássica. Este período para as Artes Cênicas foi marcado pelo que se convencionou chamar de “surgimento do encenador”, o que conseqüentemente rendeu um avanço significativo no pensamento da cena enquanto “representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido” (Pavis, 2013, p.3).

As pesquisas sobre o “Teatro Moderno” reiteram que a revolução tecnológica ocorrida nos últimos anos do século XIX, contribuiu diretamente para uma mudança de paradigmas no pensamento sobre o fazer teatral na medida em que proporcionou um “inicial apagamento de fronteiras e distâncias entre países” (Roubine, 1998, p.19), fazendo com que as pesquisas teóricas e as práticas subsequentes circulassem com maior facilidade.

O século XX, portanto, será palco dos mais diversos questionamentos sobre a representação teatral da maneira como vinha sendo concebida até então. Assim, para Jean Jacques Roubine (1998, p. 23):

O debate que acompanha toda a prática teatral do século XX coloca em oposição, em diversos planos e sob denominações que variam ao sabor das épocas, a tentação entre a representação figurativa do real (naturalismo) e a do irrealismo (simbolismo), não seria tão intenso, nem tão fecundo, sem dúvida, se não fosse sustentado por uma revolução tecnológica baseada na eletricidade.

Devemos considerar que, tanto o advento da iluminação elétrica quanto o “surgimento” do encenador vão impactar diretamente no pensamento relativo aos elementos visuais e sonoros do espetáculo, em suas mais variadas instâncias. No entanto, as questões surgidas neste contexto vêm a reboque dos debates sobre a representação entendida como “a ideia de que a cena re-presenta, ou seja, apresenta uma segunda vez e que torna presente aquilo que estava ausente. O teatro é concebido como a retomada de uma realidade anterior” (Pavis, 2013, p.3)

Dessa forma, a modernidade do teatro, assim como em outras artes, será entendida, de maneira geral, como a “emancipação da prática da arte em relação ao dever de imitação” (Rancière, 2012, p.83). No entanto, Jacques Rancière nos propões a questão sob nova perspectiva, que desconsidera a arte segmentada pelos movimentos artísticos para pensá-la a partir de três grandes regimes, a saber: regime ético, regime representativo e o regime estético.

Para o filósofo, aos debates “modernistas” sobre a representação corresponde a suplantação do regime representativo pelo regime estético. Assim, para ele, a chamada “crise da representação” tem a ver, certamente com a destruição do regime representativo e por conseqüência, a destruição da ordem mimética. O que parece dar ao problema da representação uma nova abordagem é o fato de que,

para Rancière (2009), a destruição da mimese não corresponde a destruição da representação figurativa. Assim:

A mimesis não é a obrigação exterior que pesava sobre as artes e as prendia à semelhança. Ela é a dobra na ordem das maneiras de fazer e das ocupações sociais que as tornava visíveis e pensáveis, a disjunção que as fazia existir como tais (...) A mimesis não é a semelhança entendida como relação de uma cópia com seu modelo. É uma maneira de fazer as semelhanças funcionarem no interior de um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos de palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade (Rancière, 2012, p. 83)

Desta maneira, a fábula da caracterização do período determinado como “moderno”, através da equivalência entre os conceitos de mimesis e figuração e seu posterior combate, sob a ótica proposta por Rancière (2012, p. 129), perde força na medida em que:

É uma fábula cômoda, porém inconsistente. Pois o regime representativo da arte não é aquele em que a arte tem a tarefa de produzir semelhanças. É o regime em que as semelhanças são submetidas à tríplice obrigação que vimos: um modelo de visibilidade da palavra que organiza ao mesmo tempo certa contenção do visível; uma regulagem das relações entre o efeito de saber e os efeitos de páthos, comandada pelo primado da “ação” que identifica o poema ou o quadro a uma história; um regime da racionalidade próprio à ficção, que subtrai seus atos de palavra e das imagens para submetê-los a critérios intrínsecos de verossimilhança e conveniência.

Consequentemente, o que Rancière denomina “regime estético das artes” corresponde a um regime onde os critérios intrínsecos a mimesis é desconstruídos. Deste modo, para o filósofo, o realismo, mesmo apresentando-se sob a forma do figurativismo, não corresponde mais ao regime representativo da arte, por não ser mediado pelos critérios reguladores referentes ao regime representativo. Assim, entramos num regime que é “outra articulação entre as práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade” (Rancière, 2012, p. 85).

A partir disto, podemos considerar que os debates que ganham força na virada do século XIX para o século XX, referem-se ao pensamento da encenação dentro de um novo regime; neste contexto, estão em pauta também, as questões referentes a teatralidade. Podemos dizer que o estudo destas questões passou pelo discurso das artes cênicas em sua “conquista das possibilidades de seu meio próprio”, ao qual se refere Rancière (2012, p. 85) mas, de fato, a questão complexificou-se para além da busca de uma pretensa pureza da arte teatral.

Por consequência, o debate sobre a “teatralidade” e da “antiteatralidade”, se apresenta de maneira controversa ao longo da história. A ensaísta Josette Féral, especialista no assunto, “na defesa da não pertinência de uma definição normativa da teatralidade, passa a discernir teatralidades plurais, que se ligam a determinados

contextos e se fundamentam em trabalhos cênicos específicos” (Féral *apud* Fernandes, 2013, p. 117).

A noção de teatralidade, aparece por vezes, como sugere Patrice Pavis, aproximada ao conceito de encenação ou, até mesmo, de texto cênico. No entanto, partiremos de uma consideração específica:

Josette Féral(...)recusa-se a definir a teatralidade como uma qualidade no sentido Kantiano, pertinente exclusivamente à arte do teatro e pré-existente ao objeto em que se investe. Ao contrário, defende a ideia de que ela é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo construtivo resulta de um ato consciente que pode tanto partir do “performer” no sentido amplo do termo- ator, encenador, cenógrafo, iluminador, quanto do espectador (...) Mas é mais comum que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção (Fernandes,2013, p.122).

Nesta perspectiva, nascida entre ópsis e práxis, a teatralidade pode ser considerada como um significante flutuante ligado diretamente ao próprio ato de dar a ver, teatral; à imagem do invisível. Assim, em Denis Guenon (2003, p. 46), encontramos:

As palavras pertencem originariamente ao universo sonoro. Não são vistas. O que o teatro quer, o que ele produz, aquilo sobre o que trabalha é colocar à vista, é o ato de mostrar as palavras-que estão, por natureza, no elemento do invisível. O teatro quer exibir o invisível, dá-lo a ver (...) A teatralidade é a vinda do texto ao olhar. Ela é este processo pelo qual as palavras saem de si mesmas para produzir o visível.

Assim, deixamos de lado, qualquer entendimento de que a teatralidade esteja ligada ao que o teatro tem de puro, a partir da percepção de que o teatro “ é o lugar da manifestação da impureza da arte, o “meio” que mostra com clareza que não há o próprio da arte, de nenhuma arte, que as formas sempre se fazem acompanhar pelas palavras que as instalam na visibilidade” (Rancière,2012, p.99).

Em relação a esta visibilidade, mencionada acima, há um elemento que não pode ser deixado à parte- a voz. Tal elemento deve ser considerado como constituinte do processo de visibilização da palavra no palco, afinal “ as palavras são som e sentido: duplamente imostráveis” (Guenoun, 2003, p.49).

Considerando, ainda, este mesmo processo, se há voz, não poderemos obliterar o corpo; sendo este, para Zumthor (2007, p.77) “ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso.” No entanto, a clausura do corpo é rompida pela voz, enquanto que o próprio corpo permanece intacto; assim, ainda segundo o autor a voz corresponde ao “ lugar de um sujeito que não se reduz à sua localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele” (Zumthor, 2007, p.83).

A partir destas considerações podemos identificar a voz como um elemento que está entre o corpo e o discurso; entre o corpo e o significado. Assim, pode estabelecer-se como alteridade em relação ao que é dito. Estas observações são importantes para compreendermos o processo que se dá na prática teatral e que proporcione jogos entre as vocalidades e significações; entre vocalidades e ações.

Tais formulações são importantes para que possamos situar o Romance em Cena numa zona fronteira onde coexistem conceitos alicerçais para o teatro chamado moderno e que reverberam no Teatro Contemporâneo na medida em que, como vimos, os dois se estabelecem num mesmo regime. A partir disto propõe-se o entendimento da proposta estética de Aderbal Freire-Filho em relação às noções detalhadas até então.

## Romance em Cena: teatralidade entre escrita cênica e escrita romanesca.

A proposta estética de Aderbal Freire-Filho denominada “Romance em cena” diz respeito à adaptação de textos romanescos ao palco. Cabe ressaltar que tal adaptação trata-se da tradução da linguagem romanesca à linguagem cênica, ao passo que há pouquíssimas intervenções no texto do romance propriamente dito.

A Teatralidade, conforme vimos anteriormente pode se dar no próprio ato teatral, na passagem das palavras do terreno do invisível para o visível, através das imagens formadas nesta passagem. Este processo no Romance em Cena parece estar ligado à própria falta de intervenções no texto do romance e nas possibilidades de jogos com relação às possíveis imagens, como verificaremos abaixo, a partir da encenação de “O que diz Moleiro”.

O romance “O que diz moleiro”, segundo espetáculo da série de Romance em Cena, conta a história de um rapaz, nunca referido pelo nome próprio, que:

Depois de ter sobrevivido a todas as aventuras e desventuras de uma infância e adolescência normais a uma criança que vive inserida numa comunidade pobre, enceta uma viagem para procurar compreender quem é e qual o significado da vida. Moleiro é encarregue por Austin e Mister Deluxe, seus superiores, de se pôr na pele de detective e procurar traçar o itinerário do rapaz. Os relatórios de Moleiro vão sendo lidos pelos superiores, ponto de partida para a multiplicação de comentários, digressões, histórias contadas pelos interlocutores, por Moleiro ou pelo rapaz, numa estrutura em mise en abîme através da qual o leitor vai sabendo o que aconteceu ao herói, os vários países por onde foi passando, os livros que foi lendo, as mulheres que foi amando e os amigos que foi fazendo e reencontrando. Pedacos fragmentários de uma vida que nos dão as pistas necessárias para traçar o perfil de alguém que procura um sentido para a existência (Eminescu, 1983, p. 64).

Assim, um narrador conta o que duas personagens contam sobre o que moleiro conta sobre o rapaz, numa mistura de tempos similares a linguagem do

flash back, muito propício a estrutura teatral. No espetáculo, propriamente dito, temos um acúmulo de presentes- o tempo presente do acontecimento teatral, o tempo presente dos personagens que leem o relatório e o tempo presente dos personagens citados no relatório sobre fatos ocorridos no passado. Este acúmulo diz respeito, justamente à própria natureza da representação teatral.

Pode-se objetar que, sendo um texto romanesco, a narração já teria preponderância sobre a ação, fato que seria absolutamente possível de ocorrer no regime estético, enquanto proposta de encenação, conforme observamos anteriormente. No entanto, a montagem do diretor cearense parece atualizar o tempo da narrativa quase a todo momento quando a apresenta colada na ação. Isto significa dizer que o ator-narrador transmutado em personagem-narrador, narra a si enquanto executa a ação contida no discurso, gerando um efeito de teatralidade relacionada, neste caso, à redundância. Há uma sobreposição de imagens: do discurso (ação descrita) e movimentação corporal (ação executada) que perpassam o espetáculo como um todo. Um exemplo disto pode ser verificado logo na primeira cena do espetáculo, estruturada da seguinte maneira:

#### No Romance:

Há passagens do relatório que esclarecem o problema, passagens aparentemente insignificantes, mas que talvez sejam efetivamente outra coisa, como o fato de o pai jogar bowling com as garrafas, quando lá no bairro ainda ninguém sabia o que era o bowling, isto depois de beber o conteúdo das garrafas, eram garrafas de vinho, cerveja, aguardente e o mais que viesse, ele ficava bêbado e depois jogava bowling e partia as garrafas com uma grande bola de pratos de chocolates, e o rapaz ficou sempre com o som nos ouvidos, o som de garrafas partidas enchendo a noite, um perpétuo estilhaçar de nervos (Machado, 2004,p.10).

#### No Romance em Cena:

Austin: (...) Há passagens do relatório que esclarecem o problema, passagens aparentemente insignificantes, mas que talvez sejam efetivamente outra coisa.

Pai (entra bêbado e caminha) : como o fato de o pai jogar boliche com as garrafas, isto depois de beber o conteúdo das garrafas, eram garrafas de vinho, cerveja, aguardente e o mais que viesse, ele ficava bêbado e depois jogava boliche (apoia uma garrafa no chão) e partia as garrafas com uma grande bola de papel prateado de chocolate (faz a ação de atirar uma bola e cai no chão).

Rapaz (entra pegando a garrafa no chão): e o rapaz ficou sempre com o som nos ouvidos (bota a mão no ouvido), o som de garrafas partidas enchendo a noite, um perpétuo estilhaçar de nervos."

O uso das imagens como descritas acima, é apenas uma das possibilidades que se apresentam na escrita cênica de Aderbal. Cabe lembrar que fala-se de escrita cênica pelo reconhecimento de uma encenação “assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é subproduto do texto” (Pavis, 2013, p.7), pensamento este desenvolvido a partir dos questionamentos sobre a representação, germinados na passagem do regime representativo para o estético, vistos acima.

Uma das características mais marcantes do Romance em Cena é o uso de um registro de interpretação predominantemente cômico. No entanto, a comicidade pode ser verificada a partir de diversas situações, das quais destacaremos uma, que se apresenta com frequência e diz respeito ao jogo da voz entre o corpo e o discurso e sua alteridade em relação ao significado, ou seja, o personagem-narrador narra uma situação em determinado tom e intenção vocal, enquanto que fisicamente ele executa a ação oposta, ocasionando um embate de imagens de efeito cômico. Assim, verifica-se abaixo:

No Romance:

Ele tinha continuamente nos ouvidos os gemidos da mãe, o ranger da cama e o som das garrafas partidas, apertava a cabeça com as mãos, esteve no limiar da loucura, foi ela que o salvou, envolveu-o no maior dos carinhos, inventou as carícias mais leves, mais suavemente penetrantes (Machado, 2004, p.17)

No Romance em Cena:

Rapaz: ele tinha continuamente nos ouvidos os gemidos da mãe, o ranger da cama e o som das garrafas partidas, apertava a cabeça com as mãos, esteve no limiar da loucura.

Petite Mireille (jogando o rapaz no chão) foi ela que o salvou, envolveu-o no maior dos carinhos, inventou as carícias mais leves (dá fortes tapas no rosto do rapaz) mais suavemente penetrantes(simula penetração anal com o dedo enquanto ele grita).

Outro recurso que chama muita atenção, apresentado em sua extrema teatralidade é a sugestão de imagens cênicas que sublinham a imagem narrada, de forma não literal. Assim, um dos atores narra uma cena que se passa num carro enquanto no espetáculo, a única parte do carro que se apresenta, de fato, é o volante segurado por um ator. Este exemplo se apresenta abaixo:

No romance:

A caldeirada para três saiu ao vovô resmungas, que quis comê-la sozinho, apanhou uma congestão e ia morrendo, quem o levou ao hospital foi o Bigodes Piaçaba da casa de chapéus-de-chuva, tudo quanto era complicações, dores de barriga e falta urgentíssima de dinheiro ia desaguar na loja do Bigodes Piaçaba,

que era contra o Governo, parecia estar sempre zangado e tinha a cara vermelha, passava a vida a levar gente ao hospital na sua carripa a cair aos bocados, as mulheres grávidas, às crianças anêmicas, o César louco quando tinha ataques (Machado, 2004, p.39)

#### No Romance em Cena:

Mister DeLuxe: A caldeirada para três saiu ao vovô resmungas, que quis comê-la sozinho, apanhou uma congestão e ia morrendo (aparece um ator gritando e simulando vômito).

Bigodes Piaçaba (com um guarda-chuva e um volante na mão) quem o levou ao hospital foi o Bigodes Piaçaba da casa de guarda-chuva (senta numa cama que outros atores colocam em cena e mexe o corpo como se estivesse sacolejando em um carro- mais três atores, em cima da cama, fazem o mesmo). Tudo quanto era complicações, dores de barriga e falta urgentíssima de dinheiro ia desaguara na loja do Bigodes Piaçaba, que era contra o Governo, parecia estar sempre zangado e tinha a cara vermelha, passava a vida a levar gente ao hospital no seu calhambeque a cair aos pedaços, as mulheres grávidas, às crianças anêmicas.

César louco: o César louco quando tinha ataques (o ator se joga sobre o motorista simulando ataque enquanto fala e todos gritam).

Estes são apenas alguns exemplos de como a proposta de Aderbal pode se relacionar com as questões referentes ao pensamento sobre a representação, a teatralidade e a visibilidade das palavras, abordadas na primeira parte deste estudo. Por fim, outra questão que se apresenta pertinente diz respeito ao ato da enunciação que, na montagem cênica de “O que diz Moleiro” cria um jogo de ficções que favorece a teatralidade.

O Linguista Émile Benveniste (1970, p. 2882) nos diz que “eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado e lhe designa o locutor” enquanto que o “ele” sempre é o objeto do discurso, alguém de quem se fala. Quando o romance é colocado em cena e o personagem se torna narrador de suas próprias ações, o jogo linguístico é invertido e o “eu” passa a corresponder ao ele nas tensões existentes entre o que se diz e o que se faz. Assim, as duas zonas ficcionais (a do romance e a da cena) coexistem mutuamente- nenhuma se sobrepõe a outra e o reconhecimento destes espaços de ficção geram a teatralidade.

Tal reconhecimento só é possível se corresponder também, ao ato da escuta constituinte da mesma relação em que opera a teatralidade e que está atrelada a presença simultânea de ator e espectador/ouvinte. Assim, consideramos que há, “dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e do ouvinte” (Zumthor, 2007, p.86).

Assim, nos romances-em-cena, tanto o visível quanto o audível tem o mesmo peso, já que as palavras ganham importância em sua corporalidade e visibilidade sempre em relação ao que é mostrado pelos movimentos dos corpos no espaço. Neste sentido, pode-se dizer que o Romance em Cena é a justa medida do imensurável.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo partiu de alguns conceitos problematizados pelas vanguardas do chamado “Teatro Moderno”, a fim de lançar o olhar para questões pertinentes aos estudos teatrais, especialmente na virada do século XIX para o século XX e que ainda dizem respeito às produções do Teatro Contemporâneo.

Para tanto, buscou desenvolver algumas questões relativas, principalmente à representação e a teatralidade (atrelada às noções de visibilidade da palavra) enquanto elementos materiais da própria performance, entendida enquanto acontecimento cênico, a fim de estabelecer conexões com o tempo atual.

Por fim, através de breve explanação da proposta estética de Aderbal Freire-Filho para o que se denominou Romance em Cena, trasladado no espetáculo “O que diz Moleiro”, buscou relacionar a prática com as relações teóricas descritas sem, no entanto, se lançar a análise minuciosa do romance e do espetáculo. Os exemplos citados tornam-se alegóricos para o entendimento das questões problematizadas anteriormente.

## REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

EMINESCU, Roxane. **Novas coordenadas no romance português**. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983.

FERNANDES, S. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

GUÈNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

MACHADO, Dinis. **O que diz Moleiro**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.

PAVIS, P. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

RAMOS, L. **Teatralidade e anti-teatralidade**. Sala Preta, Brasil, v.13, p 3-12, jun, 2013. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57528/68206>. Acesso em: Jul,2015. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867v.13i1p.3-12>.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

ROUBINE, J.J. **A linguagem da Encenação Teatral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Editora Cosac e Naify, 2007.