

## LITERATURA E PALCO

LEILA MÍCCOLIS

Há várias décadas lidamos com Literatura e Dramaturgia, e por isto quisemos em nossa pós-graduação nos aprofundar nelas, através de um caminho que as re-unisse, pois o teatro teve por berço a poesia, na Grécia clássica. Foi através deste viés que desembocamos no estudo dos gêneros, um dos pilares da Teoria Literária, e que tem interessante contribuição a dar ao tema deste nosso VIII Simpósio da Semana da Ciência da Literatura – a Teoria Literária e suas Fronteiras.

A princípio pode parecer estranho termos escolhido a Taxinomia para falar de contemporaneidade, uma vez que esta área é considerada por muitos teóricos como anacrônica, só utilizada, hoje em dia, como mero exercício de retórica, sem qualquer “serventia” que “justifique” seu estudo. Nada mais ilusório. Quem se aprofunda no épico percebe de imediato que além dele lidar com a possibilidade das fronteiras intercomunicantes – entre a literatura e as artes cênicas, no caso do presente trabalho – ,também se apresenta, na tensão patética, como uma *exceptio*, um “estado de exceção”, no qual literatura e encenação nascem e apresentam-se juntas, portanto sem delimitações limítrofes no que concerne à sua gênese.

A fonte bibliográfica que nos serviu de base para o desenvolvimento de nossa dissertação de mestrado foi Conceitos Fundamentais da Poética, publicada no Brasil em 1969. Seu autor, Emil Staiger (1908 - 1987), um dos maiores estudiosos suíços no campo dos estudos literários, e professor de Germânica na Universidade de Zurique, retomou a tripartição aristotélica dos gêneros, e acrescentou-lhes duas fundamentais contribuições: a dimensão ontológica e a adjetivação dos gêneros. Devido às suas tendências heideggerianas, a maior importância da Taxinomia para Staiger está na dimensão

ontológica, visto que a questão da essência dos gêneros conduz inevitavelmente à questão da essência humana.

Posso ter vindo a conhecer a “significação ideal” – para falar como Husserl – do “lírico” por meio de uma paisagem, e do épico, talvez, por uma leva de emigrantes. Uma discussão pode ter-me inculcado o sentido do “dramático”. Essas significações mantêm-se firmes; na opinião de Husserl é absurdo dizer-se que elas oscilam. O valor das obras que tentamos julgar de acordo com esta idéia é que podem variar. (...) Todavia, uma vez captada a idéia do “lírico”, esta é tão irremovível como a idéia do triângulo ou como a idéia do “vermelho”; é uma idéia objetiva e foge ao meu arbítrio. (STAIGER, 1969, p.14-15)

Sobre a importância da adjetivação, podemos dizer que Staiger ampliou muito a atuação dos gêneros, mostrando que eles se incorporam ao nosso cotidiano, que eles são possuem larga aplicação em situações extraliterárias. Neste sentido, escreve Rosenfeld (Alemanha, 1912 - São Paulo, 1973), crítico e teórico alemão radicado no Brasil:

Pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático. Neste sentido amplo esses termos da teoria literária podem tornar-se nomes para possibilidades fundamentais da existência humana; nomes que caracterizam atitudes marcantes em face do mundo e da vida. Há uma maneira dramática de ver o mundo, de concebê-lo como dividido por antagonismos irreconciliáveis; há um modo épico de contemplá-lo serenamente na sua vastidão imensa e múltipla; pode-se vivê-lo liricamente, integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das estações. (ROSENFELD, 2002, p.19)

Os gêneros, ultrapassando o território da teoria literária, infiltram-se em nossas vidas, mesmo que sutilmente, e entendê-los melhor não é, pois, questão estéril ou anacrônica: através deles podemos ampliar o conhecimento e o entendimento de nossa época e entrar pelo debate das contradições da época atual. E ainda, como Staiger afirma não haver mais gênero inteiramente puro, a adjetivação também nos auxilia a perceber com maior nitidez as mais diversas combinações que se processam no interior dos três gêneros: um drama pode ter matizes líricos, uma epopeia pode revestir-se de tonalidades cômicas e uma comédia pode apresentar elementos dramáticos, sem que, com isto, o gênero predominante se descaracterize.

Dependendo da predominante tensão que move o épico, STAIGER (1969:139) levanta duas modalidades: a que lida com o páthos e a que envolve um problema (ambas as tensões – a patética e a problematizante – são recursos estilísticos, podendo estar presentes,

portanto, no drama ou na epopeia: heróis épicos podem ser heróis patéticos, ao vivenciarem a tensão do páthos tragicamente em sua ação). Vejamos essas duas modalidades de *per si*, começando pela tensão patética.

Embora Staiger mencione o páthos no capítulo referente ao gênero dramático, ele próprio admite que sua utilização é bem mais ampla, principalmente pela ligação visceral do estilo patético com o palco – e o palco é a tribuna em cima da qual fala o poeta épico. Neste sentido, escreve o professor suíço:

O palco foi, realmente, criado segundo o espírito da obra dramática, como único instrumento que se adaptava ao novo gênero poético. Mas uma vez existente, esse mesmo instrumento pode servir a outras formas de criação e tem sido utilizado das maneiras mais diversas através dos tempos. (STAIGER, 1969, p.120)

É no estilo patético que brilha a ligação visceral entre literatura e palco, visto como é nele que o narrador fala como se estivesse em cima de uma tribuna – o palco é o elemento que revela o *status* de superioridade do narrador épico com relação ao seu público, não só pelo tom que imprime à narração, como também pela contribuição pessoal que acrescenta à história narrada. Os ouvintes reconhecem, no narrador épico, a sua contribuição enquanto poeta – um poeta, segundo STAIGER (1969:111), “que percebe e encontra o ritmo latente e a maneira de expressão de seu povo, e indica a esse povo, por intermédio da poesia, os fundamentos sobre os quais ele pode se assentar”. A superioridade do poeta épico para o autor suíço, portanto, também reside em ele ser reconhecido como uma espécie de representante do povo com o qual já está empenhado, através de sua história, do conhecimento que possui e que transmite à sua maneira, incorporando-lhe seus gestos, pausas, adendos, interpretações pessoais, gesticulação, movimentos corporais, enfim, adicionando-lhe sua subjetiva teatralidade.

Em certo sentido, o lírico e o épico se aproximam por ambos necessitarem do ímpeto como fator primordial para realizarem suas metas; no entanto, enquanto a atuação do ímpeto lírico é introspectiva e ensimesmada, a do páthos não é nada discreta, segundo Staiger:

(...) O *páthos* não se derrama em nosso íntimo, (...) seu objetivo não é contagiarnos com a disposição anímica e sim purificar a atmosfera com pancadas rudes como as de uma tempestade! (*Id.*, p.122-123)

O arrebatamento do homem patético dirige-se contra o *status quo*, enquadrando-se nele o páthos do discurso político. Como observa STAIGER (*Ibid.*, p.125-126), “o *status quo* está sempre aquém daquilo que move o páthos. Dito de outro modo, o páthos é nobre; mas a grandeza reside apenas no estar adiante, no que ainda não é e deve vir a ser”. É nesse sentido que o herói patético vive apenas para atingir os seus objetivos, perseguindo seus ideais até consegui-los (ou até morrer por eles), e vivendo para realizar seus objetivos, que agirão como forças progressivas para a mudança do *status quo*: eles buscam a verdade e vão até as últimas consequências para encontrá-la, transcendendo, nesta jornada, suas limitações pessoais.

O herói épico patético não é caracterizado psicologicamente – “o páthos consome a individualidade” (STAIGER, 1969, p.128); ele revela-se através de seus feitos e façanhas, são suas ações, e não o que ele pensa, o que importa na condução da narração, porque é a ação que leva o herói a atingir o fim desejado, obstinadamente: seja a conquista do Velocino de Ouro, a volta para a casa, a decifração da esfinge ou o entendimento da revelação do oráculo. A busca da verdade, a perseguição do seu ideal é essencial, na tensão patética: aconteceu com Édipo, com Antígona e com Medeia. A busca do “que ainda não é, mas deve vir a ser”, mencionada por STAIGER (1969:126), capaz de levar o herói a procurar a verdade, a qualquer preço, também se relaciona intimamente com a forma desmesurada e excessiva com que ele se doa; e essa desmedida (*hybris*), essa desmesura é própria do patético e do trágico.

Analisando a evolução conceitual do elemento trágico, o professor e filósofo brasileiro BORNHEIM (1975:89), partindo da tragédia grega, cita Karl Jaspers que constata: “não existe o trágico destituído de transcendência, de desmedida”. E prossegue Bornheim analisando a constituição do trágico:

Na tragédia, não se trata de reduzir a realidade do herói à realidade que o transcende, mas de ver no transcendente a medida do herói. (...) O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade, da verdade no sentido de *aletheia*: manifestar-se, descobrir-se, desesconder-se. Não é a essência do herói, restrita a sua individualidade que vem à tona, mas a aparência na qual está submerso. A partir dos equívocos da situação mundana do herói revela-se a verdade. (...) Em última análise, toda tragédia quer saber qual é a medida do homem. Toda tragédia pergunta se o homem encontra a sua medida em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende; e a

tragédia pergunta para fazer ver que a segunda hipótese é a verdadeira. O não reconhecimento dessa medida do homem acarreta, pois, o trágico. (...) O trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) do homem é desvelada. E o que vale para a tragédia grega, vale também para o fenômeno trágico como tal. Evidentemente não se trata de essências permanentes, mas de realidades históricas. Na medida em que os dois polos mudam de natureza, se metamorfoseiam, é o próprio sentido do trágico que se transforma. Na medida em que os dois polos perdem o sentido, o fenômeno trágico deixa de existir. (BORNHEIM, 1975, 79-80)

A narrativa épica patética não vive sem o palco, e não se trata, portanto, de mera possibilidade de encenação ou da criação de um palco imaginário à falta de um real. O palco surge junto com a própria narrativa literária e a ela se liga indissolavelmente. Devemos ainda ressaltar que, assim como não há patético sem palco, também não há patético sem público, que pode até ser invisível, mas que existe e se insere no discurso destinado a ele pelo narrador. Assim, tribuna e público estão sempre presentes no patético, por existirem no próprio *ethos* do narrador, em sua postura, sua dicção e em seu discurso.

Na modalidade que lida com um problema, não há por parte do herói a busca da verdade (em *O Pato Selvagem* de Ibsen, inclusive, a busca da verdade ao final não enobrece ninguém, ao contrário, só desestrutura e mata, sem nada trazer de bom para nenhum dos personagens, que preferem viver de ilusões, aparências e hipocrisias a encarar de frente a realidade. Também não há, na problematização, nem a transcendência dos limites particulares do humano nem o desejo da transformação do *status quo*; em geral, o que encontramos é a aceitação (em maior ou menor grau) de um estado de coisas que independe dele e uma certa negociação do homem com o seu próprio destino – reação individualista, bem própria de nossa época. Hoje, a fatalidade não é mais vivenciada necessariamente como peso ou castigo, porém como fruição de uma aventura a mais, perigosa, alegre ou terrível rumo ao desconhecido.

A tensão problematizante é definida muito claramente por STAIGER (1969:139), quando ele afirma: “Enquanto o páthos quer, o problema pergunta”. E que tipo de perguntas as tensões problematizantes colocam? Sob diferentes roupagens e de diferentes formas, elas deixam no ar um questionamento relativo ao distanciamento do homem, perdido de si próprio e de sua linguagem, confuso e convivendo (crítica ou alienadamente) com o

simulacro da realidade. Estes anti-heróis veem o mundo através do “olhar falido” de que nos fala ACHUGAR (2009:25-27), e o máximo que conseguem é ganhar batalhas esparsas, conflitos isolados, porém não pretendem vencer nunca a guerra, por se sentirem impotentes diante da engrenagem política que esmaga e tritura seus anseios de cidadãos. Sabem que não vivem em uma democracia plena e que sua espécie de desobediência civil é limitadíssima; possuem um código de valores e princípios por vezes estranhos e, mesmo que pareçam pouco éticos, a justeza de seus propósitos acabam por justificar no fim os meios (nada ortodoxos) por eles utilizados.

Para que pudéssemos apresentar estas duas tensões, em nossa tese de doutorado intitulada *O épico poético brasileiro contemporâneo: reescrevendo a nação* optamos por um *corpus* triplo; nele, analisamos um épico patético, Calabar – Um poema dramático de Lêdo Ivo, e dois épicos centrados na problematização: Camongo, cordel de Gilberto Mendonça Teles e Manu Çaruê, de Geraldo Carneiro. Os três poemas foram escritos na mesma década de 1980, porém, justamente pelo diferente tipo de tensão que os move, têm perspectivas e narrações diversas.

Consideramos Calabar – um poema dramático como um épico patético, porque todo o texto gira em torno de um homem que perseguiu a sua verdade até o fim. Calabar é, em si, a viva encarnação do trágico; e neste sentido – do trágico – associamos sua ação a de Édipo, que “desafiou o conselho de Tirésias, as advertências e os apelos de Jocasta e a súplica do pastor”, conforme palavras de KNOX (2002:42), diretor do Centro de Estudos Helênicos da Universidade de Harvard, e um dos mais renomados helenistas americanos. Calabar também desafiou os colonizadores, recusou o perdão de Mathias de Albuquerque, opôs-se à decisão do Comandante Picard que não queria entregá-lo às tropas portuguesas, e ainda se rendeu afirmando o seu direito de escolha, ao dizer: “(...) um homem tem o direito de derramar o seu sangue pela causa que quiser” (GUERRA, 1985, p.68). Nenhum dos dois recuou na busca por seus objetivos – Édipo em busca da verdade, e Calabar em prol de uma “civilização mais avançada e moderna ao tempo” (*Id*, p.38-39”).

Tanto para o grego quanto para o brasileiro serve a observação de KNOX (2002:42): “Sua autodestruição é, de fato, sua maior realização, que põe à prova todas as suas qualidades e poderes”. Flagrantes, pois, na ação de ambos, o desejo de mudança da

situação em que se encontravam, a desmedida trágica e a transcendência pessoal durante as suas trajetórias. Acontece com Calabar o que ocorre com Édipo: no dizer de KNOX (*Id., ibid.*) é “a autonomia de ação que permite que Sófocles nos apresente não um herói que é destruído, mas um herói que se autodestrói”. Por sua única e exclusiva vontade, Calabar torna-se trágico, assumindo sua escolha, o que transforma sua derrota em sua maior glória, ao rebelar-se contra o estado miserável da colônia (a Espanha tinha uma das maiores tributações da Europa à época). Investindo contra a tirania, inclusive econômica da dupla colonização, Calabar assume inteiramente sozinho as consequências de seus atos, sem enredar mais ninguém, como consta do relatório de Picard, que documenta a reação do brasileiro ao saber dos termos da aceitação da capitulação dos soldados holandeses. A principal cláusula exigida pelos portugueses era a entrega do brasileiro vivo, para ser julgado pela justiça espanhola como traidor; Picard nega-se, e decide o alagoano:

(...) Aceita! Mais vale a vossa vida e a de vossos soldados do que a minha. Eles me humilharão eles me insultarão mesmo até depois de morto, mas eu ficarei satisfeito com este sacrifício, serei um brasileiro que morre pela liberdade da pátria. (GUERRA, 1985, p.69)

Outro sinal do estilo patético desta obra está no próprio complemento do título de Calabar – “um poema dramático”. No entanto, como são relativamente raros os poemas dramáticos na literatura brasileira, em geral não identificamos de imediato a ligação deste tipo de poesia com o épico, e acabamos perdendo de vista a perspectiva crítica do gênero. É no poema dramático que encontramos uma característica citada por STALLONI (2003:80), professor de Letras Modernas na Universidade de Toulon, particularidade esta que perdura até hoje nos épicos: a convivência do uno com o múltiplo. Na epopeia, o ato de glorificar seus heróis “é indissociável do reconhecimento da multidão. O uno (o glorificado) não pode existir sem o múltiplo representado pelo povo”. E o povo está inserido no poema dramático por ele ser um poema de vozes. Conforme definição de MAINGUENEAU (1997:56), a polifonia “atribui um papel preponderante à presença de ‘outros’ discursos num discurso”. Eis o múltiplo e o uno.

Ainda no caso específico do poema dramático, além da polifonia de vozes há também a polifonia de linguagens – literária, teatral, cinematográfica, teledramatúrgica. A professora de Teoria Literária da UFMG Esther Maciel, em um ensaio intitulado *Teatro de*

*palavras: Mallarmé, Paz e Pessoa*, analisa “os signos teatrais incorporados pelos poetas modernos no processo de construção de suas obras” e finaliza escrevendo:

(...) [Esse processo], repito, não consiste em simplesmente criar poemas dramáticos ou fazer do teatro tema poético e metáfora decorativa – o que já foi exaustivamente realizado em todas as épocas – mas em estruturar um novo conceito de *poiesis* e de sujeito poético a partir da apropriação orgânica de alguns elementos extraídos do universo teatral e conjugados, simultaneamente, com signos advindos de outras artes. (MACIEL, 1999, p.157)

Esta polifonia de vozes e de linguagens já garantem, por si só, o atributo de representação do poema dramático, inserindo-o no discurso coletivo, e abrangendo o outro, nele. No entanto, em nosso exame de Mestrado, ouvimos Ivo afirmar que muitos profissionais da área alegam não ser sua obra Calabar um texto para palco, opinião da qual ele discordava – e nós também. Sobre o que seja um texto “encenável” na atualidade, explica o professor de teatro e diretor francês Ryngaert:

As ideologias se exprimem menos e poucas pessoas de teatro, em nossos dias, pensam no público como um todo ontogênico. Aliás, de preferência fala-se de públicos, no plural. De resto, não existem mais vastas audiências comparáveis às que o teatro grego e mesmo os mistérios medievais reuniam. A escrita está demasiado submetida às vicissitudes da produção para que, de uma maneira geral, o autor intente escrever para um público determinado e exercer sobre ele uma ação qualquer. (...) O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento. A escrita teatral ganhou em liberdade e flexibilidade o que ela perde, por vezes em identidade. (RYNGAERT, 1966, p.16-17)

Um dos responsáveis pela abertura de horizontes para diversos tipos de encenações foi o Teatro Épico, que rompeu com a dramaturgia aristotélica, soberana absoluta até o século XX. Antes de Brecht denominar seu teatro de Épico, já havia autores comprometidos com a ruptura da Dramática Pura, cujos traços principais podem ser enumerados, resumida e grosseiramente, tendo em vista quatro elementos principais: a unidade de ação, a situação dialógica (com sua função de comunicabilidade), a verossimilhança e a catarse. Nas III parte de seu livro relativa à “Assimilação da temática narrativa”, ROSENFELD (2002:77-106) cita, entre os autores do teatro não ilusionista, George Buechner, Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Paul Claudel. Cada um a seu modo

inovou a narrativa; no entanto, salvo essas e outras manifestações isoladas, frise-se que a dramaturgia pura dominava majestosa até o início século XX. A terminologia Teatro Épico nasce com o escritor alemão Brecht (1898 – 1956) que assim intitulava o seu Teatro Didático, no qual a linguagem teatral é utilizada como instrumento didático para elevar (e levar) a emoção ao raciocínio, como expõe Rosenfeld:

Duas são as razões principais da oposição de Brecht ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar as relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da ‘peça bem feita’, – mas também as determinantes sociais dessas relações. (...) A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um ‘palco científico’, capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. (...) O que Brecht combate, ao combater a ilusão, é uma estética que encontrou a sua expressão mais radical na filosofia de Schopenhauer: a arte como redentora quase religiosa do homem atribulado pela tortura dos desejos, a arte como sedativo da vontade, como paliativo em face das dores do mundo, como recurso de evasão nirvânica e paraíso artificial. Combate ele sobretudo a ópera de Wagner, excessivamente ilusionista e de tremenda força hipnótica e entorpecente. (ROSENFELD, 2002, p.147-148).

Para romper com o teatro ilusionista, burguês, culinário – exclusivamente digestivo, na acepção de Brecht – o autor alemão utiliza diversas técnicas de distanciamento, uma vez que, segundo ele, “distanciar é ver em termos históricos” (*Id.*, p.155). E distância, lembramos BORHNEIM (1992, p.69) é “a chave de todo trabalho de Brecht (...) (também falará em “separação”): distância entre o espectador e o palco, entre o ator e o personagem”. A fim de alcançar esta distância, esta separação, este estranhamento, o teatro brechtiniano usou recursos literários, na qual a ironia encabeça a lista deles – ROSENFELD (2002:156) inclusive cita Thomas Mann, para quem “ironia é distância”. Convém sublinharmos o fato de técnicas literárias surtirem efeitos teatrais, no teatro épico.

Quanto a exemplos de linguagem cênica em Calabar, encontramos diversas rubricas, dirigidas à encenação; inclusive, Ivo chega ao máximo da ousadia de introduzir um personagem – Messias Calabar – através de uma dessas rubricas, cuja função é apenas a de sugerir modos de encenação ou objetos de cena. Pois Messias Calabar entra como uma rubrica, uma explicação à margem do texto – e simbolicamente à margem da história –, na penúltima “cena”, através de uma foto sua exibida em um telão (IVO, 2004, p.734). É um

personagem tratado pela mídia televisiva mais como uma informação, um dado, uma notícia, do que propriamente como uma pessoa, um ser humano assassinado em Porto Calvo. Com a introdução deste personagem em uma didascália, o autor acentua a tragicidade cênica dele dentro do texto literário, e visibiliza, principalmente, o quanto o poema dramático e o teatro podem ser indissolúveis na contemporaneidade. Fique consignado que não queremos dizer que Calabar seja um teatro épico do tipo brechtiniano, mas sim que ele apresenta elementos lítero-teatrais epicizantes em sua constituição.

Entendamos, agora, o motivo de considerarmos Camongo e Manu Çaruê como épicos problematizantes. No cordel Camongo, o narrador – um lendário e mitológico Saci – sabe que sua resistência individual não vai derrotar a repressão feroz mantida pelo golpe militar de 1964. O máximo que ele consegue é driblar seus perseguidores e continuar sobrevivendo, ajudado pelo seu dom mágico de sumir e aparecer novamente em outro lugar. O Saci-camongo (neologismo de um Camões terceiromundista) tem consciência de que depois da ditadura terá que conviver com as consequências deixadas pelo desmonte nacional, também no plano econômico, já que foi na Revolução de 64 que se deu o tão famigerado “Milagre econômico”, com a abertura do mercado nacional ao capital estrangeiro. Para o Saci esta mudança é de grande interesse “pessoal”, pois envolve a questão de como ficam o regional e o nacional frente ao multinacional e à cultura de massa, com tendências niveladoras e universalizantes.

Embora as tensões problematizantes não tenham necessariamente a linguagem do palco embutida em sua literariedade, no caso específico do cordel no entanto, por ele ser um poema escrito para ser falado em público – e a oralidade é uma de suas características mais fortes – ele não necessita do que HIRSCH (2000:151-152), diretora e professora de Teatro, Língua Portuguesa e Literatura, chama de processo de transcrição teatral. Lembremo-nos de que a transcrição é conceito oriundo também da Teoria Literária, criado pelo crítico e poeta concretista Haroldo de Campos, para designar as técnicas e procedimentos atuantes na tradução poética, entre eles a “transcodificação” e “criação”. HIRSCH (2000:150-154) estende e transpõe a ação do neologismo literário haroldiano para o teatro, fazendo emergir a Transcrição Teatral, fundamentada em Campos. A respeito do vocábulo originário escreve Hirsch:

Nas reflexões de Jakobson de que a possibilidade de tradução estaria na “transposição criativa”, é que Haroldo de Campos encontra o termo Transcrição (Trans-Criação). O neologismo, criado para designar tradução poética, parece-me plenamente satisfatório para denominar as obras dramáticas advindas da Literatura, pois contém as idéias de “transcodificação” e de “criação”, aspectos que julgo vitais em obras dessa natureza. (HIRSCH, 2000, p.150)

Estendendo o conceito para o teatro e, na análise comparativa, entre as obras literárias de base e as transcriadas, Hirsch cita como procedimentos literários utilizados neste processo: a eliminação, a condensação (ambas sob o ponto de vista do dramaturgo), a ampliação (oposta ao procedimento da condenação), a fragmentação e a associação (oposta à fragmentação). No entanto, o cordel, assim como o poema dramático, não necessita passar por esse processo para ser levado ao palco, pois ele não é – nunca será demais frisar – um texto literário alheio ao palco, nem um teatro poético, só porque foi escrito em versos. Ele não é teatro, é uma poesia que traz a linguagem teatral na essência de sua literariedade, por ter sido feito para ser falado em público. Justamente devido a essa sua especificidade ele não precisa submeter-se às etapas da metodologia transcriativa exposta por Hirsch, no caso de vir a ser encenado, posto que ele já carrega, em si mesmo, as bases do seu próprio roteiro, a ser encenado em palcos italiano, em arenas ou em praças públicas. Os cordéis, portanto, mesmo não lidando com a tensão patética, possuem uma constituição *sui generis*, excepcional: trazem em si, via oralidade, a linguagem cênica em sua estrutura literária. Compondo uma poesia feita para ser “encenada” performaticamente, os autores cordelistas escrevem visando esta teatralização – daí o pesquisador e teatrólogo pernambucano BORBA FILHO (1966:13) observar que o cordel influenciou bastante os espetáculos populares, que, por sua vez, “antecipam em muitos séculos o teatro anti-ilusionista de Brecht”.

Quanto à Manu Çaruê o lemos como um épico próprio da Modernidade Líquida, em cuja configuração alinham-se entre outros fatores, segundo BAUMAN (2001:33), a decadência da popularidade do engajamento político e a alta dos sentidos hedonistas – do “eu primeiro”. Manu Çaruê é o típico representante da “Sociedade dos Indivíduos”, de que nos fala o título do livro póstumo de Norbert Elias: ele vive intensamente o *carpe diem*

dionisíaco de uma sociedade fragmentada, caracterizada pela extrema individualização e pela “liquefação dos padrões de dependência e interação”. (*Id.*, p.14)

Manu Çaruê logo de início define-se como “anti-cidadão do mundo”, “herói transformista e transgalático” (CARNEIRO, 1988, p.56), vivendo múltiplos papéis “no país “/ marca de fantasia” (*Id.*, p.50). Um herói do presente e simultaneamente futurista, que fala com o computador e ama uma androide, embora a abandone no último capítulo da novela por ele estrelada “Fogo sobre Nada” (*Ibid.*, p.54), por ter mulher e filho em Andrômeda. Na Modernidade Líquida, a precariedade de metas e a falta de garantias são dois fatores responsáveis pela brevidade dos relacionamentos afetivos. E complementa Bauman:

Na falta de segurança de longo prazo, a “satisfação instantânea” parece uma estratégia razoável. O que quer que a vida ofereça, que o faça *hic et nunc* - no ato. Quem sabe o que o amanhã vai trazer? O adiamento da satisfação perdeu seu fascínio. É, afinal, altamente incerto que o trabalho e o esforço investidos hoje venham a contar como recursos quando chegar a hora da recompensa. (...) Condições econômicas e sociais precárias treinam homens e mulheres (ou os fazem aprender pelo caminho mais difícil) a perceber o mundo como um contêiner cheio de objetos descartáveis, objetos para *uma só* utilização; o mundo inteiro – inclusive outros seres humanos. (BAUMAN, 2001, p.185-186)

A modernidade fluida – ainda nas palavras de BAUMAN (*Id.*, p.140) – “é a era do desengajamento, da fuga fácil e da percepção inútil”. Tudo é leve, tudo é *light*. Nesta dimensão, o escapismo a laços duradouros, inclusive emocionais, faz parte deste “derretimento de sólidos”, da desintegração de elementos sólidos da modernidade em sua fase anterior. É neste mar que o personagem navega, sem fronteiras, outra característica inerente a uma economia globalizada.

Sendo um cidadão comum, Manu Çaruê não tem a nobreza dos heróis épicos clássicos, porém em seu anti-heroísmo denuncia a robotização de emoções e a exacerbação individualista: no final, por exemplo, quando ele pretende voltar ao seu lar doce lar intergalático, e tudo parece encaminhar-se para um satisfatório final feliz (para ele), em um voo desastrado, o inesperado acontece: sua nave esbarra em uma antena parabólica de um Shopping Xanadu (flagrante alusão à economia multinacional) e ele vira anúncio luminoso, o que não deixa de ser um final brilhante (o anúncio era de neon), dentro do contexto de uma sociedade globalizada, que fabrica a espetacularização das mais triviais experiências, inclusive vendendo sentimentos, vida e morte como quaisquer outros objetos de consumo.

Dos três poemas, *Manu Çaruê* foi o único épico encenado, em 1988, como ópera performática, o que nos lembra as óperas do teatro épico brechtiano. O próprio Carneiro vê o seu trabalho como uma “*desordem-em-progresso*”, um óbvio referencial a James Joyce com seu *work-in-progress*. Seja, porém, como *work* ou como *desordem in progress*, *Manu Çaruê* traz consigo a cena das vertigens, que em sua constituição utiliza-se do sonho, do delírio e da música como alguns dos elementos epicizantes dentro do recurso de distanciamento. Eis o motivo de o considerarmos um épico problematizante.

Face ao exposto, comprovamos que o épico está visceralmente ligado a diversos questionamentos atuais de extrema importância para a compreensão da nossa época, intercambiando questões relativas principalmente à Teoria Literária, à Literatura Comparada, à Análise do Discurso, à Linguística, à História, à Geografia, à Sociologia e às Artes Cênicas. Nossa enumeração não é de modo algum hiperbólica: da Teoria Literária, recebemos o ponto de partida para nosso trabalho, a noção conceitual dos gêneros; da Literatura Comparada, os estudos pós-colonialistas que observam diversos fenômenos do capitalismo tardio e da economia globalizada, tais como o multiculturalismo e o transculturalismo, as injunções da quinta fronteira, o discurso dos marginalizados, entre outros; da Análise do Discurso, conceitos como “campo”, “ethos”, “intradiscurso”, “interdiscurso”, “intertextualidade”, por exemplo, pelos quais transitaremos em nossa Tese; da Linguística, através da Estilística, os traços estilísticos que, inclusive, configuram a espécie de conflito que moverá a narração; da História, a revisão valorativa e o tratamento do passado nacional bem como do patrimônio mnemônico (inclusive, não há como falar de Calabar, ou da ditadura militar em Camongo, sem pensarmos no plano e do palco históricos aos quais nossos heróis estão ligados) – como observa COUTINHO (2001:291) com muita propriedade, “a Teoria Literária historicizou-se, se assim se pode dizer”; da Geografia, a desterritorialização, os estados supranacionais e as fronteiras invisíveis; da Sociologia, o fenômeno do retorno do trágico nas sociedades contemporâneas. No entanto, é com as artes cênicas que a taxinomia mais polemiza sobre as fronteiras da teoria literária. A existência do palco na estrutura constitutiva da literariedade é elemento tão inovador que é capaz, inclusive, de revolucionar a teoria do espetáculo brasileiro, e de fazer com que os encenadores descubram a intensa teatralidade do épico poético contemporâneo.

Temos certa dificuldade em perceber a contemporaneidade como épica, devido às inúmeras transformações que atingiram o gênero – quer com relação a mudança do papel do herói, quer pelo surgimento de novos fenômenos que emergiram com o capitalismo tardio (como a quinta fronteira e o entretempo na narração), quer com a mudança de perspectiva do gênero. É difícil o reconhecimento do épico, seja o patético ou o problematizante em nossos dias, também devido à falsa impressão de que o épico refere-se (tão somente) ao passado “fundo”, desconectando-o com a ficção atual, com o debate histórico e com as novas concepções mitográficas. Porém mais do que qualquer outro gênero, o épico, em sua singularidade, contribui intensamente para o debate das conexões poéticas e dos limites cada vez mais extensos da Teoria Literária. É que, mesmo sem admiti-lo, continuamos sendo intensamente patéticos no sentido aristotélico – cruéis, sinistros, emocionantes, comoventes, emocionados, gratos/ingratos, compassivos, indignados, invejosos, violentos, nobres, coléricos, apaixonados enfim, e movidos pelas paixões continuamos a representá-las, secularmente, dia após dia, neste grandioso anfiteatro do *Theatrum Mundi*.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca – Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.
- BORBA FILHO, Hermílio. *Espetáculos Populares do Nordeste*. São Paulo: DESA, 1966 (Col. Buriti).
- BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico, p.69-92. In: *O sentido e a máscara*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- CARNEIRO, Geraldo. *Piquenique em Xanadu*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- COUTINHO, Eduardo F. Os discursos sobre a literatura e sua Contextualização. In *Fronteiras imaginadas – Cultura Nacional / Teoria Internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

HIRSCH, Linei. Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco. In *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Ano 8, nº 9, ISSN nº 0104-7671. Rio de Janeiro UNIRIO, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o Pós-Moderno. In: *Pós-Modernidade e Política*. Trad. Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.

IVO, Lêdo. *Poesia Completa – 1940 -2004*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

KONX, Bernard. *Édipo em Tebas. O herói trágico de Sófocles e seu tempo*. Tradução: Margarida Goldsztyl. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

MACIEL, Maria Esther. Teatro de Palavras: Mallarmé, Fernando Pessoa e Octávio Paz. In *Voo Transverso – Poesia, Modernidade e Fim do Século XX*. Rio de Janeiro/Minas Gerais: Sette Letras / Fale/UFRM, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. *Os Termos-Chaves da Análise do Discurso*. Tradução de Maria Adelaide P. P. Coelho da Silva. 1ª ed. Lisboa: 1997

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. (Biblioteca Tempo Universitário).

RYNGAERT, Jean-Pierre. Tradução de Paulo Neves. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª e. – 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. 2ª e., trad. e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. Saciologia Goiana – poemas entre 1970 a 1981. In *Hora Aberta*. Organização Eliane Vasconcellos. 4ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.