

PEÇA DE UM OU MAIS ATOS: A(U)TORES EM CENA

Bia Isabel Noy*
Camila Alexandrini**

RESUMO: No presente artigo, partindo do processo criativo que é o entrecruzamento de subjetividades do leitor-espectador e do autor-ator de uma obra-peça, em busca do (re)conhecimento de si e da criação, buscamos aproximar a literatura e o teatro. Para tal, pareceu-nos importante apontar que o texto está além da página, assim como o teatro se compõe inclusive de elementos que se dispersam dos atores no palco, tais como os múltiplos sentidos que os espectadores podem conferir a uma cena. Nesse momento, ansiamos demonstrar que o processo criativo acontece no que chamamos de depois, esse lugar que foge da autoridade da letra-autoral ou da marca-cênica. O que poderia ser um problema inicialmente torna-se espaço constituinte da criação.

PALAVRAS-CHAVE: literatura comparada – teatro – processo criativo

RESUMÉ: Dans cet article, en partant du procès créatif qui se donne dans l'entre-croisement de subjectivités du lecteur-spectateur et de l'auteur-commédien d'une œuvre littéraire-pièce de théâtre, en recherchant la (re)connaissance de soi-même et de la création. Pour cela, il nous paraît important ponctuer que le texte continue aussi hors de la page, ainsi comme le théâtre se constitue des éléments qui dépassent le plateau, comme les différents sens que les spectateurs peuvent extraire d'une scène. En ce moment, nous désirerions démontrer que le procès créatif arrive là où on a appelé « après », cet endroit qui s'en fuit de l'autorité de l'auteur ou de la partition scénique. Ce qui pourrait initialement être un problème devient l'espace constitutif de la création.

MOTS-CLÉ: littérature comparée – théâtre – procès créatif

Poesia é voar fora da asa.
Manoel de Barros

A LITERATURA COMPARADA EM CENA

A literatura comparada está cada vez mais aberta a outras formas de saber, e a literatura, desse modo, elabora maneiras de se relacionar com as diversas formas de arte. É tal diálogo que constitui o lugar intervalar do comparatista, o qual, na contemporaneidade, ganha força a partir da compreensão das verdades enquanto lugares provisórios, transitórios, questionáveis. Nesse sentido, a interdisciplinaridade é foco de grande discussão, onde a pluralidade de saberes só tem a contribuir com o desenvolvimento do conhecimento. A tendência dos trabalhos em literatura comparada é exatamente a de ultrapassar fronteiras, expandir horizontes. Colocar o teatro e a literatura lado a lado, como desejamos nesse artigo, permitirá encontrar caminhos que

* Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Paris 8 Vincennes-Saint Denis (2008), Doutoranda em Literatura Comparada pela UFRGS. E-mail: biaisanoy@gmail.com
** Mestranda em Literatura Comparada pela UFRGS. E-mail: camilalexandrini@msn.com

não poderiam ser pensados isoladamente, tanto pelo ponto de vista cênico quanto pelo ponto de vista literário – prática comum nos estudos literários, mas que ainda não é muito difundida em teorias teatrais.

É o espaço criado pela literatura comparada que possibilita a inserção do teatro nos estudos literários. Embora ela sempre tenha acontecido, a literatura comparada não só legitima tal exercício teórico, assim como possibilita que sejam criados espaços de troca. É nessa espacialidade gerada pela literatura comparada que se estabelece a interdisciplinaridade – a qual ainda causa estranhamento em muitos teóricos.¹ A reflexão sobre a literatura e o teatro é dada em um espaço outro, gerado para tal, comum às duas áreas.

O não delimitar fronteiras abriu “novos objetos de conhecimentos. Isso supõe que os sujeitos do conhecimento sejam desinstalados de seus territórios e se disponham a atravessar suas fronteiras, adotando uma mobilidade que os habilita ao diálogo com outros sujeitos e seus referenciais teóricos” (MARQUES, 1999, p.63). Assim, saindo do núcleo da literatura e do teatro, construiremos outra espacialidade para o estudo. Esse lugar é uma zona limiar, que comporta as diferenças e as similaridades dessas duas áreas.

Nesse sentido, a interdisciplinaridade permite uma maior permuta de saberes, onde as fronteiras entre as disciplinas tornam-se móveis, diluídas. Sobre essa linha de pesquisa Tania Franco Carvalhal disserta:

Neste contexto [limiaries críticos], o tópico da “diluição de fronteiras”, juntamente com a questão da “contextualização” como dado básico para o entendimento das especificidades culturais, a compreensão da fronteira como um espaço móvel e sempre refeito do “híbrido” onde os contatos e as interpenetrações se efetuam, são objetos concretos de uma reflexão que se ocupa com as transferências, as passagens, as migrações e as trocas. (1999, p.11)

Continuando com a imagem que expõe a literatura comparada como saber de âmbito fronteiro, e ao aproximar o teatro da literatura, podemos assim compartilhar a figuração proposta por Daniel-Henri Pageaux (2001), que toma o comparatista como agente alfandegário. O ator torna-se também, um intermediário, uma ponte aberta a receber e doar diferentes conhecimentos que veem a contribuir com sua arte. Lado a

1

Eneida Maria de Souza, em seu texto “A Teoria em Crise”, fará diversos apontamentos sobre os impasses causados pela interdisciplinaridade presente nos discursos atuais das teorias. Para ela, “a grande inimiga” (a interdisciplinaridade) afasta as teorias do perigo de acreditar “que a verdade se define pela exclusividade e singularidade desta ou daquela disciplina” (1998, p.28). Não se trata de “vale-tudo” (Luiz Costa Lima), tampouco “armazém de secos e molhados” (Heidrun Olinto), mas da perda do privilégio de um saber, pertencido a poucos (ibid. 1998, p.22-3). De acordo com Souza (1998, p.29), “enfrentar esse desafio é uma das formas de continuar a mover o debate teórico, para que este não se transforme em consenso de grupos ou na apatia acadêmica, provocada por um certo tipo de mal-estar, que não incita a curiosidade, mas, ao contrário, alimenta o conservadorismo.”

lado, comparatista e ator se dispõem a ricas trocas proporcionadas pela criação de uma zona liminar.

“Nesse contexto, outros termos como encontros e contatos são também, como sabemos, definidores da atuação do estudioso que, de forma regular e sistemática, relaciona dados, articula elementos, explora intervalos, além de ultrapassar limites e margens.” (CARVALHAL, 2005, p.170).

Por isso dizemos que a literatura comparada se interessa por relações e por encontros, que ganham força de transformação e liberdade. Sendo assim, teatro e literatura se encontrarão em um espaço propício ao intercâmbio e à reflexão. O texto é o objeto mais evidente que as duas áreas possuem, contudo, novas similaridades podem se revelar. Essas, bem como as diferenças entre as áreas, servirão de estímulo para um trabalho que aqui se apresenta em construção, mas que tende a ser próspero.

CENA 1: PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA LITERATURA E NO TEATRO

Nosso primeiro passo será o de abordar o processo criativo compreendido na literatura em contato com o processo de criação no teatro e, posteriormente, o oposto, ou seja, o teatro contribuindo ao entendimento de uma estética pós-moderna que acontece também na literatura. Começaremos a discussão sobre as diferenças e semelhanças do teatro e da literatura com o texto “Teses sobre o Conto” no livro “O Laboratório do Escritor” de Ricardo Piglia (1994). O autor analisa a estrutura do conto, gênero esse que carrega consigo duas histórias. Para exemplificar essa constatação, o autor cita os clássicos contos de Poe: em primeiro plano há a história narrada e no fundo há a segunda história, essa que se constrói em segredo, que não está explícita e que será (ou não) desvelada somente no final.

No teatro, também possuímos um elemento “secreto”. Esse, assim como no conto, se localiza nas entrelinhas e é chamado de subtexto. Piglia afirma que “a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes” (1994; p.39). Permitimo-nos aqui adaptar tal frase para o meio teatral, onde dizemos: o subtexto (a história secreta) é a chave para uma interpretação orgânica².

O subtexto seria o que no conto se constrói ocultamente; as entrelinhas do texto, o que está por trás da palavra e que serve como uma motivação para o ator, além de auxiliá-lo a construir uma linha lógica de ações para o personagem. O subtexto é a “*vida del espíritu humano del papel*” (KNÉBEL, 2004, p.134). É através dele que o ator enriquece sua interpretação, pois é esmiuçando o texto e compreendendo o “por detrás” que o ator será capaz de criar sutilezas tanto na fala quanto nas ações do personagem. O subtexto é um dos importantes fatores que levam a uma atuação orgânica, sincera, pois ele é quem dita a real intenção do personagem.

2

Orgânico no meio teatral significa uma atuação sincera, completa, onde corpo e mente estão integrados.

Diferentemente do conto, onde a história escondida é outra, o subtexto não se contrapõe à narrativa principal, ou seja, ele não é outra história. O oculto aqui nos faz perceber a realidade de outra maneira. O secreto desvenda os verdadeiros objetivos dos personagens. No teatro, ler as entrelinhas significa compreender o porquê das ações do personagem, significa complementar e enriquecer a construção cênica do mesmo.

Percebemos assim, que tanto na literatura como no teatro, o texto é feito para ser saboreado, esmiuçado, interpretado. Ao buscar os não-ditos, as sutilezas do texto, ou a “fenda”, a “intermitência” como diz Barthes (2006), o leitor terá uma leitura mais prazerosa, completa e enriquecerá sua imaginação, pois o personagem que, antes era visto por um ângulo, será agora exposto como se ele fosse algo a ser examinado. As palavras foram ali escritas como se elas fossem uma cortina, e nós leitores as lemos como crianças tentando ver o que está escondido, logo ali atrás.

Seguimos agora a conversa com Umberto Eco e seu texto “Pós-escrito a O Nome da Rosa” (1985). Logo no início do seu relato, Eco afirma que “um romance é uma máquina para gerar interpretações” (ECO, 1985, p. 8), e de início já nos surpreendemos pensando que o teatro é também uma máquina de gerar interpretações. Começamos assim a leitura do livro com um sorriso nos lábios e com a certeza de que seu depoimento sobre a construção do romance nos remeterá às muitas questões abordadas ao se realizar uma montagem cênica.

Nossa expectativa sobre a leitura do texto foi superada, pois Eco trata de diversos problemas do âmbito teatral. Um deles é a verossimilhança da obra. Ele, o autor, assim como o ator, pensa e analisa o universo da obra a ser montada. Deve-se construir um mundo que seja crível, mesmo que esse seja fantasioso. Os dois artistas tem a função de nos convencer de que aquele mundo realmente existe, por mais absurdo que ele possa parecer. A(u)tores devem construir elementos concretos para que o leitor-espectador entre no universo por eles criado.

O mesmo ocorre em relação às ações dos personagens. Elas devem ser coerentes com o temperamento de cada um deles, e serem, sobretudo, bem construídas. Cada personagem tem um objetivo específico, que talvez o leitor-espectador não capte desde o início, mas a(u)tores, para a construção do herói, devem saber o que querem com aquele personagem.

O mote da obra literária e da obra teatral, pelo que mostra Eco é o mesmo: resolver um problema. Nesse caso, certamente as soluções encontradas serão distintas. Enquanto Eco escreve e reescreve, o ator cria, recria e repete. A busca pela solução do problema é nos dois casos consequência de muito trabalho. Mas quem cria o problema?

Umberto Eco mostra uma inquietação em relação à trajetória dos personagens. O romance necessita de um conflito, de obstáculos. Assim sendo, o autor cria obstáculos para que seus personagens possam superá-los, e assim dar continuidade à história. Os obstáculos são o trampolim para o protagonista. O ator por sua vez, através da análise da ação do personagem, identifica tais obstáculos e utiliza-os como mola propulsora para a composição do personagem. São os obstáculos que impulsionam os a(u)tores.

Autor, bem como ator e diretor necessitam definir os objetivos e obstáculos dos personagens para poder dar-lhes vida. As perguntas que tanto fazemos no teatro,

segundo os escritos de Eco, são feitas também pelo autor no processo de criação da obra. O que o personagem quer? Por que dessa ação? Onde ele quer chegar? Questionamentos comuns e necessários aos processos de criação: teatral e literário.

É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. *Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.* Essa necessidade — que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista — faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir, mesmo sobre o cinema. (DELEUZE, 1999, s/n) (grifo nosso)

Embora saibamos que os processos de criação em cada a(u)tor é pensado, refletido e construído de maneiras bem singulares, uma vez que somos sujeitos díspares e dispersos no mundo, a necessidade de criar se mostra a mesma em todas as formas de expressão, concentradas aqui, especificamente, no teatro e na literatura. Tais imperativos na vida dos a(u)tores os impelem a buscar soluções para os problemas que se apresentam no percurso do processo. Problemas criados por eles próprios, como assim nos é a vida: mesmo impossível, cruel e vertiginosa, todos nós desejamos vivê-la. Na verdade, como Eco já nos alertou, são tais impasses que firmam o chão do processo criativo, pelo menos, até encontrarmos outros-novos problemas nesse contínuo.

Minha vontade é de colocar cada vez mais poesia neste meu espaço, para encher de beleza e de justa ferocidade o coração do outro, no outro que é você leitor. Porque tudo que me vem aos ouvidos através da rádio é tão pré-apocalipse, tão pútrido, tão devassador, que *fico me perguntando por que ainda insistimos em colocar palavras nas páginas em branco?* (HILST, 2007, p.243) (grifo nosso)

Se a escritora Hilda Hilst, assim como outros escritores, se questiona é, pois, o anseio e a dúvida em sua escrita tornam o texto ainda mais consistente e sua prática necessária. Podemos dizer, dessa maneira, que os questionamentos e os lugares secretos durante o processo de criação teatral ou literária se apresentam tão reveladores quanto à conduta, a técnica, os objetivos que se desejam alcançar com ele. Mas se estamos falando de processo não poderíamos concluir nada aqui, por isso, continuamos.

CENA 2: PROCESSO CRIATIVO EM PROCESSO

O percurso que construímos à compreensão do processo criativo acontece quase de uma maneira infantil. Infantil como em Manoel de Barros ao dizer: “Nosso conhecimento não era de estudar em livros./ Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos./Seria um saber primordial?/ Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor e não por sintaxe” (2010, p. 450). Tanto por isso que iniciamos aqui através de

uma tentativa, tal como quando uma criança ganha uma caixa de tintas e, com a liberdade que muitas vezes lhe é concedida, esparrama os dedos no azul, no amarelo, no vermelho. Ela espera, na mistura em cores, no borrão manchado no papel que se transfigurem as coisas que ainda não possuem forma definida. “À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças” (DELEUZE, 1997, p. 78). Assim caracterizamo-nos, pois talvez nesse estágio de criação de algo exista a possibilidade de conduzir o pensamento distante das condutas pré-estabelecidas, dos pressupostos da teoria, das redes do significado. Como dito por Paul Feyerabend, “o anarquismo teórico é mais humanitário e mais suscetível de estimular o progresso do que suas alternativas representadas por ordem e lei” (1989, p.18). E nada mais anárquico que o pensamento de uma criança, onde o processo de criação das coisas ainda pode acontecer com a liberdade tão desejada por nós.

Na busca pela reflexão do processo criativo, percebemos que o processo não se dá somente *antes*, mas também *depois*. Trata-se de uma tentativa de pensar sobre o processo criativo, como já foi dito, mas sob uma outra perspectiva, a qual encontra vasto subsídio teórico nos estudos da Estética da Recepção³, mas que, nesse momento, é vista enquanto categoria de análise que aproxima teatro e literatura. O *depois* não se trata de uma virada interpretativa no processo de criação do texto e da cena, até porque sabemos que não se pode mais pensar as mais diversas artes sem a presença do espectador, mas de uma prática comparatista que reconhece aproximações entre as construções de leitores e espectadores a partir de textos, teorias e cenas literárias e teatrais. O *depois* não deixa de ser, inclusive, uma forma de deslocar fronteiras teóricas e pensá-las em outros lugares, tendo em vista o investimento da literatura comparada em promover um encontro; de estabelecer uma relação, como dito anteriormente por Carvalhal, em campos muitas vezes minados (SCHMIDT, 1999).

Quem nos fornece um bom exemplo deste *depois* é Paul Zumthor. O inquieto investigador nos conta que quando criança, nas ruas de Paris, escutava e olhava admirado os cantores de rua, tão comuns nos anos 30. Zumthor revela que chegou a comprar a folha de papel com a letra da canção, e que por diversas vezes tentou, em vão, reproduzir a sensação que sentia ao escutar os músicos. O *depois* é revelado então, quando o autor afirma:

Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti: o que me restou no consumo (em certos momentos bulímicos) que fiz, ao longo dos anos, daquilo que chamamos “literatura”. (2007, p. 29)

3

“Assim como o famoso maio de 1968 redundou na transformação da universidade francesa em instituições modernas e descentralizadas, com maior diálogo entre professores e alunos, também no sul da Alemanha, [...] os professores buscaram, através de seminários e debates, romper com o ensino acadêmico e autoritário. Na aula inaugural naquela universidade, em 1967, Hans Robert Jauss expôs a estética da recepção pela primeira vez, definindo-a como uma pesquisa sobre a recepção da literatura e seus efeitos no leitor e como uma superação do formalismo e do marxismo” (LOBO, 2001, p.171).

O acontecimento afetou tanto o autor, que por boa parte de sua vida, ele foi o propulsor de um processo de busca, de um processo criativo. O *depois* manteve-se vivo e, além disso, foi o responsável por uma inquietação que mais tarde viria a ser a temática principal das pesquisas de Paul Zumthor, a oralidade.

Didi-Huberman diz que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (1998, p. 29). Lembramo-nos da relação íntima que Clarice Lispector possuía com seus pequenos leitores. Parece-nos que, durante seu processo criativo, Clarice realmente os imaginava. Em seus livros infantis, ela deixava essa intimidade conduzir seu texto. (Sabemos que em seus livros, digamos assim, não-infantis, a relação com a intimidade dava-se por outra via – uma mais perversa, como só se pode pensar a vida em abismo.) Até porque, vocês sabem, esses leitores ainda pequenos fazem tantas perguntas quanto um livro de charadas. Quando menos se espera, nossa leitura é interrompida com uma porção de porquês. Clarice Lispector abre seu livro “A vida íntima de Laura” “de maneira que o leitor entra no jogo de construção do sentido:

Vou logo explicando o que quer dizer “vida íntima”. É assim: vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo mundo o que se passa na casa da gente. São coisas que não se dizem a qualquer pessoa. Pois vou contar a vida íntima de Laura. Agora adivinhe quem é Laura. Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites. Viu como é difícil? (1983, s/n)

Sem que se perdesse a surpresa de Laura ser uma galinha, Lispector estabelece um elo estreito com seus leitores. Essa conduta da escritora nos faz partícipes de seu processo criativo. Autor e leitor adentram juntos na intimidade de Laura, definindo o percurso dos efeitos de sentido da leitura. Dessa forma, Barthes diz que: “na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto” (2006, p.23).

O processo criativo então se instaura nesse *entre-lugar*, nesse espaço que existe se houver as duas partes integrantes nesse diálogo. A ideia, o conceito, a palavra, como queiram chamar, de processo remete-nos a um *ad infinitum* que não poderia começar e terminar em apenas um lugar. Parece-nos que o processo criativo, além de ser resultado de muito empenho, se constitui por meio de encontros. Encontros como aqueles em que o público mira a obra e é deixado mirar por ela.

Embora exista uma certa intencionalidade do a(u)tor no processo de criação de uma obra, essa somente se torna parte do mundo fora dele quando faz parte de outros mundos: aqueles que os leitores-espectadores constroem. Como se pode perceber, não há nada de novo no que acabamos de dizer. No entanto, o que sugerimos nesse artigo é refletir sobre o processo criativo que não ocorre numa esfera possível de ser detectada, pelo menos não materialmente. Ou melhor, trata-se de uma concretude que ainda não existe como matéria, de uma subjetividade que constitui a concepção de tempo e espaço na contemporaneidade. Compreendemos, nesse momento, o processo criativo enquanto rastros das subjetividades de si e do outro: autor e leitor; ator e espectador.

Para tal, pensemos agora em alguns acontecimentos na arte que nos interrogam de alguma forma. John Cage, em 1952, compõe uma peça musical chamada 4'33". Cage, frente ao piano não toca uma nota sequer. Compositor conhecido por observar o cotidiano e se utilizar de ruídos para pensar e compor sua música, Cage desconstrói a linguagem musical ao propor que ela se constitua de total silêncio. Da mesma forma, Duchamp indica que a arte deixa de ser mimese da realidade e se torna um ser estranho, não belo, pronto (*ready-made*), conceitual. Leminski, na sua obra *Catatau*, estabelece uma linguagem da palavra que não se pode bem entender, que não é dialética. Se antes o processo criativo se iniciava com a manipulação, o manejo, a produção de textos com definições de limites entre as linguagens, hoje o que encontramos são apenas fragmentos disso, desconstruções dos objetos que antes pareciam essenciais.

Na contemporaneidade (Ou será na pós-modernidade?), a literatura está além da palavra, a música além dos acordes, o teatro além da cena, a artes visuais além do estético. Seja em qualquer uma dessas linguagens, o processo criativo pode ser entendido como investimento da subjetividade, não só do a(u)tor, mas também do leitor-espectador. A criação é resultado de um processo criativo à medida que o processo é sempre algo inacabado. O processo criativo também é estabelecido por meio da produção de outro texto que sustenta e vivifica o primeiro. Texto esse produzido pelos sujeitos a partir dos textos os quais entram em contato.

No teatro, esse processo inacabado talvez seja mais evidente ou ao menos de mais fácil percepção. Começaremos abordando o espetáculo em si. Uma peça de teatro é algo em constante processo. O fim dos ensaios não significa que o espetáculo está pronto, mas marca sim o fim de uma etapa. Os atores, principalmente, estão preparados para dar continuidade ao trabalho de criação, enfrentando agora outros desafios, como o olhar curioso do espectador. O espetáculo teatral nunca se repete. O antigo ditado popular "um rio nunca passa duas vezes no mesmo lugar" pode ser aplicado diretamente nas artes da cena. Uma apresentação nunca será igual à outra.

Assim sendo, os atores se encontram em um eterno processo criativo. Atentos ao que ocorre em cena e no público, o ator deve dominar a arte do jogo e do improviso, sabendo que ele poderá se submeter a mudanças de cena de última hora. Para exemplificar tomemos um caso simples: em determinada cena um ator erra o texto ou antecipa sua fala. Seu parceiro de cena tem que estar atento ao que se passa e ser criativo, imaginativo, rápido para não deixar transparecer a falha do colega. Outro caso: um ator se atrasa na entrada de cena. Os demais que já estão no palco não podem sentar e esperar. Eles devem improvisar, criar no momento presente algo que preencha o espaço vazio criado pelo ator atrasado. A arte cênica é um processo criativo contínuo, que não termina com a delimitação das cortinas.

Além do mais, os atores tem a liberdade de jogar conforme o tipo de público que eles recebem. Faz parte do jogo teatral que se estabelece entre ator e espectador. No momento da encenação as duas partes são importantes para a construção da cena.

Richard Schechner (2002)⁴, define a performance como o que acontece quando o primeiro espectador chega e termina somente quando o último parte. Dado isto,

4

mesmo que a partitura teatral formal tenha chego ao fim, se no espaço ainda encontra-se alguém do público, os performers devem continuar o jogo. Ou seja, o processo de criação se mantém. Além disso, observa-se que para a continuação deste processo é fundamental e necessária a presença do público.

Percebemos assim, que tanto no teatro como na literatura, o papel do espectador/leitor é fundamental. Sem os olhos e/ou os ouvidos dos espectadores/leitores, teatro e literatura não cumprem seus respectivos papéis. Paul Zumthor, afirma que “na data que estamos, tornou-se lugar-comum dos estudos literários computar *o leitor de um texto entre os fatores constitutivos deste*.” (2007, p. 21) (grifo nosso). O autor ainda vai de encontro a Barthes, ao dizer que a leitura propicia o prazer e que um texto só se torna realidade poética (literária) na e pela leitura (2007, p. 24).

Entendemos então, que tanto na literatura (*pela* leitura) como no teatro (*na* leitura), é imprescindível a presença do outro.

Hans-Thies Lehmann nos fornece um rico exemplo onde podemos unir o teatro e a literatura, a fim de ressaltar a importância do espectador/leitor. O pesquisador alemão descreve uma performance vista no final dos anos 80 (LEHMANN, 2008, p. 240). A ação dos atores se constituía na leitura em voz alta da *Iliada*, de Homero. A leitura se passava em um casarão, em diferentes cômodos, e durou aproximadamente 22 horas. Aqui, onde teatro e literatura se fundem, nota-se que ambos necessitam do público. Sem o leitor, no caso, o ouvinte/espectador, o ato teatral/leitura não se constitui.

Como já foi dito, o processo criativo de uma peça de teatro ou de uma leitura, não acaba, continua ecoando no depois. No caso da cena teatral, mesmo com o fim da apresentação, ator e espectador permanecem tendo rastros da encenação. E, se os atores cumprem seu papel devidamente, o público não sai indiferente do espetáculo. Suas mentes continuam ligadas aos fatos que se sucederam em suas presenças.

Muitas vezes, ao assistir uma peça não compreendemos tudo (não que seja necessário tudo entender), no entanto, com o passar do tempo, dias mesmo, uma imagem nos surge, um pensamento, uma ideia que nos auxilia a assimilar o que não tinha sido bem digerido. O *depois* teatral pode ser considerado como uma digestão em certos aspectos. É necessário um espaço de tempo para tecermos nossa compreensão. De tal modo, o *depois* da criação, seja ela literária ou teatral, é tão importante quanto os elementos que possibilitam a obra-peça surgir. Falaremos agora dessa questão.

CENA 3: O DEPOIS

Na compreensão de texto em toda sua amplitude em potencial, enfatizamos a abordagem do processo criativo em seu *depois*, onde as marcas dele não podem mais ser vistas a não ser através do impacto das obras em seus leitores-espectadores. O *depois* aqui é compreendido não numa relação temporal com a produção de um texto, mas

Richard Schechner é um importante diretor e pesquisador teatral, que fundou os “Estudos da Performance”, onde um diálogo muito íntimo com a antropologia (Victor Turner) é mantido.

enquanto figuração do que foge ao controle do a(u)tor, dos sentidos que se dispersam dele e se desprendem em outros sujeitos.

Embora essa análise da cena teatral e do texto literário já tenha precedentes na fortuna crítica de tais áreas, o que buscamos aqui é a contribuição das respectivas teorias à construção intervalar dos objetos finais do teatro e da literatura. Em síntese, evidenciamos o devir de criação de sentidos presentes no leitor-espectador e sua potencialidade em modificar as matrizes produtoras de sentido e em criar outras formas de criação artística, as quais, nesse caso, tornam possíveis outras maneiras de pensar teatro e literatura. Sobre isso, Lehmann ressalta:

Não se trata apenas de um novo tipo de encenação delirante, mas de um modo de utilização dos signos teatrais que, ao pôr em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre o resultado, *gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador educado pela indústria cultural. É pelo modo desestabilizador do trânsito entre palco e plateia que essa potência se efetiva.* (2007, p.15) (grifo nosso)

De tal maneira, autores e atores; leitores e espectadores sempre estão em construção do processo criativo dos sentidos possíveis daquele texto. Mesmo imersos em um universo tão amplo e abismal, ambos aventuram-se na produção dos sentidos de si, do mundo, das coisas, do que não entendem. Além do mais, o que estaríamos procurando quando nos arriscamos em textos e cenas se não o entendimento do que ainda não é conhecido ou do encontro com o Outro?

[...] quando leio realmente, quando me sintonizo com o texto, qualquer coisa se põe em movimento: avanço, estou à espreita, e repentinamente qualquer coisa, como um obstáculo, suspende a minha progressão. Talvez seja nesse instante que levanto a cabeça, que o meu olhar se suspende, que abandono o fluxo. E o que ocorre é uma espécie de choque, de fratura que quebra, parte a uniformidade do texto: é um encontro, um *reconhecimento* (BARTHES & COMPAGNON, 1987, p.193).

O *re-conhecimento* ou o *re-conhecer* faz parte do processo criativo. Ele é uma das formas de redescobertas de si. É em sua busca, que chegamos ao fim do livro, permanecemos sentados em uma peça de teatro ou no cinema, ouvimos uma música até o fim, olhamos para uma imagem compenetrados. É ali que o processo criativo também ganha corpo, forma, sentido. Como dito antes, sem esse encontro não haveria a criação – angústia de todo processo. O *re-conhecimento* é percebido no teatro: por parte do ator e por parte do espectador.

Durante o processo criativo de uma peça de teatro, o ator realiza vários ensaios em busca da construção do seu personagem. Durante a tal busca, ele se depara com dificuldades técnicas ou corporais. Nas repetições, as limitações são expostas de maneira a serem mais facilmente identificadas e trabalhadas. O processo criativo do ator é muitas vezes um processo de conhecimento de seu corpo, mente e capacidade. Ao construir um personagem o ator está simultaneamente trabalhando a si mesmo e ao público, que pode ser atingido pela encenação. Em outro caminho, não o inverso, mas

que acontece também ao mesmo tempo da encenação, os espectadores podem diretamente interferir no trabalho do ator no teatro. Podemos dizer, que tal processo acontecerá de acordo com as performances dos atores e do público em cena. Duas partes interdependentes e responsáveis pelo encaminhamento da peça.

Na literatura, encontramos diversos exemplos em que autores constroem seu texto no espaço instável, porém instigante, dos leitores. Sendo assim, tomemos agora a aventura literária como suporte de nosso percurso de análise, onde o processo criativo do autor transcorre esse percurso de leitura de si enquanto o texto é delineado. No conto “A Aventura de um Leitor”, Ítalo Calvino, em seu livro “Amores Difíceis” (1992), narra os prazeres com a leitura de Amedeo Oliva, personagem que possui um prazer físico em enfrentar livros de grandes volumes e, assim, abreviar sua participação na vida social. A vida para Amedeo era mais viva depois de ter tocado os olhos nas páginas do livro, por isso ele buscava lugares calmos e solitários para ler:

Não era, porém, um leitor apressado, faminto. Chegara a idade em que as segundas ou terceiras ou quartas leituras dão mais prazer que as primeiras. E, no entanto, ainda tinha muitos continentes para descobrir. Cada verão, os preparativos mais trabalhosos antes da partida para o mar eram os da pesada maleta de livros: conforme inspirações e as conversas dos meses de vida citadina. Amedeo escolhia cada ano certos livros famosos para reler e certos autores para enfrentar pela primeira vez. *E ali no rochedo os liquidava, detendo-se nas frases, erguendo frequentemente os olhos da página para refletir, juntar as ideias.* (grifo nosso) (CALVINO, 1992, p.85)

Enquanto Amedeo alternava mergulhos no mar e nos capítulos de “Crime e Castigo” de Dostoiévski ou de “Ilusões Perdidas” de Balzac, uma senhora bronzeada insistia em interromper sua leitura. Embora ele tenha se convencido inicialmente que aquela mulher magra, preguiçosa e insatisfeita não pudesse lhe interessar, Amedeo não conseguiu evitar que ela se tornasse parte da paisagem, até porque a senhora fizera questão de chamar sua atenção com sorrisos e acenos. Após muitas reviravoltas, lá estavam os dois, sobre o mesmo colchão: ela impedindo que a leitura de Amedeo avançasse, e ele contando as páginas para o fim do livro.

O romance que lia estava naquele ponto em que os maiores segredos das personagens e do ambiente são revelados, e tudo se move num mundo familiar, e se *chegou a uma espécie de igualdade, de confiança entre o autor e o leitor, e se vai em frente juntos*, e não se quer mais parar. (grifo nosso) (ibid., p. 92)

Nesse momento em que autor e leitor seguem no delinear dos caminhos, no mapeamento de labirintos de um texto, o processo criativo torna-se lugar compartilhado. Tal lugar de encontro torna-se possível a partir do reconhecimento, sem ele, poderia haver a leitura, mas provavelmente o lido não permaneceria. A criação então se dá no entrecruzamento: a(u)tores imaginam seu público e refletem sobre suas expectativas; leitores-espectadores preenchem as lacunas e arrematam as costuras do texto-cena. O processo de leitura do mundo e de si, possibilita aos sujeitos a criação, seja ela de uma

obra-peça, de uma leitura, de uma vida, de um olhar. A partir do momento que andamos juntos, assim como dito por Calvino, é que o processo se choca com sua outra parte, que não a encerra, mas a potencializa.

CENA 4: JOGO DE PAPÉIS

A fim de aproximar teorias literária e teatral de seus processos de criação, ora distintos, ora semelhantes, e assim demonstrar o quanto tais produções artísticas podem se complementar, sugerimos um *jogo*.⁵ Mantendo uma certa medida infantil como proposta anteriormente, estabelecemos um jogo de papéis, ou seja, uma análise dos princípios apontados por Ítalo Calvino em relação à literatura e de alguns signos teatrais indicados por Hans-Thies Lehmann a respeito do teatro pós-dramático, de forma que os dois contracenem. Em “Seis propostas para o próximo milênio” de Ítalo Calvino, identificamos princípios cênicos, assim como em “Teatro Pós-Dramático”, características da literatura pós-moderna.

Para Calvino, a *leveza* como sua primeira proposta “está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório” (1988, p.28). Tal característica da literatura no próximo milênio nos remete ao treinamento corporal do ator, pois a precisão na arte de atuar é um elemento fundamental, o corpo do ator tem que ser leve, preciso e limpo. Para atingir essas capacidades o ator disciplinado realiza diariamente um treinamento para que seu corpo responda às exigências cênicas. Somente com o domínio total de seu corpo, e sabendo controlá-lo e explorar suas capacidades é que o ator estará apto para as mais diversas composições de personagens. Com um corpo preciso, as ações realizadas em cena também o serão. O público só acreditará no ator se o próprio souber e acreditar no que está fazendo. Por isso não há espaços para titubeios ou hesitações. Em uma atuação orgânica, mente e corpo agem juntos.

Além disso, ao colocar a leveza como subtração do peso, Calvino também toca no ato teatral. O ator em cena deve ser leve, por mais que a cena que ele realize seja pesada. Mesmo ao representar uma tragédia, como Medéia, o ator tem que ser capaz de dominar seus movimentos e ser leve. Ele deve estar carregado de uma energia pesada, porém seus passos não devem ser ouvidos pelo público, instaurando assim o clima do espetáculo. Cada gesto é controlado e por mais denso que seja, ele é regido pela leveza.

Apesar de todos os esforços para encerrar o potencial de expressão do corpo em uma lógica, uma gramática, uma retórica, *a aura da presença corporal continua a ser o ponto do teatro no qual se dá o desvanecimento de todo o significado em favor de uma fascinação distante do sentido*, de uma “presença” espetacular, do carisma ou da irradiação. (LEHMANN, 2007, p. 157) (grifo nosso)

5

O jogo também é pensado nesse momento enquanto articulação teórica e analítica, tendo em vista a prática relacional da literatura comparada. Como disse Carvalhal (2005, p. 170), tal jogo expõe os trajetos do nosso pensamento no vaivém entre vários campos e textos.

Se for possível somente dizer assim, a literatura é caracterizada pelo deslocamento do significado, pelo desvio dos sentidos. O uso cotidiano das palavras só interessa à escrita literária se ele levar a palavra a um outro lugar, um outro espaço ou um outro entendimento do próprio cotidiano. Sendo assim, teatro e literatura buscam em seus signos, em suas presenças outros lugares – tão distantes de uma gramática, de uma lógica que se possa expressar o corpo e a palavra sob outra perspectiva que não as habituais. Sendo assim, Lehmann entende a leveza proposta por Calvino através do princípio da densidade dos signos teatrais. Em seu texto, o teórico define traços estilísticos desse teatro que agora se apresenta. Para ele, “em face do bombardeio de signos no cotidiano, o teatro pós-dramático trabalha com uma estratégia de recusa. Ele pratica uma economia no uso dos signos” (2007, p.148), assim como recomenda Calvino.

Na segunda proposta, a *rapidez*, Calvino faz uma alusão a Poe e o seu tempo de “uma sentada” (válido para o conto). No teatro, esse tempo de “uma sentada” não deve ser observado no tempo de leitura do texto dramatúrgico, mas sim no tempo rítmico do espetáculo como um todo. É necessário que os olhos de quem vê de fora seja sensível a ponto de saber quais partes são mais importantes, merecendo uma atenção especial e quais partes podem se apressar. O ritmo de um espetáculo⁶ é muito essencial, pois ele tem o poder de cativar o espectador. Quantas montagens de Shakespeare já não formam feitas e consideradas um desastre? A culpa, nesse caso, não poder ser atribuída ao texto. Pode-se transformar um texto muito interessante em uma peça de teatro desinteressante e sem vida. O ritmo é relativo e não pode estar vinculado com a noção de tempo (duração de uma peça). Como diz Calvino, “apressa-te lentamente” (1980, p.60).

O autor, em sua terceira proposta define a *exatidão*: 1) projeto de obra bem definido, 2) evocação de imagens visuais nítidas, 3) linguagem precisa. (1988, p.71) A exatidão pode se unir ao conceito de leveza, no sentido da precisão. A exatidão, como Calvino cita, começa já no processo de criação, no projeto, na evocação. Não é algo que se adquire depois da obra estar pronta, a exatidão é uma ferramenta eficaz para o desenrolar da obra. Mais uma vez voltamos a falar do papel do treinamento no trabalho do ator, todo esse possui suas raízes na exatidão dos movimentos e dos exercícios.

Além de ter evocado novamente o treinamento, podemos interpretar a exatidão durante o processo criativo dirigido a um fim específico. O diretor, ao ter um projeto de montagem bem definido, ao delimitar a linguagem a ser utilizada e ao guiar o ator a construir imagens concretas terá diversas possibilidades de construir um trabalho coerente. O ator, ao trabalhar a imaginação, cria imagens visuais como estímulo para a criação das ações. Tais imagens, por sua vez, devem ser nítidas e objetivas. De acordo com Lehmann, é essa busca pela exatidão no teatro, inclusive com o que nele há de mais

6

O ritmo no teatro é trabalhado em diversas esferas. Existem: o ritmo do espetáculo como um todo, os ritmos individuais das cenas e há ainda o ritmo do ator e das ações que ele executa. Neste momento, ao falar do ritmo de uma sentada, comparamos somente com o ritmo do espetáculo em geral, sem entrar em detalhes no tempo/ritmo do ator ou da cena.

insignificativo que pode ter significado para o espectador (2007, p.145). Nesse sentido, Lehmann irá dizer que “o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento das impressões sensíveis” (2007, p.145). Sensibilidade que o leitor também está em contato no ato da leitura. Ele pode se sentir inseguro diante de um questionamento sobre a compreensão de uma obra, mas pode dizer o que sentiu ao ler. Tal fato é possível à medida que o autor se utiliza da exatidão.

O fator da *visibilidade*, quarta proposta de Calvino, mostra dois tipos de processos imaginativos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva, e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (1988, p. 99). Podemos dizer que no teatro os dois processos também existem; dependerá da proposta do diretor. Se o grupo de artistas decide realizar a montagem de acordo com um texto, eles partirão da palavra ou da análise da mesma (o subtexto) para a criação prática. Porém, se a trupe se propõe a criar uma dramaturgia de acordo com as improvisações livres, realizadas nos ensaios, sem nenhum texto pré-determinado, as imagens geradas irão servir de aporte para a construção do texto cênico.

Ainda nessa proposta, Calvino discorre sobre a capacidade de pensar por imagens. E é exatamente isso que o ator faz durante o processo criativo, ele pensa em imagens e realiza em ações. As imagens criadas pelo ator são um estímulo para a criação cênica, a imaginação é a fonte criadora do ator, que auxiliada pela técnica, pode ser exprimida por um corpo disponível, ou seja, preparado pelo treinamento. Lehmann dirá que hoje o teatro se constitui por meio de uma dramaturgia visual, isto é, “não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas de uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua própria lógica” (2007, p. 154). Da mesma maneira que o teatro hoje não se encontra, necessariamente, atrelado ao texto dramático, a literatura contemporânea faz uso das palavras e dos espaços preenchidos por elas enquanto imagens construídas não pelo significado da letra, mas pelo lugar que ela ocupa. Georges Perec desestabiliza: “J’écris: j’habite ma feuille de papier, je l’investis, je la parcours. Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le sens: discontinuités, passages, transitions)” (2000, p. 23).⁷

Ao falar sobre *multiplicidade*, última proposta de Calvino, o autor aborda a rede de conexões presente em nosso cotidiano. O conhecimento múltiplo está presente em todas as artes. Música, teatro, artes plásticas, literatura criam um feixe de conexões que ampliam fronteiras e que fazem da interdisciplinaridade um assunto constante em discussões, não só literárias, mas também artísticas. Conexões essas que aqui estabelecemos entre o teatro e a literatura.

O QUE VAI ACONTECER AGORA AGORA AGORA?⁸

7

Tradução livre: “Eu escrevo: eu moro na minha folha de papel, eu invisto nela, eu a percorro. Eu suscito brancos, espaços (saltos no sentido: descontinuidades, passagens, transições).”

8

Assim como o processo criativo é algo inacabado, um por vir, uma busca, um depois, esse artigo não se encerra aqui. Diante do desconhecido ou do que de alguma forma não está claro, os sujeitos criam sentidos e questionamentos que têm se materializado nas mais diversas formas de arte. Dessa forma, o mundo que se mostra tão atroz nos últimos tempos é recriado, ficcionalizado, imaginado, subjetivado. É, nesse espaço que criamos através da linguagem, que existimos ou nos reinventamos. Um processo criativo de nós mesmos.

“Para além do espaço-tempo de cada texto, desenvolve-se outro, que o engloba e no bojo do qual ele gravita com outros textos e outros espaços-tempos; movimento perpétuo feito de colisões, de interferências, de transformações e de rupturas” (ZUMTHOR, 1993, p.150).

Nesse sentido, é nesse movimento voltado ao encontro do teatro e da literatura que a literatura comparada se realiza, uma vez que ela, enquanto provocadora de intervenções aos movimentos lineares das teorias e literaturas, coloca-se de frente ao que não nem sempre lhe é próprio. Entretanto, no espaço criado pela literatura comparada é que “talvez essas diferenças possam medir a margem de liberdade deixada pelos textos à voz de cada um de seus intérpretes” (ibid, p.147).

“Torna-se decisivo que o abandono da totalidade não seja pensado como déficit, mas como possibilidade libertadora” (LEHMANN, 2007, p.147). É, pois essa libertação que desejamos encontrar em nossos percursos teóricos no âmbito da literatura comparada e que buscamos praticar aqui. Além disso, nosso olhar para o entrecruzamento entre literatura e teatro; espectador e leitor busca manter vivo o exercício contínuo da construção do saber.

Mas, precisamente, a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize, ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada. [...] *Quem a busca só busca o que escapa; quem a encontra só encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura. É por isso que, finalmente, é a não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir.* (BLANCHOT, 2005, p. 295) (grifo nosso)

O *depois* é justamente o que nos escapa na literatura e no teatro, e ele aqui foi pensado enquanto lugar da construção do sentido naquele que vê e (pode) se reconhecer. Embora saibamos que muito nos deva ter escapado, a maneira de Blanchot, teatro e literatura aqui se tocam para encontrar seus nãos, pois da essência só nos surgem interrogações.

Por meio do *depois* já refletido nesse artigo, nos deparamos com agora em Clarice Lispector. Joana, em “Perto do Coração Selvagem” (1998, p. 14), anseia pelo agora que não se completa no instante-já. *Agora* e *depois* fogem de suas instâncias temporais e indicam o contínuo que pensamos aqui em relação ao processo criativo e à aproximação entre teatro e literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, R., COMPAGNON, A. *Leitura*. In: Enciclopédia Einaudi. Volume 11. Lisboa, Imprensa Nacional, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CALVINO, Ítalo. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Companhia das Letras, 1988.

CARVALHAL, Tania Franco. Limiares críticos no comparatismo: considerações iniciais. In: _____. (Org.) *Culturas, Contextos e Discursos*: limiares críticos no comparatismo. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

_____. *Encontros na Travessia*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. nº 7, Florianópolis, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed.34, 1997.

_____. *O Ato Criador*. Folha de São Paulo, São Paulo, jun-1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos; o que nos olha*. São Paulo. Ed.34, 1998.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.

HILST, Hilda. *Cascos & Carícias & outras crônicas*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2007

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Teatro Pós-dramático e teatro político*. In: GUINSBURG J. e FERNANDES, S. (Orgs.). *O Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *A Vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBO, Luiza. Estética da Recepção. In: SAMUEL, Rogel. (Org.) *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MARQUES, Reinaldo. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Culturas, Contextos e Discursos*: limiares críticos no comparatismo. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Ouverture du XXX° Congrès de la S.F.L.G.C., 2001.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

PIGLIA, Ricardo. *Laboratório de Escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London: Routledge, 2002.

SCHMIDT, Rita T. *Disputas e Impasses no Campo Minado*. Travessia (UFSC), Florianópolis, v.38, 1999, p. 159-172.

SOUZA, Eneida Maria de. *A Teoria em Crise*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. nº4, Florianópolis, 1998.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. *La Palabra en la Creación Actoral*. 3ªed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

_____. *A letra e a voz*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.