

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

ESCOLA DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Palavra encena ato em canto; palavra em cena, ato encanto:

Uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan em

Prometheus - a tragédia do fogo

GISELLE MOLON CECCHINI

Porto Alegre

2017

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

ESCOLA DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Palavra encena ato em canto; palavra em cena, ato encanto:

Uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan em

Prometheus - a tragédia do fogo

GISELLE MOLON CECCHINI

Orientadora: Prof.^a Dr.^a ANA MARIA LISBOA DE MELLO

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2017

Ficha Catalográfica

C387p Cecchini, Giselle Molon

Palavra encena ato em canto; palavra em cena, ato encanto : uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan em Prometheus - a tragédia do fogo / Giselle Molon Cecchini . – 2017.

260 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello.

1. Encenação. 2. Canto/palavra/performance. 3. Prometheus - a tragédia do fogo. 4. Cia. Teatro Balagan. 5. teatro. I. Mello, Ana Maria Lisboa de. II. Título.

Palavra encena ato em canto; palavra em cena, ato encanto:
uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan
em *Prometheus - a Tragédia do fogo*.

Giselle Molon Cecchini

Tese apresentada à Banca como requisito para obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Aprovada em 20 de janeiro de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt – PUCRS

Prof.^a Dr.^a Marie-Hélène G. P. P. Passos – PUCRS

Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer – UFRGS

Prof. Dr. Paulo Ricardo Berton – UFSC

Prof. Dr. Pedro Theobald – PUCRS

Porto Alegre, janeiro de 2017

Dedico esta tese

às vozes numinosas

aos meus filhos Gabriel e Miguel

a José

Dedico esta tese

à Maria Thaís

à Ana Maria Lisboa de Mello

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente:

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS;

À CAPES;

À Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Corrêa Di Fanti;

À minha orientadora Prof^a. Dr^a. Ana Maria Lisboa de Mello (agradeço infinitamente);

Aos professores da banca de defesa de tese: Prof. Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt; Prof.^a Dr.^a Marie-Helene Passos; Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer; Prof. Dr. Paulo Ricardo Berton; Prof. Dr. Pedro Theobald;

Ao Prof. Ricardo Araujo Barberena;

Ao Prof. Ricardo Timm de Souza;

Ao Prof. Carlos Reis;

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS;

Aos meus professores-mestres de toda a vida;

À Tatiana Fátima Carré;

À Alessandra Machado Carvalho;

Aos meus colegas do curso;

À Patrícia Silveira;

Ao Daniel Soares;

À Natasha Centenaro;

À Vânea Medeiros dos Santos;

À Dra. Nair Paim Kessler;

Aos meus amigos, meus queridos, meus vizinhos;

Aos atores;

Aos “mestres aliados”;

Aos “mestres imaginários”;

À Maria Thaís (agradeço sempre por tudo, incondicionalmente);

À Balagan;

Aos criadores: Ana Chiesa Yokoyama, Antonio Salvador, Gisele Petty, Gustavo Xella, Hilda Gil, Jean Pierre Kaletrianos, Leonardo Antunes, Martha Travassos, Natacha Dias, Wellington Campos, Vera Monteiro, Márcio Medina, Norma, Maurício, Débora;

Aos meus pais, Luiz e Dilva;

Aos meus filhos Gabriel e Miguel;

Ao José Luiz;

Aos caminhos, a tudo e todos que encontrei, que encontro e encontrarei;

Aos ancestrais.

RESUMO

A tese tem como ponto de partida o canto em *Prometheus – a tragédia do fogo*. O espetáculo da Cia. Teatro Balagan, de São Paulo, tem dramaturgia de Leonardo Moreira e encenação de Maria Thaís Lima Santos. O trabalho de investigação articula-se a partir do canto, em suas múltiplas designações, tendo em primeira consideração o canto integrando voz, palavra e performance. Como linguagem, o canto é veículo de uma memória, de uma arte. O termo “canto”, plurissignificante, perpassa o objeto de análise e encontra seu sentido de acordo com o contexto em suas diferentes acepções. A argumentação é balizada pelos seguintes aspectos:

1. O canto como poesia – em seus gêneros dramático, épico e lírico. O canto é o próprio mito;
2. O canto em cena – ação física, vocal e verbal (voz/palavra/corpo/ato); o canto como palavra cantada, em seus princípios poéticos, em sua oralidade, vocalidade e performance; o canto como composição musical;
3. Os cantos da cena – cruzamento das distintas vozes na encenação polifônica de *Prometheus*. O estudo caracteriza-se pelo diálogo entre as áreas do teatro, com seus múltiplos signos, e da literatura. Desdobrando-se em diferentes matérias de estudo, o canto revela-se uma estratégia de abordagem e leitura da poética de cena da Cia. Teatro Balagan no espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo*.

PALAVRAS-CHAVE: Encenação. Canto/palavra/performance. *Prometheus - a tragédia do fogo*. Cia. Teatro Balagan.

ABSTRACT

This dissertation has a starting point the chanting in *Prometheus – a tragédia do fogo* (*Prometheus – The Tragedy of Fire*). The play created by the Cia. Teatro Balagan, from São Paulo, is written by Leonardo Moreira and staged by Maria Thaís Lima Santos. The present study starts from chanting, in its many names, first considering it as integrating voice, word and performance. As language, chanting is a vehicle of a memory, of an art. The polysemic term “chanting”, runs through the object of study and finds its meaning according to the context in its many senses. My argument is based on the following aspects: 1. Chanting as poetry – in its dramatic, epic and lyric genres. Chanting is myth itself; 2. Chanting on stage – physical, vocal and verbal action (voice/word/body/action); chanting as word sung, in its poetic principles, its orality, vocality and performance; chanting as music composition; 3. The chanting of the scene – a crossing of the distinct voices on the polyphonic staging of *Prometheus*. This work is defined by the dialogue between areas of Theater studies, with its multiple signs, and Literature studies. Unfolding into many subjects, chanting reveals itself as a strategy for approaching and reading the staging poetics of Cia. Teatro Balagan in *Prometheus - a tragédia do fogo*.

KEYWORDS: Contemporary Theater. Staging. Chating/word/performance. The Myth of Prometheus. Cia. Teatro Balagan.

SUMÁRIO

1	<i>Considerações iniciais: Lugares e movimentos por onde canto</i>	13
	Definido o <i>corpus</i>	14
	A arte é pensar por imagens	15
	Um paradoxo: o avanço da narrativa, um retorno ao tempo mítico	17
	Canto: uma denominação antiga da linguagem narrativa	19
	Ler é colher – o entorno da companhia	20
	Artistas artesãos – Platão, Walter Benjamin e Jerzy Grotowski	21
	Na Casa Balagan	24
	A adjetivação – balagan	26
	Plurais enfoques, diferentes disciplinas	28
	Aos tripulantes desta narrativa, norteio a condução: sou o “nós”	30
	<i>In principio erat verbum</i>	31
2	<i>Canto primeiro: AnteCanto</i>	32
	A linguagem apresenta-se	33
	Apresentar é tornar presente	34
	Itinerância, um caderno de viagem	36
	<i>Um balaio de plicas – um balaio de mapas</i>	37
	Meierhold, <i>mestre imaginário</i>	40
	Refazendo percursos à procura dos rastros	43
	Verdade da arte, verdade da vida	45
	Stanislávski transpõe a linha das forças motivas à linha das ações físicas	47
	Um corpo que age sobre os pensamentos	49
	A cada universo a sua verdade, a cada universo o seu canto	52
	<i>Reteatralização do teatro</i>	53
	<i>Espelhamento crítico, uma relação antitética</i>	54
	Campo de representação imaginária	55
	Do universo simbólico à consciência histórica	56
	Uma pedagogia em gestação	58
	Anatoli Vassiliev, Maria Knébel, pontes entre tempos, entre teatros	59
	O espetáculo teatral, um texto cênico	60
	Sete camadas, sete textos espetaculares	61
	Descortinando anterioridades: <i>Do Inumano ao mais-Humano</i>	62
	Jean Pierre Kaletrianos: Ésquilo, em grego arcaico	64
	<i>Estudos Cênicos – Etjud</i>	65
	<i>Prometheus Nostos – um espetáculo-protótipo</i>	67
	Prometeu transita entre os gêneros	68
	O poder do mito cantado/narrado por Hesíodo	70
	Ato: o elo que liga o panteão de deuses gregos e o panteão afro-brasileiro	71
	O corpo canta um universo e a voz canta outro	74
	<i>O Trágico e o animal: Prometheus e Recusa</i>	75
	Os Núcleos: <i>Corpos do Teatro e Os cantos do teatro</i>	78
	<i>Tu eres hijo de alguien</i>	80
	Liberdade	81

<i>Otkaz</i> , um movimento que recua	87
Gérard Genette: as distintas designações do termo narrativa	89
O canto narrativo ou a narrativa que é canto	91
Cada sistema de signos canta seu canto	92
<i>Palimpsestes</i>	93
Falemos do canto como poesia	95
Territórios híbridos	96
Da forma dramática para a forma épica	97
Hegel e Victor Hugo, uma forma dialética	98
Poesia em três idades	99
Nos tempos modernos: o grotesco	100
Ésquilo, o antepassado do teatro	102
A cada espetáculo, a sua poética. A cada canto, o seu canto	103
Entre poética e estética	105
<i>Nostos à Poética de Aristóteles</i>	107
Poesia há em todas as artes	109
A poesia e a música	111
Retorno à tragédia	112
De um lado, a elocução, a fala; de outro, a melopeia, o canto	113
Qualidades não garantem boas ações, não garantem a boa ventura	115
Seis partes, mas jamais como na Grécia antiga	116
Em <i>Prometheus</i> , o coro é protagonista	117
Ações unas e completas	119
<i>Kommós</i> um canto de lamento	120
Arion, um cantor lírico nos primórdios da tragédia	121
A tragédia é o canto do bode	122
<i>Medèn ágan. Gnôthi sautón</i>	123
Platão e Aristóteles	124
Os <i>aedos</i>	127
Troia sobre Troia	128
O passado, história ou memória?	129
A poesia é a memória	130
O <i>aedo</i> Demódoco	131
Odisseu, o ancestral dos velhos marinheiros	133
Aporte teórico: <i>In principio era o canto</i>	134
Teatralidade	135
Aporte poético: <i>In principio era o canto</i>	136
A epopeia sobe ao palco	137
Conceito de estilo	139
Gêneros ou modos do discurso	141
Corpo palimpsesto, corpo polifônico, espetacular	142
O poético na Balagan	143
Repensar a criação	145
O verbo é o ato criador de mundos e realidades	146
Narrativas míticas - <i>aedos/rapsodos/atores balagans</i>	148
O verbo-ato é a força da palavra, seu poder é dar a ver e evocar	149
Em Hesíodo, as palavras são forças divinas	150

A poética da Cia. Teatro Balagan	151
Mikhail Bakhtin e o conceito de polifonia	152
Território de encontros e criação	153
<i>Corpo-mente-memória</i>	154
“Agentes entre”	155
Tijolos compositivos	156
<i>Postupok</i>	159
4 <i>Canto terceiro: O Canto de Prometheus</i>	160
<i>O espectador-artífice, o quarto criador</i>	161
<i>Texturas e tessituras</i>	163
A música e as sonoridades	164
<i>Pele Construída</i>	165
“Signo-canto” – “signo-barro”	166
A liberdade de recriar um percurso	167
A palavra está entre-mundos	168
Como fatiar um corpo poético teatral?	169
Variantes dramáticas	171
Signos e vozes. Narração por meio de signos	172
“Significantes-barro”	174
O fogo é azul	175
Vivência de geografias e espaços	176
O espaço mítico	177
A coisa voz	178
A palavra e a voz poética	180
Canto de Tradição	182
A voz é uma instância narrativa	183
<i>De la parole aux chants</i>	184
Do canto e da palavra – “entre-dois”	186
Entonação afirmativa do discurso cênico	187
“Mudar de forma para chegar à forma”	189
Como arqueólogos, os atores/criadores balagans.....	190
O mito de Prometeu resignifica-se, redimensiona-se	191
<i>Espaço cênico - Espaço teatral</i>	193
Nós, espectadores actantes, “homens/mulheres”	195
Entre as cortinas habitam os deuses	196
De que lado estaremos nesse quadrante?	198
<i>Vozes vindas de outro lugar</i>	199
Eixos de leitura	200
A composição do mito de Prometeu no espaço teatral	201
A enunciação teatral – a trama narrativa	202
Análise do discurso narrativo	203
Texto escrito – texto cênico	205
Processos globais de significações	207
Escrita testemunhal	208
Reverberam as palavras-atos em cantos	210

5	<i>Considerações finais: Por fim, o começo</i>	212
	REFERÊNCIAS	222
	ANEXO I – <i>Prometheus Nostos</i> (versão integral)	236
	ANEXO II – O mito de Prometeu, em <i>Protágoras</i>, de Platão	249
	ANEXO III – <i>A libertação de Prometeu</i>, de Heiner Müller	250
	ANEXO IV – Currículo curto da equipe de criação da Balagan	254
	ANEXO V – Cia. Teatro Balagan, patrimônio cultural imaterial	255
	ANEXO VI – Textos originais das traduções	256
	ANEXO VII – Ficha técnica e premiações	259
	ANEXO VIII – DVD do espetáculo <i>Prometheus - a tragédia do fogo</i>	260

Considerações Iniciais:
Lugares e movimentos por onde canto

*Aaah! Os atos se seguem às palavras:
a terra vacila, e das profundezas vem o estrondo do trovão;
os relâmpagos riscam o ar em trajetórias flamejantes.
Um ciclone faz rodar a poeira com a velocidade de um turbilhão.
Todos os ventos se chocam uns contra os outros,
e o éter se confunde com o mar.*

ÉSQUILO
Prometeu acorrentado.

Esta tese tem como objeto específico de estudo o canto em *Prometheus - a tragédia do fogo*. O espetáculo da Cia. Teatro Balagan tem dramaturgia de Leonardo Moreira e é encenado por Maria Thaís Lima Santos. A estreia acontece em 14 de outubro de 2011, no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP. Deito meu olhar, escuta e percepção¹ sobre a peça teatral em sua forma finalizada, mas jamais “fechada”. A obra de arte é sempre “aberta” para o leitor do espetáculo que, a cada apresentação, se vê frente a uma nova publicação². O teatro como fenômeno artístico se dá no *hic et nunc*, e o “encontro”³, como seu âmago, pode ser entendido como irreprodutível. O estudo se faz sobre o espetáculo que assume um formato final⁴ a partir da estreia, mas que remonta às etapas anteriores da criação.

¹ Os termos subjetivos dão o tom a esta escrita, que é, também, resultado objetivo de investigação e análise.

² Ato pelo qual se torna público o espetáculo.

³ No sentido que lhe atribui Jerzy Grotowski: o âmago do teatro é o encontro. GROTOWSKI, Jerzy. “Teatro é encontro”. In: GROTOWSKI. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 47.

⁴ Mesmo que suscetível a adaptações e reelaborações correspondendo às demandas de diferentes espaços.

Definido o *corpus*, faço algumas observações importantes. O objetivo desta tese é o estudo do canto – e suas múltiplas vozes – no texto espetacular, cênico, no fenômeno teatral, com a devida consideração de que o texto escrito – signo verbal – é parte de uma dramaturgia que se estende aos signos verbais e não verbais da cena teatral. Neste trabalho, percorro minhas memórias, rastros das muitas vezes que assisti ao espetáculo em diferentes temporadas e locais de apresentações. Na dúvida em relação ao que lembro, ou àquilo que meu cérebro decidiu esquecer⁵, conto com a gravação do espetáculo em DVD e o texto escrito *Prometheus Nostos* – o material encontra-se em anexo da tese. Recorro aos elementos perenes; todavia, privilegio os vestígios das lembranças em minha mente, corpo e espírito.

É oportuno mencionar que a obra, entendida como “finalizada” a partir da estreia, em 2011, remonta a 2007 e 2008, com o projeto *Do Inumano ao mais-Humano*, quando foram apresentados os *Estudos Cênicos* e, em março de 2009, o *Estudo sobre o Trágico*. A partir de então, a Cia Teatro Balagan dedica-se ao *espetáculo-protótipo*, composto por narrativas que partem do texto de Ésquilo, *Prometeu acorrentado*. Como um primeiro exemplar, o *espetáculo-protótipo* passa por muitas variantes, onde são trabalhados textos de diversos autores que propõem diferentes perspectivas do mito de Prometeu. As experimentações chegam à primeira versão do texto chamado *Prometheus Nostos* (2010 e parte de 2011). Nos estágios de criação, são exibidas novas versões que intentam contemplar a multiplicidade de aspectos do mito. Na sequência, o processo de criação passa a ser itinerante e é apresentado em distintos espaços culturais com o nome de *Prometheus Nostos – um espetáculo-protótipo*. Por onde passa, a peça de teatro se reconstrói, assimilando proposições e elementos novos que a experiência em espaços plurais proporciona.

Escritos sobre escritos. Cenas sobre cenas. Textos sobre textos. Lacunas, silêncios, aquilo que foi omitido, o que foi ocultado, ações condensadas, intensificadas, recusadas, internas, passagens escondidas, imagens internalizadas, vozes ocultas, tantas vozes, tantas versões, todos esses textos cênicos em sons e imagens, uns sob outros. Na cena teatral, podemos ver o que não é visível. Não me dedico a uma leitura genética, mas conto com o leitor que reconhece que há criações e recriações, camadas e camadas umas sobre as outras. Isso também justifica porque vemos o invisível e escutamos o indizível. Com esta consciência, podemos seguir um caminho – uma leitura possível – horizontal e vertical.

⁵ Ivan Izquierdo, neurocientista, nos presenteia com um conhecimento fundamental sobre nós mesmos: “Eu sou não só o que me lembro, mas também aquilo que meu cérebro decidiu esquecer, ou eu decidi esquecer [...] Lembramos através de vestígios, e sobre vestígios reconstruímos cada vez, e cada vez reconstruímos coisas diferentes”. IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer: cérebro e memória*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

O tema que perpassa e norteia a tese é o canto – entendido como linguagem e matéria, forma e substância, signo e símbolo –, pois é ele, conforme minha proposição de leitura, que compõe e estrutura o espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo*. O canto é abordado em vários aspectos: como princípio inaugural da palavra poética na cena teatral, o canto é voz e verbo, é ato narrativo; como trama dos acontecimentos, o canto é discurso, texto narrativo; como índice de uma história, o canto é o próprio mito de Prometeu. O canto é a linguagem poética da cena polifônica da Cia. Teatro Balagan. Apresento o “canto” como uma aceitação genuína de leitura, uma deliberação que incide de formas diferentes sobre a obra teatral.

As distintas perspectivas que adoto para tratar o termo convergem para um *bouquet*, onde o canto emerge como composição – ou, melhor dizendo, como estrutura – de uma poética de cena da Cia. Teatro Balagan, em *Prometheus - a tragédia do fogo*. A imagem de um *bouquet* – esse ramo de flores que encanta nossos olhos e atira imaginários – não se reduz a um arranjo que concilia, mas contempla uma disposição que apresenta as diferenças e as dispõem em relação umas às outras. Viktor Chklovski, em *Arte como procedimento*, começa sua explanação com a seguinte frase: “**A arte é pensar por imagens**”⁶. A escrita desta tese se dá, seguidamente, através de imagens que se projetam como um retorno imagético sobre o próprio objeto poético. O intento é abrir a narrativa para possíveis sentidos em projeções que entram em jogo com as palavras. Imagens e palavras, entoações e ritmos, uns sobre outros, concorrem, acorrem da cena teatral, em sua amplitude e profundidade, para esta escritura em reflexão. Partindo dos ramos de significação acerca do canto, talvez encontremos, juntos, um tronco principal e, até mesmo uma raiz, quiçá um oceano. Romântica, mas apropriada imagem – como veremos na sequência da tese – para lançar palavras e resgatar cantos.

Importante nessas primeiras considerações é pensar no canto em toda sua materialidade física e poética, sua linguagem, veículo de uma memória, de uma poesia – um canto – anterior a qualquer divisão de gêneros. Se, de um lado, é possível definir significados; de outro, por onde acostar-me dos sentidos do termo “canto”? De onde esse canto de *Prometheus*⁷? De quando esse canto? Por onde ele ecoa? Como chegar aos sentidos de uma palavra se não em acordos com os referenciais de um enunciado ou, então, deixando-se projetar ao infinito dos imaginários? No livro *Todos os nomes*, José Saramago faz poesia sobre a “irradiação” de uma única palavra:

⁶ CHKLOVSKY, Viktor. “A arte como procedimento”. In: JAKOBSON et al.. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39.

⁷ Quando enuncio *Prometheus*, leia-se *Prometheus - a tragédia do fogo*.

Ao contrário do que em geral se crê, sentido e significado nunca foram a mesma coisa, o significado fica-se logo por aí, é directo, literal, explícito, fechado em si mesmo, unívoco, por assim dizer; ao passo que o sentido não é capaz de permanecer quieto, fervilha de sentidos segundos, terceiros e quartos, de direcções irradiantes que se vão dividindo e subdividindo em ramos e ramilhos, até se perderem de vista, o sentido de cada palavra parece-se com uma estrela quando se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições⁸.

O canto revelado no fenómeno teatral do espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo* é, nesta escrita, revivido e retomado em suas plurais significações, encontra seus sentidos no decorrer da narrativa, de acordo com a situação de enunciação, mas se projeta nas marés vivas entre sujeito, objeto e receptor (eu que escrevo, o espetáculo teatral e você que lê). Porém, além, o canto como elemento de análise se divide nos ramos de nosso⁹ *bouquet* que, espero, irradiem e ecoem para além das páginas. Faço uso, também, das metáforas para “exercitar o músculo da imaginação”. A afirmação “Il faut muscler l’imagination de l’acteur”¹⁰, de Ariane Mnouchkine¹¹, ultrapassa o objetivo dirigido ao ator e orientar-se, aqui, ao leitor. Peço emprestada a expressão da encenadora para jogar com escrita e leitura, deixando imagens e sons ao influxo do imaginário e exercitando o maior músculo que temos.

Situo alguns *lugares e movimentos por onde canto*. Estamos¹² na cena teatral, em sua realidade referencial, em sua semiótica, comportando diferentes códigos e sistemas de significantes; estamos na construção de *Prometheus - a tragédia do fogo*, conhecendo os “tijolos compositivos”; estamos no processo de criação itinerante, colaborativo, múltiplo e diverso, que resulta na cena polifônica da Cia. Teatro Balagan; estamos indissolúvelmente imbricados no fenómeno teatral; estamos em cena, na representação de um “mundo possível” ficcional; estamos no universo ritual dos mitos e da natureza do próprio teatro; estamos em cena épica, lírica e dramática, onde os atores narram / cantam / atuam; e, ainda, com toda a técnica e arte de uma equipe de criação do espetáculo, vemos-nos, nós, os espectadores, a ultrapassar a cena teatral, cruzar os tempos e transcender para outros mundos imaginários.

⁸ SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 134-135.

⁹ Ao ser lido, texto e imagens passam a ser nossas.

¹⁰ “É preciso muscular (exercitar o músculo) da imaginação do ator”. FERAL, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère – Rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Théâtrales, 1995, p. 34. Opto por manter, no corpo da tese, o texto em francês, respeitando e incorporando o canto – sonoridade e ritmo – próprio da língua.

¹¹ Ariane Mnouchkine (1939) é uma das mais conhecidas diretoras de teatro da França. Funda o Théâtre du Soleil, em Paris (1964), localizado na Cartoucherie de Vincennes, desde 1970.

¹² São intencionais as passagens da primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do plural, assim como as repetições de expressões. Opto por trazer o verbo para o tempo presente, atualizando a ação.

De fato, para se encontrar o caminho da escrita, há que se propor a aprender com ele, conhecer os espaços de meu objeto e me expor nele. Há que se fazer escolhas de materiais, de linguagens, de estruturas. Mas, sobretudo, há que se ser fiel àquela primeira escuta, primeira sensação, como um primeiro sopro¹³. Deposito confiança no sentimento que pronunciei ao finalizar o espetáculo: “*Prometheus!* é um canto, estou em canto, encanto”. Fui atravessada por essas vozes da cena. Reverberam ainda esses cantos vindos de outros tempos e lugares. E são sonoridades, falas, gritos, sopros, enunciados, murmúrios, cores, luzes, objetos, tecidos, cortinas, instrumentos, movimentos, pedras, madeiras, argila, signos/símbolos, atos narrativos, cruzamentos significantes, tudo canta na cena da Cia. Teatro Balagan. Não há separação entre corpos e vozes, vozes e palavras. Há performance. Não há separação entre poesia, narrativa e drama. Entretanto, reajo ao se falar em gênero híbrido, pois não identifico mistura de gêneros, não vejo procedimentos de adição, mas, ao contrário, reconheço um processo de subtração, de algum modo, “uma via negativa”¹⁴, de recusa.

O trabalho de criação é de afinco, de busca de uma anterioridade, de investimento no conhecimento daquilo que nos é anterior, em respeito e reverência aos que vieram antes de nós. É um “voltar atrás” à apreensão da ancestralidade e assimilação da *arkhé*¹⁵, do som/voz/palavra/ato em seu princípio inaugural pelo qual tudo vem a ser. Por esse caminho se compreende. Por essa via se conta, se canta. Entende-se que é no devir da narrativa que o tempo recua. É **um paradoxo**. Na cena teatral, o canto, a narrativa que se sequencia em narrações, em direção ao futuro, remonta, ao mesmo tempo, aos primórdios, às origens dos mitos. Os vetores se opõem e seguem em direções extremas. **O avanço da narrativa** – e o canto é narrativa – remete ao *illud tempus*¹⁶, **um retorno ao tempo mítico** do primeiro ato, quando se dá a fundação do mundo. Nesse passado imemorial, *in illo tempore*¹⁷, surgem os mitos, e assim, o mito de Prometeu. A narrativa-canto inaugura uma nova ordem após a queda de Cronos e a subida de Zeus ao trono olímpico. É o começo de uma nova era, e, nesse tempo sagrado, a narrativa se dá de forma fragmentária. Os segmentos narrativos se estruturam de forma anacrônica, combinam e subvertem a ordem dos acontecimentos.

¹³ As repetições de palavras são intencionais, são procedimentos que provém de uma opção, de uma escritura que traduz determinada oralidade. Observação validada para toda a tese.

¹⁴ A expressão é usada por Jerzy Grotowski no decorrer de sua obra, e os sentidos abrangem vários aspectos. Cito: “Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim uma erradicação de bloqueios”. GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 15.

¹⁵ Para os filósofos pré-socráticos, *arché* ou *arkhé* (ἀρχή) é o princípio presente na existência de todas as coisas.

¹⁶ O *illud tempus* é uma expressão frequente na obra do filósofo das religiões, o romeno Mircea Eliade, e denomina o tempo sagrado das origens, ou seja, quando o ritual se deu enquanto ato, pela primeira vez, por um deus, um antepassado ou um herói. ELIADE, M.. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé. s/d., p.18.

¹⁷ Em latim, *in illo tempore* significa naquele tempo. Em tempo ou época muito remota.

O mito de Prometeu, na trajetória dos tempos primordiais aos dias atuais, foi ficcionalizado em diferentes versões, sempre se reatualizando. Na cena, forma-se uma constelação de figuras míticas, cuja origem advém dos tempos primordiais. A história primeva é sempre retomada, através dos múltiplos relatos e obras ficcionais que configuram a “constituição da condição humana”. Em *Mito e realidade*¹⁸, Mircea Eliade, esclarece:

[...] Essa condição tem uma “história”: certos eventos decisivos tiveram lugar durante a época mítica, e foi depois deles que o homem se tornou o que é atualmente. Ora, essa história primordial, dramática e algumas vezes inclusive trágica, deve ser não só conhecida, mas também continuamente rememorada¹⁹.

A Cia. Teatro Balagan retoma o mito, rememora, traz à memória esse estado de consciência de um passado remoto que se atualiza no âmbito atemporal do contar – do cantar. Recontar é, de alguma forma, retornar – talvez, reviver – um passado. Ao recuperar uma história primordial, entra-se em contato com conteúdos e concepções arcaicas. Ao rememorar acontecimentos, os criadores da Cia Balagan²⁰ experimentam outras formas de experienciar e assimilar os desdobramentos do mito através dos tempos. Sobrepostas, múltiplas, em suas variantes semânticas, as narrativas míticas continuam vivas e atuantes em nosso imaginário. Lembro que falar em narrativa e mito é falar em canto, juntamente com seu poder de transformar o tempo concreto em tempo mítico. Na cena, as personagens/figuras míticas atuam/narram/cantam com e sobre as outras personagens, e sobre si mesmas. O passado – “o naquele tempo” – passa a ser o presente aqui e agora. Nós, espectadores, também passamos deste ao outro tempo, transitamos entre os tempos, seguindo os atores e suas invocações.

A narrativa invoca o passado no futuro, projeta o futuro no presente e transforma o ator em um **agente entre-tempos**. Fundamentalmente **nômade** e capaz de se **metamorfosear**, a narrativa não só transita por todos gêneros teatrais, mas, ao articular temporalidades e espacialidades múltiplas, os ultrapassa²¹.

¹⁸ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 84.

²⁰ Cia. Balagan, Teatro Balagan, Cia., Balagan (nome próprio em letra maiúscula), leia-se Cia. Teatro Balagan.

²¹ BALAGAN, Cia. Teatro; SANTOS, Maria Thaís Lima (Org.). *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Narrativa]. As palavras grifadas estão conforme publicação.

O modo de linguagem da Cia. Balagan é a narrativa. Linguagem própria construída e reconstruída em longos períodos de pesquisa. Em leitura pessoal, como um pressuposto, nomeio essa **linguagem narrativa** com uma **denominação antiga: canto**. Peço especial licença ao chamar o espetáculo de *O Canto de Prometheus - uma tragédia do fogo*. Na performance, reconheço uma narrativa que canta e um canto que narra. Falo como ser ouvinte, espectadora completamente implicada na ação da peça. Esse comprometimento envolve uma questão inicial da companhia frente à criação: a relação do narrador com o ouvinte. No livro *Balagan: companhia de teatro* a relação é explicitada: “Narrar é implicar o ouvinte no ato, é algo que exige a participação do outro na construção das imagens. O narrador fala, o ouvinte imagina a partir do que ouve, completa, envolve-se, empenha-se”²².

Lembro-me da primeira escuta, ainda sinto ... os cantos – sons e palavras –, sim, o verbo canta e os sons são verbos. Inseparáveis, a voz e o verbo, assim como o corpo do ator inseparável da voz, da palavra, do canto (narrativa). Assim se dá minha percepção como receptora, espectadora de um todo orgânico. As contradições estão presentes nesse corpo/voz/verbo do ator, um todo jamais natural, mas absolutamente orgânico e simbólico. O canto – a voz – é linguagem que pode ser ou não verbal, veículo que pode ou não conter palavras.

A Cia. Teatro Balagan faz distinção entre voz (canto/som) e verbo (palavra), “ainda que esses elementos se constituam uma única matéria e sejam regidos por princípios homólogos”²³. Outrossim, sabemos que, nos domínios da palavra, do discurso, do signo verbal, não se abstêm os atributos da voz, como tom, timbre, altura, intensidade, melodia, entonação, espessura, nuances, frequências vibratórias e, a essas qualidades, somam-se o ritmo, as cadências, as rimas, figuras de linguagens. Esses aspectos, interagindo em suas infinitas possibilidades, fazem com que cada pessoa no mundo tenha a sua voz, o seu próprio canto, que o personaliza como a uma impressão digital, como um indivíduo único.

Aponto o movimento/ação que identifico ainda no título: uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan, em *Prometheus - a tragédia do fogo*. Por tratar-se de uma leitura, coloco-me a colher as imagens/sementes – **ler é colher** –, e, através dessa colheita, conto um olhar e canto uma escuta. Festejo toda linha escrita, consciente de que cada enunciado é sempre uma tentativa em direção ao objeto artístico. Ao focalizar um dos espetáculos em meio ao conjunto da obra, localizo, brevemente, **o entorno da companhia**.

²² BALAGAN, Cia Teatro; SANTOS, Maria Thaís Lima (Org.). *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Voz/verbo].

²³ Idem, ibidem, [Voz/verbo]. Desenvolvo a questão “voz / verbo” na sequência da tese.

A Cia. Teatro Balagan é fundada em 1999 pela encenadora pedagoga Maria Thaís Lima Santos²⁴, juntamente com Márcio Medina²⁵. No mesmo ano, a companhia estreia o primeiro espetáculo, *Sacromaquia*. Posteriormente, *A Besta na Lua*, em 2003; *Tauromaquia*, em 2004 e 2005; *Západ – A Tragédia do Poder*, em 2006. O ano de 2014 – quando celebra quinze anos de existência – culmina com dois espetáculos em cartaz: *Prometheus - a tragédia do fogo* e *Recusa*. Os festejos estendem-se com o lançamento do livro-objeto, *Balagan: companhia de teatro*²⁶. A realização que se segue chama-se Cabras, cabeças que voam, cabeças que rolam, cuja estreia acontece em janeiro de 2016, em São Paulo. Não podendo me ater ao conjunto da obra, dedico minha atenção à peça teatral *Prometheus*.

Prometheus - a tragédia do fogo estreia em outubro de 2011, cumpre várias temporadas, é contemplada com prêmios institucionais de circulação no âmbito nacional e, atualmente, faz parte do repertório da Cia. Balagan. O espetáculo recebe o Prêmio Shell de teatro, 2011, na categoria de música para Gregory Slivar, assim como as indicações na categoria figurino, para Carol Badra e Márcio Medina, e Categoria especial (Preparação Vocal) para Jean Pierre Kaletrianos. A cooperativa paulista de teatro 2011 premia Gregory Slivar e Cia. Teatro Balagan pelo projeto sonoro, Leonardo Moreira pela dramaturgia e Cia. Teatro Balagan pelo trabalho apresentado em espaços não convencionais.

O caráter inovador na cena contemporânea e a excelência artística da Balagan são amplamente reconhecidos nacionalmente, com projeções internacionais. O valor de seus projetos artísticos é digno de todo mérito, pela exemplaridade. A direção da companhia é conduzida pela encenadora pedagoga Maria Thaís Lima Santos, cuja trajetória pessoal e artística se reflete na poética e estética das obras que assina. Os atributos conferidos à encenadora, dão-na como possuidora de uma “técnica joalheira”, cujas peças “nunca sonegam filigranas, aprofundamento, sofisticções”. Criadora autoral, Thaís segreda sobre o projeto artístico que é comum a toda equipe de criação: “Respeitamos a singularidade de cada voz, sabendo que o nosso canto será coletivo”²⁷. A Cia. Balagan apresenta-se como um “núcleo de criação que reúne artistas ao redor de uma prática teatral fundada na experimentação”, dedicando-se à investigação da linguagem teatral, sempre verticalizando processos de pesquisa que resultam em aprofundamento de linguagens e temáticas próprias.

²⁴ O currículo reduzido de Maria Thaís Lima Santos é apresentado em anexo.

²⁵ Cenógrafo e fundador da Cia. Teatro Balagan. Currículo reduzido em anexo.

²⁶ BALAGAN, Cia. Teatro; SANTOS, Maria Thaís Lima (Org.). *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014.

²⁷ Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2015/04/apos-10-anos-cia-teatro-balagan-volta-ao-rio-com-dois-espetaculos.html>>. Acesso em: 10 janeiro 2016.

Nestas considerações iniciais, apresento “lugares e movimentos por onde canta”²⁸ a companhia: a Casa Balagan. A sede do núcleo de criação garante o espaço imprescindível à pesquisa e à prática cotidiana do fazer teatral. A casa abriga, desenvolve projetos próprios e acolhe trabalhos de outros grupos. A casa compartilha, ecoa, dissemina pensamentos e conhecimentos de grandes mestres do teatro. O lugar é de convívio, experimentações, diálogos e trocas, mas, também, de artesanaria²⁹, de arte, de um “fazer com as mãos”. É uma casa de **artistas artesãos**. O termo artesão atravessa tempos e geografias, e surge aqui como mote, colocando a Balagan em diálogo com **Platão, Walter Benjamin e Jerzy Grotowski**. Em *Górgias*³⁰, Cálicles, sem ter o que responder a Sócrates, escuta: “Se procurares com empenho, acharás o que dizer”³¹. Ao falar de uma forma particular de manipulação do material escolhido, o discurso estende-se à arte. O homem, ao distanciar-se do acaso,

comporta-se como os demais artesãos que, sem perderem de vista o próprio trabalho, nunca reúnem por acaso o material de que se servem, mas sempre com a intenção de imprimir uma forma particular em tudo o que manipulam. É o que poderás ver nos pintores, nos arquitetos, nos construtores de navios e em qualquer outro trabalhador que entenderes, pois coloca no lugar preciso a peça de que lança mão e a obriga a justar-se e a ficar em harmonia com as mais próximas, até compor um todo bem feito e equilibrado. Isso se observa com todos os artesãos (...) ³².

Em *O narrador*³³, Walter Benjamin disserta sobre essa figura, o artesão, que recorre à experiência como fonte de um saber que passa de pessoa a pessoa, “o saber que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição”³⁴. O espírito dessa narrativa não aspira à verificação imediata nem a plausibilidade da informação e suas explicações e contextos psicológicos da ação. Ao contrário, lembra Benjamin, os relatos antigos recorriam frequentemente ao miraculoso e extraordinário, surpreendendo o leitor ouvinte com histórias e episódios detalhados de forma artesanal.

²⁸ Acorro às figuras de linguagem como recurso expressivo intencional.

²⁹ A etimologia da palavra deriva do latim *artis-manus*.

³⁰ PLATÃO. “Górgias”. In: PLATÃO. *Diálogos. Protágoras – Górgias – O banquete – Fedão*. Pará: Universidade do Pará, 1980, vol. III-IV.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 187.

³² Idem, *ibidem*, p. 188.

³³ BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. 1, p. 197-221.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 202.

Benjamin aclara com riqueza de imagens a figura do narrador através dos seus representantes arcaicos: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. As duas famílias de narradores aperfeiçoaram a arte de narrar, aprimorando uma comunicação artesanal. “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”³⁵. No entanto, longe de ser uma informação ou relatório, a narrativa caracteriza-se por conter impressa a marca do narrador, “como a mão do oleiro na argila do vaso”³⁶. As famílias de narradores correm os tempos e cruzam a história. Nós os reconhecemos, sem dúvida.

Ao dissertar sobre a obra de Nikolai Leskov, Benjamin procede às considerações sobre o autor e sua narrativa como uma arte artesanal, como um ofício manual. O pensador cita o narrador russo: “A literatura não é para mim uma arte, mas um trabalho manual”³⁷. Trata-se, então, de pensar sobre os mestres da arte de narrar, desse saber do passado, segundo Benjamin, não mais cultivado, mas estranho às “técnicas industriais”. Distinguimos, no ensaio, a crítica ao homem de hoje que não valoriza mais o que não pode ser abreviado, que

não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas³⁸.

Segundo Benjamin, Paul Valéry é quem melhor descreve a “imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador”. Um mundo onde o trabalho é feito com precisão, em procedimentos sobre a matéria, como sobre “iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas”³⁹. As camadas narrativas constituídas pelas narrações sucessivas nos remetem às antigas tradições orais, aos narradores, *aedos*, *atores rapsodos* e seus ofícios do contar, do cantar epopeias, incorporando vozes em seus cantos e, esses, aos cantos ouvintes.

³⁵ BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. 1, p. 205.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 205.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 205-206.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 206.

³⁹ Idem, *ibidem*, p.206

A narrativa poética e oral do discurso vivo é o canto – em acepção antiga do termo – que perpassa palavras e sons, em gestos e atos, em fluxos e refluxos. Não esqueçamos que, anterior à escrita, vingava a voz, o canto de narradores anônimos que faziam ecoar o que recriavam como artesanania. “A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada”⁴⁰, afirma Benjamin. Indo além, o autor questiona a afinidade entre o narrador e sua matéria, a própria vida humana, como uma relação artesanal.

Esta relação que coaduna o ator artesão e as matérias que compõem o universo de estudo remete a Jerzy Grotowski. No livro *Em busca de um teatro pobre*⁴¹, pode-se conferir a entrevista dada a Eugênio Barba, em 1964, quando o diretor polonês fala da pesquisa que empreende e sua significação em seu trabalho:

A palavra pesquisa significa que abordamos nossa profissão mais ou menos como o entalhador medieval, que procurava recriar no seu pedaço de madeira uma forma já existente. Não trabalhamos como o artista e o cientista, mas antes como o sapateiro, que procura o lugar exato no sapato para bater o prego⁴².

O processo demanda uma artesanania no entorno da matéria. Esse é, também, o entendimento da Cia. Teatro Balagan. Os procedimentos – para dispor e elaborar o material verbal e não verbal da criação cênica – se dão de forma artesanal, incluído a elaboração da narrativa como linguagem dramatúrgica. As pesquisas artísticas são, portanto, um investimento prolongado, cujas marcas e inscrições individuais e coletivas são acrescidas na construção das obras. O espaço para tal aproveitamento encontra um lugar: a Casa Balagan. Nela, várias “ações” são empreendidas: *Núcleos de pesquisa*⁴³, *Balagan acolhe*⁴⁴, *Culinária Teatral*⁴⁵, *Incubadeira*⁴⁶, *Parcerias*⁴⁷ e *Formação do olhar para o teatro*⁴⁸.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. 1, p. 221.

⁴¹ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 23-24.

⁴³ Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/acoes/nucleos/>>. Acesso em: 16 maio 2015.

⁴⁴ Trabalhos desenvolvidos por artistas da Cia. e parceiros, realizados em grupo ou individualmente. Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/acoes/balagan-acolhe/>>. Acesso em: 16 maio 2015.

⁴⁵ Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/acoes/culinaria/>>. Acesso em: 16 maio 2015.

⁴⁶ São chamados os projetos de encenação desenvolvidos por distintos membros da companhia. Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/acoes/incubadeira/>>. Acesso em: 16 maio 2015.

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/acoes/parcerias/>>. Acesso em: 16 maio 2015.

O *Formação do olhar* surge do desejo “de estimular novas perspectivas do olhar do espectador para a cena, reencontrando o caráter sensível da apreciação e ampliando as possibilidades de leitura dos elementos cênicos”⁴⁹. Nos cadernos pedagógicos, encontramos riquíssima explanação sobre as formulações e bases conceituais que alicerçam a prática pedagógica. Maria Thaís, diretora da Balagan, exemplifica: “Nesse projeto a composição da cena não é um fim; ela é um meio de investigação, a construção de um caminho que possibilita o encontro entre o artista e espectador”⁵⁰. Nos encontros, os grupos de espectadores são acolhidos **na Casa Balagan** e convidados a tomar parte em ações de naturezas complementares. A iniciativa proporciona um estreitamento de laços com a comunidade, o bairro Barra Funda, mas, também, ajusta as relações entre os integrantes da companhia, gerando uma conscientização de pertencimento à Casa Balagan. O sentimento subjetivo de pertencimento localiza objetivamente os componentes do grupo como membros de um coletivo cujos valores são expressos em suas ações e obras.

A Casa Balagan é, ela também, uma obra, um símbolo que expressa valores. A disposição das peças tem muito a dizer; então, têm-se a sala de ensaios e a cozinha estrategicamente separada por uma ampla porta de correr. Uma porta fechada quando é preciso, mas aberta em diálogo. Que relações são essas entre o modo de pensar e fazer teatro e o modo de cozinhar? Na ação *Culinária Teatral* entende-se essa metáfora da alquimia culinária com o fazer teatral. A atriz Beatriz Sayad⁵¹ fala do cozinheiro-teatrante, em cujas “escolhas dos pratos e maneira de prepará-los lemos um pouco do corpo-alma daquele que o executa”⁵². No livro *Balagan: companhia de teatro*, a atriz apresenta o evento:

Culinária Teatral é um encontro entre o teatro e a cozinha, entre o fazer teatral e o fazer culinário, entre a experiência da cena e a experiência do fogão. Um encontro entre os sabores, entre o prazer de ver, de sentir, de ouvir, de provar, de imaginar, de refletir, de compartilhar.

[...] Trata-se de um encontro onde os saberes e sabores se misturam, as palavras explicam, as mãos cortam, os olhos desejam, os aromas flutuam, o verbo provoca, os ouvidos imaginam⁵³.

⁴⁸ Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/acoes/formacao>>. Acesso em: 16 maio 2015.

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/acoes/formacao>>. Acesso em: 16 maio 2015.

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/acoes/formacao>>. Acesso em: 16 maio 2015.

⁵¹ A atriz Beatriz Sayad integrou elenco de várias montagens da Cia. Balagan.

⁵² BALAGAN, Cia. Teatro; SANTOS, Maria Thaís Lima (Org.). *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Espaço].

⁵³ Idem, ibidem, [Espaço].

A Casa natal da Cia Balagan guarda histórias, memórias e imaginários. Sua composição e movimento revelam um corpo a percorrer. No caminho, temos a chance de deter-nos em seus detalhes, seus aromas, sons e imagens. É uma casa cheia de afetos, encantadoramente material, casa com escadas, casa vertical, casa concentrada, imaterial, uma casa daquelas, inspirada. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*⁵⁴, nos revela a casa e seus universos possíveis. “A casa é um corpo de imagens”⁵⁵, afirma o “poeta do imaginário”. A casa é um corpo sonoro, um corpo de cantos e curvas. Também nossos corpos são casas. Contudo, volto-me para a Casa Balagan. Não podendo descansar e aprazear-me na casa e seus devaneios, sua poética e jardins; não podendo passear por seus corredores e esconderijos, subir escadas ao sótão ou descer ao porão; não podendo demorar-me na cozinha onde corre água e o fogo arde e coze, e deliciar-me a provar sabores e saberes embalados por cantos; não podendo estar na sala de ensaio, no calor e suor, nesse irradiar das energias que exploram e criam mundos; não podendo visitar o acervo dos figurinos e suas personagens, tocar suas texturas e lê-las pelo tato; não podendo trabalhar na edícula, estúdio de cenografia, e adentrar maquetes, pesquisar instrumentos, testar misturas e costuras; não podendo ficar na sala de produção e administração, a trocar ideias sobre a elaboração e realização de projetos, esse lugar em que se organizam as estruturas para que a criação de fato se realize; não podendo alongar-me na sala de convivência a estabelecer contatos e afetos, no simples estar e apreender, em abrir gavetas e armários; não podendo me delongar nas vivências dessa casa, e seus cômodos, seu chão de madeira, em seus enfeites e objetos, seus canteiros e cantos, não tendo mais espaço de escrita, lembro da Casa Balagan como um abrigo para a criação, para a poesia, para os cantos e palavras da casa, essas, que remetem às casas das palavras e a Gaston Bachelard. Cito um canto de passagem do poeta, a despertar imaginários:

As palavras – imagino isso frequentemente – são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o "comércio exterior", no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo é permitido ao poeta que une o terrestre ao aéreo⁵⁶.

⁵⁴ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 36.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 155.

O espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo* é hoje, para mim, uma casa que me encanta de tal forma que percorrê-la, conhecê-la, desvendá-la, escutá-la, passa a ser uma “necessidade espiritual” de procura e estudo. Provoações e questionamentos trazidos pela encenação propõem novos paradigmas em relação ao mito e à linguagem. Essa cena me inquieta. “Que teatro é esse?”. Um teatro que convida à imersão em um mundo mítico, mas que, ao mesmo tempo, chama à consciência de que, sim, vivemos em um mundo histórico, e que nossos passos determinam caminhos; e esses passos, além de nos levarem por corredores e meandros ao sótão e ao porão, vetorizam para além dos marcos da casa, para além da imanência da obra, onde estabelecemos outras relações em profundidade e amplitude.

Menciono que, desde 30 de setembro de 2014, juntamente com mais 21 teatros independentes, a Cia. Teatro Balagan é reconhecida pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo como patrimônio cultural imaterial da cidade de São Paulo, “por suas atividades de valor cultural referencial para a construção da identidade paulistana”⁵⁷. Além do fato institucional, a Balagan traz consigo uma herança imaterial que se estende aos projetos pedagógicos, projetos de pesquisas, ações que envolvem não somente o grupo, mas que alcançam ampla dimensão artística e social. O caráter pedagógico faz parte do processo criativo, e se traduz em procedimentos continuados de formação dos artistas envolvidos na criação. Por outro lado, o projeto *Formação do olhar* é voltado para o espectador. O processo de criação de *Prometheus* se dá de forma itinerante, deslocando-se por outras sedes culturais, proporcionando encontros com coletivos de artista e participantes de oficinas. Aprendizados e conquistas de saberes e sabedorias se efetuam pelas experimentações, trocas e reconhecimento das diferenças. O respeito ao outro, às tradições, à ancestralidade, são propulsores de novos saberes e rupturas que se reformulam na cena balagan.

A adjetivação – balagan – do nome próprio da Cia. Teatro Balagan é explorada na tese. A palavra “balagan”, encontrada em línguas “como o russo, o turco, o árabe e o hebraico”, possui diferentes significados: teatro de feira, feira de rua, embate, confusão. Entre substantivos e adjetivos, tenho comigo a imagem desse teatro de feira, cujas múltiplas vozes se cruzam no tempo e no espaço, e encontram lugar na cena teatral. Há nesse teatro balagan uma inquietação produtiva, ousada, inovadora e artística, uma particular articulação da multiplicidade e diferenças de vozes. A Cia. Balagan traz em si essa imagem, encontrando original tensão que estrutura uma nova ordem de relações em cena polifônica balagan.

⁵⁷ Documento em anexo V.

Prometheus - a tragédia do fogo é meu objeto de pesquisa, obra que transita pela materialidade e imaterialidade da cena teatral. Dedico-me à leitura, escuta e percepção dos “procedimentos” e das “matérias” que constroem o espetáculo e que se reformulam no fenômeno teatral sujeito à ação dos nossos sentidos. A matéria encontra-se em relação ao sentido e à substância. “Para designar a matéria-prima graças à qual uma semiótica, enquanto forma imanente, se encontra manifestada, Louis Hjelmslev emprega indiferentemente os termos “matéria” ou “sentido”, aplicando-os, ao mesmo tempo, aos “manifestantes do plano da expressão e do plano do conteúdo”⁵⁸. A “matéria” é o material físico – canto / voz / palavra / enunciado / significante – o qual é composto por uma “substância” – canto / mito de Prometeu / conteúdo narrativo / significado. A forma particular que dá a essa substância sua identidade e sua permanência, Hjelmslev chama de matéria, como realidade semântica ou fônica, independente de toda utilização linguística⁵⁹.

O canto de Prometeu é a matéria-prima que estrutura o espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo*, na medida em que assume uma forma semiótica com vistas à significação. O “sentido” do canto eleva-se à significação em decorrência da articulação da linguagem que coloca em relação o plano da expressão e o plano do conteúdo, em suas respectivas formas e substâncias⁶⁰. Entretanto, muitos elementos concernentes à encenação recusam-se a funcionar como signos. A abordagem que proponho, em relação à linguística e à semiologia, é introdutória e pertinente especialmente ao texto dramaturgico. A semanticidade que se segue na performance passa por um processo global de significação do espetáculo.

Concomitantemente, a narratologia esclarece questões fundamentais. Introduzo uma proposição de base para ancorar as diferentes abordagens do termo “canto”. Tomo emprestada de Gérard Genette as distintas designações da narrativa (récit) e apresento o canto em perspectivas análogas. Em acepção antiga, o canto é a própria narrativa. Em *Discurso da narrativa*⁶¹, o crítico literário francês distingue três acepções do termo “narrativa”, que podem ser referenciadas como equivalentes às significações do termo “canto”. Temos em consideração: 1. O canto como enunciado narrativo, discurso ou texto narrativo em si, o significante; 2. O canto como *história*, conteúdo narrativo, a sucessão dos acontecimentos, o mito, o significado; 3. O canto como *narração*, ato/narrativo, produtor e conjunto da situação da cena teatral. As três acepções consagradas à narrativa – ou ao canto – são interdependentes.

⁵⁸ GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J.. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 272.

⁵⁹ DUBOIS, Jean et al.. *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse, 1973, p. 312.

⁶⁰ Os diferentes planos revelam-se na sequência da tese.

⁶¹ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [1976].

Em *Prometheus - a tragédia do fogo* tudo é narrativa, e a cena é o lugar onde os discursos narrativos se cruzam, se atritam, se abarcam, se combatem. É o lugar de encontro das muitas vozes, dos muitos cantos. Por outra perspectiva, são os signos que se atravessam na cena teatral. Todos os sistemas de signos cantam seus cantos. Nesse jogo de cena, cada sistema faz assistência aos outros sistemas no texto espetacular. Este, que é constituído pelo conjunto dos signos da representação, abarca todos os sistemas (cenografia, iluminação, figurino, atuação). Na linguagem que proponho, diria: cada canto faz assistência aos outros cantos no canto polifônico balagan em *Prometheus - a tragédia do fogo*.

Plurissignificante, o termo “canto” recai, seguidamente, em sua ambiguidade. Os **plurais enfoques** têm o intuito de clarear entendimento e emprego, sendo possível, assim, através de diferentes perspectivas, privilegiar um determinado ângulo com o intuito de focalizar outros. As abordagens de **diferentes disciplinas** propõem concepções abordadas na sequência da tese, em capítulo próprio aos aportes teóricos.

A tese estrutura-se em cinco partes. Além das *Considerações iniciais: Lugares e movimentos por onde canto* e *Considerações finais: Por fim, o começo*, a tese apresenta uma composição que se divide em três cantos: *Canto primeiro: AnteCanto*; *Canto segundo: InCanto*; *Canto terceiro: O canto de Prometheus - a tragédia do fogo*.

O *Canto primeiro: AnteCanto* antecede o corpo da tese. Mesmo trazendo a imagem de uma antecâmara para localizar a escrita, não proponho um espaço de espera, nem de passagem, mas de um lugar prefacial. A abordagem elenca os elementos que precedem e compõem a criação, assim como as relações e diálogos entre áreas distintas, formulações e limiares. O capítulo objetiva-se de forma introdutória, de modo a apresentar o espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo* e seu entorno: concepção, desenvolvimento e processos de criação. Nesse capítulo, também exponho justificativas, objetivos, métodos, concepções, modos de ver. O enfoque parte da poética de cena do espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo*, mas é no diálogo entre abordagens das teorias do teatro, da literatura, fenomenologia, poética, estética da recepção, teorias do imaginário, semiologia, que desenvolvo esta narrativa. Apresento minha fala nesta coabitação – entre identificações e estranhamentos – entre áreas e disciplinas. Sigo trajetórias indicadas por textos parateatrais, publicações e mapas da Balagan⁶², consciente que infrinjo alguns caminhos entre os cantos.

⁶² Relativo ao livro-objeto constituído por mapas (cartazes): *Balagan: companhia de teatro*. O livro também concebe uma poética da Balagan. Desenvolvo o tema no próximo capítulo.

O *Canto segundo: InCanto* não se propõe um lugar, como o *AnteCanto*, mas um movimento em sentido contrário, um recuo às fontes, na busca em recuperar pressupostos, retomar tópicos de estudos, rever os conceitos, revisar teorias e práticas que sustentam as colocações da tese. Volto aos aportes teóricos e poéticos, de Aristóteles a Victor Hugo, para refletir sobre a poesia, o teatro e o canto. No intuito de abarcar os diferentes significados do canto, desloco-me entre áreas e disciplinas. O termo perpassa o objeto de análise, *Prometheus - a tragédia do fogo*, transita em diferentes acepções, e encontra seu sentido nas relações e correlações na sintaxe e contexto. Porém, duas frentes de leitura apresentam-se fundamentalmente: o canto como poesia e o canto na poesia. A abordagem faz uma referência ao ensaio de Carlos Reis: *A poesia como canto ou o canto na poesia*⁶³. Mas há que se considerar que o objeto de tese é um espetáculo cênico. Significa que estamos entre a linguagem verbal e não verbal do teatro e a criação poética da cena teatral. Estamos na relação intrínseca entre linguagem e criação, nessa dimensão da poesia que é canto, que valoriza as propriedades fundamentais do discurso poético na cena teatral.

Desenvolvo a argumentação balizada por três aspectos: 1. *Do canto em cena*, onde o canto é entendido como ação vocal e verbal – voz/palavra/ato. Nesse sentido, o canto pode ser entendido como palavra cantada, em seu princípio poético, sua oralidade, vocalidade e performance; também, como composição musical referente aos *cantos de tradição, cantos gregos antigos*. Então, o canto é linguagem. Compreende-se, também, “o canto como veículo” 2. *Do canto como poesia*, onde o canto é a própria poesia em seus estilos e gêneros: lírico, épico e dramático. O canto é narrativa, ação, mito. 3. *Do canto da cena*, onde o canto é o texto espetacular; é o espaço relacional de diferentes códigos, diversos sistemas de signos; é território da representação; é o cruzamento das muitas vozes da cena teatral polifônica.

No *Canto terceiro: O canto de Prometheus*, a abordagem se dá mais diretamente sobre o objeto da tese e procuro contar sobre o que assisti e vivi, nessa experiência como *espectador-artífice*, como uma *quarta criadora*. Nesse percurso, deixo-me envolver pelos projetos, matérias e procedimentos que a Cia. Teatro Balagan propõe para a sua criação. Minha escrita segue pelos desdobramentos das camadas textuais espetaculares que compõem o corpo-polifônico, corpo-palimpsesto, corpo poético de *Prometheus*. As vozes do coro das Oceânidas e das personagens alternam-se e coabitam com as diferentes vozes dos plurais sistemas significantes, revelando a dinâmica que rege uma constelação de mitos na cena.

⁶³ REIS, Carlos. *A poesia como canto ou o canto na poesia*. II Encontro Nacional de Linguística e Literatura e I Internacional Garanhuns/Universidade do Pernambuco; 13 a 15.5.2013.

Escrevo para entender, para conhecer. E nesse processo, preciso estabelecer certa distância entre o “eu” – “sujeito” que enuncia – e meu “objeto” de pesquisa. Uma distância que, muitas vezes, não é clara. Intencionalmente, não é clara. Há nuances. Explico. Por se tratar de uma fala, apresento-me na primeira pessoa do singular. Falo por mim, da minha experiência e conhecimento pelo estudo e prática, percepção e sentimento, visão e escuta. Como indivíduo, assumo a condução desta narrativa, adoto posições e conduta de escrita.

Entretanto, ao lado de um discurso absolutamente identificador de identidade, me apresento, também, na primeira pessoa do plural. **Aos tripulantes desta narrativa, norteio a condução: sou o “nós”**, o social que conhece *a priori*. Também sou o “nós”, eu e você que lê este texto. E eu vos convido a vir comigo. Mais. Sou o “nós”, espectadores, o público participante que assiste *Prometheus - a tragédia do fogo*, ou que acompanha a Cia. Teatro Balagan e seus projetos. E, ainda, sou o “nós”, atores / atrizes, e todos os criadores envolvidos na cena teatral. Muitas vezes, me coloco como narradora intrusa junto ao coletivo da Cia. Teatro Balagan, por estarem os seus estudos em meus estudos.

Estou entre “eu” e “nós” como sujeitos de enunciação da tese. Sou e somos seres espirituais em busca e no caminho, transitando entre as diferentes vozes, mergulhando entre os universos do palco e plateia, entre o sagrado e o profano desse teatro que entendemos ser. A proposição de escrita, por vezes, transgride a objetividade esperada em tese acadêmica para encontrar-se em escrita criativa. Esta foi a forma mais honesta que encontrei para acercar-me do objeto artístico balagan em acordo com universidade que acolhe as diferentes áreas.

Outra transgressão que deve ser apontada diz respeito aos subtítulos que não seguem as normas de apresentação, não são numerados, não têm indicadores espaciais, e não abrem novas sessões. Os subtítulos estão no corpo do texto, no meio dos discursos, entre palavras. Seu destaque é em negrito. No sumário, os subtítulos são apresentados em sequência, referenciando suas respectivas localizações nas páginas, a título de roteiro.

A pesquisa que empreendo sobre o canto encontrou um primeiro impulso em minha dissertação de mestrado, intitulado *Lucrecia Borgia: um drama no oceano de Victor Hugo*, que defendi em 2009, no Programa de Pós-Graduação em Letras, nesta mesma universidade – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Reconheço que a tese desdobra questões, temas, fundamentos teóricos, elementos e motivações do estudo anterior. Distingo a importância de repensar, reorganizar, retomar elementos, rever posições e entrar nas lacunas, por essas brechas que revelam verdadeiros universos.

O prefácio da dissertação do mestrado – cujo título é *Diálogo entre o texto, a cena, o ator/atriz, a personagem e o espectador* – versa sobre as relações que regem o teatro. A abordagem parte do texto dramático como potencialidade para a cena, e elenca os aspectos ficcionais que se atritam entre os cinco elementos indissociáveis do teatro, que somente se definem quando vinculados uns aos outros. Se, no estudo anterior, estava voltada para o texto escrito, nesta tese, mesmo que transitando entre diferentes disciplinas e áreas, focalizo o universo da cena teatral. Ilumina-se, em tese, a cena polifônica da Cia. Teatro Balagan.

Retorno à epígrafe de minha dissertação de mestrado, em suas considerações iniciais: *In Principio*. A reflexão acerca dos “princípios” abre caminhos aos lugares e movimentos por onde canto. É sempre uma luz volver a Johann Wolfgang Von Goethe.

“Era no princípio o **Verbo!**”
 Já paro e me critico, acerbo!
 Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?
 De outra interpretação careço;
 Se pelo espírito ora estou movido,
 Escrito está: No início era o **Sentido!**
 Pesa a linha inicial com calma plena,
 Não se apressure a tua pena!
 É o sentido então que tudo opera e cria?
 Deverá opor: No início era a **Energia!**
 Mas, já, enquanto assim o retifico,
 Diz-me algo que tão pouco nisso fico.
 O espírito me ajuda! E vendo a direção,
 Sereno escrevo: Era no início a **Ação!**⁶⁴

In principio erat verbum, diz o evangelista São João, no novo testamento. Fausto, personagem de Goethe, em sua busca de uma ideal transposição do versículo para seu idioma natal, chega aos termos *verbo*, *sentido*, *energia* e *ação* para traduzir o que sua linguagem está por revelar: *In principio era o canto*.

⁶⁴ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. São Paulo: IPE, [1949], p. 79.

Canto primeiro:

AnteCanto

O *AnteCanto* é esse tempo/lugar, narrativa que precede, frente ao canto. Como uma antecâmara, uma sacristia, antessala ou camarim, o *AnteCanto* da tese surge como espaço íntimo, onde inspirações transbordam na linguagem, memórias brotam em detalhes, ações encontram motivações e impulsos identificam estímulos que convergem para o estudo do canto em *Prometheus - a tragédia do fogo*. O significado da palavra “canto” não é único; ao contrário, o termo apresenta variáveis semânticas e transita em plurais combinações. Acolho e submeto o canto como um propósito, uma deliberação que incide de formas diferentes sobre a obra polifônica da Cia. Teatro Balagan. Aceitemos o canto como nossa⁶⁵ matéria de estudo, sentido⁶⁶ que coloca em relação os diversos significados.

O canto, em suas múltiplas designações, comporta o tema da tese: o canto como ação vocal (física) verbal e não verbal – voz/palavra/discurso/ato narrativo; o canto como palavra cantada, em seu princípio poético, em sua oralidade, vocalidade e performance na cena teatral; o canto como composição musical apreendida através da experiência direta com os *cantos de tradição*, na particularidade dos *cantos sagrados*, na exploração dos *cantos polifônicos*. O canto é o cruzamento das muitas vozes na cena polifônica da Cia. Teatro Balagan. O canto é a própria poesia. Enquanto gênero, é lírico, épico e dramático. O canto é a narrativa. O canto é a ação, é o mito/história/conteúdo narrativo. O canto é veículo, entrada no mundo possível da ficção, passagem para o universo mítico, acesso ao imaginário. O canto é linguagem e encanto, e traz em si sua própria transcendência.

⁶⁵ Utilizo o pronome “nossa” como um convite ao leitor. O que escrevemos ou lemos passa, de forma subjetiva, a nos pertencer. Nesta narrativa, primeiramente me apresento na primeira pessoa do singular, mas, também, na primeira pessoa do plural, conforme enunciado nas considerações iniciais e explorado na sequência. Transito entre vozes, intencionalmente.

⁶⁶ Louis Hjelmslev entende por “sentido”, a matéria ou a substância, na medida em que são assumidos pela forma semiótica com vistas à significação (GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J.. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 443).

O estudo do sentido da palavra, feito pela semântica, comporta os aspectos cognitivo e afetivo. Nossa compreensão também passa pelas experiências e sentimentos, e a significação de uma palavra implica sua conotação, relativizando-se ao que ela pode sugerir, implicar, ampliar, surpreender, desdobrar. Se, por um lado, o léxico da obra e seus significados poderiam denotar um arranjo rígido e estático, fechado em seu sistema, por outro, é na aceitação e abrangência plurissignificante das palavras no discurso da arte, do teatro, do mito posto em cena em seus processos dinâmicos, revelando possibilidades metafóricas, potencialmente infinitas na linguagem poética da cena teatral, que busco descobrir e construir sentidos na escrita em seu devir.

Como em uma introdução, estou me preparando para entrar, concatenando ideias, abrindo livros, limpando mesas, estudando, sobrepondo teorias, fazendo escolhas em todos os níveis, recorrendo aos conhecimentos e sabedorias do caminho, visualizando territórios, encadeando pensamentos, estruturando formas e conteúdos, mas, também, deixando as lembranças chegarem até mim, todas essas que passam pela experiência do corpo, essas sensações e impressões tão físicas e tão espirituais. O espaço desta narrativa está sendo preparado. É preciso respirar e deixar fluir energias. **A linguagem apresenta-se.** Para assegurar continuidade, progressão e coesão dos enunciados, procuro trazer comigo agulha e linha imaginárias⁶⁷, para suturar rasgos de conexão e performatizar fragmentos.

Além do material subjetivo de costura, evidencio, neste *AnteCanto*, aspectos prefaciais: apresentações, desenvolvimento dos processos de criação – o entorno do espetáculo e da companhia –, o passado desse teatro, formulações entre os limiares das áreas, aproximações, justificativas, objetivos, abordagem de alguns conceitos⁶⁸, concepções, modos de ver e outros devaneios⁶⁹. Direciono meu foco para o *corpus*; entretanto, melhor seria falar em visão multifocal, devido ao fato de que é a partir do canto, que incide de modos diversos sobre o *corpus*, que encaminho e desenvolvo a tese. Por outro lado, o espetáculo – obra de arte – também se revela multifacetado, e cada uma de suas faces tem seu canto⁷⁰. Este *AnteCanto* é o lugar propício para chamar à presença. Apresento a tese:

⁶⁷ Convido o leitor a coser comigo os textos/tecidos e a jogar com as metáforas que nos “poetizam” no caminho.

⁶⁸ Para a construção de uma teoria, há que se respeitar a fase conceitual. Aporto os termos “concepções e modos de ver” lembrando o sentido conotado, que se opõe ao conceito denotado. Ambos são aspectos do sistema de significação. É pela conotação da palavra que o sentido varia segundo os valores contextuais.

⁶⁹ Utilizo a expressão no sentido em que Gaston Bachelard a compreende. O autor segue comigo, e tem seus momentos de fala. BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁷⁰ O canto aqui pode ter ainda outros significados: o canto como um ângulo ou, uma “pedra de cantaria” – assim me foram apresentadas as “pedras de canto”, “de eixo”, utilizadas na sustentação das igrejas.

*Palavra encena ato em canto;
palavra em cena, ato encanto:
uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan
em Prometheus - a Tragédia do fogo.*

Com o título, dou o ponto de partida para escritura e leitura. No sintagma de identificação da tese, evidencio o objeto de análise: a obra teatral *Prometheus - a Tragédia do fogo*; o objetivo a que me proponho: uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan; e, no jogo fônico-semântico, brinco com as palavras ao expor os elementos que aponto como chaves de leitura e indicadores de conteúdo – palavra, encena (verbo encenar), ato, canto, cena, encanto. A composição de termos por afinidade de sons é intencional, e implica reação sensorial. A combinação por analogia dos acidentes gramaticais – figura de dicção chamada *calambur*, que agrupa as palavras de modos diferentes, mudando-lhes o significado – implica regularidade de sons e certo estranhamento semântico: *Palavra encena ato em canto; palavra em cena, ato encanto*. Estando as sentenças incorporadas ao entendimento, passo às apresentações.

Apresentar é tornar presente, é trazer à presença. Para este encontro – escrita da tese – chamo a presença da equipe de criação de *Prometheus - a tragédia do fogo*. O espetáculo é orquestrado pela diretora Maria Thaís Lima Santos, que assina a encenação. A dramaturgia é de Leonardo Moreira; cenografia, Márcio Medina; direção musical, Gregory Slivar. Assinam o figurino: Carol Badra e Márcio Medina; iluminação: Fábio Retti; adereços: César Santana; produção executiva e administração: Deborah Penafiel; diretor técnico e operação de luz: Bruno Garcia; direção técnica: Maurício Coronado; produção executiva Norma-Lyds. Chamo toda a equipe de criação, juntamente com os artesãos, criadores dos instrumentos musicais, ceramistas, costureiras e demais envolvidos, todo um coletivo que está dentro e fora de cena com um *super objetivo* em comum: a construção da cena teatral. Este “lugar do poético” passa a ser um “mundo possível” através do elemento vivo em ação na cena: o ator/autor/criador. Ao nomear, invoco: Ana Chiesa Yokoyama, Antonio Salvador, Gisele Petty, Gustavo Xella, Hilda Gil, Jean Pierre Kaletrianos, Leonardo Antunes, Martha Travassos, Natacha Dias, Wellington Campos e Vera Monteiro⁷¹.

⁷¹ Chamo para a escrita desta tese todos os atores, cada um em especial, cada membro da equipe de criação, e todos os envolvidos dentro e fora da cena da Cia. Teatro Balagan. Convido cada um, a quem nomeio, a estar presente comigo. E nesta chegada, recebam minha admiração, meu respeito e abraço amigo. Os agradecimentos vêm a contento e com muito afeto.

Na criação de *Prometheus - a tragédia do fogo*, as funções da equipe encontram espaços de transição, ora os atores são propositores de materiais para a dramaturgia, ora a direção provoca-os à pesquisa de composição do espaço, ora pessoas de fora da cena dialogam com os estudos, apontando escolhas que interferem na composição. Nesta obra, o entendimento sobre os saberes, as maestrias que atuam no trabalho cênico (direção, dramaturgia, atuação, iluminação, música, etc.) dizem respeito não tão somente ao autor designado, mas à especificidade de sua arte na composição de um trabalho que é múltiplo e comum⁷².

O texto acima mostra como se configuram as relações artísticas no processo de criação da companhia; expõe quão longa e profunda é a pesquisa das matérias e quão fundamental é o diálogo de todos os envolvidos na criação do trabalho que compreende a reelaboração contínua dos elementos que geram a cena. A multiplicidade de vozes, no processo de criação, revela os muitos autores da cena, que é regida⁷³ pela encenadora pedagoga Maria Thaís. Os diversos enfoques do mito de Prometeu, as plurais questões que concernem ao âmbito do trágico, as diferentes linguagens que se cruzam no teatro, recebem encaminhamento à cena teatral, respeitando a arte da composição, conduzida pela arte da pesquisa, e governada pela arte das estruturas cênicas.

As abordagens evidenciadas nos ensaios em publicação do Teatro da Universidade de São Paulo - TUSP, no primeiro semestre de 2013, e dedicadas ao espetáculo – *Cadernos aParte 1, Dossiê tragédia*⁷⁴ –, focalizam temas e processos da criação, garantindo espaço teatral em espaço de escrita. O livro-dossiê apresenta textos que tratam da temática e princípios norteadores do processo criativo do espetáculo *Prometheus*, assim como questões que giram em torno do tema do mito, da tragédia e do trágico. Os distintos enfoques dos autores convidados apontam a riqueza de leituras possíveis sobre o mito e a peça teatral. Para o fácil ingresso aos conteúdos e documentos, contamos com a funcional arquitetura do site da Balagan⁷⁵, onde a companhia apresenta seu trabalho, história, casa, integrantes, pesquisas, espetáculos, publicações e agenda. Nos registros, encontramos relatos dos processos e procedimentos, matérias e ações empreendidas. Neste domínio, temos entrada nos hipertextos e acesso aos cadernos pedagógicos.

⁷² A citação é um texto parateatral que se encontra no programa do espetáculo.

⁷³ Tomo emprestado do ambiente musical o verbo “reger”, visualizando uma orquestração de vozes.

⁷⁴ FRATESCHI, Celso (Coordenador editorial); SANTOS, Maria Thaís; RODRIGUES, Antônio, COELHO, Maria Cecília, et al.. *Cadernos à parte. Dossiê Tragédia*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013. No intuito de facilitar a identificação em nota de rodapé, apresento como *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013.

⁷⁵ BALAGAN. Em: < <http://www.ciateatrobalagan.com.br/>>.

Inumano-Trágico – Do Inumano ao mais-Humano é o caderno pedagógico concernente a *Prometheus - a tragédia do fogo*, o qual será abordado no próximo capítulo. Outro caderno também referente ao espetáculo chama-se *Itinerância, um caderno de viagem*⁷⁶. A Cia. Teatro Balagan⁷⁷ viaja por várias cidades do sudeste e nordeste do Brasil, apresentando o espetáculo, ministrando oficinas e realizando trocas com importantes companhias, como o Bando Teatro Olodum (Salvador), o Grupo Imbuça (Aracaju), o Grupo Piollin (João Pessoa), Clowns de Shakespeare (Natal), entre outros. Escrita por seis mãos, três atores balagans – Antônio Salvador, Natacha Dias e Gustavo Xella – entregam em escrita os seus olhares para nossa escuta. As perspectivas se complementam em diferentes enquadramentos e percepções, em cuja composição nos permite ouvir as distintas vozes, e, através delas, visualizar espaços físicos e artísticos, encontros, experiências e vivências de cada cidade, cada lugar, cada teatro narrado. Os relatos esclarecem aspectos e detalhes que reconhecemos na cena. Contudo, o *caderno de viagem* vai muito além do simples registro para conferência de dados. As histórias das viagens se mantêm vivas graças a essas narrativas, próprias para serem lembradas nesse *AnteCanto*, nesta sala de encontros, pois, referenciando, dou a conhecer, ou mesmo, indico o entorno itinerante e poético de *Prometheus*.

Um aspecto que distingo diz respeito às camadas textuais a que me refiro ainda nas considerações iniciais. Mesmo após a estreia, há textos que ainda se sobrepõem, mesmo que sejam ajustes, novos dados, elementos revistos junto aos atores, técnicos e direção. Após as apresentações, há quase sempre um acordo, uma adaptação, aspectos a serem revistos ou retomados para a apresentação seguinte. Na narrativa dos atores, escutamos de suas letras sobre os elementos que se incorporam a partir da experiência. A matéria do teatro é viva e o espaço é revelador de como o ator lida com a sua voz em dimensões espaciais diversas, de como o corpo do ator reage em espaços novos e suas condições, mas, sobretudo, o como se dá esse encontro com o espectador. Seguidamente, têm-se um ajuste, um bordado, uma costura, dobradura nova nesse tecido/texto⁷⁸ da encenação. Mesmo que não aja nenhuma mudança direta no texto espetacular, sabemos que vivências e conhecimentos em processos itinerantes continuam a estofar, nutrir, aprofundar, sustentar outros textos e subtextos.

⁷⁶ Disponível em: < <http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos-pedagogicos>>. Acesso em: 10 maio 2014.

⁷⁷ Contemplada pelo Prêmio Procultura de Estímulo à Dança, Circo e Teatro 2010, entre julho de 2012 e fevereiro de 2013, a Cia Teatro Balagan viajou e se apresentou por sete cidades de seis estados diferentes – duas cidades do Sudeste (Belo Horizonte e São João Del Rey) e cinco capitais do Nordeste (Salvador, Aracajú, Maceió, João Pessoa e Natal).

⁷⁸ A palavra “texto” deriva do termo em latim *textum*, que significa “tecido”. A metáfora do bordado, costura e dobradura faz referência ao cuidadoso trabalho artesanal, delicado e pontual, consagrado aos tecidos/textos nesse tear da encenação da Cia. Teatro Balagan.

A *Itinerância* expressa condição e ato daquele que é viajor, e evidencia, com propriedade, o talento genuíno da Balagan para as viagens, andanças, deslocamentos, mudanças de lugares e de caminhos. A companhia privilegia as trocas artísticas, e apresenta seu teatro balagan por outras feiras⁷⁹, levando seus cantos e aprendendo outros por esses cantos do Brasil⁸⁰. Efetiva, em forma movente, uma ação poética por onde passa.

Outros dois cadernos pedagógicos, diretamente ligados à *Prometheus*, também abrem suas portas/páginas para livre entrada: *Do Inumano ao mais-Humano – inumano-Natureza*⁸¹ e *Trágico-animal*⁸². Esses cadernos/estudos, reflexões de uma prática, registros de criação, aportam sustentação para a tese, também como documentos descritivos⁸³. No entanto, é preciso considerar que os discursos, seguidamente, reelaboram esteticamente as experiências artísticas dentro e fora de cena, método, ao mesmo tempo, empírico e reflexivo.

Na sequência, temos a criativa e desassossegada⁸⁴ publicação do livro *Balagan: companhia de teatro*⁸⁵, lançado em 2014. O livro-objeto não tem páginas numeradas e não define ordenação de leitura⁸⁶. Como um mapa, o livro da Balagan se dá a conhecer em representação espacial, através de uma cartografia (do grego: "mapa" + "escrita"). Não há hierarquia de autores e conteúdos. As coordenadas são dadas, mas o percurso de leitura é apenas sugerido, pois se abre a caminhos próprios. Maria Thaís, organizadora desse “*Sonho*”, apresenta o livro como *um balaio de plicas – um balaio de mapas*.

Um mapa constrói um território e sugere uma exploração física e conceitual por parte de quem lê, análoga à condição de um artista-caçador que, ao adentrar novas veredas criativas, necessita de guia e de mapa⁸⁷.

⁷⁹ Lembro que a palavra “balagan”, em russo, também significa “feira de rua” e “teatro de feira”.

⁸⁰ A Cia. Balagan viajou por outros cantos (estados) do Brasil. Contemplada no programa de circulação da Petrobrás (2012), a companhia realiza em janeiro e fevereiro de 2014, uma turnê pelos estados de Santa Catarina (em Itajaí, Joinville e Blumenau) e Paraná (Londrina e Paranaguá).

⁸¹ Disponível em: < <http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos/cadernos-inumano/>> Acesso em: 15 maio 2015.

⁸² Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos/cadernos-o-tragico-e-o-animal/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

⁸³ Os cadernos pedagógicos não têm numeração de páginas. No uso de citações, dou o número da página referente em sua sequência.

⁸⁴ A adjetivação encontra ressonância no livro de Fernando pessoa, *O Livro do desassossego*.

⁸⁵ BALAGAN, Cia. de Teatro, SANTOS, Maria Thaís Lima (Org.) e MACHADO, Alvaro. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia Teatro Balagan, 2014. s/p. O livro tem o patrocínio da WheatonBrasil, com recursos aprovados no Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, pela Lei Proac-icms, e do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

⁸⁶ O projeto visual do livro-objeto é de Luciana Facchini.

⁸⁷ BALAGAN, 2014, loc. cit., [Sonhos]. A citação encontra-se no mapa *Sonhos*. Na sequência da tese, sigo o mesmo procedimento para citação: o nome do mapa entre colchetes (no lugar do número da página).

O livro-mapa é subdividido por cores e seis temas: *Espaço, Narrativa, Figurino e Objeto, Voz e Verbo, Ator e Sonhos*, além de um último mapa, *Percursos*, contendo as fichas técnicas dos espetáculos e projetos. O livro-mapa, livro-objeto⁸⁸, criado para celebrar os quinze anos da companhia, é também um livro-corpo, enquanto “lugar privilegiado de experimentação do mundo, como campo relacional, lugar de encontros, de existências”⁸⁹. Os artistas/criadores/autores, em relações dinâmicas com diversas matérias, conectando diferentes áreas de conhecimento aos processos de criação, revelam as múltiplas vozes criativas que compõem a cena polifônica Balagan.

Na companhia vislumbramos cada artista e cada matéria de trabalho como um corpo particular, uma perspectiva que, na diferença, compõe a polifonia de corpos chamada Balagan. E almejamos que nossas criações se estruturam do encontro desses corpos, da polifonia gerada pelas diversas vozes criativas (MT)⁹⁰.

Por meio das *plicas*⁹¹, mapas que se dobram e desdobram sobre si, somos convidados, nós, leitores, a desvendar os caminhos possíveis de leitura. A experiência é inquietante e passa, obrigatoriamente, pelo corpo, exigindo mobilidade na manipulação do material. Uma dinâmica é requerida, não somente pela apresentação em plicas e pela diagramação que responde, tanto em dimensões horizontais, como verticais, mas, também, pela pluralidade de enfoques e perspectivas, diversidade de conteúdos, amplitude e abrangência das histórias e vivências balagans, desde suas concepções e origens. Quase todos os textos têm autoria múltipla, e os autores são identificados por siglas. Soam, quase que anônimos, nesse território híbrido de conteúdos, imagens, cores e texturas. Os temas são complexos, e diferentes áreas de conhecimento dialogam com as criações. Os projetos de pesquisa se imbricam, assim como as peças teatrais, de modo que se sobrepõem em parte umas às outras. Como se um espetáculo contivesse o outro, como se um texto pudesse entrever outro, de forma que as encenações reverberam entre si, e em seus processos se reconhecem em seu conjunto, mesmo tendo seus princípios redefinidos a cada obra. Entre os mapas, assim como entre os espetáculos, podem-se reconhecer as redes – e os cantos desta rede – que estruturam a poética do Teatro Balagan.

⁸⁸ O livro-objeto extrapola o conceito de livro, e adquire o estatuto de objeto de arte. O livro da Balagan apresenta-se como objeto de percepção, como obra artística visual. O livro-objeto é um espécime único, pois rompe com os formatos conhecidos, buscando sua identidade na produção imagética.

⁸⁹ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Sonhos].

⁹⁰ Idem, ibidem, [Sonhos]. MT é a sigla de Maria Thaís, que assina o texto *Um balaio de plicas*.

⁹¹ O termo procede do latim, do verbo *plicare*. Plicas seriam, então, dobras, dobraduras.

Os mapas-livros imbricam-se⁹², assomando uma poética que cobre o conjunto da obra da Cia. Teatro Balagan. Uma poética que se reconhece, também, nas imagens que se desdobram em “sanfonas”. A correlação imagética com o instrumento musical dilata percepções e ativa combustão. Estamos diante de um artefato, que se contrai e expande, um fole, um sopro que fricciona cordas, que fricciona vozes, que fricciona imagens. O material fotográfico é sempre um olhar em perspectiva e se mostra amplo e profundo ao focalizar múltiplas extensões que abrangem da cena ao campo, das aldeias aos igarapés, que se imiscui em detalhe de peles e olhos para se projetar em cenários e paisagens. Muito são os artistas que compõem e/ou colaboram com a obra. Tantos estão presentes no *Balagan: companhia de teatro*. E são vozes, em suas diferenças sonoras, verbais, rítmicas, melódicas, tônicas, em suas distintas cadências, timbres e potências. E são vozes⁹³, em seus diferentes discursos, pontos de vista, ideologias. Enfim, diferentes linguagens, gêneros, fazeres.

O “fazer” revela o modo de ver, compreender e agir na vida, no mundo e na criação artística. No livro, temos muitas narrativas, múltiplas perspectivas e focalizações, mas a presença dos narradores é uma constante. Artistas, atores, criadores narram o seu fazer, suas produções, sua *práxis*, processos de criação, narram juntos e separados. O importante é esse narrar/contar/cantar histórias, andanças, experiências de viagens e descobertas, como alguém que vem de longe, mas também esse contar/cantar os seus fazeres e artesanias, como alguém que conhece profundamente suas histórias e tradições⁹⁴. O narrador conta o que viveu e conhece, como um canto embebido em suas próprias experiências.

Álvaro Machado⁹⁵ foi “a voz estrangeira” e um dos responsáveis pela elaboração da cartografia⁹⁶ da Balagan. Ao propor as “plicas”, escolhe, também, complicar escrita e leitura, cuja não linearidade infere em exploração física e temática. A ação faz referência ao nome Balagan e à significação do termo em russo, “a bagunça, o embate, a imagem dinâmica da feira – onde temas sem conexão aparente são alinhados –, que constituem, antes, uma atitude poética”⁹⁷. *Balagan - Teatros, territórios e tessituras* é um mapa que se mostra de forma a desvendar o caminho de sua poética. Os cruzamentos de suas narrativas articulam relações estéticas com experiências poéticas. Nele, a Cia. também canta os seus cantos.

⁹² Aqui, no sentido etimológico do termo em latim – *imbrex*, telha curva –, imbricar é cobrir com telhas curvas.

⁹³ Lembro que é intencional o procedimento de repetições, também em inícios de frases. Nesse caso, explico: a primeira incidência indica elementos formais e a segunda, elementos de conteúdo.

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. 1, p. 205.

⁹⁵ Jornalista e co-editor do projeto.

⁹⁶ Cartografia (do grego, *chartis*=mapa e *graphein*=escrita), como no livro da Cia. Teatro Balagan.

⁹⁷ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Sonhos].

O livro é composto de treze mapas-cartazes e cinco tiras-sanfonas de fotos encartadas em envelope-caixa, cujas partes se dispõem a serem manipuladas, desdobradas, viradas, giradas, penduradas, encaixadas, complicadas e explicadas. Um verdadeiro *balaió de plicas* e narrativas. Entro no jogo balagan. Recebo o “envelope” como uma carta endereçada a mim. Abro. Desplico⁹⁸ os mapas no chão. Desdobro as pregas vincadas de narrativas e imagens. Percorro com joelhos e mãos, olhos e ouvidos, mente e espírito, as cartas geográficas desse corpo. Revelam, não um domínio, mas um território que provoca o deslocamento. As direções são apontadas, distinguimos os vetores, e seguimos livres na leitura. Da colheita passo à escritura, deslocando-me entre vozes de enunciação⁹⁹. Sigo a narrativa no embate entre a primeira pessoa do singular e primeira pessoa do plural. Um embate bem balagan.

Balagan – e sua alegre significância – é um termo que atíça nosso imaginário e nos remete às “feiras de rua”, no início do século XIX, ou, antes ainda, nas quermesses da Idade Média, com apresentações de mágicos, malabaristas, saltimbancos e cômicos ambulantes, enfim, em um “teatro de feira” que habita nosso imaginário. Mas, certamente, conhecendo a história e as criações de Maria Thaís, concluímos que a escolha do nome da companhia tem inspiração em Vsévolod Emilievich **Meierhold**¹⁰⁰, em seus escritos e ditos *Sobre o Teatro*¹⁰¹.

O encenador-pedagogo russo – artista de vanguarda, homem de teatro que promove verdadeira revolução nas artes cênicas, já no início do século XX – é a figura que Maria Thaís denomina de *mestre imaginário*. Ela identifica, no pensamento de Meierhold, os fundamentos técnicos, estéticos e poéticos que marcam a sua própria formação e alicerçam a construção de uma identidade artística. Os processos de criação, projetos pedagógicos e obras teatrais da encenadora dialogam com determinados procedimentos do trabalho do ator e elementos constitutivos da cena promulgados pelo encenador russo. Pode-se constatar uma presença em outra através das relações entre princípios poéticos e matérias de estudo que transparecem em processos e obras de forma mais ou menos implícita. Reconhece-se a intertextualidade¹⁰² existente entre o *mestre imaginário* e a diretora Maria Thaís. Com certeza, suas referências intertextuais têm outras amplitudes e magnitudes; no entanto, Meierhold assume lugar de destaque nas camadas do seu “fazer teatral” e, portanto, neste *AnteCanto*.

⁹⁸ Não existe tal verbo, “desplicar”, mas aproveito para desdobrar as palavras.

⁹⁹ Utilizo a primeira pessoa do singular em falas mais específicas, ações em que decido me identificar.

¹⁰⁰ Vsévolod Emilevich Meierhold (Penza, Rússia, 1874 - 1940), ator, encenador, pedagogo e teórico do teatro. Participa do Teatro de Arte de Moscou, sob a direção de Constantin Stanislávski e Nemirovich-Danchenko.

¹⁰¹ MEIERHOLD, Vsévolod. “Sobre o teatro”. In: SANTOS, Maria Thaís Lima. *Na cena do Dr. Dapertutto - Poética e pedagógica em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

¹⁰² Abordado por Julia Kristeva, o termo tem origem com Mikhail Bakhtin. Gérard Genette o identifica como uma das cinco relações transtextuais, em relação de co-presença de um texto em outro.

Os *mestres imaginários* estão absolutamente presentes em suas aparentes ausências. São nossos interlocutores, fazem-se presentes em palavras, cantos, legados. Somente o esquecimento leva à morte. Nem mesmo o silêncio, após o assassinato de Vsévolod Meierhold, em 1940 – executado sumariamente pela ditadura stalinista, sob acusação de trotskismo e formalismo –, foi suficiente para calar sua voz e percurso. Nem mesmo o banimento do seu nome da história oficial bastou para apagar seu engajamento na vanguarda russa, que resulta em profundas mudanças na história da cena europeia. Do realismo psicológico à cena construtivista, do ideário simbolista aos laboratórios experimentais, dos teatros imperiais à biomecânica, da ópera ao *Teatro Teatral*, do método de formação do novo ator ao projeto cênico e sua teatralidade. A obra de Meierhold é uma das bases de uma herança cultural e teatral comum à Europa. É um legado que chega a nós.

Vsévolod Meierhold – O encenador pedagogo intitula a tese de doutorado defendida por Maria Thaís Lima Santos, no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP, sob a orientação do professor Dr. Jacó Guinsburg, em 2002. O universo meierholdiano é explorado pela diretora no decorrer de sua vida profissional; no entanto, em viagem à Rússia, entra em contato vivo com esse teatro, i.e., com o teatro que decorre deste, com expoentes da cena atual e em experiência direta com a tradição teatral russa. Visitante no Centro de Pesquisa de Obra de V. Meierhold, do Instituto Estatal de Estudos da Arte, sob coorientação do Phd. Oleg Feldman, a pesquisadora Maria Thaís faz um levantamento das edições russas, livros, artigos, e documentos originais relativos ao mestre, e traduz o importante material diretamente do russo¹⁰³.

A tese resulta em publicação, *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold, 1911-1916*¹⁰⁴. O livro é dividido em três partes: a primeira, destinada à tese nominada acima; a segunda, apresenta a tradução integral de *Sobre o Teatro*; e a terceira, a tradução dos programas do Estúdio da Rua Borondiskaia, publicados em *O amor de três laranjas – A revista do Dr. Dapertutto*, entre 1914 e 1916. A autora, na introdução do livro, define o objeto de sua tese que compõe a primeira parte, e identifica as origens dos meios de formação da cena e do ator meierholdiano. O enquadramento da pesquisa contempla um período de concepções teatrais revolucionárias que conduzem Vsévolod Meierhold à maturidade artística demonstrada nos anos vinte, afirma Maria Thaís.

¹⁰³ Os trabalhos artísticos e escritos de Meierhold estiveram banidos até 1955, quando foi reabilitado pela corte suprema da antiga URSS. Somente no início dos anos sessenta foram retomados para estudos e análises críticas.

¹⁰⁴ SANTOS, Maria Thaís Lima. *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold, 1911-1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Ao eleger as experiências pedagógicas e os estudos sobre a arte do ator e da composição da cena, realizados no Estúdio da Rua Borondiskaia, entre 1913 e 1916, podemos verificar como estes encerram um período de formulação de princípios, de eleições das fontes¹⁰⁵.

A análise sobre o período do *Estudio V. E. Meierhold* detém-se no “ator como parte de um projeto de encenação”¹⁰⁶. Maria Thaís afirma que o “ator meierholdiano só pode ser compreendido no contexto de sua cena, e, do mesmo modo, a sua cena se configura somente a partir dos seus elementos constitutivos, que guardam, apesar de tudo, sua independência”¹⁰⁷. Esse ator é vinculado a um projeto cênico, envolvido pelo contexto de sua cena, assim como a cena é envolvida pelo contexto de seu tempo. Espaço e tempo contextualizados pelo entorno social e político que reverberam na cena teatral. No entanto, levanto questões sobre o ator meierholdiano que, no meu entender, ultrapassa contexto, tempo e espaço.

Se um ator, hoje, recebe um treinamento de biomecânica, por exemplo, se trabalha com os exercícios, e se tem fisicalizadas sequências de ações em seus princípios, poder-se-ia dizer que ele traz em seu *corpo-memória* o corpo um ator meierholdiano? Ou se esse ator e/ou determinada encenação em diálogo com a poética e estética do teatro de Meierhold, trazendo seus elementos e/ou procedimentos, poder-se-ia, “de alguma forma”, ler esse ator e esse teatro como uma camada textual dentro de outro teatro? Ou, ainda, se o entendimento do fazer e compreender o teatro – abeberando-se nas fontes, ou desenvolvendo matérias inicialmente abordadas pelo mestre – poderia trazer, “de alguma forma”, esse teatro à presença?

Podem-se reconhecer frases inteiras de exercícios de biomecânica no espetáculo *Prometheus*. São textos inscritos no corpo do ator que estão abaixo de outras camadas textuais, fragmentos de sequências dos exercícios de biomecânica que se deixam entrever. Ainda que fora de seus contextos originais, aos fragmentos somam-se diferentes elementos e cruzamentos textuais. Compreende-se que “fora do contexto original” significam outras coisas. Uma ação pode incluir elementos constitutivos de outros textos, verdadeiras frases fisicalizadas e/ou vocalizadas, que se autorreferenciam, mas que, ao mesmo tempo, guardam, como afirma Maria Thaís, determinada independência do contexto original, trazendo outros significados para essa nova cena, esse novo universo, agora, prometeico.

¹⁰⁵ SANTOS, Maria Thaís Lima. *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold, 1911-1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 3.

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 5.

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 5.

Onde há intertextualidade, há múltiplas significações. Uma frase corporal é uma ação física. É, também, uma narrativa, é um texto. Um texto que compreende outros textos irradia sentidos em profundidades, irradia vozes, irradia cantos. Onde há intertextualidade, há cantos sobre cantos. Neste *AnteCanto*, trago questões, expresso-me em perguntas, entendo-me em diálogo. Nesta escrita, no devir da narrativa, repenso, reformulo, cavo até as raízes, coloco-me em diferentes situações de discurso, refazendo caminhos, como sujeito da enunciação que intenta visualizar um campo de referenciação horizontal e vertical.

Parece que estamos sempre **refazendo percursos à procura dos rastros**. Assim como Maria Thaís recua no tempo e busca, “na própria trajetória artística do encenador as fontes e origens dos princípios cênicos que perseguiu”¹⁰⁸. Meierhold também empreende esse retorno, no período do Estúdio da Rua Borondiskaia, e volta às origens do teatro, buscando as fontes do teatro popular nas técnicas da *Commedia dell’Arte*, no grotesco e seus elementos autenticamente teatrais. Ao trabalhar sobre as máscaras como modelo de interpretação e sobre o ator como signo fundamental do jogo cênico, o diretor russo propõe a palavra ao roteiro dos movimentos, prefigurando assim o tipo de interpretação que chamará de biomecânica.

Projetado por Meierhold, após a revolução de 1917, a biomecânica funciona como um sistema de treinamento elaborado a partir da sua experiência com os atores. Nesse domínio, o ator adquire a destreza essencial para os movimentos cênicos. Destreza que reconhecemos no trabalho dos atores da Cia. Teatro Balagan, que enfrentam uma *práxis* sistematizada. A produção artística, a prática pedagógica e a elaboração de uma escrita articulam-se entre si e nutrem-se mutuamente. O entendimento de que as partes interagem em processos de criação encontra embasamento consistente na história e no conjunto da obra do *mestre imaginário*.

Em *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold, 1911-1916*, Maria Thaís apresenta sua tese e o projeto de formação teatral meierholdiano, que se constitui com base nos elementos fornecidos pela análise do livro de Vsévolod Meierhold, *Sobre o Teatro* e *O amor de três laranjas – A revista do Dr. Dapertutto*, entre 1914 e 1916. No título da revista, pode-se entrever o programa, cujos temas predominantes contemplam a obra de Carlo Gozzi¹⁰⁹ – e sua *Commedia dell’Arte* – e E.T.A. Hoffmann¹¹⁰, sobretudo através de sua personagem, o Doutor Dapertutto.

¹⁰⁸ SANTOS, Maria Thaís Lima. *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold, 1911-1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 4.

¹⁰⁹ O dramaturgo italiano Carlo Gozzi (1720-1806) é o autor da fábula *O amor de três laranjas* (título da revista).

¹¹⁰ E.T.A. Hoffmann, escritor, compositor e diretor alemão (1776-1822), influencia o teatro pré-revolucionário.

Dapertutto – personagem, agora, meierholdiana – passa a ser o duplo, um “nome-máscara sob o qual se ocultava o diretor dos Teatros Imperiais, Vsévolod Emilievich Meierhold, pseudônimo assumido para protegê-lo da proibição de exercer atividades artísticas paralelas”¹¹¹. O mestre russo transita entre o mundo oficial e o experimental, entre as funções de ator, encenador, pedagogo, teórico do teatro e escritor. Um mundo e outro existindo em correlações. Um sendo o duplo do outro. De um lado, encenações monumentais no teatro imperial, fundamentadas em rigoroso plano, traçado com precisão; de outro, o improvisado em performances, esquetes e pantomimas nos cabarés teatrais. As experimentações são regidas e jogadas pela personagem dos contos fantásticos de E.T.A. Hoffmann, o Doutor Dapertutto, do conto *A História do Reflexo Perdido (Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde)*¹¹², narrado em *As Aventuras da Noite de São Silvestre (Die Abenteuer der Silvesternacht)*. A figura de ficção também assina a revista *O amor de três laranjas*, inscrevendo-se, assim, em um “campo de representação imaginária, ou seja, no campo estrito da obra de arte”¹¹³.

Meierhold encontra sua máscara, encontra sua voz poética. Uma voz que é do seu tempo, mas também uma voz que é de antigamente. Voz de um mundo em outro. Voz de um tempo em outro. Uma voz que é sua e de outro. O texto que é do outro, mas está no seu texto. E, novamente, conferimos múltiplas relações intertextuais. Hoffmann também visitou a obra de Carlo Gozzi e seu teatro de máscaras italiano. Assim, Meierhold fala de um por intermédio de outro, expande um universo através de outro. Maria Thaís promove esse encontro entre tempos, entre textos, entre teatros, entre técnicas, entre movimentos cênicos¹¹⁴, entre cantos, ao falar do Estúdio da Rua Borondiskaia:

Na correlação entre a obra dos dois autores encontramos a base do ideário do Estúdio. Os procedimentos da *Commedia dell'Arte* reconhecidos na dramaturgia de Carlo Gozzi eram experimentados a partir do ponto de vista do personagem hoffmanniano, o Dr. Dapertutto, demonstrando que o ‘destino atual do Estúdio era apaixonar-se pelo Conde Gozzi por intermédio de Hoffmann’¹¹⁵.

¹¹¹ SANTOS, Maria Thaís Lima. *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold, 1911-1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 80-81.

¹¹² HOFFMANN, E.T.A. “As aventuras da noite de São Silvestre”. In: CHAMISSO, HOFFMANN. *Contos dos homens sem sombra*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

¹¹³ Idem, *ibidem*, p. 83.

¹¹⁴ No primeiro ano do Estúdio da Rua Borondiskaia, em Petersburgo, articulam-se três cursos: “Leitura musical do drama”, ministrado por Gniésin, “História das técnicas cênicas da *Commedia dell'Arte*”, por Solovióv, e “Técnica do movimento cênico”, por Meierhold. No Estúdio, propõe-se uma linha de pura experimentação. O retorno às origens do teatro mostra-se um retorno às fontes da técnica atorial.

¹¹⁵ MEIERHOLD, V.. *O amor de três laranjas...*, 4-5-6-7, 1915, p. 186, apud SANTOS, 2009, loc. cit., p. 80.

Ao apresentar suas concepções para a formação de um novo ator, Meierhold elege o poeta alemão, herdeiro do romantismo, para somar à sua voz; afinal, também “Hoffmann concebia um modelo de ator liberto da identificação com a personagem e que se transformava em instrumento de denúncia da ilusão teatral”¹¹⁶. Reunindo-se aos dois, e, ainda, anterior, a voz de Carlo Gozzi também ultrapassa o tempo, aportando a máscara e seres extraordinários, transportando o encanto de mundos imaginários para a cena. Maria Thaís fala sobre a poética gozziana, que tanto “apaixonou”¹¹⁷ Hoffmann e Meierhold:

A coexistência de aspectos antagônicos no universo das fábulas gozzianas repleto de seres extraordinários, em que a fantasia toma forma e espaço pela justaposição de material do passado e do presente da tradição cultural do dramaturgo, e a sua criação de gênero tragicômico – suprimindo a divisão do teatro a partir dos gêneros (...) ¹¹⁸.

A efetivação do jogo de máscaras, a presença do grotesco¹¹⁹, do fantástico, a supressão da divisão do teatro a partir dos gêneros, a justaposição de antigas tradições teatrais, somadas às novas camadas referentes às tradições, procedimentos e materiais contemporâneos aos nossos *mestres imaginários*, são elementos que revelam os interesses entre as partes – Maria Thaís, Meierhold, Hoffman, Gozzi – que comungam do entendimento do dramaturgo veneziano, quando este “contrapõe a *verdade da arte à verdade da vida*”¹²⁰.

Esta relação coloca em evidência uma complexa questão que acompanha a história do teatro e culmina na contemporaneidade. A pergunta sempre nos atinge. O que é a verdade? O que apontamos quando falamos na “verdade” do ator, na verdade de sua atuação? Estaria a verdade atrelada ao realismo? Entende-se, de forma generalizada, a *verdade* como verdade realista, correspondente àquilo que é *real*. Gerd Bornheim, em *O sentido e a máscara*¹²¹, aclara a situação do realismo e a necessidade de vencer os seus limites. O problema decorre do próprio teatro que se prende ao que cada escola julga ser o realismo¹²².

¹¹⁶ SANTOS, Maria Thaís Lima. *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold*, 1911-1916. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 83.

¹¹⁷ Expressão subjetiva, mas conforme a citação anterior, em afirmação do Dr. Dapertutto, como heterônimo de Meierhold.

¹¹⁸ SANTOS, 2009, loc. cit., p. 85-86.

¹¹⁹ A máscara e o grotesco são dois elementos do teatro imbricados desde os seus primórdios. Lembro que o teatro nasce do grotesco da mascarada ritual.

¹²⁰ Idem, ibidem, p. 84.

¹²¹ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

¹²² Idem, ibidem, p. 12.

É a verdade realista que defendem os clássicos franceses; mas é também em nome da verdade realista que o romantismo de um Victor Hugo recusa aqueles clássicos; e é mais uma vez em nome da verdade realista que o naturalismo de Zola repele os românticos¹²³.

O ideal ou verdade realista encontra, na cena de Constantin Stanislávski¹²⁴, o mais alto grau de exemplaridade. Em primeiro plano, a atmosfera, sobre a qual se insere a reprodução mais exata possível da realidade. A encenação objetiva, com “máxima perfeição, o ideal da ilusão cênica: o palco deve ser um substituto exato da realidade”¹²⁵. Para a realização desse realismo cênico, a dramaturgia de Anton Tchékhov¹²⁶ é fundamental. A fidelidade ao texto e a Tchékhov é um pressuposto ao realismo stanislavskiano. Sua concepção sobre a atuação rebelava-se contra todos os princípios tradicionais e tons declamatórios que vigoravam até então na cena russa, buscando a verdade do sentimento, da experiência, em uma dicção correspondente aos movimentos psicológicos provenientes da individualidade do ator, de sua imaginação, hereditariedade e inconsciente.

Stanislávski pede ao ator que se esqueça de que está em cena, que se esqueça dos espectadores. O cenário realista, objetos, figurinos e atuação dão a noção de uma naturalidade cênica. Ator e espectador acreditam na realidade, na *verdade* da cena. O ator reproduz a vida real, criando *subtextos*¹²⁷, traços psicológicos relativos à sua própria personalidade. O subtexto é o texto que o ator imprime na personagem durante a atuação. Explicitado por Stanislávski, texto e subtexto tomam vida no corpo/voz/mente do ator em ação na cena teatral. O subtexto fisicalizado e vocalizado cria a sequência de imagens visuais e ações físicas que não se encontram no texto escrito. O procedimento implica a identificação do ator com a personagem, pois entra em processo psicofísico que desencadeia nele um sentimento real. O ator vive os acontecimentos e suas consequências *como se* fosse a própria personagem. Essa, que possui biografia, que existe antes e depois da cena, que se comporta e age de acordo com as circunstâncias, seguindo a lógica de uma linha sequencial de ações.

¹²³ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 12.

¹²⁴ Constantin Sergeievich Alexeiev, mais conhecido como Constantin Stanislávski (1863-1938), ator, diretor, pedagogo e escritor russo, juntamente com Nemírovitch-Dântchenko (1858-1943), funda o Teatro de Arte de Moscou (TAM), em 1898. Opto pela grafia do nome Stanislávski com o acento agudo no “á”, conforme a acentuação gráfica utilizada por J. Guinsburg, na bibliografia concernente ao encenador russo.

¹²⁵ BORNHEIM, 1975, loc. cit., p.13.

¹²⁶ Anton Pavlovitch Tchékhov (1860-1904), dramaturgo e escritor russo, desenvolve uma dramaturgia cuja linha de ação emocional acontece por debaixo da superfície. Sua escrita deixa espaço para o subtexto do ator.

¹²⁷ Subtexto é “aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela encenação e pelo jogo do ator” (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 368).

O sistema/método¹²⁸ de Stanislávski penetra na essência da criação atorial, em cujos processos são revelados aspectos emocionais, psicológicos, físicos e espirituais da natureza humana como elementos inseparáveis da atuação cênica. O psíquico arrasta o físico ao *reviver* uma lembrança pessoal, desencadeando no ator uma emoção análoga à da personagem. Stanislávski utiliza a memória emotiva como uma ponte entre a *verdade da vida* e a *verdade da arte*. Uma ponte calculada para criar a ilusão de uma vida real e seus estados de espírito. Em *Minha vida na arte*¹²⁹, **Stanislávski** nos presenteia, com suas histórias, os caminhos que se entrelaçam entre a vida e a arte. O relato autobiográfico de “uma existência inteiramente devotada ao teatro” nos ensina que sua arte jamais pode ser reduzida a um sistema de forma unilateral. Na busca de um caminho verdadeiro em direção à *fé cênica*¹³⁰, ele ultrapassa fronteiras, **transpõe a linha das forças motivas¹³¹ à linha das ações físicas.**

O sistema/método de atuação do ator/encenador/pedagogo russo – que nasce da necessidade de criar uma gramática da arte teatral – é reflexo de experiências e estudos da natureza criadora que empreende por toda sua vida. O material encontra-se dividido em duas partes: O trabalho do ator sobre si mesmo – *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*¹³², publicado pela primeira vez em 1936¹³³, nos EUA, com o título de *An Actor Prepares (A preparação do ator)* –, em que expõe o método de elaboração da técnica interior da vivência cênica, preparando o ator para o processo de materialização criadora da imagem artística; e o trabalho do ator sobre seu papel – *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*¹³⁴, em obra póstuma de 1949 – referente aos livros *A construção da personagem* e *A criação de um papel*.

¹²⁸ Stanislávski referencia como *sistema* o programa de preparação do ator. Um *sistema* designa um corpo fechado de concepções artísticas e estratégias didáticas, o que não corresponde ao programa de preparação do ator proposto pelo encenador-pedagogo russo, que foi objeto de pesquisa e construção contínua. Deve-se a essas considerações o uso do termo *método* na tradução de seus livros, considerando o processo em suas concepções.

¹²⁹ STANISLÁVSKI, Constantin. *Minha vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

¹³⁰ “Um ator deve acreditar no que está acontecendo ao seu redor (...) [e] naquilo que ele próprio está fazendo”.

¹³¹ Segundo Stanislávski, a linha interior de esforço que orienta um ator, do princípio ao fim da peça, é chamada de *continuidade* ou *ação contínua*. A principal linha de ação e o tema central são, organicamente, parte da peça. A linha interior estimula todas as unidades e objetivos menores que convergem para o superobjetivo (STANISLÁVSKI, C. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 121). Em *A preparação do ator*, Stanislávski disserta sobre os três motores da vida psíquica que desencadeia o trabalho criativo do ator: o sentimento, a mente e a vontade. “A linha das forças motivas corresponde ao modelo construído e aplicado por Stanislávski em sua primeira fase, ou seja, da fundação do Teatro de Arte de Moscou até a experiência com o Estúdio de Ópera (1918)” (BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 24).

¹³² STANISLÁVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

¹³³ Somente dois anos depois, em 1938, é publicado na Rússia. A tradução espanhola da obra, a partir do original russo, é a mais completa e confiável.

¹³⁴ STANISLÁVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal, 1986.

A mudança do centro de suas atenções, ou seja, dos *processos interiores* como *forças motivas* ao *método das ações físicas*, configura-se a partir de 1918, nas experimentações vividas com os cantores-atores, no Estúdio de Ópera. Stanislávski reconhece a importância da ação rítmica como resposta às suas buscas: “para unificar a música, o canto, a palavra e a ação é necessário não um tempo-ritmo físico externo, mas interno, espiritual”¹³⁵. *Ação interna* e *ação externa* passam a ser entendidas em sua unidade como *ações psicofísicas*¹³⁶. O caminho se inverte, e a partir desse momento é a execução de uma ação física que desencadeia processos interiores. As obras se sucedem, e os ensaios de *Tartufo*, de Molière, em 1938 – ano da morte de Constantin Stanislávski –, culminam com o trabalho sobre o ator e a encenação completamente voltados para o *método das ações físicas*.

Contamos com outra publicação de suma importância: *Constantin Stanislávski. El proceso de direccion escenica – Apuntes de ensayos*¹³⁷, por Gorchakov e Toporkov. Os dois diretores assistentes do encenador-pedagogo transcrevem diferentes processos de montagem de acordo com o *método das ações físicas*. Trago, como exemplo, uma passagem da escrita-testemunho de Nikolai Toporkov, *Stanislavski dirige (1959)*¹³⁸, sobre o trabalho inconcluso do diretor, no período logo antes de sua morte: *Tartufo*¹³⁹. As preocupações giram em torno de como estruturar a cena, como aplicar a linha de ações físicas, qual o comportamento físico das personagens. Após a transcrição do diálogo entre Orgón e Cleanto, nova linha e travessão – esse traço largo – para destacar a fala de Stanislávski:

— Não! Esta não é de nenhum modo uma conversa especulativa, nem uma disputa acadêmica. É uma luta corpo a corpo até a morte, entre dois temperamentos antagônicos (...). Cada pensamento de um é uma feroz estocada nos nervos do outro¹⁴⁰.

¹³⁵ STANISLÁVSKI, Constantin. *Minha vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 518.

¹³⁶ As palavras em itálico fazem parte da “gramática da arte teatral” de Stanislávski. Sobre as *ações psicofísicas*: “Não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique; não há uma única situação imaginária que não contenha um certo grau de ação ou pensamento; nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade” (STANISLÁVSKI, C.. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 200, p. 2).

¹³⁷ GORCHAKOV, Nikolai M. e TOPORKOV, Vladimir Osipovich. Constantin Stanislavski. *El proceso de direccion escenica – Apuntes de ensayos*. Selección y notas de Edgar Ceballos. Mexico: Escenología, 1998.

¹³⁸ TOPORKOV, Vladimir Osipovich. “Stanislavski dirige” (1959). In: GORCHAKOV, N. M. e TOPORKOV, V. O. *Constantin Stanislavski. El proceso de direccion escenica – Apuntes de ensayos*. Selección y notas de Edgar Ceballos. Mexico: Escenología, 1998, p. 325

¹³⁹ Idem, ibidem, p. 417. A comédia de Molière estreia em Paris, em 1664. Orgón e Cleanto são personagens que se enfrentam na peça teatral.

¹⁴⁰ Idem, ibidem, p. 447 (tradução nossa). Apresento, em anexo VI, o texto em espanhol, na forma como ele chegou até mim. Aproveito para lembrar que cada língua tem o canto que lhe é próprio. Caso compreendesse o russo eu o citaria no original.

As palavras de Stanislávski são dramáticas, tensas e incisivas, fisicalizam **um corpo que age sobre os pensamentos**. Toporkov relata a condução das ações físicas. Vejamos como se dá esse enfrentamento, experienciando, através de sua narrativa, o ritmo da cena.

Um saltava de sua cadeira, enquanto o outro estava imóvel em sua poltrona (...) O que estava sentado parecia uma fera encurralada, pronta para saltar a qualquer momento. (...) Enquanto o outro simulava uma total indiferença pela discussão anterior, como si já tivesse dito tudo o que tinha que dizer. Estava sentado aparentemente tranquilo, e até olhava uma revista. Este gesto enfurecia ainda mais o outro, que aguçava todo seu engenho para provocá-lo; (...) Seu corpo parece completamente tranquilo, mas vê-se como golpeia a ponta do pé. Nisso se reflete o autentico ritmo. De repente, a revista voa para um canto do quarto, o homem salta como que mordido por uma víbora e os dois inimigos se enfrentam, quase se tocam os narizes, como dois galos de briga¹⁴¹.

Após resolver o esquema, a estrutura, a condução das ações físicas, lembra Toporkov, passaram ao estudo do texto – também um duro trabalho criativo –, uma luta contra a retórica de Cleanto e os monólogos apaixonados de Orgón. Ocasão em que Stanislávski volta para as mesmas fontes e origens do trabalho do ator e processo criador. A transmissão do pensamento é a ação. Observemos a importância que o encenador dá à entonação e à ação verbal.

— Não descuidem da dicção; exercitem-se nela todos os dias. (...) A ação verbal é a capacidade do ator de contagiar seu *partenaire* com sua percepção visual. E para isso, é preciso ver, muito claramente, em detalhes, as coisas que o engajam ao parceiro de cena. A abrangência da ação verbal é imensa. Pode-se transmitir o pensamento com uma frase, uma entonação, uma exclamação, ou com palavras soltas. A transmissão do pensamento próprio, isso é a ação. Todas suas ideias, palavras, percepções visuais, tudo é para o *partenaire*. Todas suas energias têm de estar dirigidas ao seu companheiro de cena¹⁴².

¹⁴¹ TOPORKOV, Vladimir Osipovich. “Stanislavski dirige” (1959). In: GORCHAKOV, N. M. e TOPORKOV, V. O. *Constantin Stanislavski. El proceso de direccion escenica – Apuntes de ensayos*. Selección y notas de Edgar Ceballos. Mexico: Escenología, 1998, p. 449 (tradução nossa). Apresento, em anexo VI, o texto em espanhol, intencionalmente, como um convite ao leitor a entrar em outra “casa”, experimentar outra “língua”, escutar outro “canto”.

¹⁴² Idem, ibidem, p. 450 (tradução nossa). Encontra-se, em anexo VI, o texto em espanhol. Vsévolod Meierhol é contrário a essa posição de que “todas suas energias têm de estar dirigidas ao seu companheiro de cena”. As energias, segundo Meierhold, são dirigidas também para o público, ou um objeto de cena, dependendo da direção do vetor de atenção que pede a encenação.

Uma publicação importantíssima dedicada aos problemas da palavra, como um dos principais meios de influenciar o espectador, tem autoria da discípula direta de Stanislávski, Maria Ósipovna Knébel¹⁴³: *La palabra en la creación teatral*¹⁴⁴. O livro-inventário abrange o domínio da palavra na criação do ator. A voz e a palavra são os meios mais evoluídos da expressividade do ser humano, afirma. No prólogo, José Luis Gómez¹⁴⁵, ao perguntar em que consiste a especificidade do trabalho do ator com a palavra, remete ao ator Mijail Schépkín – precursor genial e inspirador dos processos cênicos stanislavkianos –, que “rechaçava a declamação artificial e vazia, amplamente arraigada nos teatros europeus do século XIX, alegando que, na cena, “la palabra *la canta el corazón*”¹⁴⁶. Também lembra a filósofa e escritora espanhola Maria Zambrano, marcada por uma expressão emblemática: “*la palabra entrañada*, hecha carne en la poesía”¹⁴⁷. A palavra e seu canto tem uma amplitude que permeia a escrita da tese, mas recebe uma abordagem focalizada no *Canto segundo: InCanto*.

Em outra publicação fundamental, também de autoria de Maria Knébel, *El último Stanislávski*¹⁴⁸, tem-se a confirmação da *análise ativa* como método fundamental da aproximação com as ações físicas. No sistema das ações físicas, compreende-se que, no processo de construção da personagem, a elucidação física da ação é mais potente que a elucidação psíquica ou mental. No livro, Knébel fala dos princípios gerais da análise ativa e da unidade indissolúvel dos processos psicofísicos, citando o mestre: “Stanislávski dizia que entre uma ação cênica e a causa que a engendra existe uma indissolúvel união: a vida do corpo humano e a vida da alma humana formam uma completa unidade”¹⁴⁹. Com todos esses materiais que nos chegam, através de seus livros e testemunhos, temos encontros com o mestre russo em diferentes momentos e entendimentos. Seus conhecimentos foram passados de mestre a discípulos, oralmente e através de experimentações, trabalhos em sala de ensaio, exercícios e práticas no palco. Minhas escolhas de escrita passam pelo reconhecimento desse percurso e suas contradições, consciente da importância do grande homem e seus teatros. Como afirma o professor Jacó Guinsburg, em *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*¹⁵⁰:

¹⁴³ María Ó. Knébel é atriz, diretora e pedagoga russa. Falecida em 1987, escreveu enormemente sobre a teoria do teatro, da encenação. Entre eles: *Poética de la pedagogia teatral* e *El arte del actor*.

¹⁴⁴ KNÉBEL, María Ósipovna. *La palabra en la creación teatral*. Madrid, Fundamentos, 2000.

¹⁴⁵ O ator e diretor espanhol, José Luis Gómez, dirigiu, em 1975, *Mockinpott* (Peter Weiss), uma produção do Teatro de Arena de Porto Alegre (liderado por Jairo de Andrade), com o ator Miguel Ramos.

¹⁴⁶ KNÉBEL, 2000, loc. cit. p. 9. “A palavra, a canta o coração” (tradução nossa).

¹⁴⁷ Idem, ibidem, p. 9 “A palavra entranhada, feita carne na poesia” (tradução nossa). Reflito sobre a importância, na arte do ator, de localizar a palavra. Mas, afinal, que lugar é esse se conjuga entranhas e coração?

¹⁴⁸ KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavski*. Madrid, Fundamentos, 1996.

¹⁴⁹ Idem, ibidem, p. 18-19.

¹⁵⁰ GUINSBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Até certo ponto, poder-se-ia dizer que, se cabe pensar a história da cena moderna como um movimento que se define pró ou contra as ideias e a prática stanislavskianas, é absolutamente impossível pensá-las sem a sua presença¹⁵¹.

Como em uma peça de teatro, Stanislávski seguiu, em sua vida e arte, uma linha de ações contínuas – uma *ação transversal* –, em direção à realização de um *superobjetivo*¹⁵², ou, como lembra Maria Knébel, *supertarefa*¹⁵³. Quem nos entrega o cerne da questão é Peter Brook¹⁵⁴, no prefácio do livro de Jerzy Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*. Ao falar sobre o diretor polonês, sua importância e o porquê de Grotowski ser único, se responde:

Porque ninguém mais no mundo, ao que eu saiba, ninguém desde Stanislávski, investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mental-físico-emocionais tão profunda e completamente quanto Grotowski¹⁵⁵.

A investigação de Stanislávski sobre a natureza criadora institui uma gramática da arte do ator e da encenação que gravita em torno da verdade cênica, ou seja, da verdade artística. “A toda arte subjaz uma busca pela verdade artística”, afirma Stanislávski. Cito, do *Manual do ator*, um verbete: *senso da verdade*:

*Em cena, a realidade não existe. A arte é produto da imaginação, o mesmo ocorrendo com a obra de um dramaturgo. O objetivo do ator deve ser o de transformar a peça numa realidade teatral. [...] Na vida imaginária de um ator tudo deve ser real. [...] A verdade cênica não é igual à verdade da vida*¹⁵⁶.

¹⁵¹ GUINSBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou* São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 11.

¹⁵² “O superobjetivo caracteriza a ideia básica que dá origem a uma peça.(...) Numa peça, todo o fluxo dos objetivos individuais e menores, todos os pensamentos criativos, sentimentos e ações do ator, devem convergir para a realização deste superobjetivo” (STANISLÁVSKI, C. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 176).

¹⁵³ “Supertarefa” é a tradução literal de “superobjetivo”. O termo é empregado por Stanislávski por implicar uma ideia de processo. KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavski*. Madrid: Fundamentos, 1996, p. 51.

¹⁵⁴ O reconhecido diretor teatral britânico Peter Brook (1925) faz parte do “circulo mágico” dos grandes nomes do teatro. Ler: BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Arles: Actes sud-Papiers, 2009.

¹⁵⁵ BROOK, Peter. “Prefácio”. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 9.

¹⁵⁶ STANISLÁVSKI, C. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 167, grifo nosso.

Primeiramente, é preciso lembrar que há mudanças de ponto de vista no decorrer da pesquisa de muitos anos. No entanto, levemos em consideração as enunciações: “Em cena, a realidade não existe” e “Na vida imaginária de um ator tudo deve ser real”¹⁵⁷. Conceber a vida imaginária como real é, de fato, uma provocação que joga com o teatro e a vida. Afinal, que lugar ocupa a verdade e o imaginário na cena teatral e na vida? Começo por acompanhar o pensamento do professor Jacó Guinsburg em *Stanislávski, Meierhold & Cia.*¹⁵⁸, quando nos lembra de não confundir os dois termos, o real e o verdadeiro, pois a memória afetiva – parte fundamental do chamado Método, como uma via indutiva para a verdade artística – representa somente uma parte do processo do ator/encenador/pedagogo.

A outra consiste em pôr os elementos assim mobilizados a serviço de uma ficção a ser criada no palco, uma criação pertencente a três esferas que se interpenetram: a emocional, a imaginativa e a carnal. É na efetiva conjugação orgânica das três que reside a autenticidade do representado, isto é, a sua verdade¹⁵⁹.

Entretanto, falar da *verdade* em teatro exige que se tenha em conta o universo a que se refere. “E falar de Stanislávski é falar de um universo artístico”¹⁶⁰, afirma Guinsburg. Assim, Meierhold também representa outro universo artístico. **A cada universo a sua verdade, a cada universo o seu canto.** Os dois trabalharam juntos no Teatro de Arte de Moscou – TAM –¹⁶¹ e, posteriormente, no Estúdio Teatral¹⁶². Após o fracasso das experiências, as diferentes escolhas de caminhos reafirmam as direções opostas que empreendem em relação à cena e ao trabalho com o ator. Meierhold conduz seus atores por técnicas não ilusionistas. Enquanto Stanislávski recomenda a seus atores que se esqueçam da presença do público, lembrando que seu teatro é direcionado ao espectador passivo, Meierhold pede aos seus atores que se relacionem diretamente com o público, exaltando o espectador ativo.

¹⁵⁷ “Em cena, não estamos preocupados com a existência naturalista e concreta daquilo que nos cerca, nem com a realidade do mundo material. Tais coisas só têm validade para nós na medida em que servem de fundo para a expressão de nossos sentimentos. (...) O que importa (...) não é o material de que é feito o punha de Otelo – aço ou papelão –, mas o sentimento interior do ator que é capaz de justificar o seu suicídio, (...) [como] se as circunstâncias e condições (...) fossem reais” (STANISLÁVSKI, C. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 176).

¹⁵⁸ GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

¹⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 4-6.

¹⁶⁰ Idem, *ibidem*, p.3.

¹⁶¹ Meierhold ingressa no TAM em 1898, e, em 1902, separa-se de seus mestres Constantin Stanislávski e Nemirovich-Danchenko, e funda a Sociedade do Drama Novo.

¹⁶² Stanislávski convida Meierhold para dirigir, em Moscou, um Estúdio-Laboratório experimental. Juntos fundam o “Estúdio Teatral”, que foi um fracasso, graças ao “abismo entre os sonhos e a realização”.

Vsévolod Meierhold age como um revolucionário da cena, reivindicando a teatralidade, a estilização, a marionete e a máscara. O ideário simbolista é elemento marcante na reação de Meierhold contra o teatro realista-naturalista. O palco moderno redescobre a teatralidade com o simbolismo, rompendo com o ilusionismo figurativo, que camuflava os instrumentos de produção da teatralidade para tornar a ilusão realista mais eficaz. Os pintores invadem os palcos e com eles, a pintura. O que interessa não é a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a relação das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes. A iluminação esculpe o espaço vazio, transformando-o em um lugar de sonho e poesia, um canto sonhado pelos poetas da alma. A luz, assim como a cor, o cenário, a matéria, a forma, o corpo, a palavra, a atuação – a encenação como um todo – tem caráter simbólico.

A partir de 1906, Meierhold dirige vários espetáculos da atriz Vera Komissarjévskaja¹⁶³, em cena que propõe a técnica da imobilidade. O diretor trabalha sobre posturas independentes das enunciações. Elemento plástico e palavra devem ter cada qual o seu canto, seus ritmos próprios, nem sempre coincidentes. A entonação artística se impõe à entonação realista. A experiência simbolista é somente uma etapa na trajetória de Meierhold, que deixa claro sua oposição aos princípios de atuação de reprodução da vida na cena segundo Stanislávski. O grande êxito acontece no espetáculo *A barraca de feira* – ou *Balagan* –, de Aleksandr Blok, e inaugura uma nova época no teatro russo, o *Teatro Teatral*, com a presença das máscaras da *Commedia dell'arte*, do elemento grotesco, da estilização, das marionetes, do teatro dentro do teatro, dos jograis. Forma e conteúdo unidos para a **reteatralização do teatro**.

No artigo *O teatro de feira (1912)* – ou *Balagan* –, publicado em *Sobre o teatro*¹⁶⁴, Meierhold anuncia as bases de seu projeto estético e poético. O artigo é também uma resposta ao crítico Alexandre Benois. Ao enfrentar o antigo parceiro e colaborador, Meierhold critica o procedimento naturalista adotado pelo TAM que, como cópia do estilo histórico, impede o espectador de participar com sua imaginação: “No esforço de tudo mostrar, o TAM eliminava da cena a força do mistério (...). Para Meierhold, era precisamente na capacidade de ativar a imaginação do espectador que residia o mistério do teatro”¹⁶⁵. *O teatro de feira* pode ser considerado um manifesto meierholdiano por um novo teatro. Maria Thaís disserta sobre a nova cena do *mestre imaginário*, sua renovação teatral e a busca de novas formas:

¹⁶³ Vera Komissarjévskaja, a grande dama da cena, é considerada pela crítica como a Eleonora Duse da Rússia. Em 1906, em São Petersburgo, Meierhold assume a direção geral do teatro da atriz Vera Komissarjevskaja. São apresentados vários espetáculos, entre eles: *Hedda Gabler* e *Casa de bonecas*, de Ibsen; *Irmã Beatriz*, *Peleas e Melisande* e *O Milagre de Santo Antônio*, de Maeterlinck; *A Barraca de Feira*, de Alexandre Blok.

¹⁶⁴ MEIERHOLD. “Sobre o teatro”. In: SANTOS. *Na cena do Dr. Dapertutto*. SP: Perspectiva, 2009, p. 319.

¹⁶⁵ SANTOS. *Na cena do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 59.

No novo teatro, o teatro de convenção, de jogo, o problema da técnica do ator tornou-se protagonista e colaborou para a formulação e a experimentação de um conceito de teatralidade, que se desenvolveu ao longo de sua trajetória como encenador¹⁶⁶.

Com a teatralidade, o novo teatro de convenção, de novas técnicas, de jogo, rompe com o teatro realista/naturalista; no entanto, se efetiva em polarizações: o artifício à natureza, a ficção à vida, a criação à cópia, o ator marionete ao ator homem, o jogo como procedimento contrário à representação da vida na cena, a máscara como símbolo de um teatro que combate a caracterização, a maquiagem¹⁶⁷.

Entre Meierhold e Stanislávski, Maria Thaís reconhece um processo que chama de *espelhamento crítico*¹⁶⁸, no que se refere ao modo de articulação da cena e da arte do ator que se dá pela oposição de conceitos. As direções são antagônicas: Stanislávski, pela via da representação mimética; Meierhold, pela via da apresentação formal. Jacó Guinsburg identifica os pontos de convergência e divergência relativos aos signos e ao fenômeno teatral nessa *relação antitética*¹⁶⁹:

Ambos são promotores de um Teatro Total, mas um persegue esse absoluto teatral pela via da representação mimética (do interior para o exterior) e o outro, pela via da apresentação formal (de exterior para o interior). Pois, enquanto para Stanislávski o signo no teatro é um ponto de chegada de um processo de representação que, embora baseado na mimese da vida, deve germinar e amadurecer no interior de seus agentes, e vai portanto de dentro para fora, da emoção, da memória afetiva e da imaginação para a razão e enformação da re-produção, tendo marcadamente um caráter indicial e icônico, em Meierhold ele é preferencialmente simbólico e icônico, sendo sua operação desenvolvida de fora para dentro, da razão para a emoção, por uma operação fundamentalmente intelectual e imaginativa a compor atos e figuras emblemáticas¹⁷⁰.

¹⁶⁶ SANTOS, Maria Thaís Lima. *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold, 1911-1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 57.

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 70.

¹⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 58.

¹⁶⁹ GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 85.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 88. Segundo a terminologia de Peirce, os signos são classificados em índice, ícone e símbolo. O signo pode ser o equivalente de um indício e, então, ele opera numa relação de contiguidade “natural”. O índice é um fenômeno imediatamente perceptível, que nos faz conhecer qualquer coisa a respeito de outro fenômeno: por exemplo, a cor sombria do céu é o índice de uma tempestade eminente. Os índices remetem a conotações (significações secundárias). O signo pode ser um ícone e, então, mantém uma relação de semelhança com o objeto denotado (com o referente), funciona como o “efeito de real”. Os ícones representam as coisas, estão na origem da mimese teatral, por exemplo: o ator é o ícone de uma personagem. O signo entendido como símbolo é fundamentado numa convenção social entre dois objetos, ou entre sujeito e objeto.

Emblemático é esse momento, a relação, as diferentes poéticas e estéticas do mestre e do discípulo. A histórica oposição entre os dois grandes nomes do teatro, representados pelo Estúdio Meierhold e o Teatro de Arte de Moscou, espelha, como lembra Maria Thaís¹⁷¹, a histórica oposição entre os dramaturgos venezianos C. Gozzi e C. Goldoni¹⁷². Ao entrar em seus mundos, reconhecemos que, enquanto Stanislávski se dedica à natureza da representação teatral, Meierhold se consagra a recriar a natureza do teatro e a reinventar a teatralidade.

Imagino a cena: a escola dramática, palco e plateia de um teatro. Lá estão os alunos Gricha, Sônia, Vânia, Maria, Nicolau, Dacha, Vásia e Kóstia¹⁷³ para aprender o trabalho do ator sobre si mesmo e a arte do ator sobre o papel. Presentes: Rakhmanov, o assistente; e o professor e diretor da escola, Tórtsov. Ou seria Stanislávski? Imagine o palco stanislavskiano – em sua natureza que é a da vida na arte – e uma figura grotesca irrompendo a cena realista com sua irreverente teatralidade, trazendo em seu aspecto diabólico e charlatanesco os poderes ocultos de um doutor milagreiro. É o Dr. Dapertutto? Ou seria Meierhold?

Mas entre as faíscas cintilantes ergueu-se, por incrível que pareça, uma figura oscilante que se pôs diante de Erasmus. Um homem comprido e ressequido com nariz afilado de abutre e olhos incandescentes, a boca crispada num sorriso sardônico, estava ali com um gibão vermelho escarlate guarnecido de botões metálicos¹⁷⁴.

O **campo de representação imaginária** teima em fazer parte da tese. Em cena imaginada, o Dr. Dapertutto, como um duplo frente a Tórtsov, faz esse espelhamento crítico. Na relação antitética, o reconhecimento de um também passa pelo reconhecimento do outro. Este camarim de escrita parece receber infinitamente novos convidados que transitam entre realidade e ficção. Uns lembrando outros. Chamam-se à presença. E são infinitas vozes. No palco, junto a esse homem comprido de nariz de abutre, estão Appia, Gordon Craig, Tairov, Fuchs, entre muitos, fazendo parte de outra tradição; esta, que rompe com a *quarta parede* e a *ilusão cênica*, abrindo-se para o público, em luta por um *Teatro Teatral*.

¹⁷¹ SANTOS, Maria Thaís. *Na Cena do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 85.

¹⁷² O dramaturgo veneziano (1707-1793) cria uma comédia de costumes e torna-se um crítico da *Commedia dell'arte*, dispensando-lhe as máscaras. Sua obra constitui um marco fundador da comédia realista italiana.

¹⁷³ São todas personagens do livro *El trabajo del actor sobre si mismo* que contém a base do método. Sua organização se apresenta em forma de um diário de Kóstia, aluno iniciante no estudo da arte teatral.

¹⁷⁴ HOFFMANN, E.T.A. “As aventuras da noite de São Silvestre”. In: CHAMISSO, HOFFMANN. *Contos dos homens sem sombra*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983, p. 158.

As presenças que chamo trazem consigo luz sobre o teatro contemporâneo; portanto, luz sobre meu objeto de tese, *Prometheus - a tragédia do fogo*. O retorno que empreendo ilumina as relações: texto/cena/ator/personagem/espectador. O retorno ilumina palco e plateia. Ilumina aspectos internos e externos da atuação. Como nos fala Gerd Bornheim, “o passado não é apenas aceito ou repetido, mas ele é repensado, procurando dar-se ao que parece anacrônico novas possibilidades, num processo inventivo que recusa limites”¹⁷⁵. O teatro contemporâneo se mostra como um oceano, no sentido em que transborda em amplitude e profundidade ao abarcar plurais universos poéticos e estéticos de todos os tempos. Diferentes teatros transpõem tempo e espaço, rompem fronteiras do ocidente e oriente, superam limites de gêneros, e, assim como correntes marítimas, os rios que atravessam oceanos se cruzam em um imenso ambiente poético. O oceano continua a ser o lugar das constantes metamorfoses, criações e recriações. Sua imagem como metáfora transpõe o período romântico e realiza-se como símbolo que irradia a pluralidade de teatros na contemporaneidade.

Do universo simbólico, em contraponto, volto-me **à consciência histórica** – jamais fidelidade histórica –, na tentativa de escuta de um passado que ressoa, que repercute no teatro contemporâneo. E são formas/conteúdos repensados, recriados, reestruturados de outros tempos e lugares. “Tudo se passa como se o nosso tempo histórico fosse a condensação mesma da cultura, de toda a história”¹⁷⁶. Segundo o filósofo e crítico de teatro, a consciência histórica tem muitas facetas. Significativo é o aparecimento da figura do diretor teatral assumindo a importantíssima tarefa de ser o princípio de unidade do espetáculo:

a causa fundamental do aparecimento do diretor deve ser vista na consciência histórica. Não é por acaso que o primeiro grande antepassado do diretor, tal como o entendemos hoje, é o Duque de Saxe-Meiningen¹⁷⁷. Ele buscava realizar os seus espetáculos a partir de princípios que lhes emprestassem organicidade; mas esse pensar o espetáculo, ou “realismo” perseguido pelo duque, era motivado precisamente pelo sentido de fidelidade histórica¹⁷⁸.

¹⁷⁵ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 18.

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 20.

¹⁷⁷ Jorge II, Duque de Saxe-Meiningen (1826-1914), o penúltimo duque de Saxe-Meiningen (Alemanha), é conhecido como o primeiro diretor teatral moderno. O duque e sua trupe teatral viajaram por toda a Europa. Estiveram, inclusive, em Moscou.

¹⁷⁸ BORNHEIM, 1975, loc. cit., p. 20. O sentido de fidelidade histórica, entre outros fatores, estimula também Stanislávski e André Antoine (1858-1943). O ator, autor e diretor de teatro é considerado o inventor da *mise-en-scène* na França. Em 1887, funda o Théâtre Libre de Paris. Suas produções foram inspiradas pelo Grupo Meiningen.

Um dos problemas da consciência histórica é o perigo da “esclerose”, quando a obra confina-se ao “museu”, para contemplação puramente estética, ou cuja preocupação é exclusivamente em favor de uma fidelidade histórica. Por outro lado, é preciso ressaltar o aspecto altamente positivo da historicização da consciência, ou seja, a importância da consciência desse passado teatral no processo de renovação da cena atual. No teatro, a palavra e seus cantos em ato se justificam somente se atingem o espectador de hoje. Mesmo que as ações *aqui e agora* sejam decorrentes, sejam respostas, sejam mitos, história, ecos de alhures e outrora, somente se efetivam se afetam o outro, o público. Tomar consciência exige estudo, e demanda um profundo olhar e escuta sobre os rastros.

A arte da direção teatral sofre mudanças no decorrer dos tempos. Em diversos momentos da história, caracterizando as funções desse ofício, são designados os diferentes termos que remetem à arte de conduzir atores e processos artísticos. Entre os ancestrais do diretor teatral encontramos o *didascalo*, essa figura do teatro grego, que somava as funções de instrutor, autor e organizador do espetáculo¹⁷⁹; o *meneur de jeu* (condutor de jogo), da Idade Média; o ensaiador e, então, o diretor e o encenador. Os dois últimos termos são recentes, e localizamos o seu surgimento no fim do século XIX e início do século XX, quando é verificada uma prática sistemática da encenação.

O encenador, segundo Patrice Pavis, é a “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição”¹⁸⁰. No início do século XX, constata-se a passagem da relação diretor-ator para encenador-pedagogo-ator¹⁸¹. Nas buscas dos rastros, encontramos com essa figura do encenador-pedagogo. De onde essa unidade entre dois? As duas práticas são uma constante? Oscilam? Maria Thaís contextualiza o conceito de pedagogia a partir da prática desenvolvida por V. Meierhold.

Se compreendemos a pedagogia como um conjunto de doutrinas, princípios e métodos de educação e instrução que tendem a um objetivo prático, podemos identificar a cena meierholdiana como um meio de educar, tanto aquele que fazia, como aquele que assistia¹⁸².

¹⁷⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 128.

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 128.

¹⁸¹ SANTOS, Maria Thaís Lima. *Na cena do Dr. Dapertutto - Poética e pedagógica em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 26.

¹⁸² Idem, *ibidem*, p. 73.

A explanação segue em uma *pedagogia em gestação*:

Os movimentos teatrais do início do século XX introduziram o debate acerca da sistematização de procedimentos cênicos e da tentativa de organização de métodos de criação aplicáveis a diferentes contextos daqueles que o originaram. Com as vanguardas históricas emergiu a diversidade de perspectivas cênicas, permitindo o confronto das formas de abordagem e das metodologias empregadas no processo de criação teatral, o que tornou o teatro uma disciplina artística complexa¹⁸³.

O fazer teatral mostra-se de muitas formas. Reconhecemos as diferentes sistematizações, metodologias e particularidades. A cada encenador-pedagogo, o seu canto. Não. A cada encenador-pedagogo, muitos cantos. Lembro que a ele é destinada a orquestração das muitas vozes da cena teatral. O próprio processo de ensaio de um espetáculo é considerado por Meierhold um processo pedagógico. Maria Thaís acrescenta:

(...) Se Meierhold, como encenador construiu uma obra cênica com um sistema de representação próprio, esse, a nosso ver, pressupunha uma eleição de procedimentos técnicos específicos, articulados a uma concepção precisa sobre a relação ator-personagem. Ou seja, uma metodologia pedagógica em que a encenação era “o próprio local de aparecimento do sentido da obra teatral”, e o espectador só tinha “acesso à peça por intermédio desta leitura do encenador. Nela se explicitava um princípio gerador, uma doutrina, um sistema no qual estavam inseridos todos os seus componentes¹⁸⁴.

Visito, propositalmente, essa figura, o encenador-pedagogo. Partindo do texto acima, reconheço que, por analogia, a metodologia pedagógica como “local” de aparecimento do sentido de uma obra – com a “eleição de procedimentos técnicos específicos, articulados a uma concepção precisa sobre a relação ator-personagem”, e também sobre a relação ator-espectador –, de acordo com as proposições de Meierhold, para se efetivar um método de criação ligado aos processos pedagógicos, encontra elos, aproximações, referências, determinados entendimentos e procedimentos próximos do fazer teatral intimamente ligados aos processos de trocas, ensino e aprendizado nas obras da encenadora-pedagoga Maria Thaís.

¹⁸³ SANTOS, Maria Thaís Lima. *Na cena do Dr. Dapertutto - Poética e pedagógica em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 71.

¹⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 73.

No decorrer da tese, retomo os elementos que a Cia. Teatro Balagan elege para relacionar a metodologia pedagógica e o sentido da obra. Entrementes, nesse proceder, a pedagogia, indissolúvelmente ligada à metodologia de criação de *Prometheus - a tragédia do fogo* irradia, não um, mas diferentes aspectos que aclaram os sentidos da obra que é construída em processo itinerante. Os sentidos são redescobertos, revisados e reorganizados no processo da criação. Na prática artística, a Cia. Balagan trabalha com determinados princípios pedagógicos recontextualizados a partir do trabalho desenvolvido por Meierhold.

Recebemos as influências dos nossos mestres e seus teatros, suas “escolas”, o que não significa imitá-los, tão pouco, reproduzir procedimentos e sistemas. Nosso mundo, nosso tempo, é outro. Nossa relação é de diálogo entre tempos, responsivo às inquietudes atuais. Teorias e conceitos são reorganizados em novas sistematizações para novas cenas teatrais. Revisito a figura¹⁸⁵ do encenador-pedagogo como transmissor das experiências da cena e da pedagogia teatral. De geração em geração, conhecimentos e sabedorias são trocados, transmitidos, questionados, recusados, imitados, repensados, recriados. Aproveito a escrita deste *AnteCanto* como lugar de reconhecimentos, e apresento uma figura de referência para o teatro contemporâneo, para o Teatro Balagan, o encenador-pedagogo **Anatoli Vassiliev**.

Durante os períodos em que Maria Thaís morou na Rússia – de 1999 a 2006 –, colaborou como diretora-pedagoga com a Moscow Theatre – Scholl of Dramatic Art¹⁸⁶, Moscou/Rússia, dirigida por Anatoli Vassiliev, onde foi coreógrafa do espetáculo *Ilíada*, dirigida pelo mesmo. O encenador-pedagogo é um importante expoente da cena atual, e traz em seu teatro uma prática artística-pedagógica. De origem da província do sul da Rússia, Vassiliev principia seus estudos teatrais em 1968, e, em 1973, começa sua carreira profissional no Teatro de Arte de Moscou – o teatro fundado por Stanislávski – convidado por **Maria Knébel**, responsável por sua iniciação, e que, como ele mesmo afirma em seu livro *Maître de stage*¹⁸⁷, “é incontestavelmente *le chef de file* dos pedagogos do teatro soviético, a maior pedagoga da *mise en scène* ... Aluna/atriz e colaboradora de Constantin Stanislávski, essa grande dama do teatro”¹⁸⁸. Desta forma, chamando mestres e alunos/mestres, retraço percursos (mesmo que sinteticamente), nomeando e identificando as relações cujos elos vivos realizam as **pontes entre tempos e entre teatros**.

¹⁸⁵ Lembro que os procedimentos de repetições de expressões e orações – sendo, ou não, em início de frase, são propositais. “Visito” e “revisito” – como palavras de início de parágrafo, cantam uma estrutura de linguagem.

¹⁸⁶ Théâtre Ecole d’Art dramatique de Moscou.

¹⁸⁷ VASSILIEV, Anatoli. *Maître de Stage*. Bélgica: Lansman, 1997.

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 10 (tradução nossa).

Anatoli Vassiliev, no seu Teatro Escola de Arte Dramática de Moscou, desenvolve e transforma elementos da tradição da escola russa de atores. Como encenador-pedagogo, segue suas atividades na Europa e no mundo. Em 2008, recebe uma distinção internacional da Unesco, e é nomeado embaixador mundial do teatro. Além das suas obras teatrais, estágios e curso que o diretor ministra em diferentes locais, podemos nos aproximar do mestre lendo também os seus livros *Sept ou huit leçons de théâtre*¹⁸⁹, *A un unico lettore. Colloqui sul teatro*¹⁹⁰, assim como a tese de doutorado de Stéphanie Lupo, *Anatoli Vassiliev. Au coeur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*¹⁹¹. Mesmo não podendo me deter em seu percurso artístico, e explanar as etapas que conduzem o diretor teatral de um passado como mestre no gênero do teatro psicológico ao método *des structures de jeu ludique*¹⁹², na sequência desta narrativa, levanto algumas questões e temas relacionados diretamente com o espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo*. No livro *Balagan: companhia de teatro*, Anatoli Vassiliev é citado várias vezes, o que enfatiza a sua presença como referência, sobretudo o tema da ação verbal e da dimensão mítica da palavra e do espaço na encenação.

Para compreender **o espetáculo teatral**, entendê-lo como **um texto cênico** – texto espetacular¹⁹³ – que se articula e constrói sobre muitos outros textos, e outros teatros, é preciso passar pelo seu passado, refletir sua trajetória, voltar no tempo, nas fontes e origens das matérias e princípios da cena. Para narrar o percurso de criação do espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo*, que estreia em outubro de 2011, no Teatro da Universidade de São Paulo-TUSP, proponho uma visualização das etapas anteriores, camadas de significações que precedem, que se encontram abaixo ou por trás do que vemos a partir da estreia, mas que, de uma forma ou outra, transparecem na cena, resignificando-se; ou, então, passando a fazer parte dos fundamentos da criação, ou mesmo constituindo um substrato oculto que nos comunica e sensibiliza – a nós, espectadores –, atuando de forma subliminar, ou nos abrindo vias de percepção mais sutis, permitindo com que vejamos o invisível e ouçamos o inaudível. Esse entendimento perceptivo infere diretamente no encontro teatral. Há sempre um texto anterior que se deixa mais ou menos transparecer e ressoar. Há fragmentos que aparentemente não vemos e escutamos, mas reconhecemos e sentimos estar presente na cena balagan.

¹⁸⁹ VASSILIEV, Anatoli. *Sept ou huit leçons de théâtre*. Paris: L'Académie Expérimentale des Théâtres/P.L, 1999.

¹⁹⁰ VASSILIEV, Anatoli. *A un unico lettore. Colloqui sul teatro*. Roma: Editore Bulzoni, 2000.

¹⁹¹ LUPO, Stéphanie. *Anatoli Vassiliev. Au coeur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*. Vic la Gardiole: L'Entretemps, 2006.

¹⁹² Idem, *ibidem*, p. 15.

¹⁹³ Segundo Patrice Pavis, “a noção semiológica de texto gerou a expressão “texto espetacular” (ou “texto cênico”): é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação”. PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 409.

Há muitos níveis textuais em *Prometheus*. No recuo cronológico, podemos conferir **sete camadas, sete textos espetaculares**, fases de construção compartilhadas com o público, que ocorrem entre novembro de 2010 e maio de 2011. Com o nome provisório de *Prometheus Nostos – um espetáculo-protótipo*, a Cia. Teatro Balagan promove apresentações em sedes de sete companhias de teatro: Grupo XIX de Teatro, Cia. Antropofágica, Companhia Os Fofos Encenam, Brava Companhia de Teatro, Grupo Pombas Urbanas, Companhia Paidéia de Teatro e Grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. São apresentadas sete versões do espetáculo em processo itinerante. No decurso das apresentações, revelam-se importantes trocas artísticas, conhecimento de distintos modos de criação e produção, e procedimentos na pesquisa de linguagens. Ações, essas, que mostram o valor do reconhecimento de identidades e diferenças. As experiências proporcionadas pelas apresentações, ensaios abertos e diálogos sobre a cena, assim como os encontros culturais e ações como a *Culinária Teatral* e as atividades pedagógicas de *Formação do olhar para o teatro*, abrem portas que lançam questionamentos e indicam caminhos possíveis para a sequência da criação.

Partilhar um espetáculo em construção com públicos diversos implica coragem na escolha de uma trilha que não é conhecida, de um caminho que aponta procedimentos e modos de trabalho não convencionais, mas que estimula a retomada dos “pressupostos artísticos, poéticos, políticos, que deram origem ao trabalho”¹⁹⁴. O rumo que a criação de *Prometheus* empreende deve-se muito à passagem por esses sete teatros e às trocas com os grupos artísticos, pois “a encenação e todos os elementos que a compõem (...) foram construídos e reconstruídos a partir do contato com os diversos espaços ocupados e pela fricção que se estabelecia entre a escritura cênica e os espaços visitados”¹⁹⁵. As focalizações e perspectivas se redefinem frente às novas possibilidades que se apresentam nesse transcurso itinerante de criação. O material é continuamente transformado “por meio da constante reconfiguração da cena, da reinvenção do uso do espaço e da composição paulatina do espetáculo”¹⁹⁶. Os criadores balagans e a obra processual, em estabelecendo relações com novos espaços, novos públicos, mantém uma premissa: o encontro com o “outro”. O outro é sempre o desconhecido, e é nesse estar frente ao não conhecido e às diferenças que podemos encontrar-nos em identidade e diversidade. É no defrontar-se que os componentes da companhia aprofundam a “compreensão sobre as matérias, os conteúdos escolhidos e os modos de operá-los”. Dessa forma, aproximam-se dos campos que lhes interessam.

¹⁹⁴ *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 25.

¹⁹⁵ Disponível em: <http://www.ciateatrobalagan.com.br/>>. Acesso em 09 setembro 2014.

¹⁹⁶ *DOSSIÊ TRAGÉDIA*, 2013, loc. cit. p. 24.

A exploração de modos narrativos, em que a palavra não representa, mas cria; a prospecção de uma atuação calcada na ação do verbo, fora do modelo situacional; o papel da música e dos cantos como mais uma voz narrativa, que cria relação entre cena e sala; o espaço cênico que se reconfigura e abre novas possibilidades de imersão e recepção do espectador, abrindo-se como uma estrutura complexa, como a do mito¹⁹⁷.

Pela escuta e olhar do outro, a Balagan empenha-se cada vez mais em suas premissas poéticas. A cada experiência tem-se a oportunidade de rever os caminhos empreendidos. Após as apresentações, o retorno à Casa Balagan para se fazer o balanço, reelaborar cenas e versões dramatúrgicas, retomar treinamentos, definir elementos de composição e encenação. Tais procedimentos são fundamentais para descortinar novas etapas de criação. A Casa Balagan é o lugar de encontro do grupo, um território de aprofundamento, de estabelecimento do tempo de aprendizado e do comprometimento com sua arte e seus fazeres. É preciso refletir e conscientizar determinada etapa para ultrapassá-la.

Seguindo a ideia de recuar no tempo, **descortinando anterioridades**, lembro que, antes ainda, em 2010, a Cia., tendo firmado algumas proposições de trabalho e composição, empreende viagem pelo interior do estado de São Paulo, já com o nome de *Prometheus Nostos – um espetáculo-protótipo*. *Nostos* é mais que uma palavra em grego, é um tema, e compreende o retorno do herói épico para casa, em viagem que se dá por mar. *Nostos* significa “regresso”¹⁹⁸. Nesse sentido, temos o *regresso de Prometheus*. O encontro com o mito – o tema do roubo do fogo – é um acontecimento poético na cena da Cia Teatro Balagan.

Recuando mais ainda, em retorno às origens do espetáculo, voltamos ao ano de 2007 e 2008 – com o projeto *Do Inumano ao mais-Humano*¹⁹⁹. O projeto não visa à montagem de um espetáculo, mas investigar questões relativas ao processo criativo, linguagem cênica e relações da obra com o público. Nessa época, a companhia constitui-se “como um coletivo artístico que mantém um espaço permanente dedicado à investigação da linguagem teatral”²⁰⁰. No coletivo da Cia. Balagan, o ator é convocado “a ser um agente, um criador instrumentalizado a dialogar com todas as matérias que estruturam a composição teatral”²⁰¹. O trabalho do ator encontra novos paradigmas referentes à criação cênica.

¹⁹⁷ *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 24.

¹⁹⁸ O termo *nostos* também está ligado à palavra *nostalgia* – “a dor do retorno”.

¹⁹⁹ O projeto é contemplado pela 11ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de SP.

²⁰⁰ *DOSSIÊ TRAGÉDIA*, 2013, loc. cit, p. 13.

²⁰¹ Idem, ibidem, p. 14.

Maria Thaís, diretora da Balagan, lembra que, em olhar retrospectivo sobre as produções da companhia, as matéria cênicas não estavam circunscritas na esfera do mundo dos humanos ou, então, “pareciam exigir uma dimensão ampliada das noções convencionais de *humano*”²⁰². Aponto as figuras do “anjo”, do “bufão”, das personagens que transitam pela figuração do “animal” e elementos da “natureza”. Mas o que é o inumano? Da formulação do projeto aos processos de pesquisa, o tema do inumano contempla diversas perspectivas:

Inumano o que não é humano
 O que está além ou aquém do humano
 Aquilo que o homem rejeita como humano
 O que é anterior ou posterior ao humano
 Condição imanente de transcendê-lo²⁰³.

O projeto *Inumano* se organiza em torno de quatro eixos que se desenvolvem a partir de experiências cênicas já abordadas em pesquisas anteriores: *o Trágico, o Grotesco, a Natureza* (a partir da mitologia afro-brasileira) e *o Animal* (a partir da mitologia ameríndia)²⁰⁴. A Cia. Balagan propõe matérias que, por suas abordagens e perspectivas, colocam-na fora da tradição dramática, porém em curso da realização de uma poética teatral particular e própria.

A companhia amplia e aprofunda, no projeto *Inumano*, um trabalho de preparação técnica, práticas corporais e vocais, que guiam os atores na investigação de cada eixo. Juntamente com o “estudo das tradições narrativas, dos mitos de origens e de obras literária”, os atores elaboram os *Estudos Cênicos* (2008), a fim de investigar as especificidades dos materiais e propor um modo de traduzi-lo em composição teatral²⁰⁵. As pesquisas do grupo – em que prática e teoria andam juntas, pois atores e equipe de criação agem de forma consciente sobre as matérias, compreendendo as conexões entre as diferentes áreas de atuação – giram em torno dos cinco eixos, contando com o *mais-Humano*. A partir do projeto *Do Inumano ao mais-Humano*, a Balagan privilegia processos criativos e ações pedagógicas, investindo na formação continuada dos artistas e na formação da escuta e olhar do espectador. Maria Thaís propulsiona encontros artísticos e pedagógicos, dentro e fora da cena, buscando diferentes formas e campos de aproximação com o espectador.

²⁰² BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Ator. *O Mais – Humano*].

²⁰³ DOSSIÊ TRAGÉDIA. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 15.

²⁰⁴ Idem, ibidem, p. 15

²⁰⁵ Idem, ibidem, p. 15.

Nos cinco eixos que comportam as cinco matérias de investigação do projeto *Do Inumano ao mais-Humano* – escolhidos por suas características e linguagens trabalhadas anteriormente, e que ainda interessavam ao grupo – a Cia. se dedica às questões sobre composição e criação teatral, seguindo as seguintes abordagens: 1. *O inumano-Grotesco*, onde o trabalho se dá sobre os “bufões”; 2. *O inumano-Natureza*, enfocando a dança dos orixás – cuja mediação é feita por Wellington Campos (dançarino e ator da Balagan, que faz a preparação corporal dos atores para o espetáculo *Prometheus*) – e os cantos africanos da Costa do Marfim; 3. *O inumano-Animal*, focalizando a dança do Cavalo-Marinho e suas máscaras animalizadas; 4. *O inumano-Trágico*, com o estudo da métrica grega, mediado por Jean Pierre Kaletrianos. 5. *O mais - Humano*, focado na dramaturgia de Anton Tchékhov.

A parte do projeto denominado *mais – Humano* tem como matéria de estudo a obra de Anton Tchékhov, que apresenta para o grupo uma perspectiva dramática que recusa, segundo Peter Szondi²⁰⁶, a própria forma dramática. A experiência com essa dramaturgia, a partir do texto *As três irmãs*, tem a orientação de Jurij Alschitz²⁰⁷, em trabalho intensivo realizado em novembro e dezembro de 2007. A análise não se destina a “encontrar as motivações psicológicas das personagens, mas dissecar as situações propostas pelo autor e a revelar, poeticamente, as ideias que delas emergem²⁰⁸”. Em *o mais – Humano* é priorizada a dimensão poética, filosófica e mítica das personagens, transcendendo os limites que caracterizam a forma dramática e ampliando a compreensão das relações entre a personagem e o *humano*.

No eixo do *inumano-Trágico*, com o estudo da métrica grega, são abordados os cantos gregos – narrativas e canções –, em cujo trabalho a matéria é colocada em prática com orientação de **Jean Pierre Kaletrianos**. Posteriormente, os cantos são levados à cena do espetáculo *Prometheus - A tragédia do fogo*. Kaletrianos é mestre, músico e ator da Balagan, responsável pela preparação vocal dos atores²⁰⁹. O trabalho com os cantos, fragmentos da tragédia de Esquilo, *Prometeu Cadeeiro*²¹⁰, ou *Prometeu acorrentado*, são uma escolha que se efetiva por sua temática, estrutura métrica, possibilidades sonoras e narrativas. Jean Pierre propõe a primeira estrofe do coro das Oceânidas, do texto de **Ésquilo, em grego arcaico**²¹¹.

²⁰⁶ ZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 49.

²⁰⁷ O encenador-pedagogo russo, Jurij Alschitz, é colaborador em parcerias criativas e processos de criação da Cia. Teatro Balagan, em diferentes momentos.

²⁰⁸ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Ator. *Mais – Humano*]

²⁰⁹ Jean Pierre Kaletrianos recebe indicação do Prêmio Shell, na categoria especial (preparação vocal).

²¹⁰ ÉSKULO. *Tragédias: Os persas; Os sete contra Tebas; As suplicantes; Prometeu cadeeiro*. Edição bilíngue. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

²¹¹ O período arcaico, situado entre 800 a.C. e 500 a.C., é posterior à Idade das Trevas e antecede o Período Clássico grego.

Os cantos/narrativas e canções são aprendidos e apreendidos oralmente, em performance, em trabalho sistematizado pelos atores da Balagan. A prática se articula no coletivo do grupo e não partindo de processos individuais. A transmissão dos cantos, em performance oral, é tão sagrada quanto os próprios cantos; estes, que também foram aprendidos por Kaletrianos diretamente do grego em processos artísticos anteriores, que primeiramente o colocaram nesse universo da língua grega arcaica. Nos anos noventa, Kaletrianos havia realizado um trabalho sobre *Prometeu* com o diretor musical Fernando Carvalhaes, falecido meses antes desse projeto. O texto, já transliterado, e o material abordado passam a ser um ponto de partida nas experimentações. Mesmo levando em consideração o fato de que o ator é de origem grega e que o grego é sua língua mãe, não se tem como saber, exatamente, como eram pronunciadas as palavras daquele tempo, como se cantava aquele canto antigo, mas Kaletrianos soube como aproximar-se desse material de forma justa. Atores/atrizes e equipe de criação da Balagan buscam as tradições, vão em direção ao conhecimento dos mestres, seguem suas sabedorias, mergulham no estudo, na prática da métrica, nas técnicas do canto falado e da fala cantada, onde vozes (sons) e palavras (verbo) se encontram em seus princípios análogos. Esse encontro se dá na performance: o coro das Oceânidas promove o canto. Ao coro, a função do canto. Na tragédia, temos, de um lado, o coro, lírico, cantado; de outro, o diálogo das personagens, mas que, mesmo em “ação”, muitas vezes dão lugar aos textos narrativos, descritivos ou cantos e lamentos. Na tragédia, identificamos pontualmente essa divisão da parte falada das personagens, o diálogo; e da parte cantada pelo coro. O coreuta, ao destacar-se do coro, divide sua performance entre fala e canto. Entretanto, consideremos que toda palavra canta, mesmo que de modo diferente.

Partindo das investigações sobre as tradições narrativas, os mitos e as obras literárias, os atores elaboram os *Estudos Cênicos*, orientados pela diretora Maria Thaís. Neste sentido, também reconhecemos os cantos/narrativas nos fundamentos desses estudos, que se desenvolvem até chegar a *Prometheus*. Por *Estudos Cênicos*²¹² a Balagan compreende uma

[...] prática criativa de investigação em que os atores, provocados por uma obra, um tema, um material ou por um desafio proposto, compõem um esboço da cena; é uma resposta poética, um rascunho, um protótipo, por vezes compartilhado com o público, por vezes, apenas um modo de prospectar o material propulsor de diálogos e aberturas²¹³.

²¹² Mantenho a grafia da expressão, *Estudos Cênicos*, conforme publicações da Cia. Balagan.

²¹³ *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 15.

A expressão *Estudos Cênicos* nos faz voltar a Stanislávski e a algumas páginas atrás. Em *Texto literário e improvisação*²¹⁴, Anatoli Vassiliev lembra que o encenador-pedagogo russo utilizava o “método das ações físicas e uma prática de ensaios que ele chamava de *etjud*. Um método e uma prática que Constantin Sergeevich ensinou a seus atores durante o trabalho com *Almas Mortas* e *Tartufo*²¹⁵”. ***Etjud*** é uma palavra em russo que significa *estudo*, e é um meio, um método de aprofundamento do ator na temática de uma dramaturgia. Anatoli Vassiliev aprendeu o método com Maria Knébel, que o aprendeu com Stanislávski. De mestre para alunos/mestres. Além do conhecimento apreendido através de material impresso, Maria Thaís o conhece por aproximação e prática com Vassiliev, em experiência direta com o *etjud*. Também chamado de *análise ativa*, por Maria Knébel, o *etjud* é um método de leitura do texto dramático por meio da ação dos atores. Segundo Vassiliev:

Os alunos de Stanislávski souberam conservar e desenvolver a experiência de seu mestre. O método adquiriu também um novo nome (que lhe foi dado por M. O. Knébel): *método da análise ativa*, ou seja, método da análise da peça por meio da ação, ou seja, leitura da peça por meio do *etjud*²¹⁶.

Stanislávski criou o *etjud* como um instrumento para o ator se comunicar com a peça. O estudo é adotado nos ensaios, no período de aprendizagem do papel, quando o texto e o comportamento, ou seja, “as ações psicofísicas indicadas na peça, adquirem a função de material para a improvisação do ator”²¹⁷. Vassiliev expõe “q u a t r o v a r i a n t e s desse mesmo método: a variante clássica, uma primeira mudança, uma modificação ulterior, e depois a maneira com que eu o adoto, tendo-o transformado em improvisação”²¹⁸. Entendo que Maria Thaís também desenvolve a sua própria variante do *etjud* em seus *Estudos Cênicos*, pois a Balagan não parte de um texto dramático, o que significa que os atores não buscam, no texto, as ações psicofísicas, mas prospectam cenicamente, em ação física, sim, a partir de um tema. Nos *Estudos*, os atores balagans se aprofundam na temática do trágico, ocupando-se dos meios de “trazer para cena” e do “como fazer”, em resposta poética ao material proposto.

²¹⁴ VASSILIEV, Anatoli. “Texto literário e improvisação”*. Tradução de Papoula Bicalho e Matilde Biadi. In: *A un unico lettore. Colloqui sul teatro*. Roma: Bulzoni, 2000. * Aula dada em Bruxelas, durante a primeira edição de *École des Maîtres* (21 de setembro de 1990). A tradução foi feita em 2010, por ocasião do ECUM – Centro Internacional de Pesquisa sobre a formação em Artes Cênicas. Tive a oportunidade de participar da oficina “O texto literário e a improvisação”, com Anatoli Vassiliev e assistência de Natacha Isaeva, no período de 23 a 30 de outubro de 2010, em Belo Horizonte – MG.

²¹⁵ Idem, ibidem, p. 1.

²¹⁶ Idem, ibidem, p. 1

²¹⁷ Idem, ibidem, p. 2.

²¹⁸ Idem, ibidem, p. 2.

Ao finalizar o projeto *Do Inumano ao mais- humano*, a pesquisa se verticaliza em direção à realização da obra, primeiramente, chamada *Prometheus Nostos – um espetáculo-protótipo*²¹⁹. De modo a avaliar e comparar as características de linguagem, os *Estudos Cênicos*, compostos em 2008, são reapresentados em 2009. A companhia define seus caminhos a partir da reapresentação do *Estudo sobre o trágico* tendo por base o texto de Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*²²⁰. As escolhas se dão pela temática, estrutura narrativa e as prerrogativas do trágico, cujas abordagens revelam a ligação dos homens com os inumanos. Deuses e titãs são protagonistas dessa tragédia; entretanto, o homem, mesmo não fazendo parte da ação na cena, é figura central na trama. A ação da peça se efetiva pelo embate entre o titã Prometeu e Zeus, mas o “homem” – o ausente presente na cena – é figura nevrálgica do conflito, o centro da discórdia. O elemento trágico encontra lugar no embate entre o humano e o divino. A pensar que a nós, humanos, é destinada a plateia, enquanto a cena é protagonizada pelos inumanos titãs e deuses. Estariam os deuses ainda a protagonizar essa relação? De que forma cada ser humano na plateia reage ao papel que nos coube de espectador?

As composições das narrativas no *Estudo Cênico* estruturam-se e articulam-se a partir das ações da tragédia de Ésquilo. Em *Prometeu Acorrentado*, o mito não está completo, pois o texto que chega até nós é apenas um fragmento da trilogia que, originalmente, é composta por outras duas tragédias: *Prometeu libertado* e *Prometeu portador do fogo*. Podemos somente imaginar, através dos títulos, do mito que conhecemos e dos fragmentos, as outras duas partes que se perderam. Nos *Estudos*, os atores assumem a tarefa de encontrar – partindo do texto, do espaço, da luz, do figurino – um modo cênico de contar uma parte do mito que, aos poucos, torna-se uma narrativa única. A força das imagens atinge o público de todas as idades, e a resposta motiva os integrantes da Balagan a ampliar as pesquisas. O grupo se depara com uma multiplicidade de obras e abordagens do mito de Prometeu que transpassa os tempos, as culturas e os gêneros, expandindo e potencializando o material que se manifesta em suas pluralidades e atualidade. O mito do roubo do fogo é encontrado em várias culturas, é revisitado e redimensionado através dos séculos, revelando diferentes facetas e aspectos. A visão do mito prometeico é revisto em sua grandeza pela forma como é trazida para a atualidade em cada época. Como afirma Maria Thaís, “muitas foram as descobertas e as questões que passaram a povoar nossa sala de ensaio”²²¹.

²¹⁹ “PROTÓTIPO (do grego *protos*, primeiro + *typos*, tipo: protótipos) Primeiro tipo ou primeiro exemplar. Exemplar único feito para ser experimental antes da produção de outros exemplares” (*DOSSIÊ*, 2013, p. 16).

²²⁰ ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 49.

²²¹ *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 17.

Muitos são os autores que retornam ao mito de Prometeu para dialogar sobre temas que atingem o homem, sua humanidade e relação com o elemento divino. O poeta retoma o mito para cantar o seu próprio tempo. Quais são as questões que nos impelem a travar esse diálogo? De que forma as contradições do mito nos atingem? Prometeu é o titã que rouba o fogo de Zeus para dá-lo aos homens, é também aquele que cria o homem do barro, mas também o responsável por separar os homens dos deuses. Prometeu luta contra os seus parentes titãs e apoia Zeus. E é Prometeu quem zomba de Zeus. Prometeu tem um irmão esquecido, Epimeteu – um duplo –, apagado por que? Muitas são as perspectivas. O mito de **Prometeu transita entre os gêneros**. A Balagan dialoga com os poetas da lírica, da épica e da dramática: Goethe²²², Lord Byron²²³, Mary Shelley²²⁴, Machado de Assis²²⁵, Andre Gide²²⁶, Franz Kafka²²⁷, Luigi Pirandello²²⁸, Nikos Kazantzákis²²⁹, Heiner Müller²³⁰, entre outros contemporâneos. O mito – o tema – inspira artistas de todos os tempos.

Exponho de passagem um conto alegórico de Machado de Assis. Em *Viver*²³¹, estamos no fim dos tempos, quando Ahasverus, o último homem no limiar da eternidade, “sentado em uma rocha, fita longamente o horizonte, onde passam duas águias cruzando-se”. O errante reflete antes da morte: “Aquela montanha é áspera como a minha dor; aquelas águias, que ali passam, devem ser famintas como o meu desespero. Morrereis também, águias divinas?” No entanto, o que parecia um monólogo revela-se diálogo e Prometeu é a voz que responde, a voz da raça divina que canta seus feitos e suas desgraças. Após o desprezo do último homem, Prometeu faz de Ahasverus um rei. Um rei que finaliza os tempos em delírio. Machado de Assis deixa o último canto para as águias:

²²² O poeta do romantismo alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749 -1832) escreve *Prometheus*. Disponível em: <<http://primeiros-escritos.blogspot.com.br/2010/01/goethe-prometheus.html>>. Acesso em: 06 de maio 2015.

²²³ O poeta do romantismo britânico George Gordon Byron (1788-1824) escreve *Prometeu*, em 1816. Disponível em:<<https://escamandro.wordpress.com/2011/10/29/lord-byron-prometheus-1816/>>. Acesso em: 6 de maio 2015.

²²⁴ Mary Shelley (1797-1851), autora de *Frankenstein: ou o Moderno Prometeu*.

²²⁵ Machado de Assis (1839-1908), o poeta escreve em praticamente todos os gêneros literários. Ele testemunha a passagem para uma nova ordem, a mudança política no Brasil: do Império à República.

²²⁶ André Paul Guillaume Gide (1869-1951), o escritor francês recebe o Nobel de Literatura de 1947. É fundador da Editora Gallimard. GIDE, André. *Le Prométhée mal enchaîné*. Paris: Gallimard, 1925. A fábula é uma paródia do mito e se passa em um café des Boulevards com a águia beliscando o fígado de Prometeu.

²²⁷ Franz Kafka (1883-1924) é de origem judaica. Natural de Praga, ele escreve em língua alemã. Um dos escritores mais influentes do século XX, escreve um pequeno e enigmático conto, *O abutre*. A águia de Prometeu é, no conto de Kafka, um abutre a nos lembrar da impotência do homem em agir.

²²⁸ Luigi Pirandello (1867-1936), poeta, romancista e dramaturgo siciliano.

²²⁹ Nikos Kazantzákis (1883-1957) é comumente considerado o mais importante escritor, poeta e pensador grego do século XX. Tornou-se mundialmente conhecido com a realização do filme *Zorba, o Grego*, em 1964, de Michael Cacoyannis. O filme é baseado em seu romance homônimo.

²³⁰ Heiner Müller (1929-1995), o dramaturgo e escritor alemão escreve o poema “A libertação de Prometeu”. In: MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

²³¹ ASSIS, Machado de. *Viver*. Belém: NEAD (Núcleo de educação a distância), s/d. Disponível em: www.nead.unama.br. Disponível em: <<http://www.livrosgratis.com.br>>. Acesso em: 03 de maio de 2014.

Ahasverus. — Não é demais para resgatar o profundo desprezo em que vivi. Onde uma vida cuspiu lama, outra vida porá uma auréola. Anda, fala mais... fala mais...

(Continua sonhando. As duas águias aproximam-se)

Uma águia. — Ai, ai, ai deste último homem, está morrendo e ainda sonha com a vida.

A outra. — Nem ele a odiou tanto, senão porque a amava muito²³².

Machado de Assis dá voz à águia, aquela que liga o homem aos deuses. E aqui são duas para que nos lembremos do elemento duplo. No conto, o tempo volta-se sobre si mesmo. No fim dos tempos, o homem e o retorno ao primordial, o regresso de Prometeu, daquele que cospe a vida na lama e anima a forma, criando o homem. Prometeu que, por fim, coloca uma auréola em Ahasverus. Auréola que simboliza o elo do homem com o divino. Referenciando que não precisamos mais das águias a comer nosso fígado, que não carecemos da dor para nos ligarmos aos deuses? Uma auréola cristã fará às vezes das águias? Ah! A dor e a culpa. No conto, o resgate do homem se realiza no encontro com Prometeu. Entretanto, o criador dos homens chega tarde demais com suas respostas à humanidade. Encontra somente um último homem, Ahasverus, que está morrendo, mas “ainda sonha com a vida”. Machado de Assis revisita um mito de criação, mas o apresenta no fim da humanidade, revelando seu pessimismo frente aos nossos tempos.

Como exemplo das diferentes perspectivas que o mito pode assumir, Mary Shelley escreve *Frankenstein, ou o Moderno Prometeu*²³³. Com inspiração no movimento romântico, a escritora britânica compõe um romance de terror gótico, publicado em 1818. A trajetória do herói Victor Frankenstein encontra elementos estruturais que o ligam ao mito de Prometeu, não somente por intitular a obra ou porque este é o livro que a “criatura” lê, mas porque trata da relação criatura/criador, e cujo segredo da criação da vida a partir de matéria inanimada é de natureza divina. Não se pode desafiar a ordem e os mistérios que separam a vida e a morte.

As perspectivas e as abordagens do mito são muitas e cada aspecto reverbera. A ampla bibliografia expande escuta e visão sobre o mito. Variantes focalizam a multiplicidade das narrativas, e a equipe de criação da Balagan enfrenta o retorno (*nostos*) de Prometeu, *Prometheus Nostos*, em processos metodológicos e pedagógicos absolutamente imbricados na criação de um *espetáculo-protótipo*. A ideia de um espetáculo passível de modificações foi resposta à pergunta do grupo: como dar conta da complexidade e amplitude do mito?

²³² ASSIS, Machado de. *Viver*. Belém: NEAD (Núcleo de educação a distância), s/d, p. 6. Disponível em: www.nead.unama.br. Disponível em: <<http://www.livrosgratis.com.br>>. Acesso em: 03 de maio de 2014.

²³³ SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o moderno Prometeu*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

O compromisso da Cia. Balagan foi de criar uma obra “cuja forma pudesse ser revelada aos poucos, passível de ser repensada e reelaborada de acordo com as experiências colhidas”²³⁴ em diferentes lugares e públicos. Uma composição modelar a se recompor. Os artistas artesãos da Balagan, artífices de suas artes da cena, empenham-se em montar e desmontar o mito, em busca de uma estrutura cênica que comporte a essência do material.

Como dimensionar tamanha diversidade de enfoques? Além das obras literárias fixadas pela escrita, o mito de Prometeu é transmitido oralmente de geração em geração. Gravados na memória e enraizados no imaginário da humanidade, o mito perdura, desdobra-se em distintas versões. Convertido em símbolo, o herói da humanidade, aquele que cria os homens com argila e água – ou seria uma “mistura de ferro e de fogo, acrescida dos elementos que ao fogo e à terra se associam”²³⁵? –, aquele que, “para assegurar ao homem a salvação, roubou de Hefesto e de Atena a sabedoria das artes juntamente com o fogo”²³⁶ – ou teria sido do próprio Zeus, ou de Héstia? – para entregá-los aos homens, continua revelando sua potência na contemporaneidade. A energia contida no mito – em suas variantes – é transformada em novos cantos, poemas líricos, épicos e dramáticos. O mito é energia e tem a capacidade de gerar uma infinidade de mundos possíveis. No teatro, a energia do mito de Prometeu transforma-se em ação na sequência de cenas que se sucedem desde a antiguidade.

Através dos séculos, o mito de Prometeu é mais ou menos revisitado desde as fontes mais antigas. A primeira manifestação literária do mito de Prometeu é a de Hesíodo, primeiramente, em *Teogonia*²³⁷, e, posteriormente, em *Os trabalhos e os dias*²³⁸, onde o mito é recontado/recantado e complementado. Após estas duas versões, tem-se outra variante em *Protágoras*, de Platão – ambos contemporâneos de Ésquilo. **O poder do mito de Prometeu cantado/narrado por Hesíodo** é inspirador, e o desejo dos atores da Balagan é “enfrentar a ação do verbo, a expressão da palavra”²³⁹. No universo trágico, a palavra é o mito e, segundo o poeta, o verbo é o ato criador de mundos e realidades. Sob a égide de Hesíodo, os atores balagans assumem-se como *aedos*²⁴⁰, a performatizar cantos prometeicos.

²³⁴ DOSSIÊ TRAGÉDIA. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 18.

²³⁵ PLATÃO. “Protágoras”. In: *Diálogos. Protágoras – Górgias – O banquete – Fedão*. Pará: Universidade do Pará, 1980, vol. III-IV, p. 56-57-58.

²³⁶ Idem, *ibidem*, p. 57.

²³⁷ HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006.

²³⁸ HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves. São Paulo: Iluminuras, 2006.

²³⁹ DOSSIÊ TRAGÉDIA, 2013, loc. cit., p. 16.

²⁴⁰ Na Grécia antiga, o *aedo* (do grego clássico *aoidós*, cantor, provém do verbo *aeidoo*, cantar) era nominado o poeta que cantava as epeias. Temos Homero e Hesíodo como os *aedos* da antiguidade.

Para a criação do *espetáculo-protótipo*, a Cia. Teatro Balagan elege duas práticas com o intuito de se aproximar dos princípios expressivos que compõem a estrutura mítica e o trágico: o aprofundamento do trabalho com cantos e textos em grego arcaico e o retorno às danças dos orixás²⁴¹. A Balagan identifica a noção de **ato como o elo que liga o panteão dos deuses gregos e o panteão africano (e afro-brasileiro)**. No título da tese, a palavra *ato* é duplamente mencionada: *ato em canto* e *ato encanto*. Na citação abaixo, a identificação do *ato* enquanto palavra e gesto, e a noção de ato frente à natureza do poético:

(...) Se, na tragédia, a palavra (e sua estrutura rítmica) é o ato criador, que evoca, instaura, presentifica deuses e acontecimentos trágicos, na dança dos orixás, cada gesto, nomeado ato, é também o que evoca e narra os feitos dos deuses. A noção de *ato* que norteia as duas matérias – verbal e corpórea – nos conduziria, talvez, à natureza do poético que almejávamos²⁴².

A noção de ato, mencionada acima, é o próprio “ato criador”. É o ato que cria o mundo, evoca, instaura, presentifica o mito trágico. A condução – procedimentos e práticas – que a Balagan empreende, aproximando o material verbal dos cantos e textos do grego arcaico – e toda implicação no que diz respeito ao ritmo, à entoação, à cadência, à música contida na palavra (texto), e que resulta em processos de experimentação no campo vibratório, em dimensões que se ampliam também pela frequência do som emitido – ao material corpóreo das danças dos orixás da tradição afro-brasileira – compreendendo bem que essa dança não é uma coreografia, mas um *ato* que expressa uma sequência de feitos realizados que caracterizam a essência de cada orixá e o presentificam – revelam o alcance das investigações da companhia. A abrangência das linguagens, em polos antagônicos, propicia experiências estéticas e diálogos poéticos. O “ato criador” surge como elo que entrelaça contrários.

Na prática da dança dos orixás, a questão da “representação” – mímese – sai de foco para que a “vivência” entre em cena. “As danças dos orixás são manifestações dos deuses iorubás nos corpos dos participantes dos cultos e festas do candomblé afro-brasileiro, bem como de regiões africanas”²⁴³. Mesmo tendo uma finalidade transcendental – pois os ritos evocam e conectam aquele que dança e canta com o divino – a Balagan experencia, no tema de natureza religiosa, as motivações poéticas que provocam fricções estéticas.

²⁴¹ Anteriormente, a dança dos orixás estava ligada ao projeto *inumano-Natureza-Do Inumano ao mais-Humano*.

²⁴² *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p.18.

²⁴³ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Ator].

Para a Balagan, o conhecimento e a experimentação do canto e dança dos orixás²⁴⁴, pertencentes aos ritos iorubanos, os colocam em contato – desde o projeto que antecede esse processo, chamado *Do Inumano ao mais-Humano – inumano-Natureza* – também com um universo poético por excelência. O caráter religioso do Candomblé pertence aos iniciados, mas o aspecto festivo encontra-se na esfera pública. Os atores entram em contato com os Oríkis²⁴⁵, textos poéticos pertencentes à cultura oral ioruba, referentes às origens, qualidades e ancestralidade do panteão africano e afro-brasileiro. A intenção da Balagan não é representar o ritual, a festa do Candomblé, mas compartilhar uma experiência coletiva, comungar – tomar em comunhão – o rito e o teatro, aquele que faz e aquele que vê – ator e espectador.

Há na festa do Candomblé aspectos que almejamos encontrar no teatro: a presença, a comunhão entre todos os presentes, a realidade de uma experiência compartilhada. Existem vigorosas pontes entre o rito e o teatro, e acreditamos ser possível encontrá-las. E, se tais pontes são fortes para aquele que faz, para o ator, são também para aquele que vê, para o espectador²⁴⁶.

Na aproximação com esse universo, não se procura somente material para a composição e criação, mas um entendimento, uma compreensão que ultrapassa a representação. O ator não representa o mar, por exemplo, mas busca as qualidades e energias do oceano em seu próprio corpo. No caderno pedagógico *Do Inumano ao mais-Humano – inumano-Natureza* lemos um depoimento da atriz Lívia Piccolo:

Como representar o mar? Um ator seria capaz, em alguma instância, de representar a fúria, a imensidão, a profundidade e o infinito do mar? Representá-lo a partir dos recursos do corpo e da voz não nos parece possível. O que nos parece possível é experienciá-lo. O homem que é natureza. Ele é o rio, ele é o vento, ele é o fogo. Fogo, rio, vento e mar, na cosmogonia ioruba, são as moradas dos deuses. Se o homem é o rio, ele é também, portanto morada de um deus²⁴⁷.

²⁴⁴ Wellington Campos é responsável pela preparação corporal e dança dos orixás, no espetáculo *Prometheus*.

²⁴⁵ O termo *Oriki* é formado por duas palavras: *Ori* (cabeça) e *Ki* (louvar / saudar). Significa saudar, ou louvar algo a que se refere. Os *orikis* têm o poder de invocar as forças vitais. Falam de seus feitos, virtudes e características, e registram passagens importantes da cultura tradicional Yorubá.

²⁴⁶ BALAGAN. Caderno pedagógico *Do Inumano ao mais-Humano - inumano-Natureza*, p. 3. Disponível em: <<http://www.ciateatrobagan.com.br/cadernos/cadernos-inumano/>>. Acesso em: 15 junho 2015.

²⁴⁷ Idem, *ibidem*.

Na dança dos orixás, o encadeamento dos passos e movimentos revela-se em atos. O ritmo gera uma realidade. O ato, como uma sequência de feitos realizados pelo orixá, presentifica-o. No ato da dança, nesse universo, os atores encontram muitos elementos para aprender, mas uma qualidade chama a atenção, o “ser-em-presença”, estar presente:

Viver as coisas criadas na justa medida do momento em que elas acontecem, exercitar a escuta, jogar com justeza, ser permeável e propositivo – não impositivo. Atributos que tornam a presença do ator verossímil, o que é diferente de ser verdadeiro ou natural. Não cremos naquilo que consideramos “real”, mas sim no que é justo (presente)²⁴⁸.

A questão da verdade, do ator e sua atuação “verdadeira”, encontra, na passagem acima, a explicitação que descreve a compreensão de um elemento fundamental do trabalho do ator: “presença cênica”. Os atributos que tornam a presença do ator e sua atuação como verossímil não dizem respeito ao verdadeiro e natural. Cremos no ator em sua presença (justo). Neste universo compreende-se a comunhão entre todos os presentes. O rito existe para os que dançam e cantam, mas também para os que assistem. Todos fazem parte e passam a pertencer. O rito e o teatro compartilham uma infinidade de preceitos que são, agora, vivências balagans. Entretanto, o ritual que tange a esfera religiosa do Candomblé demanda profundo respeito a esse universo destinado aos iniciados, e de não violação às regras do rito. Portanto, a Balagan busca um modo “justo” de abordar os *Estudos Cênicos*:

O encontro com um material que pertence a um terreno religioso, do rito, nos colocou a questão do interesse que esse aspecto traria à nossa investigação de cunho primordialmente artístico. As respostas estavam nos tênues limites entre festa-rito-sagrado-ser-experimentar-representar. Era claro para nós que não tínhamos intenção de reproduzir ou de representar nenhum ritual sagrado. O estudo das danças, dos cantos, dos Oríkis foi para nós sobretudo um convite a um encontro que propulsionasse a criação, que nos fizesse entender a questão do *ser*, no teatro, no trabalho do ator, como aquele que participa e age, como aquele que se deixa perpassar pela experiência²⁴⁹.

²⁴⁸ BALAGAN. Caderno pedagógico *Do Inumano ao mais-Humano - inumano-Natureza*, p. 3. Disponível em: <<http://www.ciateatrobagan.com.br/cadernos/cadernos-inumano/>>. Acesso em: 15 junho 2015.

²⁴⁹ Idem, ibidem.

Os *Estudos* se apresentam como uma *festa-cênica* e os espectadores compartilham as “experiências, não como no teatro, tampouco como no rito, mas sim dentro do território da pesquisa”²⁵⁰. Os espectadores são recebidos na Casa Balagan para um passeio pelo universo da criação do mundo segundo a mitologia ioruba, da criação do próprio ato teatral. Os *Estudos Cênicos* promovem descobertas de outros imaginários, enriquecendo o universo que recebe tratamento estético na sua passagem para a cena. A expansão dos horizontes de estudo e conhecimento conduzem à busca de diferentes qualidades de presença cênica. Importa lembrar que essas danças estão ligadas aos cantos do candomblé; no entanto, para a criação de *Prometheus Nostos* – que, no processo, transforma-se em *Prometheus - a tragédia do fogo* – é eleito o material corpóreo como ênfase. Por conseguinte, no espetáculo há um grande texto, um universo que permeia, um texto/canto corporificado no ator. Ou seriam múltiplos textos, referentes às sequências de atos da dança dos orixás? Lembro que cada gesto é nomeado ato. Um ato que evoca e narra os feitos dos deuses. Aqui, são os gestos que cantam. O ato canta. A corporeidade e a fisicalidade dos atores da Balagan cantam o panteão afro-brasileiro. Em paralelo, a vocalidade e a oralidade cantam o panteão grego. Temos que **o corpo canta um universo e a voz canta outro**. A cada elemento o seu canto. Cantos sobre cantos, textos sobre textos. Vozes sobre corpos e corpos sobre vozes. Na performance dos atores em *Prometheus*, a intertextualidade promove no *hic et nunc* o encontro de mundos tão distantes, mas nem por isso incomunicáveis. Ao contrário, do confronto dos cantos/atos antípodas nasce a obra.

Ressalto a citação do livro *Balagan: companhia de teatro*: “como toda a estética africana de tradição, sua base ontológica é a memória da ancestralidade e do antigo equilíbrio da natureza”²⁵¹. Por outro lado, a ontologia²⁵² da qual se ocupam Platão e Aristóteles, por exemplo, consolidam as matrizes do pensamento ocidental, concebendo os “seres” como tendo uma natureza comum que é inerente a todos e a cada um. A memória da ancestralidade, do que nos antecede e que nos origina, encontra matrizes antagônicas. Ao escolher adentrar nos dois universos tão distantes entre si, a Balagan acaba por nos fazer ver que a distância não é jamais um problema, pois que as distintas formas e matérias podem aproximar-se, de algum modo, em profundidade, onde os rios subterrâneos atravessam mares e oceanos. Pela compreensão desses confrontos, outros modos de ver o mundo e vivenciá-lo são abordados nas pesquisas e nas cenas em sua pluralidade, ou em um termo que é múltiplo, o *ato em canto*.

²⁵⁰ BALAGAN. Caderno pedagógico *Do Inumano ao mais-Humano - inumano-Natureza*, p. 6. Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos/cadernos-inumano/>>. Acesso em: 15 junho 2015.

²⁵¹ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Ator].

²⁵² A ontologia (do grego *ontos* "ente" e *logoi*, "ciência do ser") parte da metafísica que trata da natureza, realidade e existência dos entes, trata do ser enquanto ser.

Na tragédia, a palavra é o ato criador; na dança dos orixás, o gesto é o ato criador. Ao reconhecer esse elo, a Cia Teatro Balagan revela sua busca: a natureza do poético. Nas palavras da diretora Maria Tháís: “A noção de *ato*, que norteia as duas matérias – verbal e corpórea – nos conduziria, talvez, à natureza do poético que almejávamos”²⁵³. Desenvolvo a questão no próximo capítulo, *InCanto*. Contudo, aproveito o mote do talento da companhia para investir artisticamente em universos tão díspares entre si.

Ao completar dez anos, durante 2009 e 2010, a Balagan aprofunda a pesquisa de duas das cinco matérias do projeto *Do Inumano ao mais-Humano*: de um lado, o *inumano-Trágico*, que se verticaliza na pesquisa do mito de Prometeu; de outro, o *inumano-Animal*, que investiga os modos de narrar e pensar da cultura ameríndia. O novo projeto da Cia. Teatro Balagan chama-se *O Trágico e o animal*²⁵⁴, um campo de inspiração e criação que resulta: de um lado, no espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo*; de outro, no espetáculo *Recusa*²⁵⁵.

No meu escutar, há cantos que “banham” os dois lados do oceano: a Grécia antiga, de *Prometheus*, e a América “ameríndia”²⁵⁶, de *Recusa*. No meu escutar, há aproximações que identificam os opostos cantos, mas, ao mesmo tempo, há que reconhecer e afirmar as diferenças do canto que é de um e do canto que é do outro. As pesquisas da Balagan para *Recusa* investem nas narrativas/cantos míticos que traduzem uma cosmovisão ameríndia. O espetáculo é um universo à parte e a ele cabe outra tese. Mas aqui levanto um aspecto da pesquisa que anda em conformidade com o antropólogo Eduardo Viveiro de Castro e a proposição de um perspectivismo ameríndio: “outrora todos os animais eram humanos, todas as coisas eram seres humanos, ou mais exatamente, pessoas”²⁵⁷. Desta forma, o elemento comum entre animais e homens é a “humanidade”, em oposição à tradição greco-latina em que a constituinte em comum entre o homem e o animal é a “animalidade”.

²⁵³ Cf. cit. 167 desta tese.

²⁵⁴ O projeto é contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade e São Paulo.

²⁵⁵ *Recusa* estreia em outubro de 2012. A peça inspira-se em notícia veiculada, em 2008, sobre o aparecimento de dois sobreviventes dos índios Piripkuras – etnia considerada extinta há mais de vinte anos. Nômades, viviam próximo ao município de Ji-Paraná, Rondônia, e se recusavam a estabelecer qualquer contato com os brancos. Quando encontrados, riam das histórias que contavam um ao outro enquanto davam conta de comer a caça recém abatida. *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 13-14. Assistir o espetáculo *Recusa* é uma experiência fundamental. Pud e Pudleré, criadores dos seres, contam e cantam suas histórias e seus múltiplos olhares para nosso encantamento e transcendência. Encontra-se material do espetáculo *Recusa* no site Balagan. Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/recusa>>. Acesso em 13 de março de 2015.

²⁵⁶ “Ameríndio diz respeito a uma proposição que tem como seus principais defensores os antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Phillipe Descola. Trata-se do resgate de aspectos próprios de inúmeras cosmologias dos povos ameríndios” (BALAGAN. Caderno pedagógico *Recusa*. Disponível em: <http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos/caderno-recusa/>>. Acesso em: 13 março 2015).

²⁵⁷ CASTRO, Eduardo Viveiro. *Livro de entrevista*, apud BALAGAN. Caderno pedagógico *Recusa*. Disponível em: <http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos/caderno-recusa/>>, p. 7. Acesso em: 13 março 2015.

A diferença entre uma onça e um homem está na roupa que usam, na pele que vestem. O que muda é a forma corporal. Em cada corpo se desenha uma perspectiva do mundo. Reconhecendo a humanidade como elemento não exclusivo aos homens, os índios da América ensinam: a realidade, mesmo sendo uma, pode ser lida a partir de distintos pontos de vista, sendo que aquilo que existe para um é apenas parte do que existe para outro²⁵⁸.

Na relação de alteridade não se anulam diferenças, convive-se com elas. “Nesse jogo em que a realidade é pressupor relações de alteridade, não se pretende superar perspectivas”²⁵⁹, mas ver além das diferenças. E aqui também vale lembrar os distantes materiais de trabalho, como a biomecânica e o Butoh, que trazem intertextualidades fisicalizadas nos corpos dos atores Antonio Salvador e Eduardo Okamoto. O melhor seria dizer que a biomecânica e o Butoh trazem seus cantos da Rússia e do Japão para os corpos em mundos possíveis ameríndios. Não se deve anular as diferenças, mas reconhecê-las. As trocas artísticas com os parceiros (*are ey* – irmãos, parentes em Suruí) do Povo indígena Paiter Suruí, da aldeia Gapgir²⁶⁰, foram fontes fundamentais de um conhecimento cuja transmissão dos saberes se dá pela oralidade. O processo da criação de *Recusa* é um aprendizado para todos até hoje. A convivência de diferentes perspectivas e pontos de vista refere-se à tomada de “consciência da parcialidade de nossa experiência”. O título *Recusa*, que se estende às esferas do trabalho criativo, como a temática, a técnica e à poética, ultrapassa o sentido de negação para tornar-se uma afirmação perspectiva²⁶¹.

A equipe de criação²⁶² de *Recusa* encontra, nas diversas formas narrativas – reportagens jornalísticas, discursos antropológicos e geopolíticos, assim como narrativas míticas, sobretudo em sua oralidade –, os inúmeros prismas que a temática comporta. As cosmologias ameríndias, oriundas de distintas fontes, inclusive em seus modos de transmissão de forma oral, são matérias de inspiração para os *Estudos Cênicos*. As abordagens do Teatro Balagan evidenciam processos e realizações de alteridade que se encontram na essência do pensamento dos integrantes da companhia, em profundo diálogo com as concepções estéticas e filosóficas da encenadora pedagoga Maria Thaís.

²⁵⁸ BALAGAN. Caderno pedagógico *Recusa*. Disponível em: <http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos/caderno-recusa/>, p. 7. Acesso em: 13 março 2015.

²⁵⁹ Idem, *ibidem*.

²⁶⁰ Povo Paiter Suruí da aldeia Gapgir, Terra Indígena Sete de Setembro, Linha 14, Cacoal, Rondônia, Brasil.

²⁶¹ Caderno pedagógico *Recusa*. Disponível em: <http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos/caderno-recusa/>

²⁶² Atuação Antonio Salvador e Eduardo Okamoto (ator convidado); encenação, Maria Thaís; dramaturgia, Luís Alberto de Abreu; cenografia e Figurino, Márcio Medina; direção Musical, Marlui Miranda; iluminação, Davi de Brito; preparação de Butoh, Ana Chiesa Yokoyama; assistência de direção, Gabriela Itocazo.

O alcance das propostas e ações da Balagan, que resultam em matérias de busca coletiva, é oceânico. Tento explicar a imagem com uma pergunta: como abarcar tamanho oceano e mares que separam a Grécia de *Prometheus* e a América dos índios Piripicuras em *Recusa*? Meu intuito, ao lançar a imagem do oceano, é proporcionar uma visualização relacional das duas obras, da abrangência e profundidade das diferentes práticas, temáticas, estéticas. Os encontros se dão sempre em perspectivas e reconhecimento do “outro”, mas se relacionam, *Prometheus* e *Recusa*, segundo meu olhar e escuta, em um termo, uma palavra que, sabemos, “fervilha de sentidos”: o canto. Um canto que comporta todas as diferenças.

Depois das duas peças estreadas, em dezembro de 2012, na Sede Roosevelt da SP Escola de Teatro, é feita uma ocupação²⁶³ intitulada *Recusa e Prometheus: uma simetria invertida*. Na Balagan, o confronto das perspectivas cênicas, suas formas e conteúdos, continuam a provocar reflexões pelo simples fato de colocar os dois espetáculos dividindo uma mesma temporada. Se, anteriormente, os dois processos de criação se desenvolveram ao mesmo tempo, ou, digo, em parte; agora, frente a frente, as diferentes linguagens, experiências criativas, composições, princípios e relações da cena com o público, conferimos que a intencionalidade em confrontar distintas matérias e procedimentos passa pelo entendimento de uma dimensão pedagógica mais ampla. As condições para esse pensar confrontando as obras, estimulam diálogo e trocas com o público que se vê diante dos universos poéticos e suas distantes origens. A dimensão pedagógica associa os dois universos poéticos que se dispõem em “simetria” jamais realizável, pois suas partes primam pela dessemelhança. Os termos conformidade e correspondências são trocados por identidade e alteridade entre *Prometheus* e *Recusa*²⁶⁴. O confronto é balagan. Por isso, falo em alcance oceânico, pois o percurso “entre” pressupõe uma grande viagem por poéticas *além mar*,

A trajetória da Cia. – composta de tantas viagens, que são cada um de seus espetáculos, projetos, estudos, ocupações, parcerias, ações, processos de pesquisa – e os princípios do seu fazer – elementos que fundam, que dão origem e sentido às práticas, procedimentos e matérias, conhecimentos e saberes, trocas artísticas e processos pedagógico imbricados aos processos de criação – abarcam uma poética balagan.

²⁶³ A Balagan é a primeira companhia a ocupar o espaço dedicado à formação teatral da SP Escola de Teatro e o evento tem grande repercussão de crítica e público. Em 2013, as duas peças também foram apresentadas de forma intercalada no CIT-ECUM, Centro Internacional de Teatro Ecum, instituição artístico-pedagógica que surge da ampliação e transferência para a cidade de São Paulo do Encontro Mundial das Artes Cênicas de BH.

²⁶⁴ Cabe referenciar algumas premiações do espetáculo *Recusa*. Prêmio Shell de Teatro 2012: Direção, Maria Thaís e Cenário, Márcio Medina. Prêmio APCA– Associação Paulista dos Críticos de Arte 2012: Ator, Antonio Salvador e Eduardo Okamoto. Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro 2012: Espetáculo de Sala e Projeto Sonoro, Marlui Miranda. Entre outros.

No momento em que o grupo artístico se apresenta – “a Cia Teatro Balagan, de São Paulo, realiza uma prática teatral fundada na experimentação, destacando o caráter pedagógico dos processos criativos e a busca por uma cena polifônica” – reconhecemos, no enunciado, que a companhia tem como esteio a pesquisa, a criação e a formação. Os três vértices são atizados pela curiosidade e espírito de busca. Na Casa Balagan, várias “ações” são exploradas. São elas que mediam as relações que se estabelecem nos processos de criação, incluindo as trocas com o público e sua recepção. As “ações” fundamentam as práticas criativas e definem o pensamento artístico da companhia: *Balagan acolhe, Incubadeira, Parcerias, Culinária Teatral, Formação do olhar para o teatro*²⁶⁵ e *Núcleos de pesquisa*. “Os *Núcleos* são ações práticas que foram ou ainda são desenvolvidas por artistas da Casa, incluindo ou não outros artistas e convidados”²⁶⁶. O caráter é investigativo, e não obrigatoriamente associado à construção de um espetáculo.

Os Núcleos dividem-se em: *Corpos do teatro*²⁶⁷ e *Os cantos do teatro*. *Os Núcleos Corpos do teatro*²⁶⁸ são orientados por atores-pesquisadores da Cia. e dividem-se em quatro temas: 1. *O corpo grotesco*²⁶⁹ é conduzido por Gustavo Xella, a partir dos princípios de composição propostos pelo encenador russo Vsévolod Meierhold. No trabalho, são abordados os elementos técnicos e princípios expressivos do movimento com bastões e os estudos de Biomecânica. Compõem os elementos de uma prática as reflexões teóricas de Meierhold sobre a arte do ator; 2. *O corpo ancestral na experiência do Ato - práticas com as danças afro-brasileiras* é conduzido por Gisele Petty. A preparação corporal em danças tradicionais brasileiras é dirigido por Kelson Barros e Wellington Campos. As matrizes gestuais das danças tradicionais são elementos propulsores da investigação sobre o corpo teatral e sua “presença cênica”; 3. *Mover - entre a dança e o teatro* é conduzido por Natacha Dias. Nessa abordagem, são eleitos processos orgânicos de movimento do corpo na construção de uma expressividade do ator em cena; 4. *Butoh - corpos múltiplos* é conduzido por Ana Chiesa Yokoyama. São investigados os fundamentos, conceitos e princípios do Butoh, que se revela ponto de partida para a experimentação do corpo como uma matéria em permanente transformação, manifestando-se de forma múltipla.

²⁶⁵ Cf. notas 47-51. Cf. p. 24-25 desta tese.

²⁶⁶ Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/acoes/nucleos/>>. Acesso em: 16 maio 2015.

²⁶⁷ Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/acoes/nucleos/corpos-do-teatro/>>. Acesso em: 16 maio 2015.

²⁶⁸ *Os Núcleos Corpos do Teatro* são desenvolvidos entre fevereiro e outubro de 2012, como parte do projeto *Recusa e Prometheus: uma simetria invertida*, e promovem encontros práticos – abertos e gratuitos – com o objetivo de investigar as múltiplas perspectivas e as possibilidades de abordagem da criação do ator. Ibid.

²⁶⁹ *O Núcleo corpo grotesco*, orientado por Gustavo Xella, segue os princípios de Meierhold. Continua vigente.

A prática do verbo, a materialidade da palavra, o canto que implica outra língua e o canto de tradição fazem parte da pesquisa e prática constante do grupo. No segundo *Núcleo* de ações, chamado *Os cantos do teatro*, são trabalhados os cantos tradicionais ou cantos de tradição. Para a Cia. Teatro Balagan, o canto é uma matéria a ser praticada pelo núcleo de atores da companhia. “Buscamos uma investigação que possibilite não só o domínio técnico, mas que permita o aprofundamento dos fundamentos poéticos e estéticos da ação vocal e verbal e a formação continuada dos artistas”²⁷⁰. A afirmação mostra a ênfase que a companhia dá à palavra e ao canto, em seus princípios poéticos.

O canto é uma prática, e, desde 2012, Maria Thaís orienta o aprendizado. “São cantos oriundos de diversas tradições – judaica, africana, afro-brasileira, afro-haitiana, portuguesa, orientais –, os quais comungam da capacidade de aportar aspectos rituais e festivos”²⁷¹. Para os *Núcleos* também são convidados atores e ministrante de *workshops* de fora da companhia²⁷². Os cantos/narrativas e canções em grego são trazidos para a Balagan por Jean Pierre Kaletrianos. Os *Núcleos* são abordados de forma independente; entretanto, os corpos e os cantos no teatro são inseparáveis. Um e outro são performances na cena teatral. Na atuação, corpo e voz se encontram em performance. Na Balagan, “todas as linguagens têm sua raiz na esfera corporal, a incluir as que se expressam por meio da voz-verbo”²⁷³. No teatro, em geral, faz-se uma divisão: tem-se que à voz cabe a sonoridade; ao verbo, a palavra. Entretanto, verbo/palavra contém voz/som. A palavra é indissociável de seu som, seu canto, seu corpo. A linguagem verbal/sonora encontra seus princípios poéticos também na esfera corporal.

Aqui, devo começar a me encaminhar. Como vimos, este *AnteCanto* não foi um estribilho a repetir-se em cada parágrafo. Primeiramente, o *AnteCanto* surgiu como um espaço íntimo de uma antecâmara, um lugar de encontros, onde pudesse receber os *mestres imaginários*. O termo *ante*, exprimindo anterioridade, aquilo que precede, mostrou-se quase sem limites. Durante a escrita, vi-me frente a uma enormidade de elementos e proposições que a obra da Cia. Teatro Balagan, *Prometheus - a tragédia do fogo* me apresentava. Vi-me diante do horizonte, do universo que circunda os temas, os mitos, a encenação. Vi-me ante o canto, em presença dele, diante um mundo. Vi-me frente a uma infinidade de particularidades e perspectivas. Vi-me na impossibilidade de tudo abarcar.

²⁷⁰ Disponível em: < <http://www.ciateatrobalagan.com.br/acoes/nucleos/os-cantos-do-teatro/>>. Acesso em: 16 maio 2015.

²⁷¹ Idem, ibidem.

²⁷² São realizados *workshops*: com a musicista Renata Mattar, com Bartira Menezes e Graça Reis (tradição das Caixeiros do Divino do Maranhão), e com Paulo Dias (tradição das Congadas).

²⁷³ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Voz/verbo].

Os diálogos transbordam nas margens. Na origem da motivação desta tese, o canto parece ter mergulhado entre as linhas e insiste em verter subjetividades. Mesmo o que está oculto – em palavras ditas ou não –, manifesta-se na forma da narrativa, no espaço em branco entre palavras, nas vírgulas e pontos, nas margens, aspas, em ritmo e cadências plantados na folha. Há que se ler a forma dos parágrafos, as estruturas. O que está oculto está dito. Aquilo que não é imediato e explícito vibra no “entre” e irrompe no outro lado, na recepção, no leitor, no espectador. Este aspecto vale para a tese e para a recepção estética do espetáculo.

O tempo de estudo e escrita provoca encontros e desvelações. Por este *AnteCanto*, aprendo com os mestres e provoço diálogos. Os mestres do teatro estão aqui, tão imaginários e tão reais. Eu os leio, estudo, cito, chamo. À Jerzy Grotowski somam-se Constantin Stanislávski, Vsévolod Meierhold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht e muitos outros “grandes do teatro” – e não haveria páginas suficientes para nomeá-los. Somam-se os não muito citados, canônicos ou não, mas “grandes do teatro”; e são atores, atrizes – protagonistas, antagonistas, coadjuvantes, que importa? –, diretores, iluminadores, cômicos, mímicos, técnicos, cenógrafos, dramaturgos. Muitos teóricos se dedicaram e se dedicam ao estudo e aprofundamento de cada artista em especial, cada produção. Estudos importantíssimos mantêm viva a história do teatro em suas transformações e novas formulações. Bibliotecas inteiras não dão conta de todos os convidados, muito menos de todas as obras. O ser humano é múltiplo, por natureza, e também se transforma durante a viagem de sua vida. Quando penso nos convidados dos parágrafos anteriores, nos enfoques que cada um dedicou, em períodos diferentes, a objetos diversos, vejo o quanto eles mudaram no decorrer da vida. A distância do início ao fim de uma vida vivida, na arte, não é de uma vida, mas de muitas vidas. Podemos nos lembrar de algumas páginas atrás e continuar estudando e aprendendo com os mestres Stanislávski e Meierhold. Como em uma viagem, mudam as paisagens, mudam as maneiras de ver, de proceder, de se posicionar, de enfrentar. Mudam os governos, as sociedades, os poderes, as ordens. Mudam as estéticas, mudam os paradigmas, mudam as escolas, mudam os procedimentos. Mudam-se todos. Morremos. Mudamos. Aprendemos. Transformamos. Renascemos. Recriamos. Somos, de alguma forma, uma recriação dos nossos mestres. A tradição no teatro é mantida nesse reconhecimento de que “somos filhos de alguém”, de que falamos com autores e mestres do passado, falamos com nossos ancestrais. No ensaio *Tu eres hijo de alguien*²⁷⁴, Grotowski dialoga com os autores como se fossem seus bisavós:

²⁷⁴ GROTOWSKI, Jerzy. “Tu eres hijo de alguien”. In: CEBALLOS, Edgar. *Grotowski. Número especial de homenaje. Revista Máscaras – Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología*. México: Ano 3 – Número 11-12, enero 1993.

Estou falado com meus ancestrais. E, certamente, não estou de acordo com meus ancestrais. Mas, ao mesmo tempo, não posso negá-los. São minha base; são minha fonte. É uma questão pessoal entre eles e eu. Assim, trabalhei sobre a literatura dramática, e, quase sempre, com autores do passado: exatamente, porque era o assunto dos ancestrais, de outras gerações²⁷⁵.

O mestre polonês é uma presença constante a lembrar-nos de nós mesmos e nossos propósitos, a lembrar-nos que os diálogos são travados entre os tempos e áreas. Grotowski afirma que não poderia dissociar o teatro da literatura. Os autores do passado foram muito importantes para o diretor, mesmo que com eles tenha lutado deveras. Frente a Słowacki²⁷⁶ e Calderón²⁷⁷, Grotowski diz que era como uma “luta”. “– Dime tu secreto”²⁷⁸, reivindica. Mas isso não importa. “O que conta é o nosso segredo, o nosso que estamos vivos agora. Mas se compreendo teu segredo, Calderón, vou compreender o meu”²⁷⁹. Na montagem de *O príncipe Constante*, Grotowski apresenta sua “variação” sobre o tema “moldado no ator: no seu corpo, na sua voz e na sua alma”²⁸⁰. Talvez essa seja uma justa relação com os autores – e falo mesmo em todos os “autores da cena” – que trabalham juntos na obra. Essa “luta”, a que se refere o mestre polonês, me lembra da palavra “balagan”, embate. Seria isso? A criação implicaria, então, um embate? O termo mais uma vez instiga a pensar nas relações da criação como um tipo de luta, de provocações, questionamentos, posicionamentos contrários, vozes plurais, diálogos, atritos criativos e artísticos. O embate também se dá entre aliados.

Sempre se encontram aliados e sempre se encontram inimigos para combater. Estás diante um sistema social extremamente rígido; tens que dar um jeito; tens que reencontrar tua própria liberdade; tens que reencontrar teus aliados. Quiçá estão no passado²⁸¹.

²⁷⁵ GROTOWSKI, Jerzy. “Tu eres hijo de alguien”. In: CEBALLOS, Edgar. *Grotowski. Número especial de homenaje. Revista Máscaras – Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología*. México: Ano 3 – Número 11-12, enero 1993, p. 69 (tradução nossa). Leia o texto em espanhol, no anexo VI, para entrar em acordo com o canto que vem com a língua. Poderia ser em polonês se tivesse conhecimento do idioma.

²⁷⁶ Juliusz Słowacki (1809-1849), poeta e dramaturgo polonês, fez a tradução de *O Príncipe Constante* para o idioma polonês. Sobre o poeta romântico, trago uma poética menção de Jean Cocteau: “C'est la première fois que je me promène dans l'âme d'un poète comme dans un jardin”.

²⁷⁷ Calderón de la Barca (1600-1681), poeta e dramaturgo espanhol. O primeiro espetáculo do Teatro Laboratório dos “13 Rangs” (o Teatro das treze fileiras), em Wrocław (sua nova residência, após Opole), foi *O Príncipe Constante* segundo Calderon – de Słowacki. O protagonista, “nosso ator príncipe”, Ryszard Cieslak (1937-1990).

²⁷⁸ GROTOWSKI, 1993, loc. cit., p. 69. “– Diga-me teu segredo!” (tradução nossa). Jogo, intencionalmente, com o texto em espanhol, no corpo da tese. Por vezes, mudo a língua para realçar seu canto.

²⁷⁹ GROTOWSKI, 1993, loc. cit., p. 69 (tradução nossa). “Lo que cuenta, es nuestro secreto, el de nosotros que estamos vivos ahora. Pero si compreendo tu secreto, Calderón, voy a comprender el mio”.

²⁸⁰ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 91.

²⁸¹ GROTOWSKI, 1993, loc. cit., p. 69. Encontra-se, em anexo VI, o texto em espanhol.

Liberdade. Uma conquista após embates, após subidas e quedas, alternâncias, “fluxos e refluxos”. Liberdade. A liberdade de criar, criar mundos, cenas, teatros; criar personagens, esses, que passam a viver em nós e nos outros. A liberdade de criar, escrever pensamentos, escrever o encontro das vozes, o encontro entre aliados. **Liberdade**. Escrever a liberdade na linguagem, a liberdade de cantar as palavras, o que significa tê-las em ritmo e esbatimento. As palavras, livres para serem repetidas, para encontrarem suas rimas, para buscarem seus pares. Palavras sobre palavras sobre palavras, essas todas, em poesias, em pensamentos, essas que chegam endereçadas a nós como que por cartas. Cartas que testemunham seus próprios diálogos e embates. E são afetos entre os tempos, entre os verbos. Esses tempos verbais. E o passado passa a ser presente, *aquela tempo* passa a ser *hic et nunc*, e se antes eram, e depois foram, são os verbos presentificados na escritura flutuante. No presente, nesta escrita, o passado subjaz – mas somente o passado que tive acesso, nem sempre tão visível –, todas as suas camadas, suas lutas com a linguagem, com a verdade, com a justeza, essas todas que travamos na arte e na vida. Somos afetados por todos os lados. Escrever revela ser um caminho de encontros com aliados. Eles se apresentam, são nossos mestres do teatro e da literatura, mas, também, da música, da dança, da pintura, da escultura; são filósofos, pensadores, teóricos e práticos de tantas áreas. São nossos parentes, nossos ancestrais. Compartilho com a Cia. Teatro Balagan de seus reconhecimentos, em cujas pesquisas e criações referem-se “fundamentalmente à consciência de que o ofício do teatro se faz em permanente diálogo com aqueles que o antecederam”²⁸². Na minha busca, procuro escutar os diálogos que se dão entre os mestres que aqui nomeio. “Homens notáveis”. Estão presentes. Por isso, transito entre vozes de enunciação; por isso, transito entre a primeira pessoa do singular e do plural. Assim, fazemo-nos acompanhar. Vamos ao seu encontro, à sua sabedoria. Escutamos, estamos presentes, inteiros, justos. Reconhecemos quem é filho de quem. Entendemos que somos filhos de alguém. Abrimos livros e ouvimos suas vozes, conhecimentos e sabedorias. Nossos mestres aliados estão nos livros que lemos, em seus testemunhos, gravações, fotografias. Estão em suas obras. Inscritos em nossas mentes e corpos. Dançam e cantam em nosso imaginário. Podemos escutar. Tão distantes no tempo e no espaço, nos gêneros, nos estilos. Mesmo assim, dialogam entre si. E como disse Grotowski, quiçá, estão no passado. Quiçá, no presente. Quiçá, nossos aliados estão perto ou no caminho. Quiçá, estão do nosso lado, ou do outro. Quando peço “dime tu secreto”, escuto: enfrente essa história, siga os rastros, busque os caminhos, parta em escrita, em viagem.

²⁸² BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Ator].

Somente em viagem, em processo de escuta e percepção, no seu devido tempo, é possível colher, avistar segredos e mistérios, e os mais verdadeiros sentidos de uma obra. Assim é também para as razões de uma vida. *Nostos*. A volta para casa é longa e o caminho é criativo. Estamos em viagem nesta narrativa, nesta tese, e acredito que, pelo caminho, vamos avistando, juntos, os sentidos que emanam e ecoam do *canto de Prometheus*. Estamos em viagem, e vamos bem acompanhados por aqueles que nomeamos. Estamos em viagem e vamos cantando ao *InCanto*. “Ai, palavras, ai, palavras, que estranha potência, a vossa! Ai, palavras, ai, palavras”²⁸³.

²⁸³ MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência. Poesia completa*. Volume V. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 116.

de onde esses cantos?
o sopro *de que natureza , os cantos?*
os princípios *as musas os cantos* *a música das palavras*
os ventos *as musas as musas os*
mares *todos esses sopros* *a música*
esses cantos esse lugar *essas vozes esses vibram*
o som para onde? *as viagens, as paragens*
o som, todas essas vozes os ruídos o ato
o canto dos aedos, *as fontes o poético*
o canto dos rapsodos *a poesia dos atores - rapsodos*
o canto das sereias os mares as mães
o silêncio o mito *essas vozes, o engano, a sedução,*
a dor a palavra/ato *o canto de guerra danças*
amor o verbo sentido energia ação
a linguagem a lira a poesia ecoa
os cantos corpo a cantiga o abismo
o mito as fontes por onde ? o mito
todos os cantos o canto canta-me a cantar o cantar o
onde? a felicidade e o começo nostos
por onde esse canto? os aedosaedos e essas vozes
de onde? e as musas as sereias o canto das baleias
as mulheres barras das saias das cigarras
ao redor do fogo o canto de trabalho
as histórias os lamentos sons nos mitos as palavras
encanto ecossss nas cenas essas vozes

Canto segundo:

InCanto

Pelas Musas heliconíades começemos a cantar.[...]
(HESÍODO - *Teogonia: a origem dos deuses*)

Musas Piérias que glórias com vossos cantos,[...]
(HESÍODO - *Os trabalhos e os dias*)

*Canta-me a cólera – ó deusa – funesta de Aquileu Pelida
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta[...]*
(HOMERO – *Ilíada*)

*Musa, reconta-me (canta-me) os feitos do herói astucioso que muito peregrinou, dês que espez as
muralhas sagradas de Troia;[...]*
(HOMERO – *Odisseia*)

*As sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a
entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto.
Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o
navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam,
portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que
era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música naquela região de fonte e
origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo;
mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as sereias, como prova de sua boa
vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas.*

De que natureza era o canto das sereias? [...]

(BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*)

Com as invocações, as presenças e o encantamento. A respeito do encantamento, observa Maurice Blanchot que as sereias “podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano”²⁸⁴. Podemos ouvir o canto das sereias em cada palavra da narrativa que conduz o retorno de Odisseu à Ítaca, no poema épico de Homero, a *Odisseia*. Ouvimos o *aedo*, este cantor/narrador, em cantos de guerra, na *Iliada*. Do outro lado das terras, frente à Troia, as naus dos Aquivos – a mercê do oceano, acostadas nas abas do mar – são submetidas aos cantos marítimos que, em seus ritmos e encantos épicos, testemunham a ira do filho da deusa do mar, Tétis. A dissenção entre os pares Aquiles e o rei Agamémnon ressoa nos mares e narrativas da *Iliada*. A guerra entre aqueus e troianos, sob os olhares e mãos dos deuses, é cantada *in media res* pelos divinos *aedos*. Antes de Homero, Hesíodo havia cantado o mundo mítico-cosmogônico e o mundo dos mortais, em *Os trabalhos e os dias*; e, em recuo, ainda, à origem do mundo grego e seus deuses, o poema cosmogônico *Teogonia*. De onde essa poesia? Esses cantos? De que natureza são os cantos que sustentam e conduzem as narrativas? “A poesia é memória, eis a afirmação antiga. A memória é a musa. Aquele que canta o faz recordação e dá poder de recordar. O próprio canto é memória”²⁸⁵, canta Maurice Blanchot. Este tema mergulha na página para emergir mais à frente, na sequência deste capítulo.

O *InCanto* não se quer um lugar como o *AnteCanto*, mas se pretende um movimento. Entendo o *Canto segundo* como um movimento que exploro em direção contrária à ação propriamente dita. Ação que se dirige ao *Canto terceiro: O canto de Prometheu*. Este *InCanto* é um recuo a algumas fontes, no intuito de recuperar aspectos perdidos, entrar em meandros e reaver elementos que ficaram submersos no papel, e que, ao serem trazidos para a escrita, auxiliam na reflexão da tese. O movimento em sentido inverso parece retardar a confrontação com o espetáculo, porém, é nele que busco o impulso para seguir na ação. Pode-se entender este *InCanto* como um *otkas*²⁸⁶. O termo usado por Vsévolod Meierhold obedece a um princípio biomecânico, uma parte constituinte do jogo do ator meierholdiano, e implica o próprio conceito de ação, cujo ciclo identifica três etapas na frase do movimento biomecânico: começo, desenvolvimento e fim. A forma é análoga à frase musical e à estrutura do drama. Esta tese apresenta-se em três cantos, porém, o desfecho não porá termo aos temas. Outras vozes hão de acostar-se aos cantos.

²⁸⁴ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins fontes, 2005, p. 4.

²⁸⁵ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita. A ausência do livro*. São Paulo: Escuta, 2010, p. 49.

²⁸⁶ Em russo, *otkas* significa recusa. A palavra é muito utilizada na companhia, também como um princípio expressivo de inspiração temática e poética da Cia. Balagan, sobretudo na criação do espetáculo *Recusa*.

Em *Écrits sur le théâtre – tomo II – 1917 – 1929*²⁸⁷, no ensaio “L’emploi de l’acteur (1922)”²⁸⁸, o encenador-pedagogo russo, ao falar sobre o jogo do ator e seus elementos, apresenta a ação formada por três momentos necessariamente: intenção, realização e reação. A intenção é a percepção intelectual de uma informação, uma instrução precisa e recebida do exterior. Desdobrando o sentido do ciclo da ação, visualizo o *InCanto* como uma intenção, repassando, repensando territórios da Cia. Teatro Balagan que acolhem mestres e pensadores, que aportam conhecimento, teorias, bagagens e saberes. Territórios e matérias que circundam os temas referentes ao objeto de estudo.

Na língua portuguesa, o prefixo “in” é entendido como um elemento que exprime uma negação, uma *Recusa*²⁸⁹, um *otkaz*. *Otkaz* é um termo em russo, e significa “um movimento contraposto àquele que se pretende cumprir e que precede imediatamente este último para acentuar sua expressividade”²⁹⁰, é **um movimento que recua**, regressa, retoma, revê, relê, reestuda, rememora, repassa. E a intenção é esta, de um movimento retrogrado que recolhe os elementos necessários para que, posteriormente, se possa avançar.

Do latim, o prefixo “in” pode designar “em”, “no”, “do”, o que vai resultar da combinação com o termo canto a palavra “encanto” ou a sentença “em canto (no/do canto)”. Ou seja, estamos em canto, em viagem. O *InCanto* é a intenção. Lembrando que o objetivo de uma ação está, primeiramente, na intenção, na vontade, no desejo de sua realização. A ação que me refiro é a escrita do *Canto terceiro: O canto de Prometheus*.

Sim, escrever é uma ação. Na etimologia da palavra “escrever”, em latim, temos *scribo*, que quer dizer “marcar com estilo” (ponteiro, haste de metal), traçar, marcar, gravar. Minha ação é escrever sobre o espetáculo teatral. “Escrever sobre” é, ao pé da letra, escrever “em cima de”. Isso significa que traço, marco, gravo, em cima do espetáculo? Quando escrevo, ajo sobre meu objeto? Constrange-me a ideia de deitar camadas de texto escrito sobre o texto espetacular. Mas, não. A obra de arte não se deixa alcançar dessa forma. O teatro é de outra ordem. E quando escrevo, percebo que a flecha que direciono ao meu objeto volta para mim, sujeito. Escrever sobre o outro é escrever sobre si. As escolhas nos delatam. Escrever é uma das ações que mais expõe um indivíduo. Sigamos com intenção e intensão.

²⁸⁷ MEIERHOLD, Vsevolod. *Écrits sur le Théâtre. Tome I, 1891-1917 e Tome II, 1917-1929*. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L'Age d'Homme, 2001.

²⁸⁸ Idem, ibidem, p.81. *A atuação do ator ou O trabalho do ator*.

²⁸⁹ A palavra *Recusa* é aqui apresentada em letra maiúscula e em itálico, em homenagem ao espetáculo *Recusa*, da Cia Teatro Balagan. *Recusa* é um duplo de *Prometheus*, portanto, é uma ausência / presença constante.

²⁹⁰ SOLIVETTI, Carla. *Teoria e prática no Studio da rua Borodinskaia in La commedia dell'arte – o il lavoro dei commedianti italiani nei secoli 16,17,18*. Padova, Marsilio, 1981, p. 6.

Procuro apresentar as matérias desse estudo em movimento com intensão, ou seja, em tensão, buscando as forças internas e externas que se afetam. Quando estabeleço os eixos – aportes teóricos – firmo as cordas que ligam um aspecto a outro, um elemento a outro, um universo a outro. Estabelecidas as pontes, discorro em diálogos de um canto a outro.

Árduo será traduzir neste *InCanto* os diferentes mundos que, em uma única palavra, podem se imiscuir. Para acompanhar o “canto” tenho que me deslocar de um lado a outro do mundo, de uma disciplina a outra, de uma área a outra, de uma escola a outra, de um lugar a outro, de um tempo a outro. Consciente da impossibilidade de dar conta de tamanha tarefa, opto por determinadas abordagens que, nesse momento, parecem trazer luz sobre o *corpus*, *Prometheus - a tragédia do fogo*. A eleição em seguir por determinados meandros diz respeito às provocações contidas nos mapas/plicas/livro *Balagan: companhia de teatro*. Entretanto, lembro sempre que os caminhos me reconduzem à obra e a obra aos caminhos. É da criação *Prometheus* que emanam as potências para esta escrita. “A obra fala (a obra canta), é dela que se parte e a ela sempre voltamos”²⁹¹, lembra Ana Maria Lisboa de Mello. Mesmo que *Prometheus* pudesse se desdobrar ao infinito dos mundos imaginários, ao ato/canto voltaria. Aproveito o movimento para retomar o título da tese e lembrar a que venho:

*Palavra encena ato em canto;
palavra em cena, ato encanto:*

*uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan
em Prometheus – a Tragédia do fogo*

Eis que o título, por um espaçamento do acaso²⁹² desdobrou-se, tornou-se dois. Como se o título se sonhasse poesia, se se quisesse poético, ele, agora, vê-se composto de duas estrofes. Na primeira parte/estrofe, lê-se um arranjo com os termos/signos: palavra, encena – do verbo encenar –, cena, ato, canto, encanto. São palavras que podem ser lidas separadamente, mas encontram sentido na convivência do universo teatral. São signos centros da minha investigação, elementos que se relacionam e correlacionam entre si. O título da pesquisa identifica e emoldura os sentidos dominantes da tese.

²⁹¹ Fala oral proferida em aula de “Teoria do Imaginário” e grupo “Estudos do Imaginário” pela prof. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello, orientadora desta tese.

²⁹² O acaso não existe, mas, sincronicidade, segundo Carl Gustav Jung.

Na segunda parte/estrofe, objetivo uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan, em *Prometheus - a Tragédia do fogo*. O título do espetáculo é apresentado de forma a administrar um equilíbrio entre as duas proposições de Gérard Genette quanto à abordagem titular: *remáticos*, aludindo às características de natureza formal, atributos de gênero (tragédia); e *temáticos*, remetendo aos elementos de conteúdo, como personagens (Prometeu), espaços, situações. No título da peça, tem-se o nome da personagem, *Prometheus*; o gênero, tragédia; e um fenômeno, o fogo. O objeto de análise e seus elementos encontram chaves de leitura na titulação. Um horizonte de expectativas apresenta-se frente ao nome do espetáculo.

Porém, outros pontos de vista são acionados na leitura. O canto se apresenta como matéria-prima em seus diferentes enfoques, e propicia poeticamente uma recepção da obra. O canto que é a forma da expressão e sua substância (conteúdo). Sendo o espetáculo uma “forma particular que dá a esta substância sua identidade e sua permanência”, é, ele também, em sua totalidade, o canto. Temos, então, o canto (conteúdo) do canto (expressão) no canto (obra). O termo possui significações homônimas perfeitas, mesma escrita e mesma pronúncia, a disputar significados diversos. Talvez devêssemos deixar as palavras irradiando sentidos; no entanto, o canto recai seguidamente em sua ambiguidade. Proponho, então, outra perspectiva, com o objetivo de clarear o entendimento de seu emprego: a narratologia. O tratamento dado ao termo canto encontra formulações diferenciadas nos campos da teoria da literatura e dos estudos e práticas teatrais. A coabitação de diferentes áreas e disciplinas é enriquecedora e produtiva. O diálogo e as reflexões apresentam-se nos limiares entre os espaços de atuação das áreas adjacentes. Respeitando as diferenças, estabelecem-se diálogos profícuos.

Introduzo uma leitura fundamental para a compreensão da palavra canto. Peço licença a **Gérard Genette**, e tomo emprestadas **as distintas designações do termo narrativa** [récit] para iluminar a perspectiva que proponho: o canto como a própria narrativa. A acepção é antiga. Em *Discurso da Narrativa*²⁹³, Genette, define o *corpus* de seu estudo: *À la Recherche du temps perdu*²⁹⁴. Cito, mas não entro em análise da obra de Marcel Proust, diferente do meu objeto de estudo, uma peça teatral; no entanto, a distância revela particularidades daquilo que é do “outro”. Identificam-se as diferenças, pontos de contato e ressonâncias. Na introdução do livro, o crítico literário francês, ao preocupar-se com a ambiguidade da palavra “narrativa”, distingue três acepções do termo. No sentido mais evidente:

²⁹³ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [1976].

²⁹⁴ Marcel Proust (1871-1922). *Em busca do tempo perdido* é uma obra romanesca em sete volumes, escrita entre 1908 e 1922 e publicada entre 1913 e 1927.

A narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos: assim chamar-se-á *narrativa* de Ulisses ao discurso do herói perante os Feácios nos cantos IX a XII da Odisseia, e, logo, a esses mesmos quatro cantos, ou seja, ao segmento do texto homérico que diz ser sua fiel transcrição²⁹⁵.

O segundo sentido trata do conteúdo narrativo, da história, do mito, e

designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. ‘Análise da narrativa’ significa então estudo de um conjunto de ações e de situações consideradas nelas mesmas, com abstração do *médium*, linguístico ou outro, que dele nos dá conhecimento: neste caso, as aventuras vividas por Ulisses desde a queda de Troia até a sua chegada junto de Calipso²⁹⁶.

O terceiro sentido, “aparentemente o mais antigo”, trata da narração, o ato de enunciação, ato/narrativo. A narrativa designa também

um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma: o ato de narrar tomado em si mesmo. Dir-se-á, assim, que os cantos IX a XII da Odisseia são consagrados à narrativa de Ulisses, como se diz que o canto XXII é consagrado ao massacre dos pretendentes: contar as suas aventuras é uma ação, tal como massacrar os pretendentes da mulher²⁹⁷.

Genette prossegue, lembrando que o discurso narrativo – ou seja, a narrativa de Ulisses no sentido 1 – depende dessa ação, do ato de narrar, “pois é o seu produto, como todo enunciado é o produto de um ato de enunciação”²⁹⁸.

²⁹⁵ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [1976], p. 23.

²⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 24.

²⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 24.

²⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 24.

Partindo das relações entre as três focalizações dadas à narrativa, coloco o canto em perspectiva, e substituo os termos. Prossigo lembrando que o discurso da narrativa, o enunciado ou texto narrativo em si, o significante, é o próprio canto. Assim, também, o conteúdo narrativo, a história, o mito, o significado, é o canto. E, ainda, o ato narrativo, como ato de enunciação, a fala, a narração, é o canto. Segundo Genette, história e narração só existem por intermédio da narrativa, enquanto que esta narrativa conta uma história proferida por alguém. “Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere”²⁹⁹. A análise do discurso narrativo, para Genette, é “o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração e [...] entre história e narração”³⁰⁰. A história é o significado ou conteúdo narrativo; a narrativa, o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si; e a narração, o ato narrativo produtor e o conjunto da situação real ou fictícia. A análise do discurso narrativo proposto por Genette ultrapassa minhas proposições; no entanto, é intencional o retorno a esse estudo para entendimento da tese, sobretudo, os enfoques citados.

O canto narrativo ou a narrativa que é canto – a palavra que é cantada em seus princípios poéticos – depende da ação, do ato, do cantar o mito, cantar o canto. O discurso narrativo depende da ação, da narração, de uma história. No teatro, a narrativa é elaborada por diferentes instâncias e diz respeito a todos os autores/criadores do espetáculo. Refere-se, na dimensão ficcional, a todos os actantes, pessoas, animais ou coisas, responsáveis pelo ato narrativo. Todos os elementos da cena cantam/narram, pois são participantes ativos da narrativa, são actantes. Em cena teatral, tem-se a dupla enunciação, e dela depende a existência do discurso cênico. O duplo ato narrativo na cena é centrado na figura do ator/personagem. O elemento coletivo, o coro de Oceânida, é uma força actantes, mesmo no plano não verbal. O coro tem a sua voz, o seu canto. Consideramos assim: o canto é ato narrativo de cada elemento da cena. A produção de sons vocais – gritos, sussurros, bufadas, sopros, respirações audíveis – e a produção de sons que utilizam instrumentos musicais ou objetos são atos narrativos, agem, cantam. O universo teatral, cujos sistemas significantes desdobram narrativas que ultrapassam signos verbais, revela-se aberto ao diálogo com áreas e disciplinas vizinhas (semiologia, narratologia). No entanto, é preciso reconhecer e respeitar as diferenças daquilo que é do outro, e, ao mesmo tempo, trabalhar em cooperação³⁰¹.

²⁹⁹ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [1976], p. 27.

³⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 27

³⁰¹ LÉVI-STRAUS preconiza “derrubar as barreiras entre disciplinas vizinhas e promover entre elas uma verdadeira colaboração”.

Na Balagan, tocar um instrumento é um ato narrativo. Os instrumentos – tanCello³⁰², flauta, harpa, pandeiro, tambor, ânfora (vaso grego) – possuem voz narrativa. Os objetos sonoros³⁰³, em cena, também somam vozes na trama narrativa. Assim, os objetos, figurinos, cenografia, iluminação, possuem suas diferentes formas narrativas. O coro – também em seus movimentos cênicos e direções vetoriais – é produtor de atos narrativos e caracteriza um conjunto de situações ficcionais. Em *Prometheus* tudo é narrativa, e a cena é o lugar de cruzamento dos discursos narrativos, lugar de encontros das muitas vozes, dos muitos cantos. Por outra perspectiva, tudo é signo na cena teatral. **Cada sistema de signos canta seu canto.** O canto é também o texto espetacular e abarca os sistemas significantes e suas vozes na cena.

Ao texto espetacular somam-se as camadas espetaculares anteriores, camadas poéticas que ecoam e reverberam. Os processos, as anterioridades, os princípios, elementos aparentemente invisíveis, sustentam a encenação. Gérard Genette, na obra *Palimpsestes. La littérature au second degré*³⁰⁴, apresenta-nos o conceito em sua imagem poética: “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”³⁰⁵. Desdubro a imagem, e visualizo o espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo* como um grande corpo palimpsesto, um texto cênico em que reconhecemos as camadas textuais espetaculares anteriores sob as quais se inscreve. As camadas de criação anteriores não se encontram soterradas, e deixam-se transparecer na cena. São camadas de textos, poemas de outros autores que se dão a ver. Mas, também, são camadas de construção e composição do processo itinerantes da criação. O Teatro Balagan disponibiliza-se ao encontro, ao incerto, a adentrar territórios outros, não programáveis. Criar e recriar, contar e recontar, sobrepondo camadas sobre camadas de textos, de vozes, de poesia, camadas de significação. *A tragédia do Fogo* é resultante de extenso e intenso processo de construção de sentidos. *Prometheus* se constrói na relação complexa que trava com diferentes textos poéticos que abordam o mito – ou seus traços; ou, ainda, que se inscrevem no contexto ou que o remetem –, se constrói em diálogo com as distintas versões, se constrói “entre”. Esse é o processo que a Balagan empreende frente às matérias e procedimentos poéticos. O espetáculo, como corpo palimpsesto, revela sua poética nas diferentes camadas espetaculares, nos cantos que se sobrepõem. A Balagan estabelece paradigmas próprios na ampla cena contemporânea.

³⁰² Instrumento musical construído especialmente para o espetáculo, mistura de pandeiro com violoncelo.

³⁰³

³⁰⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. “Palimpsesto. A literatura em segundo grau” (tradução nossa).

³⁰⁵ Idem, ibidem.

Na obra citada, *Palimpsestes*, Genette expõe a questão da transtextualidade, ou transcendência textual do texto e a define como “tudo aquilo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”³⁰⁶. Genette enumera cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade³⁰⁷, metatextualidade³⁰⁸, arquitextualidade e hipertextualidade³⁰⁹. No texto teatral ou espetacular, identificamos, também, essas relações transtextuais. Em *Prometheus*, reconhecemos a intertextualidade, em relação de co-presença, “pela presença efetiva de um texto em outro”³¹⁰. A encenação da Balagan compreende essas relações e trabalha com elas de forma intencional, poética e artística.

Para se pensar o canto, o conceito de arquitextualidade é um elemento fundamental. Genette define o termo como “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular”³¹¹. Em outras palavras, segundo Carlos Reis, o conceito “designa uma propriedade ou um conjunto de propriedades articuladas entre si, que podem ser entendidas como referência geral capaz de explicar certas semelhanças”³¹². As propriedades se estabelecem em posição de transcendência ou de constituição semelhante, orientando-se para o estudo da genologia³¹³. Na etimologia da palavra, encontra-se, do grego, *arkhé*³¹⁴ – aquilo que está à frente, o começo, o princípio, a primazia. Com o termo “arquitextualidade”, estamos frente à textualidade em seus princípios, em seus fundamentos. Segundo Genette, o termo se articula em menção paratextual – titular (Poesias, Ensaio, *O cântico dos cânticos*) ou infra-titular (indicação). O gênero da obra pode, ou não, estar determinado no título; o drama não se designa explicitamente como drama, ou o romance como romance, ou o poema como poema, isso também porque o gênero é somente um dos aspectos do arquitexto. Da mesma forma, um verso não se designa como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc. O que o autor afirma é que “a determinação do *status* de gênero de um texto não é tarefa sua [do texto], mas do leitor, do crítico, do público, que pode recusar o status reivindicado pela via do paratexto”³¹⁵. O poema *A divina comédia*, de Dante Alighieri, por exemplo, não é uma comédia, embora seja definida como tal.

³⁰⁶ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 7.

³⁰⁷ Paratextualidade: dimensão pragmática da obra. Refere-se ao título, subtítulo, prefácio, notas, epígrafes etc.

³⁰⁸ Metatextualidade: comentários que unem um texto a outro, do qual se fala.

³⁰⁹ Hipertextualidade: relação que une um hipertexto a um hipotexto do qual ele brota.

³¹⁰ GENETTE, 1982, loc. cit., p. 8. Sua forma mais literal é a citação, também o plágio ou a alusão.

³¹¹ GENETTE, 1982, loc. cit., p. 7.

³¹² REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre: EDIPURS, 2003, p. 229.

³¹³ O estudo que trata dos modos, gêneros e subgêneros é articulação fundamental da literatura.

³¹⁴ Faço referência aos termos “arquidiocese”, “arquétipo”, “arqueologia”.

³¹⁵ GENETTE, 1982, loc. cit., p. 12.

No título *Prometheus - a tragédia do fogo* lê-se o texto paratextual cuja referência arquitextual é a tragédia. A proposição de gênero no título, de alguma maneira, determina um “horizonte de expectativas” e engendra um enquadramento que tende a reger a leitura do espetáculo. O conhecimento do gênero “orienta e determina, em larga medida, o horizonte de expectativa do leitor, e, então, a recepção da obra”³¹⁶. No decorrer da tese, reflito sobre o *status* reivindicado pelo título que identifica a peça como uma tragédia. A obra corresponderia à atribuição e pressupostos que caracterizam os conteúdos e atributos formais do gênero?

O movimento que empreendo segue pelos meandros das distintas áreas e disciplinas. Visito tempos e lugares, estudos e entendimentos. Sigo por onde me levam as inquietações, investigações e afetos. Os caminhos são curvos. Mais parecem estadas inquietas, mais parecem moradas em movimento. Utilizo a expressão “visita morada”, para fazer minhas incursões, essas que me devolvem ao *canto de Prometheus*. Não podendo me deter sobre todos os aspectos, sob pena de me perder no todo, perpasso cenas e linguagens – teatrais e literárias – em liberdade poética, entre línguas, *In - Canto*, combinando, arranjando e estranhando termos, acordando palavras, ou beirando pensamentos nos domínios do poético. É preciso coragem frente a uma encenação, um coletivo artístico e uma poética de tamanho quilate na cena contemporânea. Enfrento, mas primo pelo cuidado, ética, respeito ao corpo sensível que é a obra teatral, respeito ao corpo espiritual que é a obra humana. Chego com uma leitura imbricada em outras abordagens teóricas, estudos conceituais e poéticos. Estes que situam como que balizas, norteiam reflexões e me aparam nas digressões. Encontro aportes teóricos com os mestres do teatro e da literatura, filósofos e pensadores, aliados da Cia. Teatro Balagan. Mas, também, com a equipe de criação e suas publicações. Na tese, submeto meu pensamento e leitura do espetáculo e sua poética balagan.

O objeto de estudo desta tese é o canto em *Prometheus - a Tragédia do fogo*, e, neste capítulo, dedico-me a ir ao encontro dos pensadores e poetas aliados, localizando fontes de reflexão. O termo “canto” transcorre pelo objeto de análise, e minha leitura se desenvolve a partir de diferentes enfoques que incidem como sobre “pedra lapidada”. Plurissignificante, o canto encontra seu sentido em relações e correlações no sistema semiótico, de acordo com o contexto. Em sentido geral, proponho uma leitura: o canto polifônico como ênfase da poética de cena da Balagan em *Prometheus - a tragédia do fogo*. Estruturo uma abordagem seguindo os seguintes tópicos: do canto como poesia, do canto em cena, do canto da cena.

³¹⁶ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 12. Cito Hans Robert Jauss (1921-1997) como referência nas abordagens sobre a *Estética da recepção*.

No *InCanto*, redondo por movimentos/territórios dos princípios do poético. Concluí, nas *Considerações iniciais*, que “no princípio era o canto”³¹⁷. A ideia de um princípio – um início – é a de uma proposição fundamental de leitura. **Falemos do canto como poesia.** O canto é um princípio poético, em sua natureza e propriedades. A quem visito para compreender e estabelecer diálogo sobre o princípio poético, sobre a poética?

Envolvo-me com as questões e reflexões sobre a natureza da *poiesis* ou a produção de sentidos que empreende a Cia. Teatro Balagan ao enfrentar o verbo, a expressão da palavra/corpo, o ato, trazendo para a cena de *Prometheus* uma herança ancestral. Paralelo à busca do poético na cena teatral, reconhecemos que a companhia tem, na sua história, um caráter operativo de construção de uma poética que diz respeito à obra por fazer, mas que encontra, no percurso de criação, em cada etapa de seus procedimentos, os germes do próximo passo em direção à criação da obra. O que revela uma poética que se processa em itinerância, em processo, no caminho incerto em que relações de alteridade propulsionam desdobramentos dentro e fora da cena. A poética da Balagan imbrica a pedagogia e a pesquisa no processo da criação. Desta forma, ao *espetáculo protótipo - Prometheus Nostos* muitas camadas textuais são sobrepostas, e múltiplas vozes somam-se, atritam-se, acordam-se, gerando um corpo polifônico. Este corpo poético, esta *poiesis*, que é a produção, o próprio ato de criação, resulta na cena polifônica da Cia. Balagan como uma poesia, um canto. O cruzamento de vozes, no processo e no sistema da obra, convoca ainda outro sentido de polifonia: “policanto”.

Por suposto, não me refiro ao canto “somente” como composição musical destinada à voz, nem como divisão de um poema, ou como poesia lírica. Mesmo que todas essas significações sejam também denominações que menciono, pois no espetáculo tem-se a presença do coro, que é o elemento lírico por natureza no corpo da tragédia. Na cena, tem-se também a canção, como composição musical. No entanto, o canto abarca a palavra narrada ou dialogada. A palavra canta ao possuir elementos formais como som, ritmo, cadência, melodia, entonação. Essa palavra que canta na cena, o discurso que canta, canta um tema, canta um mito, canta Prometeu. Canta tramas e dramas. A palavra é expressão e compreensão, significante e significado. O canto é a linguagem poética, seu princípio. O canto é a poesia, seja lírica, épica ou dramática. Seguindo a linha de pensamento, entendo o espetáculo como poesia ou canto. O teatro é poesia. A cena teatral é um poema cênico. Lembro que, no período romântico, Victor Hugo chama, seguidamente, a peça teatral ou o drama de poesia dramática.

³¹⁷ Cf. p. 32. Para facilitar leitura, entenda-se Cf. = conforme escrito nesta tese.

Na cena contemporânea, o dramático – cuja ação comporta início, meio e fim, seguindo uma linha de ações contínuas que lhe é própria e tendo o conflito como elemento essencial – perde espaço e força, e dá lugar a outros aspectos promulgados pela pós-modernidade, como a “fragmentação”, por exemplo. No esteio, lemos o *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann³¹⁸, obra que trata dos paradigmas em vigor no teatro contemporâneo. Anunciado nas vanguardas pós-modernas do século XX, a valorização da cena, em sua teatralidade fragmentária, e a renúncia ao textocentrismo radicalizam-se no *teatro pós-dramático*, a partir dos anos 1970. Observa-se que, no próprio título, *teatro pós-dramático*, está contida uma célula, o drama, ao qual novas matérias e procedimentos criativos são avessos. O teatro pós-dramático, constituído a partir de uma constelação de elementos de outras artes – como as artes plásticas, dança, música, cinema, etc. – e da anexação de **territórios híbridos** da performance, revela que não somente ultrapassa o dramático, mas afirma-se ao recusá-lo. O uso do radical “drama” no seio do *Teatro pós-dramático*, a mim significa uma presença. Ou seja, pressupõe que o drama subjaz.

A história do teatro é marcada por momentos emblemáticos de rupturas às estruturas clássicas e recusas aos movimentos que antecedem os novos paradigmas. Aos períodos que se sucedem em espaços temporais, as vanguardas sucumbem com o caráter sequencial das grandes bacias semânticas, dando lugar aos “ismos”³¹⁹ que, sincronicamente, encontram espaço em um mesmo tempo. As rupturas realizam-se segundo meios, objetos e modos da poesia. Sim, estamos no entorno da “poesia”. Diferentes paradigmas que regem plurais cenas teatrais coabitam no século XX. O mundo está a efervescer, as transformações se dão em todos os níveis e o teatro responde. Novos tempos, novos temas – e, se não novos temas, novas maneiras de enfrentar velhos mitos –, novas culturas, novas condições, novas tecnologias, nova sociedade, demandam uma nova forma teatral. O teatro responde, transforma-se, torna-se épico. Não obstante, acolhemos o teatro épico no ensejo do drama. No prefácio à edição de *O Teatro Épico*³²⁰, de Anatol Rosenfeld³²¹, Sábato Magaldi³²² fala do teatro épico como uma união aparentemente ilegítima: “como teatro subentende drama e o qualificativo épico, ligado à epopeia, aparentemente sugere um conúbio espúrio”³²³.

³¹⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

³¹⁹ A expressão “ismo” refere-se aos movimentos da vanguarda: Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo.

³²⁰ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

³²¹ O importante crítico e teórico de teatro germano-brasileiro Anatol Rosenfeld (1912-1973) escreveu ensaios muito relevantes sobre teatro, literatura, cinema e filosofia, que influenciaram artistas de todas as áreas.

³²² Sábato Antonio Magaldi (1927-2016), crítico teatral, teatrólogo, jornalista, professor, ensaísta.

³²³ ROSENFELD, 1985, loc. cit., p. 8.

O ensaio de Rosenfeld trata “com autoridade indiscutível” a teoria dos gêneros e a procedência da forma épica em contraposição à forma dramática clássica; contudo, distingue os traços narrativos desde a tragédia grega, passando pelo palco simultâneo da Idade Média, Renascimento, Moralidades e Mistérios, o teatro de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Gil Vicente e Shakespeare, entre outros, até os contemporâneos³²⁴. O mestre teórico do teatro, Rosenfeld, reconhece e aponta elementos épicos em qualquer manifestação no palco, mas detém-se na cena pré-romântica e romântica, no realismo de Anton Tchekhov (“cujas peças, embora conservem basicamente a estrutura da dramática, contém todavia, forte teor de traços estilísticos líricos-épicos”³²⁵), no teatro de Meierhold, no simbolismo de Henrik Ibsen e August Strindberg, até chegar ao teatro didático e ao teatro épico de Bertold Brecht.

O momento é emblemático e comporta-se como um símbolo de representação. A passagem **da forma dramática para a forma épica** não é motivada por uma questão de estilo e, sim, por uma nova análise da sociedade, afirma Patrice Pavis: “O teatro dramático não é mais capaz de dar conta dos conflitos do homem no mundo; o indivíduo não está mais oposto a outro indivíduo, porém a um sistema econômico”³²⁶. A ruptura com o teatro dramático se dá em vários níveis, na dramaturgia, na cena, nos modos e meios da mímese e, sobretudo, no nível da atuação. O ator não busca um vínculo de identidade com a personagem, mas de distância. A construção do papel pressupõe o *Verfremdungseffekt*³²⁷, “efeito de distanciamento” ou “efeito de estranhamento”. O procedimento estético modifica a percepção do espectador e o provoca a uma atitude frente àquilo que assiste. É um teatro de caráter político e a identificação com a personagem, tanto do ator como do público, tem um cunho de alienação. No teatro épico, não nos esquecemos de que estamos diante de uma ficção e que é preciso refletir sobre a ação que é atuada e mostrada pelo ator-narrador, não em atos, mas em quadros. Brecht apresenta um teatro épico em oposição ao teatro dramático. O conflito com o drama é deflagrado e a oposição a Aristóteles encontra-se no cerne da sentença titular de seus escritos: *Estudos sobre o teatro - Para uma arte dramática não-aristotélica*³²⁸. Mesmo se apresentando como uma recusa, uma negação estética à arte dramática aristotélica, a nomeação do filósofo grego no título o chama à presença. No teatro épico, conflito há, não mais psicológico, mas, social. Ou seja, pressupõe, como já dito, o drama subjaz.

³²⁴ Os traços narrativos e a narratividade encontram terreno fértil em toda a cena contemporânea.

³²⁵ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 93.

³²⁶ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 110.

³²⁷ O termo *Verfremdungseffekt*, “efeito de estranhamento”, tem origem no formalismo russo, com Chklovski, mas é um princípio estético que ultrapassa a linguagem literária e se estende à linguagem artística.

³²⁸ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não-aristotélica*. Coligidos por Siegfried Unseld. Lisboa: Portugal, 1978.

Retomo. Drama é ação. A ação – no sentido em que corresponde a uma ação dramática – é repensada na contemporaneidade. Mesmo que sub-repticiamente, ou seja, de forma disfarçada, escondida ou dissimulada, ação há. Sabemos. Mesmo que Hamlet não consiga agir – no sentido de que a ele caberia vingar o pai assassinado –, ação há. Mesmo que fiquemos – nós, espectadores – esperando por Godot³²⁹, durante toda a peça de Beckett, ação há. Mesmo que nada aconteça, ação há. Mesmo que o ator/personagem apareça imóvel na cena – nem mesmo uma ação física ou vocal –, a sua presença em conformidade com a noção de “presença cênica” revela, ação há. Mesmo que não entre nenhum ator em cena, e a cenografia somente a narrar, ou que o palco se mostre vazio, ação há?

Anne Ubersfeld, em *Les termes clés de l'analyse du théâtre*³³⁰, afirma que o drama recobre de forma geral, e mesmo confusa, toda a ação teatral. Afirma que o termo tem um sentido mais preciso a partir do século XVIII, quando se distancia dos gêneros tradicionais. O drama seria, então, uma mistura da tragédia e da comédia. Adjetivado, o drama burguês, romântico, simbolista, moderno, traz consigo um valor histórico. Importa ressaltar que o drama assume, para **Hegel e Victor Hugo, uma forma dialética**, como um “espelho de concentração”, em Hugo. Na concepção de Hegel, a dramática apresenta-se como uma síntese dialética da tese épica e antítese lírica, em uma totalidade. O gênero dramático

reúne em si a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da lírica, na medida em que representa como se fosse real, em imediata atualidade, uma ação em si conclusa que, originando-se na intimidade do caráter atuante, se decide no mundo objetivo, através de colisões entre indivíduos. O mundo objetivo é apresentado objetivamente (como na épica), mas mediado pela interioridade dos sujeitos (como na lírica)³³¹.

Tal posição hegeliana enfrenta discordância de muitos pensadores, inclusive de Anatol Rosenfeld, quando afirma que o Dramático não pode ser explicado como síntese da Lírica e Épica: “A ação apresentada por personagens que atuam diante de nós é um fato totalmente novo que não pode ser reduzido a outros gêneros”³³².

³²⁹ Referente ao espetáculo *Esperando Godot* (*En attendant Godot*) – marco do teatro absurdo – é primeira peça de teatro escrita pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989). Estreia em 1952.

³³⁰ UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996, p. 33.

³³¹ HEGEL, G.W.F. *Curso de Estética: O sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 28.

³³² ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 29. Na sequência, abordo novamente Hegel e sua estética.

Por outro lado, Anatol Rosenfeld fala sobre o *Prefácio de Cromwell*³³³, de Victor Hugo, como uma obra de referência duradoura e atual³³⁴. As considerações e reflexões que o poeta faz sobre a arte revela-se um manifesto do drama romântico. No estudo que empreendi, na minha dissertação de mestrado³³⁵, vi-me frente à abrangência e profundidade da obra hugoliana, que transita entre diferentes gêneros, e provoca “genial” hibridização entre a Lírica, a Épica e a Dramática. De grande relevância poética e estética são os prefácios de seus dramas, assim como seus estudos filosóficos. Algumas ideias da teoria do drama romântico, apresentadas no *Prefácio*, são abeberadas de diferentes fontes – Chateaubriand, M^{me} Staël, os irmãos Schlegel, Sthendal –, porém formuladas de maneira própria. Não se pode negligenciar o drama, *Cromwell* é uma obra gigantesca e de uma audácia poética que não admite concessões, afirma Anne Ubersfeld³³⁶. O *Prefácio* é um ensaio, uma meditação sobre a obra, e como afirma Hugo, “revelações de execuções”, mostrando-se, assim, como uma espécie de poética. Através da obra revelam-se as condições de uma renovação do teatro. O poeta luta por uma nova poesia dramática condizente com os tempos modernos, opondo-se, veementemente, à forma “esclerosada” do Classicismo e suas velhas formas fixadas em regras. Para chegar à análise do drama moderno, Hugo propõe a teoria da evolução da literatura em relação à evolução da história ou sociedade – assim como Hegel o faz de forma mais elaborada –, dividindo a **poesia em três idades** que se sucedem, da mesma forma que o gênero humano: a infância, a idade adulta e a velhice. Nas três idades do mundo temos a poesia correspondente, a ode, a epopeia e o drama:

Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos e os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidades, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida. [...] Os rapsodos marcam a transição dos poetas líricos aos poetas épicos, como os romancistas dos poetas épicos aos poetas dramáticos. [...] As personagens da ode são colossos: Adão, Caim, Noé; os da epopeia são gigantes: Aquiles, Atreu, Orestes; os do drama são homens Hamlet, Macbeth, Otelo. A ode vive do ideal, a epopéia do grandioso, o drama do real. Enfim, esta tripla poesia provém de três grandes fontes: a Bíblia, Homero, Shakespeare³³⁷.

³³³ HUGO, Victor. *Cromwell*. Chronologie et introduction par Anne Ubersfeld. Paris: Garnier-Flammarion, 1968. HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do *Prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

³³⁴ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.70. Não que não haja quem critique, ou que o considere em sua historicidade.

³³⁵ CECCHINI, Giselle Molon. *Lucrecia Borgia: um drama no oceano de Victor Hugo*. Dissertação de Mestrado em Letras. Porto Alegre: PUCRS, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/4135>>.

³³⁶ Anne Ubersfeld é especialista do drama romântico e teórica do teatro. É especialista da obra de Victor Hugo.

³³⁷ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 40-41.

No ensaio/prefácio/posfácio que precede o drama *Cromwell*, Victor Hugo apresenta um novo/antigo e surpreendente elemento da arte **nos tempos modernos: o grotesco**. O grotesco como uma suprema beleza do drama. Após a ode e a epopeia, “o drama é a poesia completa”³³⁸, fecunda união entre o sublime e o grotesco. No pensamento dos modernos,

[...] O grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, as mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego³³⁹.

O grotesco é um elemento fundamental nas concepções de Maria Thaís e do Teatro Balagan. O que por si só justificaria o *nostos*³⁴⁰, o retorno ao teatro de Victor Hugo. No entanto, para que o grotesco supere uma localização estética (não restrita ao gênero cômico, por exemplo), Vsévolod Meierhod formula a ideia do grotesco enquanto operador. O tema aparece em diversos momentos da companhia como material propulsor de criação. O *inumano-Grotesco* é uma das cinco matérias de investigação do projeto *Do Inumano ao mais-Humano*, onde encontramos, na gênese de *Prometheus*, as “primeiras camadas” da criação da obra cênica. O grotesco – como linguagem, forma e conteúdo, elemento de composição do ator – encontra uma abordagem específica no processo de criação, e que resulta no espetáculo.

O drama moderno abandona as unidades de tempo e lugar – promulgadas mais pelos classicistas que por Aristóteles –, mas valoriza a unidade de ação, e proclama a mistura de gêneros. Para o poeta, separar os gêneros significa isolar arbitrariamente tal ou qual aspecto; uni-los significa expressar o homem por inteiro. Na dialética de Hugo, a poética dos tempos modernos chega à sumidade: “Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual”³⁴¹. Conclui-se ser o drama romântico uma síntese, como para Hegel. No entanto, se para o filósofo, as especulações ficam no âmbito da estética, em Hugo, a poética revela-se em cena.

³³⁸ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 43.

³³⁹ Idem, *ibidem*, p. 30-31.

³⁴⁰ *Nostos*, em grego, significa retorno, regresso. De algum modo, retorno ao objeto da minha dissertação.

³⁴¹ HUGO, 2007, loc. cit, p.40.

“Todo o sistema dramático clássico” é colocado em questão quando se ataca a “arbitrária distinção dos gêneros”. Anne Ubersfeld afirma que o desdobramento das posições assumidas pelo poeta conduz à exaltação da liberdade do criador. O que não quer dizer o abandono do rigor criador. A liberdade encontra-se na unidade profunda do conjunto da obra, revolucionária, poética e esteticamente, por abarcar toda a literatura possível. Cada obra contém em si todos os modos: a poesia lírica é também narrativa e drama; a narrativa, drama e poesia lírica; o drama, poesia lírica e narrativa. Deste modo, os gêneros se misturam, se contém uns aos outros³⁴². Em, *William Shakespeare*³⁴³, Victor Hugo define o “gênio” como um espírito que contém em si todo o oceano: “Il y a des hommes océans en effet”³⁴⁴. O oceano abarca as sublimes graças e as grotescas tormentas, “ce Tout dans Un”³⁴⁵, condensa Hugo. É na imagem do oceano que o poeta enfrenta a dimensão artística. Sem fronteiras, o oceano representa a própria poesia que contém todos os gêneros, que contempla os mitos, que guarda as memórias, onde repercutem as vozes. O oceano contém todos os cantos, o mais lírico e o mais grotesco dos cantos, odes, grandes narrativas/cantos épicos, monólogos, lamentos, conflitos dramáticos. O oceano comporta uma representação imaginária da cena teatral. Entretanto, a verdade da arte não é a realidade da natureza. “O domínio da arte e aquele da natureza são perfeitamente diferentes. A natureza e a arte são duas coisas, sem o que uma ou a outra não existiria”³⁴⁶, afirma Hugo. A natureza e a arte não são a mesma coisa, suas grandezas são distintas, e o drama não é um espelho que reflete a natureza, mas um “miroir de concentration”, onde se refratam o belo e o disforme. Reconhecemos, este é o domínio do drama romântico e histórico de *Cromwell*. Fala-se de alhures/outro para falar do aqui/agora. E assim se dá, também, com a abordagem dos mitos. Os mitos projetam-se no tempo presente. Fala-se de Prometeu para falar do aqui/agora. Este estudo é uma “visita morada” que aponta fontes de reflexão para leitura do espetáculo da Cia. Teatro Balagan, *Prometheus - uma tragédia do fogo*, tanto ao nível da forma quanto ao nível do conteúdo. Entrar no universo de Prometeu – a personagem, o mito, a cena – pressupõe adentrar no universo de Ésquilo. O dramaturgo grego é apontado por Victor Hugo como um dos grandes gênios da humanidade e a ele destina grande ênfase nos provocantes estudos, em *William Shakespeare*.

³⁴² CECCHINI, 2009. Os aspectos são desenvolvidos na minha dissertação de mestrado.

³⁴³ HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Présentation, notes, dossier par Dominique Peyrache-Leborgne Paris: Garnier-Flammarion, 2003. A obra é publicada em 1864, para comemorar o aniversário de nascimento do dramaturgo e poeta trezentos anos antes, e prefaciá-la para a língua francesa das obras do autor inglês, pelo seu filho François-Victor.

³⁴⁴ Idem, ibidem, p. 55. “Há homens oceano, de fato” (tradução nossa). O texto da primeira parte, livro primeiro, II, encontra-se completo em francês e traduzido na minha dissertação de mestrado, CECCHINI, 2009.

³⁴⁵ Idem, ibidem, p. 55. “Esse todo no uno” (tradução nossa). Jogo com o texto em francês no corpo da tese.

³⁴⁶ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 68.

Shakespeare l'ancien, c'est Eschyle.
Revenon sur Eschyle. Il est l'aïeul du Théâtre³⁴⁷.

As palavras de Hugo, em francês, parecem cantar. Cada língua possui o canto que lhe é próprio. Traduzo para o português: “Shakespeare o antigo, este é Ésquilo. Voltemos sobre **Ésquilo**. Ele é o **antepassado do teatro**”. A viagem a esse universo tem seus propósitos. Reflito o porquê do *nostos*, esse retorno, reencontro com o homem oceano, como é chamado Victor Hugo. Homem oceano é também Shakespeare, é Ésquilo. *William Shakespeare* é um dos mais importantes ensaios que o romantismo produziu sobre a função da arte, e, ainda hoje, sua forma e conteúdo repercutem em reflexões. Escrito anteriormente, o *Prefácio de Cromwell* não fica para trás, ao abordar aspectos nodais do diálogo que desemboca no teatro contemporâneo. Especificamente, retornar aos ensaios do poeta significa trazer à tona os motivos da luta, para lembrar contra quem lutamos e por quê. Por que cena lutamos? Por que personagens? Por que temas? Por que teatro lutamos? Por que poesia? Por quem? Ao refletir, aproximamo-nos desse universo em que não prevalecem as distinções de gêneros, em que sistemas, códigos e regras são abolidos, ou melhor, que em suas diferenças são acolhidos. É preciso reconhecer essas rupturas. Reconhecer de que teatros somos tributários. De onde viemos. Reconhecer que as vanguardas que introduzem todas as inovações na cena do século XX, sem o saber, como diz Célia Berretini, em nota à tradução do Prefácio de *Cromwell*, em *Do grotesco e do sublime*³⁴⁸, fazem-no sob a tutela de Victor Hugo. A obra do poeta é revolucionária. Sua poética, sua cena, é revolucionária. Ao reconhecer essas forças que eclodem, causando rompimentos na história das artes, somos afetados e nos colocamos em conexão direta com essas energias. De algum modo, conectamo-nos com os princípios que as causaram. Conectamo-nos com os cantos primitivos, líricos, as odes; com os cantos antigos, cantos épicos, trágicos; com os cantos dramáticos, líricos e grotescos, modernos. Desde o princípio, o homem canta. Ao apresentar as três idades da poesia, Victor Hugo indica vestígios, rastro que sigo, não por documentos científicos, mas através da poesia e da forma poética. O movimento que empreendo em direção a essa anterioridade, o porquê reler, também diz respeito aos ecos, vozes que buscam escutas. Esquecidas nas prateleiras em bibliotecas, as vozes não são somente formas que emolduram pensamentos ou fontes de reflexão. As vozes são identificáveis, são as vozes dos poetas, nossos mestres aliados, que cantam a poesia e sobre a poesia. Em diálogo imaginário sobre a poética, Hugo é veemente:

³⁴⁷ HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Paris: Garnier-Flammarion, 2003, p. 139.

³⁴⁸ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto³⁴⁹.

“Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes”³⁵⁰, provoca Hugo, no *Prefácio de Cromwell*, que não parece querer construir nenhuma poética, mas destruí-la. Entretanto, é preciso ler, na sequência de sua fala, duas posições: de um lado, há leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte; de outro, há leis especiais para cada composição, mas estas “resultam das condições de existência próprias para cada assunto”. Hugo vem nos lembrar que “règles ne s’écrivent pas dans les poétiques”³⁵¹. Há poéticas relativas às distintas obras. **A cada espetáculo, a sua poética; a cada canto, o seu canto.** As forças aliadas do romantismo são colocadas em oposição à poética classicista, chamada clássica, bem definida em suas regras por Chapelain, Scudéry, d’Aubignac e Boileau³⁵². Com os “doutos”, vemos como uma poética pode ser cruel com os que não a obedecem. A rigidez com que sujeitam os poetas e suas dramaturgias, apoiando-se em poéticas normativas, dizendo-se aristotélica, acaba por atizar a ira dos românticos. No classissismo francês, há uma recriação de leis para a arte que levanta a bandeira de Aristóteles. As leis das três unidades – de tempo, espaço e ação – são tomadas à risca pelos promotores classicistas. Contudo, das atribuições dadas a Aristóteles, por exemplo, pode-se conferir mais claramente a unidade de ação³⁵³.

Retrocedendo na linha das batalhas, não há como não lembrar Lessing³⁵⁴, a combater a tragédia clássica e o absolutismo que nela se cristaliza em regras e pompas. O ataque de Lessing, na *Dramaturgia de Hamburgo* (1769), visa demonstrar aos franceses que o rigor clássico deforma as ideias de Aristóteles. O filósofo salienta como princípio fundamental da tragédia o seu efeito catártico: “Sendo a catarse o objetivo último da peça [...], o que se impõe é usar todos os recursos que a produzam, mesmo ferindo as chamadas regras”³⁵⁵.

³⁴⁹ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 64.

³⁵⁰ Em francês, a primeira frase da citação acima. Ao pé da letra, Victor Hugo fala em “colocar o martelo nas teorias, poéticas e sistemas”.

³⁵¹ HUGO, 2007, loc. cit., p. 64. “Regras não se escrevem nas poéticas” (tradução nossa).

³⁵² Nicolas Boileau-Despréaux (1636 - 1711). Ver: DESPRÉAUX, Nicolas Boileau. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

³⁵³ Ver: ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 226 p.

³⁵⁴ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão, considerado um dos maiores representantes do Iluminismo,

³⁵⁵ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 64.

Paralelo, o movimento *Sturm und Drang*³⁵⁶, a partir de 1770, na Alemanha, apregoa a revolta contra os “livros de regras da criação” e a normatividade de seu espírito. Do outro lado do Reno, na França, o iluminista Denis Diderot³⁵⁷ escreve, juntamente com d’Alembert, a *Encyclopédie*³⁵⁸. Pensador e homem de teatro, Diderot fixa uma dramaturgia colocando a problemática teatral ao lado da arte do intérprete. Mesmo considerando a suposta “regra das três unidades” e da verossimilhança, afirma a necessidade de incluir as situações dramáticas em seu contexto histórico e social. O dramaturgo defende uma tragédia em prosa, doméstica (um drama burguês), desvinculada das restrições formais. Ele publica suas teorias em *Discours sur la poésie dramatique*³⁵⁹ (1758) e *Paradoxe sur le comédien*³⁶⁰ (escrito em 1778 e publicado em 1830). Os princípios e o gosto pelo realismo, em favor de um teatro burguês, são recuperados pela Revolução Francesa, em cujo drama representa a expressão da liberdade. Liberdade que franqueia o caminho para a modernidade e o teatro contemporâneo.

Neste capítulo, repasso, mesmo que rapidamente, por alguns caminhos que nos ajudam a entender o que é poética. Peter Szondi, em *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad en la estética de la época de Goethe*³⁶¹, pergunta “Que hay que entender por poética?”

Poética é a doutrina da poesia, ou a doutrina da arte poética, o que não significa exatamente a mesma coisa. Pois enquanto a doutrina da poesia é, melhor dizendo, uma teoria da *poesía*, uma intuição; portanto, se se quer seguir a etimologia do que é poesia, a doutrina da *arte poética* é uma doutrina da *técnica poética*, um conhecimento de como tem que fazer uma poesia³⁶².

Segundo Szondi, não se devem separar ambos aspectos, o filosófico e o técnico. Durante muito tempo constituíram um todo. A poética de Aristoteles é ambas as coisas: “Uma resposta à questão do que é a poesia, e um guia acerca de qual era a melhor maneira de compor uma poesia épica, uma obra dramática”³⁶³.

³⁵⁶ O movimento literário romântico alemão *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*) ocorre no período entre 1760 e 1780, em reação ao iluminismo e classicismo.

³⁵⁷ Denis Diderot (1713-1784), filósofo e dramaturgo, escreve a peça *O pai de família* (apresenta juntamente *O discurso sobre a poesia dramática*), *O filho natural* e *O sobrinho de Rameau*, entre outras.

³⁵⁸ A *Encyclopédie* foi publicada na França, no século XVIII, e seus últimos volumes, em 1772.

³⁵⁹ DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 195 p.

³⁶⁰ DIDEROT, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Flammarion, 2000.

³⁶¹ SZONDI, Peter. *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Senta Metz y Hans-Hagen Hildebrandt, 1992.

³⁶² Idem, ibidem, p. 15 (tradução nossa). O texto, em espanhol, encontra-se no anexo VI.

³⁶³ Idem, ibidem, p. 15 (tradução nossa). [...] “una respuesta a la cuestión de qué es la poesía y una guía acerca de cuál era la mejor manera de componer una poesía épica, una obra dramática”.

O mesmo acontece com as poéticas que se sucedem, desde Horácio até o período romântico. Esta linha da poética que se orienta a uma prática perde a sua validade, sobretudo, a partir do combate do *Sturm und Drang*. No entanto, outro gênero da poética não se deixa eliminar, e se constitui com uma grande multiplicidade de formas nas últimas décadas do século XVIII e início do século XIX. Peter Szondi refere-se à poética filosófica, que não busca regras para aplicar na prática, “senão um conhecimento que se basta a si mesmo. A poética, nesse sentido, constrói uma esfera particular da estética geral, como filosofia da arte”³⁶⁴. No tempo de Goethe, a arte se converte cada vez mais no domínio dos filósofos que buscam respostas às questões da poética. O pensamento histórico se legitima contra o princípio ahistórico da imitação do antigo, contra a normatividade e classicismo³⁶⁵. Os sistemas estéticos do idealismo alemão são concebidos de modo histórico, considerando sua estrutura. Szondi faz essas menções para que se entenda a significação da poética no conjunto da estética. Há muitos sistemas estéticos, entretanto, a *Estética* de Hegel³⁶⁶ representa uma síntese de todos os conhecimentos da época romântica. A estética divide-se em três partes.

Na primeira, é investigada a essência do belo; na segunda, o processo de desenvolvimento da arte (sua história e filosofia, sucessão de épocas artísticas); na terceira, investiga-se o sistema das artes³⁶⁷, que é o marco da poética e constitui um sistema segundo os três gêneros principais da poesia: épica, lírica e dramática. Sendo que a dramática reúne a objetividade e a distância da épica, e a subjetividade e intensidade da lírica. Essa estrutura está completamente determinada “pela historicidade de toda arte, mas também, pelo que – segundo Hegel – se realiza na arte, se volta sobre si mesmo, quer dizer sobre o belo”³⁶⁸. A tese não se propõe ao tema do belo, todavia, a fala revela a íntima relação **entre poética e estética**. Diferentes “poéticas” e seus ideais de arte, em seu caráter programático e operativo, diziam respeito à obra por fazer, enquanto a estética se encarregava de promover as reflexões sobre o teatro e a prática artística. A poética como doutrina da poesia, durante muito tempo, orientou a prática, enquanto à estética coube a especulação filosófica. Sobre os domínios de atuação, é preferível pensar em *poiesis*, como produção de sentidos, e em *aisthesis*, como conhecimento por meio dos sentidos. Os dois elementos são intrínsecos à criação.

³⁶⁴ SZONDI, Peter. *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Senta Metz y Hans-Hagen Hildebrandt, 1992, p. 16 (tradução nossa). [...] “sino un conocimiento que se basta a sí mismo. La poética en ese sentido construye una esfera particular de la estética general como filosofía del arte”.

³⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 17.

³⁶⁶ Os cursos de estética são ministrados em Berlim, entre 1920 e 18292, e ditados após a morte de Hegel.

³⁶⁷ HEGEL, G.W.F. *Curso de Estética: O sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

³⁶⁸ SZONDI 1992, loc. cit., p. 17 (tradução nossa). [...] “por la historicidad de toda arte, más aún, de lo que – según Hegel – se realiza en el arte, se vuelve sobre sí mismo, es decir de lo bello”.

Luigi Pareyson, em *Os problemas da estética*³⁶⁹, disserta sobre a natureza da poética e estética, no sentido que apresenta a poética como objeto de reflexão estética. O autor distingue a estética – por seu caráter filosófico e especulativo – da poética – por seu caráter programático e operativo:

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa, de uma época³⁷⁰.

Pode-se pensar na poética de um grupo, de uma obra. Porém, na sequência da tese, vamos repensando a noção de poética a partir da leitura do espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo*, da Cia. Teatro Balagan. Em *Introdução às grandes teorias do teatro*, Jean-Jacques Roubine afirma: “Toda prática artística se desenvolve a partir de motivações teóricas implícitas ou explícitas. Ao mesmo tempo, toda teoria se alimenta da prática por ela fundada”³⁷¹. Esse retorno que empreendo implica profundas reflexões sobre a arte do teatro, o jogo do ator e a poesia dramática. As poéticas definem e se definem sobre os parâmetros de suas épocas e culturas. A cada teatro, a sua poética, o seu canto. No *Dicionário de teatro*³⁷², Patrice Pavis apresenta um rol de poéticas centradas no teatro, passando por Horácio, Longino, Sto. Agostinho, Lope de Vega, Corneille, Riccoboni, Voltaire, Rousseau, Schlegel, Stendhal, Zola, Appia, Jarry, Craig, Claudel, Artaud, entre muitas, incluindo as já citadas.

A partir do Romantismo, as poéticas normativas são refutadas veementemente, seja por escrito ou através da própria obra teatral. As escritas sobre o teatro tornam-se mais descritivas e estruturais, afirmando-se em posição de recusa ou de luta contra o sistema da arte anterior, contra o teatro que lhe antecede. A passagem de um período a outro, de uma escola à outra, não se dá sem conflitos. Isso, até o momento em que os teatros, em suas plurais expressões, passam a conviver. Nem sempre aceitando o teatro que não é o seu próprio. Coexistir não é uma tarefa muito fácil. Com os grandes “períodos” do Realismo, Naturalismo e Simbolismo – que, sim, convivem, de certo modo, em um mesmo tempo – vemos, na linguagem da cena que se segue, um cruzamento de vozes entre as distintas bacias semânticas.

³⁶⁹ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

³⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 26.

³⁷¹ ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 9.

³⁷² PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 296.

Podemos imaginar a cena europeia em fins do século XIX? Sim, podemos imaginar: em Paris, o *Théâtre Libre*, de Antoine (fundado em 1887); em Berlim, a Freie Bühne (1889); em Moscou, o TAM – Teatro de Arte de Moscou –, fundado por Nemírovitch-Dântchenko e Constantin Stanislávski, em 1898. Imaginemos. Momentos emblemáticos do teatro, entre uma infinidade de outros. Jean-Jacques Roubine, em *A linguagem da encenação teatral*³⁷³, fala de dois fenômenos resultantes da revolução tecnológica, que foram decisivos na evolução do espetáculo teatral, e que contribuíram para o surgimento do encenador: “Em primeiro lugar, começou a se apagar a noção das fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica”³⁷⁴. Eis Prometeu. Sua luz e razão, no centro da encenação. Por volta de 1880, o fogo, agora elétrico, chega à maioria das salas dos teatros da Europa. Podemos imaginar a multiplicidade de linguagens na cena teatral? A quantidade de poéticas? Podemos imaginar quantos cantos se cantam no teatro contemporâneo?

Creiam, cada citação é uma “visita morada” que empreendo, cada nomeação é uma invocação e, então, imaginem quantos diálogos deixo para o leitor na curva destas páginas. Na viagem, que é esta narrativa, este *InCanto*, muitas paradas se apresentam. Porém, à frente, o retorno. Previsto está: ***nostos à Poética de Aristóteles***³⁷⁵. Volto-me para ela com outro olhar, outra escuta. Permito-me. Volto a ela como a uma casa de sabedorias e não como um conjunto de regras a serem cumpridas na composição da poesia. A liberdade que me dou diz respeito, com certeza, ao distanciamento e ao fato de não ter que corresponder e nem prestar contas de nenhuma criação às suas considerações. Dogmática e rigorosa, assim firmou-se a *Poética* nas consciências. Mas, prefiro revisitá-la – com a justa intimidade e distância – como a um corpo materno – a *Poética* –, sempre disponível a acolher, mesmo aqueles que, no decorrer da história, a questionam, a distratam, a destroem. Visitar uma morada, como a *Poética* de Aristóteles, é voltar aos fundamentos que estruturaram a poesia. Não se trata, de maneira alguma, de vingar, na atualidade, qualquer pressuposto de juízo ou de aplicações quanto às formas de composição artística. Tal anacronia seria inadmissível. Porém, ao voltar às fontes de reflexão, aos princípios, às origens, é quase impossível não encontrar elos perdidos, poetas esquecidos, conhecimentos mal lidos, outros mundos, esses deixados no tempo. Visito a *Poética* – uma antiga morada – e me vejo frente a um sítio arqueológico, uma *arché* (*arkhé*). É preciso tempo para escavar e resgatar. Camadas sob camadas, soterradas ou não. E nelas, os rastros, vestígio teóricos que podem nos levar a refletir sobre a *poiesis*.

³⁷³ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

³⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 19.

³⁷⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

A *Poética* de Aristóteles é como um princípio, uma primeira camada de texto teórico sobre a criação artística, sobre a criação poética (arte poética), sobre a *poiesis*. Em grego, o termo deriva de uma palavra genérica, *poiein*, que significa *fazer*. A *poiesis* – como criação intelectual, realização poética – se opõe à *praxis* – como uma ação que se esgota em si mesma e não produz objetos, ou que busca resolver problemas de maneira prática. A *poiesis*, na Grécia, expressava-se em *poiema*, poemas. Podendo ser *epos*, épicos, *mellos*, líricos ou *dramas*, dramáticos. A *Poética* é um tratado filosófico, e foi escrito em Atenas, supõe-se, nos últimos anos da vida de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), entre 335 e 322 a.C.. A reflexão que o filósofo empreende sobre a poesia parte de uma realidade histórica, artística e cultural. Do estudo sobre a *Poética* – em seus vinte e seis capítulos – abordo algumas passagens específicas que trazem elementos desencadeadores de reflexões. O intuito é dialogar com meu objeto de estudo, *Prometheus - a tragédia do fogo*, da Cia. Teatro Balagan.

“Falemos da poesia”, principia Aristoteles, “dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos”³⁷⁶, da natureza dos elementos de cada espécie. Neste ponto teórico da antiguidade clássica, a poesia divide-se conceitualmente³⁷⁷. De fato, as obras diferenciavam-se entre si. A poesia épica se distinguiu da lírica e da dramática. Cada gênero era representado por certo número de obras. O porquê da divisão, devia-se às diferenças. As obras poéticas não eram tantas, mas foram classificadas em gênero, segundo suas distinções. O que a poesia em seus diferentes gêneros tem em comum? Aristóteles responde: Poesia é *mimesis*. Mímese (*mimesis*), eis o elemento em comum de toda a poesia, segundo Aristóteles. Trata-se de um termo crítico e filosófico que se divide em diferentes significações: imitação, representação, reprodução, emulação, ato de expressão.

Conforme Aristóteles, no primeiro capítulo: “A Epopeia, a Tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística³⁷⁸, todas são, em geral, imitações”³⁷⁹ e diferem-se por três aspectos: imitam por objetos diversos [mito, fábula], por meios diversos [elocução, Melopeia (o canto), ritmo, composição métrica] e por modos diversos [narrativa, mista e dramática]. Ou seja, toda a divisão e classificação da poesia é resultante de suas diferenças, conforme os objetos, os meios, e os modos reconhecidos na poesia da época clássica grega. Contudo, a mímese estende-se,

³⁷⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 17, parágrafo 1.

³⁷⁷ Anteriormente, Platão já havia distinguido a poesia. Desenvolvo a questão nas próximas páginas.

³⁷⁸ A Citarística é a arte de tocar cítara (instrumento de cordas), enquanto a aulética é a arte de tocar aulo, também chamada tibia. O instrumento musical de sopro assemelha-se às flautas doce e transversal.

³⁷⁹ ARISTÓTELES, 1993, loc. cit., p. 17, parágrafo 2.

[...] há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente. [...] com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afetos e ações³⁸⁰.

A mímese estende seus domínios à pintura, escultura, música, dança. As artes são representações e, como afirma Aristóteles, exprimem-se por meios como o ritmo, o canto, o metro, a linguagem, a harmonia. E ainda lembra que “se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies, como o fez Querémom no *Centauro*, que é uma rapsódia tecida de toda a casta e metros, nem por isso se lhe deve recusar o nome de poeta”³⁸¹. Em meio a tantas divisões, a figura do poeta parece abarcar as classificações. A conotação antiga é provocadora. Por que não chamar de poeta aos artistas da cena? E não falo somente do poeta dramaturgo que responde pelo texto escrito. Lembremos do poeta encenador que assina o texto da encenação, que administra as diferentes criações, e seus distintos sistemas semióticos, harmonizando a grande composição mimética. O poeta iluminador, por exemplo, não representa exprimindo-se através das cores, ritmo, harmonia, como consta na citação acima? Também o poeta figurinista e o poeta cenógrafo, também eles não mimetizam através de cores, figuras, ritmo, harmonia? E o que se poderia dizer do poeta ator, que compõe através de todos os meios uma infinidade de ações físicas e vocais, que concentra, de certa forma, todas as mímeses que incidem sobre ele na cena teatral? A diferenciação entre as artes diz respeito aos meios utilizados na imitação. Mesmo que fiquem determinadas as caracterizações entre as artes, afirmado está: “Poesia há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos: isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos³⁸² e dos nomos, a Tragédia e a Comédia [...]”³⁸³. Leia-se bem: Poesia há, mesmo que se usem diferentes meios.

Afirmado está: **Poesia há em todas as artes**. Os meios se diferenciam, mas poesia há. Resgato a conotação antiga e a concepção de pertencimento ao universo poético. Então, imagino que frente a um quadro ou escultura, uma dança ou música, um canto ou pantomima, uma performance ou espetáculo teatral, possa me referir à obra artística como um poema. Um poema por ser mímese, por ser uma criação poética, não importando os meios utilizados.

³⁸⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 17-19, parágrafo 3.

³⁸¹ Idem, ibidem, p. 19-21, parágrafo 5.

³⁸² O ditirambo é um canto religioso dionisíaco cantado por um coro de entoadores.

³⁸³ ARISTÓTELES, 1993, loc.cit., p. 21, parágrafo 6.

Para lembrar-nos dos aspectos que dividem a poesia, o capítulo II apresenta as espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o objeto da imitação. Lemos: “Os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou baixa índole”³⁸⁴, tendo seu caráter distinguido pelo vício ou virtude. Os poetas “imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como fazem os pintores”³⁸⁵. E finaliza: “Pois a mesma diferença separa a Tragédia da Comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são”³⁸⁶. Por um lado, as diferenciações; por outro, as aproximações. E, estas, são sempre bem vindas. Aristóteles apresenta uma visão de longo alcance quando aproxima os poetas dos pintores. Os poetas – esses poetas encenadores, poetas cenógrafos, poetas figurinistas, poetas iluminadores, poetas atores – imitam como fazem os pintores. E, diria, como fazem os desenhistas e escultores. Aqui nomino os poetas da cena da Cia. Teatro Balagan; sim, são poetas teatrais que pintam, desenham, esculpem a cena com suas palavras que cantam os mitos, com ritmos, cores, movimentos e corpos. Se aquele que faz uma obra de imitação, que faz mimese, é chamado de poeta, nomeio cada criador da Cia. Balagan de poeta. Sim, são todos poetas da cena balagan.

No terceiro capítulo, Aristóteles apresenta as espécies de poesia imitativa segundo o modo de imitação – narrativa, mista e dramática –; assim como a etimologia da palavra grega *drama* – que significa ação, o “fazer” –, “pelo fato de se imitarem agentes [*dróntas*]”³⁸⁷. O filósofo grego assinala que tanto a Comédia como a Tragédia “usam o verbo *drân* para significar o fazer”³⁸⁸. Nos dois gêneros do dramático, Tragédia e Comédia, o ator fala em primeira pessoa. Ambos “imitam pessoas que agem e obram diretamente”³⁸⁹.

Do capítulo IV ao XXII, Aristóteles trata da poesia e suas espécies, enfatizando uma primeira teoria sobre a Tragédia. “O imitar é congênito no homem”³⁹⁰, afirma. Sim, nos comprazemos e aprendemos, pois a imitação é própria da nossa natureza. Eis o nascimento da Tragédia e da Comédia. Eis o nascimento do teatro? Que podemos pensar/imaginar sobre os primórdios do teatro? Os dois gêneros nascem de um princípio improvisado – “a Tragédia, dos solistas do ditirambo; a Comédia, dos solistas dos cantos fálcos”³⁹¹ –, nascem dos cantos.

³⁸⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 21, parágrafo 7.

³⁸⁵ Idem, ibidem, p. 21, parágrafo 7.

³⁸⁶ Idem, ibidem, p. 23, parágrafo 9.

³⁸⁷ Idem, ibidem, p. 25, parágrafo 11.

³⁸⁸ Idem, ibidem, p. 25, parágrafo 11.

³⁸⁹ Idem, ibidem, p. 25, parágrafo 11. Em seguida, abordo novamente esse capítulo III para tratar dos gêneros.

³⁹⁰ Idem, ibidem, p. 27, parágrafo 13.

³⁹¹ Idem, ibidem, p. 31, parágrafo 20. Na tradução da *Poética*, por Eudoro de Souza, os gêneros Epopeia, Comédia e Tragédia são apresentados com a primeira letra maiúscula, enquanto o ditirambo, em letra minúscula.

Após Téspis – o primeiro ator –, aquele que se distancia da formação do coro para com ele dialogar, “Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número de atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia”³⁹². O *drama*, a ação, é protagonista. Da origem e evolução da tragédia, temos que ela adquiriu seu alto estilo quando se afastou “dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é,] do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico”³⁹³. O jâmbico é o metro que se aproxima do ritmo natural da linguagem corrente. Ou seja, a parte dialogada, o discurso das personagens, tende ao metro mais adequado ao “engenho natural” da fala, e afasta-se do canto do coro. A métrica, na poesia, mostra seu poder de regência do ritmo do poema, mas a obediência ao seu rigor, quanto ao número de sílabas esperado, encontra oposição na liberdade expressiva. Na história da poesia, verso e prosa serão confrontados até as últimas consequências. Entretanto, encontram muitas saídas, como os versos livres, ou em construções rítmicas da prosa poética. A métrica, na criação de um poema, tem um objetivo poético em relação ao ritmo, no entanto, é ele que se sobrepõe à métrica. Na poesia, as sílabas determinam a métrica do verso, enquanto que o ritmo se impõe em relação às posições das sílabas tônicas e átonas. **A poesia e a música** dividem muitas vezes um mesmo vocabulário. A música é regida pelo compasso, dividido em tempos, onde notas e “silêncios musicais” estruturam um ritmo. No compasso da poesia, em todos os seus gêneros e no decorrer da história, muitos cadernos de regras foram escritos como normas de uma poética. E muitos cadernos foram rasgados para que os compassos deixassem de se orientar por rimas e medidas, e se entregassem aos temas, às sonoridades, tempos rítmicos das palavras, essas que também cantam, mas que sabem a que vieram. O ritmo se impõe poeticamente, mas, primeiramente, o ritmo é, ele simplesmente existe. Basta lembrar o ritmo cardíaco, o ritmo da respiração, dos movimentos, do andar e do parar, o ritmo das estações. O ritmo está presente em toda a nossa vida e morte – em sons e pausas – e é, por natureza, o elemento poético eleito. A palavra, em seu ritmo, canta. Os pés de versos – unidades rítmicas do poema – notam os tempos longos e breves, sílabas tônicas e átonas. Os tempos são marcados pelas sílabas, pelos pés. Nos tempos antigos, os poetas recitavam acompanhados da lira (por isso, falamos da lírica) e marcando o ritmo com o pé. Daí a nomeação “pé de verso”. Aproveitando o exemplo acima, tem-se o trocaico, formado por uma sílaba longa e uma breve; o jâmbico, uma sílaba breve e uma longa; o dáctilo, uma sílaba longa e duas breves; o anapesto, duas sílabas breves e uma longa; entre outros pés.

³⁹² ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 31, parágrafo 20.

³⁹³ Idem, *ibidem*, p.33, parágrafo 20.

O objeto de tese – uma criação da Cia. Teatro Balagan, *Prometheus - a tragédia do fogo* – me entrega já no título a justificativa para voltar à *Poética* daqueles tempos gregos, onde a tragédia – como gênero inserido nas mentalidades – encontrava-se em sua própria casa, o século de ouro, por volta do ano 500 a. C.. Voltamos e atravessamos todos os tempos. Por que esse **retorno à tragédia** tão bem localizada na História? E por que voltar à *Poética*?

Porque Aristóteles nos apresenta uma referência fundamental de gênero clássico, que implica recusas estruturais e conceituais na contemporaneidade, decorrentes, como vimos, das grandes querelas do período romântico, e das mudanças de concepções que resultam em teoria histórica sobre o drama moderno. “Desde Aristóteles...”, assim começa a tese de doutorado de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*³⁹⁴. Posteriormente, em *Ensaio sobre o trágico*³⁹⁵, ao tratar das primeiras teorias estéticas modernas, o escritor húngaro lembra que estas procuram se definir sempre em relação à antiguidade, tendo a *Poética* como modelo ou referência, daí também começar seu ensaio com a mesma citação “Desde Aristóteles...”. Eis a tradição de uma “poética da tragédia” que passa a ser pensada e entendida, a partir do final do século XVIII, como “filosofia do trágico”. O tema é extenso e ultrapassa meus objetivos, mas há que se trazer subentendido esses estudos. “Desde Aristóteles...”, penso. A tragédia, o trágico... De alguma maneira, *a tragédia do fogo* também nos remete à *Poética* do filósofo grego.

Reconhecemos a tragédia em seu berço, mas nos perguntamos se ela teria sido possível fora da *polis* grega. Em quais momentos na História da arte poderíamos reconhecer a efetividade do gênero? Se na Idade Média a tragédia ficou na mão dos escribas – que trataram de perder seu correlato dramático, a parte da *Poética* consagrada à Comédia (e esse dado é fundamental na consciência das consciências) –, no Renascimento foi ressuscitada, restaurada, recriada em outras poéticas, como teorias normativas para a criação, cujo paradigma era a teoria aristotélica sobre a tragédia. A partir do Romantismo, reafirmo: a cada tragédia, a sua poética. Contudo, voltemos ao capítulo VI, à definição de tragédia, segundo Aristóteles.

É, pois, a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”³⁹⁶.

³⁹⁴ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, 184 p.

³⁹⁵ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

³⁹⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 37, parágrafo 27.

Eis a forma como “imitação de ações elevadas mediante atores”; eis a finalidade, suscitar o terror e a piedade, tendo por efeito a purificação das emoções. Este é o objetivo da tragédia, a catarse pelo terror e compaixão. Então, lembro que Friedrich Schiller³⁹⁷, em sua *Teoria da tragédia*³⁹⁸, mesmo questionando o modelo clássico aristotélico, fundamenta sua tragédia nas noções de efeito catártico e imitação, conforme os preceitos da *Poética*.

Entrementes, sigamos a tragédia, segundo a *Poética* de Aristóteles e a citação anterior. Por “ornamentos” compreende-se a linguagem – que possui ritmo, harmonia e canto –, no entanto, a linguagem diferencia-se em cada uma das partes da Tragédia: há partes que adotam só o verso, outras o canto³⁹⁹. A imitação é realizada pelos atores, e o espetáculo cênico divide-se, necessariamente, em partes, segundo os meios pelos quais os atores efetuam a imitação: a elocução e a Melopeia⁴⁰⁰. Eis! Assim está fixado na escrita. Configurada a separação. A linguagem não é a mesma. **De um lado, a elocução, a fala; de outro, a melopeia, o canto.** Nesse ponto, poderia dar por fracassada e finalizada minha defesa de tese. No entanto, vejamos: a Melopeia, ou seja, a parte musical da tragédia, a composição métrica, rítmica e melódica da recitação, é cantada pelo coro, pelo corpo coletivo, localizando a poesia lírica na cena teatral. Então, lembro a minha proposição inicial: a composição musical é um dos significados que a palavra “canto” pode assumir. Também chamo de canto a própria elocução, pois comporta uma composição métrica e rítmica, cujas sonoridades também distinguem melodias e cadências, harmonias e frequências, timbres e intensidades, alturas e durações. Enfim, propriedades sonoras condizentes com o canto. Não o canto musical, mas, um canto.

Sigamos: “a Tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento”⁴⁰¹. O pensamento e o caráter determinam as ações, “e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou a má fortuna dos homens. Ora o Mito é imitação de ações; e por “Mito” entendo a composição dos atos”⁴⁰², afirma Aristóteles. Se o caráter condiz com as qualidades da personagem, o pensamento é manifestado pela elocução. Por elocução tem-se o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, essas, que afirmo, entoam, cantam.

³⁹⁷ Friedrich Schiller (1759-1805) – poeta, filósofo, médico e historiador – foi representante do Romantismo alemão e deixou uma importante obra filosófica e poética [Entre as obras teatrais: *Os bandoleiros* e *Guilherme Tell*, entre muitas]. O dramaturgo manteve frutífera amizade com Goethe.

³⁹⁸ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964. (Cito para referenciar o eterno retorno à poética).

³⁹⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 37-39, parágrafo 28.

⁴⁰⁰ Idem, ibidem, p. 39, parágrafo 29.

⁴⁰¹ Idem, ibidem, p. 39, parágrafo 30.

⁴⁰² Idem, ibidem, p. 39, parágrafo 30.

Segundo a *Poética*, a Tragédia é composta de seis partes: Mito⁴⁰³ (fábula, história, composição dos atos), caráter, elocução (falas), pensamento (ideias, argumentos), espetáculo e Melopeia (canto). No que se refere aos meios com que se imita, tem-se a elocução (fala) e a Melopeia (canto); quanto ao modo, tem-se o espetáculo (dramático); quanto aos objetos, tem-se o Mito, o pensamento e o caráter⁴⁰⁴.

O elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a Tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas suas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o Mito constituem a finalidade da Tragédia⁴⁰⁵.

De fato, a *Poética* concentra uma infinidade de contestações. Esse ponto, especificamente, em que Aristóteles destaca a ação, em detrimento do caráter, foi mote para acirrar dissensões em todos os tempos. Detenho-me na enunciação acima, em que a ação, a trama dos fatos, é firmada como o elemento mais importante da tragédia. A elevação de um elemento, tendo por consequência o dano ou enfraquecimento de outro, não encontra lógica no meu entender. Em citação anterior, Aristóteles já havia afirmado que a Tragédia é a imitação de uma ação mediante personagens que agem conforme o próprio caráter e pensamento⁴⁰⁶, “porque é segundo essas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações”⁴⁰⁷. As ações do homem condizem com seu caráter, cujo discurso é relativo aos pensamentos. Entretanto, tentando justificar o enunciado valorativo do Mito sobre o caráter, ou da ação sobre a personagem, atento a uma referência implícita que alerta para o fato de que é o indivíduo de elevada índole que comete a ação que o leva ao infortúnio. Também remete ao capítulo XIII, quando Aristóteles discorre sobre a situação trágica e o herói trágico. Afinal, quem é esse herói trágico? Quais os parâmetros que o qualificam? Quais padrões o espectador relaciona a si próprio por comparação?

⁴⁰³ Temos Mito e Melopeia com a deferência de início de palavra em letra maiúscula, segundo a *Poética* de Aristóteles, com tradução de Eudoro de Souza.

⁴⁰⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 39-41, parágrafo 31.

⁴⁰⁵ Idem, ibidem, p. 41, parágrafo 32.

⁴⁰⁶ Idem, ibidem, p. 39, parágrafo 30. Cf. cit. 368.

⁴⁰⁷ Idem, ibidem, p. 39, parágrafo 30.

As respostas cabem a Aristóteles quando fala que a finalidade da imitação é suscitar o terror e a piedade, e que, para esse fim, não se deve representar nem homens muito bons, que passem da boa para a má fortuna, tão pouco, maus, “porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso”⁴⁰⁸ e digno de compaixão. O caráter do indivíduo deve ser intermediário, ou seja, “que não se distingue muito pela sua virtude ou justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro”⁴⁰⁹. Vejamos o titã Prometeu. A personagem passa da dita para a desdita, não por “malvadez”, mas porque cometeu um erro, ou melhor, alguns erros (como veremos adiante). Talvez, o articulador teórico das tragédias gregas, quando lançou a querela Mito versus Caráter – ação versus personagem – quisesse nos alertar que **qualidades não garantem boas ações, não garantem a boa ventura**. Há, também, que se perguntar: boas ações para quem? Para os deuses? Para os homens? Prometeu, o providente – qualidade que nomeia e referencia o caráter do herói –, não afiançou com tal nomeação a sua própria felicidade⁴¹⁰. Mas, justamente, suas ações o levaram à desventura. Da felicidade à infelicidade, eis o salto da tragédia. O Mito apresenta a trajetória que leva à queda do herói. Sua ruína deve-se, não aos adjetivos que o qualificam, mas às ações que comete. O caráter de Prometeu, com seus atributos e virtudes, não o livra das consequências de suas ações, nem as justificam perante Zeus e sua “justiça”. Ações comprometem. Seu infortúnio é decorrente do erro trágico, a afronta aos deuses, a Zeus. Afronta que o conduz ao sofrimento no Cáucaso, na tragédia de Ésquilo, *Prometeu acorrentado*. O infortúnio foi anteriormente narrado/cantado por Hesíodo e Platão. As diferentes versões não se esquivam de nos lembrar da traição de Prometeu para com os seus. Nem mesmo os laços de parentesco com os titãs impede que Prometeu fique do lado de Zeus e contra seu pai Cronos, na disputa olímpica.

O efeito trágico é atingido pela tragédia através do Mito – ou a trama dos fatos – que se utiliza de seus meios – “peripécias e reconhecimentos”⁴¹¹ – para moverem os ânimos. Aristóteles afirma: “o mito é o princípio e como que a alma da Tragédia; só depois vêm os caracteres [...] A Tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes”⁴¹². Ou seja, imitação daqueles que agem. E quem age é a personagem. A personagem é a força atuante, é a máscara do ator. Sua presença pressupõe uma persona, uma máscara encarnada e corporificada. Mito e personagem são inextricáveis.

⁴⁰⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 67, parágrafo 69.

⁴⁰⁹ Idem, ibidem, p. 69, parágrafo 70.

⁴¹⁰ Logo mais, entraremos nas ações cometidas pelo titã. Teremos subsídios para pensar seu caráter e ações.

⁴¹¹ ARISTÓTELES, 1993, loc. cit., p. 43, parágrafo 34.

⁴¹² Idem, ibidem, p. 43, parágrafo 35.

Entendo que as divisões são nucleares e que as classificações das partes em suas competências foram, ou são necessárias, para determinadas análises de obras, mas também para controle e domínio dos elementos de cada espécie. Opto por compreender que as seis partes que constituem a tragédia não se configuram em partes que se recusam, mas que se compõem quando em relação umas às outras. Ou seja, são partes ou sistemas significantes que compõem a obra. Uma tragédia contemporânea não admite menosprezo de seus elementos constituintes. Uma parte não existe sem a outra. Um signo teatral – composto de significante e significado – efetiva-se somente quando em relação aos outros signos da cena. A interdependência é uma realidade nessa relação, e não a divisão. Mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e Melopeia, cada elemento se realiza em presença de outro, auxiliam-se reciprocamente na cena teatral. Entretanto, cada uma das partes da tragédia, explicitadas por Aristóteles, sofre mudanças profundas no decorrer da História. As épocas mudam, as cenas mudam, e o teatro jamais é como antes. A tragédia, encenada como na Grécia antiga, não é possível nem mesmo no Teatro de Dionísio, em Atenas, onde teve suas origens. Nós, receptores da obra, somos um público contemporâneo. A tragédia de Ésquilo, *Prometeu acorrentado*, teve uma recepção no tempo da *polis* grega que lhe conferiu um sentido que não é o mesmo para nós, hoje. O sentido da obra muda a cada encenação. Quando pensamos no mito, consideramos os diversos sentidos das versões literárias que respondem aos tempos e sociedades em que foram criadas. Lembro que o mito de Prometeu é retomado na poesia lírica, épica e dramática⁴¹³. Significa que lemos *Prometheus - a tragédia do fogo* sob a luz da poesia que tratou do tema anteriormente, contando com as encenações. Nossa leitura também assimila as perspectivas dos autores que pensaram o mito, a tragédia e todos os elementos relacionados ao espetáculo. No teatro contemporâneo, o Mito, como composição de atos, não se apresenta da mesma forma e em detrimento dos outros elementos. Há que se entender que essa hierarquia em que o Mito encabeça a tragédia por seu grau de importância, não tem lugar na contemporaneidade, muito menos o destaque que Aristóteles lhe conferiu. Vemos em *Prometheus*, sim, todas as seis partes da tragédia, incluindo o Mito e a Melopeia. Sim, **seis partes, mas jamais como na Grécia antiga**, no período neoclássico, romântico ou qualquer outro. As seis partes que se compõem em relações dinâmicas e recíprocas, desdobraram-se e ressignificaram-se através dos tempos. Levemos em conta o espetáculo que compreende um ponto de vista interno e outro externo, que comporta o seu público, enquanto agente coletivo; mas, também, o espectador, indivíduo, enquanto actante observador.

⁴¹³ Cf. p. 69. Lembro que mito, em letra minúscula, não tem a acepção aristotélica de “Mito como composição de atos”, mas de uma narrativa dos mitos tradicionais.

O espetáculo abarca o espectador, certo, mas volto ainda à *Poética* da tragédia grega do ponto de vista interno. Já falamos na interdependência entre Mito e caráter, mas vejamos a relação entre caráter, pensamento e elocução. O caráter se revela nos pensamentos, ideias e decisões do herói. A elocução é “o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado este que tem a mesma efetividade em verso ou em prosa”⁴¹⁴. Pensamentos e palavras cantam versos e prosas. Levemos em consideração que, na elocução, também há canto. Elocução e Melopeia são cantos, são expressões dos pensamentos das personagens e do coro. Se, por um lado, o canto é individualizado pelas personagens, em suas falas, seus discursos; por outro, o canto permanece coletivo com o coro, em discurso plural manifesto por diversos meios. Em *Prometheus - a tragédia do fogo*, o coro se expressa por entonações vocais e sonoridades instrumentais, movimentos cênicos e dança. O coro age, intervém nas narrativas, responde, concatena cenas simultâneas, enfatiza enunciações, estabelece o contratempo, finaliza, inicializa, temporaliza sequências de ações e discursos. O coro tudo abarca e sustenta como um oceano sonoro. É o coro das Oceânidas, coro de ninfas, filhas do Oceano. A elas, a Melopeia, os cantos vocais, mas, também, vozes narrativas que exercem seus poderes de ação. E são sopros de verbo e ritmo que trazem vida, impulso, pulsões.

Em *Prometheus*, o coro é protagonista. Seu canto e ritmo são veículos de retorno ao *illud tempus*, ao tempo mítico de Prometeu. A princípio, os atores são partes do coro, de um canto de origem, de um ditirambo, um canto ao bode, canto ao deus Dionísio. Em *Prometheus*, o coro é um corpo de atores, um bando de águias, da parte da Melopeia, do canto e corpo coletivos, de onde despencam os atores em voos xamânicos para receber como hungan essas figuras míticas dos tempos primordiais. Isso nos lembra das origens do fenômeno teatral, quando o performer ainda estava ligado aos rituais religiosos. Ainda hoje, o teatro é um ritual. Não mais um ritual religioso. Mas um ritual. Não me eximo de tal afirmação, nem da leitura que faço dos atores/águias da Balagan. Agentes do coro e da cena, as figuras se destacam de uma constituição orgânica para individualizar-se como personagens narradoras, mas nem por isso deixando de agir em harmonia com o todo. As personagens são personas, máscaras que se corporificam. A Cia. Balagan recua e retoma os princípios do coro e do canto como elementos estruturais dos primórdios do teatro. A Melopeia foi como que deixada no tempo, nos círculos, semicírculos ou fossos das orquestras, de onde renasce, de tempos em tempos, em cenas específicas, que reatam as íntimas ligações do teatro com elemento musical e coletivo. Na *tragédia do fogo* defrontamo-nos com a essência do teatro.

⁴¹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 45, parágrafo 37.

Aristóteles elogia o espetáculo como o aspecto mais emocionante da tragédia e, contraditoriamente, o menos próprio da poesia. Eia! Talvez nessa infeliz afirmação aristotélica esteja o princípio das dissensões, divergências, litígios entre literatura e teatro no percorrer dos tempos. Pode-se pensar nos aspectos que não compartilham, mas invisto nos elementos do reconhecimento e desejo recíprocos. Voltemos à tragédia grega e “sua parte mais importante”, a composição dos atos. “A Tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza”⁴¹⁵. Assim estrutura-se a ação, cujo “todo” comporta princípio, meio e fim. Sobre a composição do Mito e sua extensão, lê-se que deve ser “apreensível pela memória” e “que o limite suficiente de uma Tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe [...] da felicidade à infelicidade”⁴¹⁶. Neste capítulo VII, tem-se a noção do belo, que consiste na grandeza e na ordem de um organismo vivo composto de partes e unidade de ação. “Uno é o Mito, mas não por se referir a uma só pessoa”⁴¹⁷, até porque não é possível estabelecer unidade nos infinitos acontecimentos referentes a um indivíduo. Tomo o exemplo de Prometeu, um mito que nos é conhecido através de várias versões e ações que são realizadas em diferentes momentos, e que não, obrigatoriamente, estabelecem unidade entre si. De fato, “não é necessário seguir à risca os Mitos tradicionais donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade”⁴¹⁸. Em *Prometeu acorrentado*, Ésquilo escolhe um momento específico, a viravolta da ação em sentido contrário, quando se dá a inversão do sucesso ao infortúnio, quando Poder e Força – ou Violência, essa personagem muda – acompanham Hefesto, a quem cabe executar as ordens de Zeus: acorrentar Prometeu no Cáucaso. No prólogo, a fala do Poder:

– Aqui estamos, chegados ao solo de uma terra distante, o país dos citas, em um deserto sem a marca de humanos. Hefesto, cabe a ti a execução das ordens que te foram dadas por teu pai, acorrentando esse celerado sobre escarpados rochedos com indestrutíveis cadeias e liames de aço. Pois a chama do fogo é teu atributo, esse fogo pai de todas as artes que ele roubou e entregou aos mortais. É preciso que pague aos deuses por esse crime e que aprenda a se curvar perante o reinado de Zeus, deixando de favorecer os homens dessa maneira⁴¹⁹.

⁴¹⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 47, parágrafo 41.

⁴¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 49, parágrafo 45.

⁴¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 51, parágrafo 46.

⁴¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 57, parágrafo 53.

⁴¹⁹ ÉSQLILO. *Prometeu acorrentado*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 11.

No prólogo, temos o diálogo que apresenta a situação de enunciação, a ação no ponto em que ela se encontra. Trata-se da consequência de uma ação anterior. Nós, espectadores, através das falas das personagens, temos acesso aos conhecimentos necessários, acontecimentos que iluminam nossas perspectivas de recepção. Localizamos o momento da ação pela elocução, discurso, em diálogo das personagens. Lembro que as tragédias eram compostas em trilogias, cada qual completa em si mesma, mas que unidas formavam a sequência de uma ação, de um Mito, de uma história. *Prometeu acorrentado* é a segunda tragédia da trilogia, entre *Prometeu libertado* e *Prometeu portador do fogo*⁴²⁰. Portanto, a peça comporta uma ação que é antecedida de outra, e que se sucede em uma terceira. Segundo Aristóteles, o Mito deve imitar as **ações** que sejam **unas e completas**, e cujos acontecimentos se sucedem em conexão. Uma vez suprimido ou deslocado um acontecimento, mudando a ordem, tem-se o prejuízo da fábula e alteração do todo. Também é distinguido o Mito simples do complexo. Neste, a mudança da fortuna se realiza através da Peripécia e/ou por intermédio do Reconhecimento. Há diferentes tipos de reconhecimentos, mas os melhores surgem “da própria estrutura interna do Mito, de sorte que venham a resultar”⁴²¹ de ações antecedentes. Ou seja, as peripécias – “mutação dos sucessos no contrário”⁴²² – e os reconhecimentos – “passagem do ignorar ao conhecer”⁴²³ – derivam da própria intriga. A essas partes do Mito complexo, somam-se a Catástrofe – “uma ação perniciosa e dolorosa, como são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes”⁴²⁴ –, o nó e o desenlace – “o nó é toda a arte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim”⁴²⁵. A Tragédia *Prometeu acorrentado* parece começar pela própria Catástrofe, conjugando Peripécia e Reconhecimento, que acarretam o desenlace e fim. No entanto, Aristóteles exemplifica *Prometeu* (imagino tratar-se da trilogia completa) como uma Tragédia episódica⁴²⁶. Lembrando que quatro são os tipos de Tragédias: complexa, catastrófica, de caracteres e episódica. O filósofo afirma serem piores os Mitos episódicos por suas ações simples em episódios que não mantém entre si e entre os atos relação de necessidade e verossimilhança. Piores, por que? Por romperem com o nexos da ação? Por privilegiarem as partes declamatórias? Ou porque o caráter episódico está ligado à Epopeia e não a Tragédia?

⁴²⁰ A Grande Dionisíaca (no tempo de Péricles, entre 443 e 429 a.C.) era uma festividade consagrada ao deus Dionísio. Na competição, três dramaturgos apresentavam, cada um, três tragédias (trilogia) e um drama satírico.

⁴²¹ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p.59-61, parágrafo 59.

⁴²² Idem, ibidem, p. 61, parágrafo 60.

⁴²³ Idem, ibidem, p. 61, parágrafo 61.

⁴²⁴ Idem, ibidem, p. 63, parágrafo 64.

⁴²⁵ Idem, ibidem, p. 93, parágrafo 105.

⁴²⁶ Idem, ibidem, p. 93, parágrafo 106.

Tipos e partes qualitativas e quantitativas compõem a Tragédia. Uma Tragédia “repartida” em partes. Primeiramente, o *prólogo*, seguido pelo *párodo* – a entrada do coro –, então, a ação divide-se entre os *episódios* (de três a cinco) que são intercalados por estásimos – os cantos entoados pelo coro –, e por fim, o êxodo – que compreende o desfecho da ação e a saída dos atores e coreutas. “Estas são as partes comuns a todas as Tragédias; peculiares a que devem algumas são os ‘cantos da cena’ e os *Kommói*”⁴²⁷. Sendo **Kommós um canto de lamento**, “da orquestra e da cena a um tempo”⁴²⁸. O canto/lamento – o *Kommós* – é um canto comum ao coro e ator. Lamento que une indivíduo ao seio comum do canto e dor.

Muitos são os tipos e partes da Tragédia e muito aprendemos com as divisões, sobretudo porque estas ficaram circunscritas às páginas da *Poética antiga*, em sua teoria. Na prática poética de um mundo artístico, podemos pelo imaginário reviver a Tragédia como uma obra total, um espetáculo em sua totalidade cósmica, capaz de fazer tremer as encostas de tantas colinas nas quais se tenham esculpido degraus, onde sentamos para contemplar lá embaixo a *orchestra*⁴²⁹, o *proscenium*⁴³⁰, a *skené*⁴³¹, onde atores e coreutas⁴³² fazem as ligações entre céu e terra, e onde mundos possíveis se desdobram diante de nós. Ampliando o olhar, enfrentamos a imensidão do espaço aberto, à mercê do tempo. Imaginemos. Estamos no *théatron*, o lugar que se contempla. O teatro, a meio caminho entre a cidade baixa dos mercados e o templo de Dionísio, mais no alto. Justamente, o teatro é o meio que liga os elementos e os seres, matéria e espírito, corpo e mente. Não por nada, teatro e religião (do latim, *religare*) mantiveram, em diferentes tempos, laços estreitos em comum. Na tragédia, as partes se atrelam e todos os elementos do teatro se religam uns aos outros. Vejamos as relações dos indivíduos/atores/personagens com o coletivo/coreutas, mediados, muitas vezes, pelo corifeu. Imaginemos esse gigantesco espaço que recebe o público para compartilhar mundos possíveis. Voltemos. À tragédia sempre voltamos. A tragédia é como nossa língua – digo, para nós, do teatro –, a tragédia é como nossa língua mãe. Sempre voltamos a ela. – Na tragédia, estamos em casa. Voltamos à tragédia grega pelos textos poéticos que chegam até nós, seus mitos, seus cantos, mas também voltamos através das encenações contemporâneas. Conhecemos a casa dos Labdácidas e dos Atridas – Ah, essas famílias ...– como se fossem as nossas. Frequentamos o Olimpo, mas não comemos mais à mesa com os deuses gregos.

⁴²⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 65, parágrafo 65.

⁴²⁸ Idem, ibidem, p. 65, parágrafo 66.

⁴²⁹ Espaço circular ou semi-circular destinado ao coro na tragédia antiga.

⁴³⁰ *Proscenium* (proscênio) é o lugar da atuação dos atores (o palco).

⁴³¹ Frente à *skené* (edifício do cenário) encontra-se o *proscenium*.

⁴³² O corifeu (cantor) é o representante do coro que dialoga com as personagens, mas insere-se no coletivo.

Voltamos aos mitos, à tragédia e nos fazemos acompanhar dos pensadores que escreveram sobre as obras – Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Albin Lesky, Junito de S. Brandão –, reconstituindo o evento do espetáculo em nossa imaginação. Voltamos à tragédia grega com nossos professores, e aqui referencio os mestres Ivo Bender e Graça Nunes – dramaturgo e encenadora –, que trazem o conhecimento e a paixão pelo teatro, tanto em suas performances orais, em sala de aula, quanto em suas obras. Voltamos à tragédia, quando conversamos com os fantasmas que pairam nos anfiteatros gregos, quando acessamos nosso imaginário e vamos à *Grande Dionisíaca* para assistir a uma tetralogia – três tragédias e um drama satírico. Podemos imaginar a teatralidade da trilogia de *Prometeu*, de Ésquilo? Podemos nos imaginar nesse espetáculo? Ainda ao pé da acrópole, em Atenas, o *Theátron* de Dionísio persiste na encosta para lembrar-nos onde nasceu a arte dramática, e em que condições. Imaginamos o espaço comum e público da *Ágora*, na *polis* grega. Acompanhamos a procissão ao templo em honra a Dionísio, e ao teatro. Sim, o teatro liga os homens aos deuses. O teatro liga os ausentes aos presentes. Seriam os fantasmas as personagens? Seriam atores sobre túmulos os actantes a representar entes ausentes? Dos ritos dionisíacos, dos cantos do ditirambo, dos ditirambos cantados por sátiros, dos dramas satíricos, dos coros de entoadores, quiçá, todas essas formas tenham sido precursoras da tragédia. Em *A tragédia grega*⁴³³, Albin Lesky apresenta-nos **Arion, um cantor lírico nos primórdios da tragédia:**

[...] Possuímos um testemunho inestimável sobre uma obra do poeta lírico coral Arion, que encontramos nos fins do século VII e começo do século VI (a.C.), na corte do tirano Periandro de Corinto. Já Heródoto nos conta (I,23) que Arion foi o primeiro homem a compor um ditirambo, dar-lhe um título e recitá-lo. Isso não significa que fosse Arion o criador do ditirambo, pois esta composição já existia de há muito como canto cultural dionisíaco. Mas provavelmente, devemos as palavras de Heródoto no sentido de que Arion elevou à forma artística o antigo canto cultural e que, já que lhe deu um nome segundo seu conteúdo manifestamente cambiante, também o preencheu de novo teor. Entretanto, muito mais importante é o que reza a *Suda*⁴³⁴ a respeito de Arion: ‘diz-se dele que foi o inventor do estilo trágico (...), o primeiro a organizar um coro, a fazê-lo cantar um ditirambo, a denominar o que o coro cantava e a introduzir sátiros que falavam em versos’⁴³⁵.

⁴³³ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁴³⁴ *Suda* é uma compilação de obras da antiguidade grega e de personagens, classificadas por ordem alfabética. A obra coletiva surge no século X, em Constantinopla, como uma primeira enciclopédia.

⁴³⁵ LESKY, 1976, loc. cit., p. 53-54.

Lesky traz essa informação preciosa de que o poeta lírico, Arion, teria sido o primeiro compositor de ditirambo, dando-lhe conteúdo e estilo trágico. O historiador da literatura grega apresenta uma testemunha contemporânea a Arion: “O primeiro drama da tragédia (...) foi apresentado por Arion de Metimna, segundo ensinou Sólon em suas Elegias”⁴³⁶. Levando em conta que Arion manda cantar ditirambos em Corinto por coreutas disfarçados de sátiros, temos que Aristóteles apresenta com pertinência a ancestralidade da tragédia, “de que houve ditirambos que foram cantados por sátiros”⁴³⁷. Por um lado, a peça satírica; por outro, o ditirambo. Nos primórdios, os sátiros “eram demônios silvestres, independentes, cantavam o ditirambo, canto do culto dionisíaco elevado à forma artística”⁴³⁸. Desses cultos orgiásticos, ainda primitivos, caracterizados por danças e êxtases, temos a máscara, o elemento da transformação. A máscara é o elo entre o rito e a representação. A máscara está ligada aos primórdios do culto, já que o próprio Dionísio é denominado deus-máscara⁴³⁹. Desses ritos dionisíacos distinguem-se a forma primitiva da poesia trágica. O próprio nome tragédia revela: do grego *tragoedia*, sendo *tragos*, bode, e *oidé*, ode, canto. Na concepção do termo tem-se, então, que tragédia é um canto para se obter um bode como prêmio, ou um canto entoado no sacrifício deste animal, ou, ainda, **a tragédia é o canto do bode** ou dos cantores-bodes. Voltamos às origens da tragédia, dando ênfase ao elemento distintivo apontado por Albin Lesky: o fato de caber ao poeta lírico Arion a figura central das origens da tragédia. Essas reflexões nos levam ao modo lírico, aos antigos cantos de Arion, com uma *arkhé*.

Dos círculos dos antigos cantos do ditirambo aos círculos das orquestras, os círculos são fixados em kinesfera⁴⁴⁰ eterna. Friedrich Nietzsche e seu canto apolíneo e dionisíaco traz a dimensão do sagrado em *A origem da tragédia*⁴⁴¹. Nunca fomos tão íntimos de Apolo e Dionísio, deuses gregos que se redimensionam em nosso espírito. Dois instintos da criação, de um lado, a luz, a aparência, a beleza, o equilíbrio, a forma, o sublime; de outro, o êxtase, a embriaguez, o horror, a orgia, a manifestação da profunda natureza, da essência, o grotesco. Na tragédia proveniente do espírito da música, coexistem o princípio de individuação e a aniquilação do ser e total esquecimento de si mesmo. Apolo, representando a razão; Diôniso, a paixão. Dois princípios de natureza tão diversa – um objetivo, o outro, subjetivo –, a dualidade, a contradição, o contraste, já na origem da tragédia.

⁴³⁶ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 54.

⁴³⁷ Idem, *ibidem*, p. 53.

⁴³⁸ Idem, *ibidem*, p. 63.

⁴³⁹ Idem, *ibidem*, p. 64.

⁴⁴⁰ A kinesfera, ou cinesfera, delimita espacialmente o entorno de um centro comum. É a esfera que delimita o limite natural do espaço pessoal, no entorno do corpo do ser movente. Expressão usada por Rudolf Laban.

⁴⁴¹ NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães editores, 1982.

Tenho essa sensação comigo, de que retorno à tragédia grega sempre que vou ao teatro, como um “eterno retorno” à tragédia-língua-mãe. O *Theátron* é o lugar onde se vai para ver. A raiz da palavra, *Thea*, significa “contemplação”. Seria, então, um lugar destinado ao apaziguamento, anunciado para tranquilizar os olhos e os sentimentos? Mas esse descanso só viria após a *Kátharsis*, após o terror e a piedade que a nós – *ánthropos*, em nossa condição humana – tomaria ao ver a personagem, o nosso “herói” Prometeu, passar da dita para a desdita, após sucumbir devido a um erro de juízo, e não a um erro de caráter. De fato, é preciso aprender a não atizar a ira dos deuses. É preciso aprender a não ultrapassar o *métron*, a não cometer *hybris*. *Medèn ágan* – nada em demasia –, eis, por escrito, a orientação no Pórtico de Delfos. Acima, lê-se: *gnôthi sautón* – conhece-te a si mesmo. Em Ésquilo, em *Prometeu acorrentado*, o homem não é a medida de todas as coisas, como afirmam os sofistas. A *Moira* – o destino cego –, esta sim, é a medida. A *díke* – o princípio da justiça – tem lugar somente no final da trilogia da *Orestéia*, de Ésquilo. A tragédia foi abraçada pela *polis*, interessada em acabar com as desmedidas. Seus poderes dirigiam-se à inteligência, à compreensão da ação e seus ensinamentos, mas também aos sentidos, aos prazeres estéticos. Há um compartilhamento do conhecimento em conexão com os mitos. Por toda História os homens se conectam através dos mitos. Prometeu atravessa a História. Desde Hesíodo e Platão, o mito encontra-se “deitado na escrita”. Diversos poetas desdobram o mito, recriam-no em diferentes versões. Prometeu é fixado em escrita, mas encontra sua liberdade na poesia, em todos os gêneros. Ilusão pensar que mitos possam se fechar em páginas ou em gêneros. O mito reconta e realocaliza, retoma seus meios primordiais da oralidade e performatividade.

Como alcançar com palavras *Prometheus, a tragédia do fogo*, senão movida por esses cantos? São os cantos das Oceânidas, ecos do coro que trazem à tona vozes ancestrais. O coro protagonista, como nos princípios, evidencia o canto coletivo. Definitivamente, o teatro contemporâneo não corresponde aos paradigmas aristotélicos. Entretanto, pergunto, por que reconhecemos esses paradigmas na cena de hoje? E em qual sentido? Mesmo que de forma atravessada, estranha, fragmentada, transformada, lá estão os princípios. Raspamos algumas camadas de significação e lá estão, os princípios. Uma tríade elementar: o atuante, a peça teatral (ou mundo possível, imaginado) e o público. Os princípios do teatro não obrigatoriamente são os princípios da tragédia, não respondem à *Poética* e a Aristóteles. A Balagan elenca elementos primordiais do teatro e cria um mundo possível para o seu *Prometheus* e sua *Tragédia do fogo* contemporânea, cria uma poética própria, uma dramaturgia arrojada, surpreendente, encantadora e responsiva ao mundo atual.

Dos elementos eleitos da *Poética* de Aristóteles, citados nesta tese, digo que, com eles, aprendo, reflito, medeio, questiono, comparo. Servem a muitos propósitos, pois são fundamentos teóricos de reconhecimento e recusa. Este estudo é também um aporte para reflexões e diálogos com o espetáculo. O intuito é sempre repensar junto ao objeto de estudo, *Prometheus - a tragédia do fogo*. Um dos aspectos que dizem respeito ao caminho de reflexão é a classificação dos gêneros literários. Nesse sentido, é preciso voltar ainda, e rever essa noção com o mestre de **Aristóteles, Platão** (427 a.C.-347 a.C.). A raiz de uma classificação de obras literárias segundo os gêneros está no terceiro livro de *A República* (*Politeia*, em grego)⁴⁴², de Platão. Não entro nas questões filosóficas que a obra apresenta, mas aponto o momento específico do diálogo entre Sócrates e Adimanto, quando, após falarem a respeito dos discursos, Sócrates aborda o estilo, “e então teremos analisado completamente tanto os temas quanto as formas”⁴⁴³. O diálogo socrático se estende em exemplos e descrições. Entretanto, abaixo, cito a fala em que, especificamente, o filósofo sintetiza a divisão, tanto na “poesia quanto na prosa”, dos três gêneros. A definição de Platão é seguida da definição de Aristóteles, em sua *Poética*, que concerne às três espécies de poesia imitativa, conforme o modo de imitação. Primeiramente, segundo Platão:

[...] Creio que agora vês com clareza aquilo que não pude demonstrar-te antes: que na poesia e na prosa existem três gêneros de narrativas. Uma, inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é adequada à tragédia e à comédia; outra, de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e, finalmente, uma terceira, formada da combinação das duas precedentes, utilizada na epopeia e em muitos outros gêneros⁴⁴⁴.

No terceiro capítulo da *Poética*, Aristóteles disserta sobre a classificação da poesia, segundo o modo da imitação, diferenciando “narrativa”, “mista” e “dramática”:

Há ainda uma terceira diferença entre as espécies de [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. Consiste pois a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos – a saber: segundo os meios, os objetos e o modo⁴⁴⁵.

⁴⁴² PLATÃO. “A República”. In: *Diálogos. A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000, vol III.

⁴⁴³ Idem, ibidem.

⁴⁴⁴ Idem, ibidem.

⁴⁴⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 23-25, parágrafo 10.

Os gêneros literários constituem questões e controvérsias desde os tempos de Platão e Aristóteles. Suas definições encontram margens de relações, mas coincidem somente até certo ponto. A teoria dos gêneros estabelece uma classificação ordenadora e, sobretudo, estrutural. Vejamos o capítulo três da *Poética*, quando Aristóteles disserta sobre as espécies de poesia imitativa, classificadas segundo os “modos” de imitação, podendo ser narrativa, mista ou dramática. Parece não haver dúvidas quando Aristóteles se refere ao modo de representação dramática: “mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas”, como na tragédia e comédia. Quanto ao modo de representação, na *forma narrativa*, há duas possibilidades: “assumindo a personalidade de outros, como faz Homero”, na epopeia; ou “na própria pessoa, sem mudar nunca”. A terceira espécie da poesia, a “lírica”, parece dizer respeito aos termos que grifo em itálico acima, quando a imitação se realiza na *forma narrativa* pela *própria pessoa* que narra, *sem mudar nunca*. Espelho: uma forma narrativa do “eu”? Daí inferindo um “eu lírico”? E que essa *narrativa na própria pessoa*, quando acompanhada da lira, passa a ser uma poesia narrativa lírica, poesia cantada, *enunciada pela própria pessoa* que canta a si próprio, os fenômenos da natureza e do mundo, os sentimentos da alma, que enaltece o eu no outro e o outro no eu, em cantos? A narrativa de um “sujeito lírico”, de um “canto do eu”, transparece na poesia lírica clássica, cuja ordenação e classificação em gênero é realizada segundo semelhanças métricas, de extensão e composição.

Em *A República*, de Platão, Sócrates apresenta os “três gêneros da narrativa” na “poesia e prosa”, primeiro dizendo tratar-se da “forma”, depois do “estilo” e, posteriormente, diz ter analisado os temas e as formas (“formas” equivalem às “espécies” da poesia, segundo Aristóteles). Em momento anterior, o filósofo havia dito: “os poetas e prosadores se referem a acontecimentos passados, presentes ou futuros, [...] e para isso se servem da narrativa, por intermédio da imitação, ou por meio de ambas”⁴⁴⁶. A ênfase parece estar na narrativa e não na imitação. A imitação é um dos meios. Os “poetas realizam sua narrativa por intermédio da imitação”, afirma Sócrates. Ele se refere aos três tipos de narrativa, três formas (três “modos de imitação”, segundo Aristóteles). Assim como para seu discípulo, parece não haver equívocos quanto ao gênero dramático: “inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é adequada à tragédia e à comédia”, responde Sócrates a Adimanto. Anteriormente, Sócrates havia explicado que “quando se retiram as palavras do poeta no meio das falas, e permanece apenas o diálogo”⁴⁴⁷, tem-se a forma própria da tragédia e da comédia.

⁴⁴⁶ PLATÃO. “A República”. In: *Diálogos. A República*. Belém: EDUFPA, 2000, vol. III.

⁴⁴⁷ Idem, *ibidem*.

O segundo gênero é a “narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos”, afirma Sócrates. “Platão parece referir-se, neste trecho, aproximadamente ao que hoje se chamaria de gênero lírico, embora a coincidência não seja exata”⁴⁴⁸. Anatol Rosenfeld promove uma articulada narrativa sobre a questão da divisão da poesia em três gêneros, segundo os dois filósofos gregos que dissertaram sobre o tema. Sabe-se que os ditirambos eram “cantos dionisíacos festivos em que se exprimiam ora alegria transbordante, ora tristeza profunda”⁴⁴⁹. Essas narrativas cantadas, chamadas cantos do ditirambo, invocavam o deus Dionísio, em performance composta também por danças, mimos e máscaras.

O terceiro “gênero da narrativa” é formado “da combinação das duas precedentes, utilizada na epopeia e em muitos outros gêneros”. Para Platão, a epopeia une os outros dois tipos de narrativa: a primeira, inteiramente imitativa (tragédia e comédia); a outra, narrada pelo próprio poeta (ditirambos). Na narrativa épica, “manifesta-se seja o próprio poeta (nas descrições e na apresentação dos personagens), seja um ou outro personagem, quando o poeta procura suscitar a impressão de que não é ele quem fala e sim o próprio personagem”⁴⁵⁰. Neste caso, refere-se aos diálogos, quando o narrador assume as falas das personagens. Mas há que se levar em consideração que a narrativa da Odisseia, por exemplo, também é feita por diferentes personagens, inclusive o próprio Odisseu. Especulo. A narrativa, quando realizada pelo *próprio poeta* (segundo Platão), efetivamente pela *própria pessoa que narra* (segundo Aristóteles), quando o *aedo* Homero passa a imitar o *aedo* Demódoco [personagem da Odisseia], a essa narrativa que canta, que narra, que atua, a que gênero estaríamos a elencar?

O ponto nodal me parece ser o gênero lírico. Platão fala em narração *do próprio poeta, como nos ditirambos*. Aristóteles refere-se à *forma narrativa na própria pessoa, sem mudar nunca*. A poesia lírica mostra-se, então, essencialmente subjetiva em distinção conferida ao “eu” do poeta. Quem é esse sujeito lírico? É um sujeito poético ou um sujeito real? São muitos sujeitos/narradores/autores na composição das epopeias. As muitas vozes dos diferentes *aedos* foram transmitidas oralmente por anos. Quiçá, Homero tenha sido o grande orquestrador de vozes e tenha organizado as tantas narrativas, os cantos dramáticos e líricos em cantos épicos. O narrador épico, seja o *aedo* Homero (sujeito real) ou o *aedo* Demódoco (sujeito poético), assume tanto a poesia lírica como a dramática. Subjaz na *Ilíada* e na *Odisseia* séculos de poesia oral, composta, cantada e transmitida por uma sucessão de *aedos*.

⁴⁴⁸ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 15. A personagem é tratada por Rosenfeld no gênero maculino – o personagem – e, por isso, mantenho o gênero do termo conforme a citação.

⁴⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 16.

⁴⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 15-16.

A expressão/manifestação do poeta, na epopeia, era narrar uma história, viver e atuar como personagens desta história, mas também cantar-se a si mesmo em narração, em canto. **Os *aedos*** eram os poetas que cantavam, narravam e atuavam na Grécia antiga muito antes de suas performance orais “deitarem-se” em palavras escritas no papel. Quando cantavam uma narrativa, uma história, um feito, os *aedos* passavam a imitar a personagem em determinados momentos. Atuavam, falavam pela própria personagem – pelas mais diversas personagens –, acumulavam vozes. Depois, voltavam a narrar/cantar as tramas. E passavam a cantar a si ou à natureza. Difícil é precisar a separação do contar e do cantar. Inspirados pelas musas, os *aedos* narravam os atos de outros – outros agentes, outros tempos, outros lugares – como se tivessem vivido a ação, como testemunhos, ou como intermediários divinos, inspirados por musas. Espelho. Teriam sido os tocadores de lira que improvisavam os cantos líricos/épicos, ou teriam sido os *aedos*, a cantar/contar, que se faziam acompanhar da lira? Seus cantos eram também esse cruzamento de vozes – formas/conteúdos, modos, objetos e meios diferentes – que pode conter um poema. Seus cantos eram um cruzamento de mitos.

Na *Iliada* e na *Odisseia* temos, hoje, bem grafado no papel, em escrita “definitiva”, o que sabemos ter sido, primeiramente, improvisado oralmente. No tempo da *arkhé*, os cantos narrativos eram transmitidos de forma oral, improvisados em diferentes sequências. Intercalavam-se, interpolavam-se e sucediam-se, recompondo e reorganizando uma estrutura, de alguma forma, aberta, como se pronta a receber outro aspecto da história, ou outro testemunho a cantar outra parte do enredo. Os *aedos* narravam os atos, mitos heroicos, enunciavam através das personagens. Cantavam os mitos. A performance oral trazia em si elementos do dramático. Lembrando que a fala de uma personagem não deixa de ser uma ação, um *drama*, e as histórias, os mitos, têm lá seus conflitos. Mesmo que o espaço da performance ainda não fosse o teatro, nem mesmo uma orquestra, esse *aedo* era, de fato, um actante, que agia, que assumia ele mesmo o discurso do outro. Por um lado, narrando através das vozes das personagens, por outro, assumindo suas falas, em *mímese*. Há que se imaginar a performatividade dessas narrações, cantos, mitos que atravessaram a história, e dela trouxeram para as epopeias os ciclos míticos e suas grandes linhas e famílias. Quando lemos as epopeias de Homero, perguntamo-nos a que época remontam os mitos trazidos para sua poesia? De onde e quando vieram os elementos míticos compostos em cantos? E a língua arcaica? Antigas tribos, em suas migrações, misturavam-se entre si. Cruzavam-se as línguas dos povos que falavam “proto-grego”, quando emigram para a península da Grécia, por volta de 2200 a.C.. Uma língua não deixa de ser uma grande e complicada composição.

Pode-se acompanhar *Os gregos antigos*, de M. I. Finley⁴⁵¹ e *As origens do pensamento grego*, por Jean-Pierre Vernant⁴⁵². “O mais antigo mundo grego, tal como no-lo evocam as plaquetas micênicas, aparenta-se em muitos de seus traços aos reinos do Oriente Próximo que lhes são contemporâneos”⁴⁵³, afirma Vernant, lembrando que, com a decifração da escrita silábica micênica – denominada Linear-B – provou-se um gênero de vida análogo. “No começo do II milênio, o mediterrâneo não marca ainda em suas margens uma separação entre Oriente e Ocidente. O mundo egeu e a península grega se ligam sem descontinuidade, como povoação e como cultura”⁴⁵⁴. Essa não divisão, esse contínuo de relações e construções que se dão entre Oriente e Ocidente, soam-me como um princípio de unidade em extensão. Distâncias há. É a distância dos mares. Entre os palácios, imaginamos as naus atravessando o Mediterrâneo, imaginamos as caravanas, as itinerâncias, os deslocamentos, os homens e suas “bagagens”, em que tudo se pode levar de um lado para outro. Através das trocas palacianas, vê-se a orientação “ao outro”. Por volta de 2000 e 1700 a.C., uma primeira civilização palaciana em Creta – Festos, Mália e Cnossos – permanece orientada ao Oriente Próximo.

A proximidade desse passado revela-se, hoje, devido às escavações. A arqueologia traz à luz escolas de arquitetos, pintores, afresquistas. “Entre 2000 e 1900 a.C., uma população nova irrompe na Grécia continental”⁴⁵⁵, e vários aspectos – como casas, sepulturas, armas de bronze, cerâmicas – revelam o rompimento com o período anterior, chamado Heládico antigo. Neste “princípio”, os invasores, liderados pela tribo dos mínios, haviam se fixado na Hélade, instalando-se nas ilhas, litoral da Ásia Menor, seguindo pelo Mediterrâneo ocidental e Mar Negro. As tribos vindas dos Balcãs e das planícies da Rússia foram os antepassados do homem grego. Esses povos indo-europeus se diferenciavam pela língua, falavam um dialeto grego arcaico. Do outro lado do mar, os hititas – também povos indo-europeus – se expandiam pela Ásia Menor. “No litoral da Tróade, a continuidade cultural e étnica que se mantivera por quase um milênio da Troia I à Troia V (entre 3000 e 2600 a.C.) é repentinamente interrompida”⁴⁵⁶. A História é marcada por rupturas, destruições, tempos obscuros, e, então, recomeços e novas construções, uma sobre as outras. **Troia sobre Troia**. Camadas sobre camadas. Por volta de 1900 a.C., Troia VI é edificada. Cidades sobre cidades. Uma nova cidade, rica e poderosa, cujo povo é parente próximo dos mínios da Grécia.

⁴⁵¹ FINLEY, M. I. *Os gregos antigos*. Lisboa: Edições 70, 1963.

⁴⁵² VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: DIFEL, 1986.

⁴⁵³ Idem, *ibidem*, p. 5.

⁴⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 9.

⁴⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 9.

⁴⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 10.

Há afinidades entre os povos localizados em margens opostas do mediterrâneo. Há interesses afins. O cavalo, por exemplo. Troia é rica em cavalos. Jean-Pierre Vernant lembra: “A pré-história do deus Posidão mostra que, antes de reinar no mar, um Posidão equino, *Hippios*, associava, no espírito dos primeiros helenos como entre outros povos indo-europeus, o tema do cavalo e seu complexo mítico”⁴⁵⁷. O prestígio do cavalo e o uso do carro para fins militares unem ainda outros povos. Há que se imaginar o entrelaçamento da civilização micênica com as grandes civilizações do mediterrâneo oriental, integrados neste mundo do Próximo-Oriente. Se conto esta história, é para falar do entrelaçamento de tribos, de línguas, costumes, culturas. Entrelaçamento de textos, de mitos, de vozes, de cantos.

Na Idade do Bronze, a civilização que se segue – tecnicamente muito avançada no que se refere às artes, engenharia e arquitetura – é chamada de Micênica (1400-1200 a. C.). A sofisticada cultura encontra-se no Peloponeso, em Micenas, Argos e Pilos. Porém, por volta de 1200 a.C., esta civilização, com toda sua influência cultural e aristocracia guerreira, sucumbe sob as invasões das tribos dóricas. Os palácios fortificados em muitas partes da Grécia são destruídos, e, com eles, a realeza e toda forma de vida social, centralizada em torno do palácio. “O Rei divino desaparece do horizonte grego”⁴⁵⁸. Na sequência, quatrocentos anos foram marcados por uma Idade das Trevas, quando a arte da escrita desaparece. É a ruína dos centros poderosos, e algumas tribos se deslocam para a Ásia Menor. Paulatinamente, surge uma nova instituição, a cidade, e com ela, o pensamento racional. Em fins da época geométrica (900-750), os gregos reatam as relações interrompidas durante vários séculos com o Oriente, “quando redescobrem, através das civilizações que se mantiveram no local, alguns aspectos do seu próprio passado”⁴⁵⁹. Mais uma vez, conto uma história para falar de outra. Mais uma vez, **o passado. Sua história, ou sua memória?** Os registros ficaram marcados nas paredes, nos vasos, nas plaquetas escritas. Quando os gregos entram em contato com elementos da sua história perdida, de certa maneira voltam ao passado, rememoram, resgatam, trazem para o presente. A memória está na matéria, em tijolos e suas inscrições, mas também nos corpos e nas vozes transmitidas oralmente. Dessa Idade Média dos gregos, posteriormente, os mitos narram uma importante revolução tecnológica, o aparecimento do ferro. Imagino a oficina de Hefesto, e o próprio ferreiro a confeccionar armas para os deuses, e todas as suas histórias contadas pelos *aedos*, assim como outros mitos que se misturam ao claudicante astuto.

⁴⁵⁷ VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: DIFEL, 1986, p. 10.

⁴⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 6.

⁴⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 6.

A religião e a mitologia da Grécia clássica estão diretamente arraigadas no passado micênico. É conhecida a ascendência micênica dos gregos, que não se chamavam a si mesmos de gregos. Naquele tempo, eram conhecidos como “Aqueus”. Durante a Idade das Trevas, nomeavam-se “helenos”. A Hélade passa a designar o conjunto dos gregos, estendendo-se por uma vasta área⁴⁶⁰. Costeando a orla marítima, espalhados, “tinham a consciência de pertencer a uma única cultura”⁴⁶¹. Tinham os mesmos santuários, os mesmos deuses e rituais, mas práticas de culto diferentes. Tinham a mesma língua, mas dialetos diferentes. Com a decifração da escrita Linear-B, provou-se que a língua, na civilização Micênica, era uma forma arcaica do grego. Nas epopeias de Homero, são referenciados os Aqueus, a Hélade, os helenos, assim como antigos vocabulários de títulos e funções. Dos tempos micênicos aos tempos homéricos, a distância é grande. Diria que, além de ser temporal, é uma distância que vai da “realidade” à “ficção”. De todas as transformações, a língua é a grande testemunha. Do passado micênico vêm os antigos elementos da poesia homérica, os temas, os mitos, mas no percurso dos tempos obscuros, do estilo geométrico, das artes do ferro, outros tantos elementos foram somados, imbricados, transformados e recompostos nas epopeias. Na composição dos grandes cantos homéricos – a *Ilíada*, a *Odisseia* –, vimos quantos cruzamentos de civilizações, mares atravessados, palácios visitados, trocas, derrocadas e reconstruções. Assim é também com as narrativas que vêm desse passado heroico micênico, de uma sociedade aristocrática. Aos menestréis, a função de enaltecer e elogiar as façanhas e os atos heroicos, atribuindo aos seres humanos os traços míticos. Era preciso cantar essas histórias, esses mitos. A poesia vem desse passado. **A poesia é a memória.** Memória transmitida em palavras que encenam o ato em canto no “ato encanto”, que é a cena, a poesia.

Os *aedos*, os bardos, esses, que cruzaram os tempos, as idades – a Idade do Bronze, a Idade do Ferro –, recolhendo versões dos mitos e transformando-os em cantos, utilizaram diferentes formas, meios e modos de contar – seja mimético ou narrativo – os feitos heroicos, suas ações, as descrições de lugares, situações, os caracteres das personagens. Nos poemas homéricos, todas as épocas se fazem representar desde os tempos micênicos até os tempos mais contemporâneos ao poeta. A epopeia canta um passado, um ciclo de aventuras, onde outras criações podem ser adicionadas ou remanejadas. Mas é preciso técnica e rigor na composição oral. Os temas, modos e meios de composição são fixados para que a linguagem poética – rica, estilizada e artificial – encontre na métrica a liberdade de sua expressão.

⁴⁶⁰ A Hélade se estende pelo litoral do Mar Negro, regiões costeiras da Ásia Menor, ilhas do Mar Egeu, sul da Itália, parte da Sicília, prolongando-se de Cirene, na Líbia à Marselha, na França.

⁴⁶¹ FINLEY, M. I. *Os gregos antigos*. Lisboa: Edições 70, 1963, p. 15.

A oralidade é inseparável da performance. Há que se visualizar a cena e permitir-se escutar. Quando lemos, o fazemos. Na *Odisseia*, poema composto de cantos épicos pelo *aedo* Homero – provavelmente, a partir do século VIII a.C. –, temos o canto *nostos* de Odisseu. A narrativa é contada/cantada pelo narrador *aedo* em terceira pessoa, mas também narrada em primeira pessoa pelo próprio herói, Ulisses (Odisseu)⁴⁶², ou, ainda, por testemunhas. No canto VIII, o herói é recebido pelos Feácios, e um banquete é oferecido por Alcínoo, em seu palácio, ao guerreiro de Troia que, na ocasião, não revela sua identidade. Como personagem, **o *aedo* Demódoco** é convidado a cantar pelo anfitrião, que enuncia em primeira pessoa: “Chamai também o divino *aedo* Demódoco, a quem a divindade concedeu, mais que a ninguém, o dom de deleitar com o seu canto, quando o coração o incita a cantar”⁴⁶³. A narrativa apresenta “o cantor divinal”, privado de um dos cinco sentidos: a visão. “O arauto compareceu com o estimado *aedo*, sobremaneira amado pela musa, que lhe dera o bom e o mau: privara-o da vista e concedera-lhe o dom de cantar com suavidade”⁴⁶⁴. Sem a visão, o *aedo* vê além, tem acesso às divindades, às musas, à Memória, à poesia, ao canto. Há quem diga que Homero tenha se retratado na figura de Demódoco. Estaria narrando, ele mesmo, por intermédio da personagem. Com a chegada do *aedo* e sua harpa sonora, as musas. Seus cantos são líricos, épicos, dramáticos. Não parece haver distância entre o cantar e o relatar acontecimentos. O ritmo é marcado com os pés, e os passos da dança acompanham o cantor, que também toca o instrumento. A narrativa desenha a situação de enunciação, cujo tempo rítmico estruturado é objeto de descrição: “os rápidos movimentos dos pés dos bailarões”, ou ainda, em outra tradução, “as pancadas dos pés, bem ritmadas”⁴⁶⁵. “Plano o terreno da dança”, sobre uma estrutura métrica, o *aedo* toca seu instrumento e canta:

“O arauto chegou com a lira sonora para Demódoco. Este avançou, depois, para o meio, em roda do qual os adolescentes, há pouco ainda entrados na juventude e que eram exímios na dança, se colocaram e feriam com os pés o solo divino. Ulisses contemplava, admirado no seu espírito, os rápidos movimentos dos pés dos bailarões. [...] O tangedor da lira, começou a cantar melodiosamente os amores de Ares e Afrodita da bela coroa. Cantava como se encontraram, pela primeira vez, no palácio de Hefesto e desonraram o leito do soberano (...)”⁴⁶⁶.

⁴⁶² Odisseu (em grego) ou Ulisses (em latim) é a personagem principal da *Odisseia*, de Homero. É também personagem na *Ilíada*. Ele é considerado o mais ardiloso guerreiro de toda a epopeia grega.

⁴⁶³ HOMERO. *Odisséia*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1972, p. 100.

⁴⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 100.

⁴⁶⁵ HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 143.

⁴⁶⁶ HOMERO, 1972, loc. cit., p. 106.

O canto do *aedo* mistura-se à narrativa, e, na sequência, Demódoco canta as peripécias dessa traição, dos amores de Ares e Afrodite, na casa de Hefesto. O exemplo acima é consagrado às personagens olímpicas, mesmo que o assunto seja trivial, como uma infidelidade. Os temas dividem-se entre os planos divino e humano, entre assuntos sérios e cômicos, entre comidas e memórias. Lembro da preocupação de Odisseu em satisfazer o *aedo*, em lhe oferecendo um bom pedaço de lombo de porco⁴⁶⁷. Abaixo, cito a passagem da *Odisseia* – em outra tradução, em versos – e cuja narrativa passa da terceira pessoa para a primeira pessoa, em fala da personagem protagonista:

“Tendo assim, pois, a vontade da fome e da sede saciado,
vira-se para Demódoco o astuto Odisseu e lhe fala:
"Mais do que a todos os outros mortais, te venero, ó Demódoco!
Foste discip’lo das Musas, as filhas de Zeus, ou de Apolo?
Tão verazmente cantaste as desgraças dos homens Aquivos,
quanto fizeram, trabalhos vencidos, e o mais que sofreram,
como se o visses tu próprio, ou soubesses de alguém fidedigno.
Ora começa de novo, e o cavalo de pau nos invoca,
que por Epelo foi feito com a ajuda de Palas Atena,
esse, que o divo Odisseu com astúcia pôs dentro de Tróia,
cheio de heróis destemidos, que os muros sagrados saquearam.
Caso consigas cantar isso tudo de acordo com os fatos,
logo darei testemunho perante o universo dos homens
que recebeste de um deus benfazeio a divina cantiga”⁴⁶⁸.

Com a narrativa, Odisseu “liquefazia-se em lágrimas”, ao reconhecer sua própria história sendo cantada como que por ele mesmo. A emoção teria se dado por identificação, pela fidelidade da narrativa? Ou teria sido pela vaidade do astuto guerreiro ao ver-se retratado/cantado pelo divino cantor? E este cantor/narrador? Passamos a conhecê-lo cada vez melhor. Discípulo das musas, filhas de Zeus, ou de Apolo? Venerado por Odisseu por cantar “verazmente” suas próprias desgraças e incríveis façanhas? Adorado por cantar vaidades de um astucioso herói e glorificá-lo? Entrementes, este é o universo ficcional, cujo espaço da narrativa, onde acontece a narração citada, é um palácio particular, uma propriedade de caráter privado, lugar de privilégios de uns – do rei –, de poderes hierárquicos.

⁴⁶⁷ Não há como não lembrar de Pantagrueu e Panurge – personagens consagrados de François Rabelais – nessas passagens que se referem à ação de saciar a fome e a sede antes de tudo o mais. Rabelais parece ter se apropriado de falas inteiras de Homero. Odisseu “corta um pedaço do lombo de porco de dentes recurvos com bem gordura e, a seguir, um maior para si põe de parte”, ou ainda “Todas as mãos estendiam, visando alcançar as viandas”.

⁴⁶⁸ HOMERO. *Odisseia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 149.

Na ficção, o canto/narrativa de Demódoco atravessa os mares para testemunhar os feitos de Odisseu. Entende-se tratar de narrativas curtas, próprias para serem recitadas à mesa. Essas composições curtas contrapõem-se às grandes composições que são os poemas épicos. Não diria que se opõem, mas que os compõem. Mesmo não correspondendo com rigor a uma cronologia, os episódios desse passado mítico são cantados por diferentes autores/*aedos*, são agrupados e reagrupados, seguindo antigas técnicas de composição, transmitidas oralmente por séculos. Junito de Souza Brandão, em *Mitologia grega*⁴⁶⁹, explicita:

[...] uma realidade histórica está subjacente ao mito na epopeia homérica, se bem que, glorificada e transformada por vários séculos de tradição puramente oral que precederam à composição definitiva elaborada por Homero (séculos IX-VIII a.C.) e a fixação por escrito dos dois poemas (século VI a.C.)⁴⁷⁰.

Parece não haver dúvidas, a *Iliada* descreve um fato histórico, apresentado de forma poética. Com relação à base histórica da *Odisseia*, “se poderia defender que a temática do périplo fantástico de Ulisses teria sido o mascaramento da busca do estanho ao norte da Etrúria, com o descobrimento das rotas marítimas do Ocidente”⁴⁷¹. A *Odisseia* é o canto *nostos* de Ulisses – o retorno à Ítaca, para sua esposa Penélope – o canto nostálgico de Odisseu, ele mesmo o narrador que vem de longe, o marinheiro comerciante descrito por Walter Benjamin⁴⁷². Os marujos *aedos* são mestre na arte porque narram/cantam também suas próprias experiências. Essas, que atravessam os tempos e os mares. Narrativas que parecem ter-se embevecido desse grande corpo sonoro e ritmado que pulsa em ondas e depressões marítimas. Ulisses – **Odisseu** – seria “o ancestral dos velhos marinheiros, que haviam, heroicamente, explorado o mar desconhecido, cujas fábulas eram moeda corrente em todos os povos, do Oriente ao Ocidente: monstros gigantes, ilhas flutuantes, ervas milagrosas, feiticeiras, ninfas, sereias e Ciclopes”⁴⁷³. Homero teria compilado todos esses cantos – vinte e quatro cantos da *Iliada* e vinte e quatro cantos da *Odisseia* – que foram transmitidos de geração em geração, de memória em memória, de forma oral, em performances que ultrapassaram o verbo, que transpuseram os tempos. Todos os passados, uns sobre outros. Tantos cantos, uns sobre outros. Até quando se cantar.

⁴⁶⁹ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986.

⁴⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 116.

⁴⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 115-116.

⁴⁷² Cf. p. 19-20.

⁴⁷³ BRANDÃO, 1986, loc. cit., p. 116.

O movimento de retorno, que empreendo neste *InCanto*, explora uma direção contrária ao esperado para a análise de uma peça contemporânea. Talvez não objetive, exatamente, uma análise do espetáculo. Desde o início, minha energia concentrou-se em escuta e observação de *Prometheus - a tragédia do fogo*. Partindo de uma predisposição sensível de recepção, ponho-me a colher os elementos que a poesia me apresenta. É o próprio objeto de estudo que fornece as passagens e me levam de volta aos princípios, aos mitos, à tragédia, aos cantos, à epopeia, aos *aedos*. No caminho de leitura, o recuo tem seus propósitos, tem seus encontros. O distanciamento propicia ver com outros olhos. Então, recuo à *Poética* de Aristóteles, à doutrina da arte poética, não em busca de uma técnica, de um “como fazer” poesia, pois que essa validade está expirada faz muito. Recuo para repassar, reaprender, rever caminhos de descobrimentos, de reconhecimentos. Recuo e recuso. Recuo para encontros e diálogos com os mestres do passado, como diz Grotowski. Recuo para ouvir o “filósofo da poesia grega” falar dos nossos ancestrais. Na *Poética*, tem-se por escrito que o teatro tem suas origens nos princípios improvisados dos cantos. Repito: “a Tragédia, dos solistas do ditirambo; a Comédia, dos solistas dos cantos fálicos”⁴⁷⁴. Vê-se a aliança entre poesia, teatro e canto. Graças a Aristóteles, temos o **aporte teórico para afirmar: *In principio era o canto***⁴⁷⁵.

Prometheus nos remete aos princípios do teatro. Outrossim, vejo-me também implicada nos princípios do canto narrado/cantado das epopeias. Ao embarcar nesses meandros da narrativa – uma narrativa que é bem dita, bem chamada, bem nomeada de canto, a lembrar pelos inícios da *Ilíada* e da *Odisseia*: “Canta-me a cólera - ó deusa - funesta de Aquileu Pelida [...]”⁴⁷⁶ e “Musa, reconta-me (canta-me) os feitos do herói astucioso [...]”⁴⁷⁷ – atento a Platão, no diálogo de Sócrates e Adimanto, em *A República*, quando fala dos três gêneros da narrativa, e confia ao terceiro, à epopeia, uma formação combinatória da poesia “inteiramente imitativa [...] adequada à tragédia e à comédia” e da poesia “de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos”⁴⁷⁸. A poesia épica recebe a deferência por ser formada da combinação das outras duas. Por outro lado, Aristóteles consagra a maior parte de sua *Poética* ao gênero trágico e afirma que “a tragédia é superior porque contém todos os elementos da Epopeia, e demais, o que não é pouco, a Melopeia e o espetáculo cênico, que crescem a intensidade dos prazeres que lhes são próprios”⁴⁷⁹.

⁴⁷⁴ Cf. cit. 358. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 31, parágrafo 20.

⁴⁷⁵ Cf. minha proposição, nas *Considerações iniciais*, p. 32.

⁴⁷⁶ Cf. cit. 275.

⁴⁷⁷ Cf. cit. 276.

⁴⁷⁸ Cf. cit. 399. PLATÃO. “A República”. In: *Diálogos. A República*. Belém: EDUFPA, 2000, vol. III.

⁴⁷⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 147, parágrafo 183.

Superando a Epopeia, a Tragédia “possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, dentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação”⁴⁸⁰. Em *O conhecimento da literatura*⁴⁸¹, Carlos Reis retoma a implicação desta “grande evidência representativa”, referindo-se “aos termos em que a tragédia resolve o que pode designar-se como dialéctica da representação: toda a representação trata de figurar, através de um elemento representante, a presença de um ausente, entendido como elemento representado”⁴⁸². A representação caracteriza-se por trazer o elemento ausente à presença, e a tragédia promove e enfatiza essa evidência representativa.

Aristóteles enfatiza o espetáculo cênico e a Melopeia – componentes que acrescem “a intensidade dos prazeres que lhes são próprios” – como elementos teatrais. Estaria ele apontando a “**teatralidade**” da tragédia posta em cena na *polis* grega? A noção de “teatralidade” como conceito, afirma Josette Féral, em *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*⁴⁸³, “é uma preocupação recente que acompanha o fenômeno de teorização do teatro no sentido moderno do termo”⁴⁸⁴, difundido a partir dos anos 1980. Os estudos sobre a teatralidade ultrapassam o espaço teatral e encontram propriedades no âmbito cotidiano. O próprio lugar e distância do texto em relação à cena são questionados no evento teatral na contemporaneidade. No entanto, concentro-me na teatralidade que é própria do teatro e que o distingue dos outros gêneros, inclusive da dança e da performance. Trazer à tona a natureza profunda do teatro, além da multiplicidade das práticas individuais, das teorias do jogo e das estéticas, e encontrar paramentos comuns a toda ação teatral, desde sua origem, é um projeto “titanesco”, segundo Féral⁴⁸⁵. Mesmo que o sentido atual de teoria do teatro seja recente – pois as poéticas e estéticas não dão conta da cena contemporânea –, pode-se objetar que a *Poética* de Aristóteles, os prefácios de Victor Hugo, entre outras poéticas e estéticas, constituem também trabalhos de teorização do teatro, uma vez que tratam e promovem a reflexão sobre suas especificidades. A teatralidade é, então, o elemento diferencial do gênero dramático, que abarca todos os elementos da epopeia⁴⁸⁶, segundo Aristóteles, e que confere à tragédia (o drama) o lugar de superioridade aos outros gêneros.

⁴⁸⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 147, parágrafo 183.

⁴⁸¹ REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPURS, 2003.

⁴⁸² Idem, *ibidem*, p. 80.

⁴⁸³ FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre. Au delà des limites*. Collellection dirigée par Cristophe Bara et Patrick Pezin. Montpellier: L’Entretemps, 2011.

⁴⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 82.

⁴⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 80.

⁴⁸⁶ Cf. cit. 454.

Lembro Victor Hugo e Hegel, cujas poética e estética afirmam a supremacia do gênero dramático. Sendo este, justamente, a síntese dialética da tese épica e antítese lírica⁴⁸⁷. O drama moderno, para Hugo, concentra a poesia lírica dos tempos primitivos e a poesia épica, dos tempos antigos. Daí sua poética caracterizar-se pela mistura de gêneros. A hibridização incorre nessa *mélange* de sistemas que caracterizam diferentes cosmovisões. Pergunto-me o porquê de haver sempre a necessidade de se estabelecer uma supremacia. Não há sentido na superioridade de gêneros poéticos. Mas há sentido em plurais visões de mundo, e que resultam no teatro contemporâneo em uma infinidade de perspectivas e particularidades. Entretanto, reconhecemos o “homem oceano”, Victor Hugo, lutando por essa liberdade criadora, onde coexistem as poesias lírica, épica e dramática. No *Prefácio de Cromwell*⁴⁸⁸, Hugo expõe uma visão que diz respeito ao modo como a poesia se apresenta e desenvolve em cada período histórico: a ode lírica, nos tempos primitivos; a epopeia, nos tempos clássicos; e o drama do período moderno, onde o grotesco, no reverso do sublime, apresenta-se como o princípio organizador. Para o poeta, a evolução da poesia encontra-se em relação à história. No princípio dos tempos, a ode era toda a poesia. Graças a Victor Hugo, temos **o aporte poético para afirmar: *In principio era o canto***⁴⁸⁹.

Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino. Ele toca ainda de tão perto Deus que todas as suas meditações são êxtases, todos os seus sonhos visões. Expande-se, canta como respira. Sua lira tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação [...] A terra está ainda mais ou menos deserta. Há famílias e não povos; pais, e não reis. Cada raça existe à vontade; não há propriedade, não há melindres, não há guerras. Tudo pertence a cada um e a todos. A sociedade é uma comunidade. Nada incomoda o homem. Ele passa esta vida pastoril e nômade pela qual começam todas as civilizações, e que é tão propícia às contemplações solitárias, às caprichosas fantasias. Não opõe nenhuma resistência, abandona-se. Seu pensamento, como sua vida, se assemelha à nuvem que troca de forma e de caminho, segundo o vento que o impele. Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. É jovem, é lírico. A prece é toda a sua religião: a ode é toda a sua poesia. Este poema, esta ode dos tempos primitivos, é a Gênese⁴⁹⁰.

⁴⁸⁷ Cf. p. 99

⁴⁸⁸ Cf. p. 100-104

⁴⁸⁹ Cf. minha proposição, nas *Considerações iniciais*, p. 32.

⁴⁹⁰ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 17.

Pouco a pouco [...] Todas as esferas crescem; a família se torna tribo, a tribo se faz nação. Cada um destes grupos de homens se amontoa ao redor de um centro comum, e eis os reinos. O instinto social sucede ao instinto nômade. O acampamento dá lugar à cidade, a tenda ao palácio, a arca ao templo. Os chefes destes Estados nascentes são ainda pastores, mas pastores de povos; [...] No entanto as nações começam a ficar demasiado compridas no globo. Elas se incomodam e se ferem; daí os choques de impérios, a guerra. Elas se ultrapassam, umas as outras; daí as migrações de povos, as viagens. A poesia reflete estes grandes acontecimentos; das ideias ela passa às coisas. Canta os séculos, os povos, os impérios. Torna-se épica, gera Homero⁴⁹¹.

Deixo que o poeta fale sobre o gênero humano e sua poesia. Copio palavra por palavra para que se leia, acompanhe-se, imagetivamente, as paisagens, as grandes ações coletivas da humanidade. O canto lírico transforma-se em canto épico e, este, em canto dramático:

Mas é sobretudo na tragédia antiga que a epopeia sobressai por toda parte. Ela sobe ao palco grego sem nada perder, de alguma forma, de suas proporções gigantescas e desmedidas. Suas personagens são ainda heróis, semideuses, deuses; suas molas, sonhos, oráculos, fatalidades; seus quadros, enumerações, funerais, combates. O que cantavam os rapsodos, declamavam-no os atores, eis tudo. [...] Há mais. Quando toda a ação, todo o espetáculo do poema épico passara para o palco, o que resta, o coro toma. O coro comenta a tragédia, encoraja os heróis, faz descrições, chama e expulsa o dia, regozija-se, lamenta-se, apresenta às vezes a decoração, explica o sentido moral do assunto, lisonjeia o povo que o escuta. Ora, que é o coro, esta estranha personagem colocada entre o espetáculo e o espectador, se não o poeta a completar sua epopeia?⁴⁹²

É necessário, diz Aristóteles, “não fazer uma tragédia como se ela fosse uma composição épica (chamo de épica à que contém muitos Mitos), como seria o caso do poeta que pretendesse introduzir numa só tragédia todo o argumento da *Iliada*”⁴⁹³. Victor Hugo atreve-se a falar que **a epopeia sobe ao palco**. Ao contrário de apontar as separações e diferenças entre os gêneros – extensões, partes episódicas que se contrapõem ao encadeamento das ações, divisões da epopeia em cantos, em oposição aos elementos e partes da tragédia –, é o poeta quem reconhece as semelhanças e os pertencimentos.

⁴⁹¹ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p 17-18.

⁴⁹² Idem, *ibidem*, p. 19-20.

⁴⁹³ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 95, parágrafo 108.

A ideia de pertencimentos, de traços em comum entre os gêneros, de que uma poesia traz elementos da poesia anterior, mesmo que por negação, esse sentimento de pertencimento revela o pensamento subjetivo de índole romântica. Hugo fala da ação épica que passa para o palco e reflete sobre o coro, esse coletivo que é personagem, que é o próprio poeta colocando-se entre o espetáculo e o espectador. O coro é apresentado como elemento épico e, de fato, o coro ultrapassa as perspectivas do lírico. É preciso retomar essas considerações porque abrem possibilidades para outros pontos de vista. Vejamos: “O que cantavam os rapsodos, declamam-no os atores”. Esse rapsodo⁴⁹⁴ é o ator rapsodo balagan. Nós o reconhecemos atravessando todos os tempos. Reconhecemo-lo na cena da Cia. Teatro Balagan.

Ao afirmar que a epopéia sobe ao palco grego sem nada perder de suas proporções gigantescas e desmedidas, Hugo parece referir-se, não somente a um teatro, um espetáculo imenso, mas, especificamente, a Ésquilo – a quem confere lugar de destaque entre os “gênios” – e sua personagem Prometeu, esse herói gigante e épico. “Ésquilo tem a sua geografia”, afirma Hugo, em *William Shakespeare*, e confirma: “Esta geografia vertiginosa é misturada a uma tragédia extraordinária, onde se escuta os diálogos mais que humanos”⁴⁹⁵. Eis que ouvimos o canto do titã, proferido do alto do Cáucaso. **A geografia vertiginosa localiza o trágico** de Prometeu. Localiza a inexorabilidade da tragédia. Localiza a distância da fortuna e sua queda. Localiza o mito, seus elementos dramáticos, épicos e líricos. Em *Prometheus*, reconhecemos o caráter trágico. Mas reconheço a tragédia? Sim, reconheço *A tragédia do fogo* respondendo aos princípios da poesia, mas não respondendo às antigas regras clássicas, e nem mesmo à hibridização de gêneros. Reconheço em *Prometheus* os germes de uma anterioridade, uma *arkhé* que foi objeto de estudo da companhia durante o processo de criação do espetáculo. *Prometheus* está conectado à poesia ainda não dividida em gêneros; conectado a um tempo anterior a classificações e hierarquizações de gênero.

Das três idades da poesia, segundo Hugo, o drama é conferido ao período moderno, onde o grotesco vai contrapor o sublime, compondo uma poesia completa. “A sociedade, com efeito, começa por cantar o que sonha, depois conta o que faz, e enfim se põe a pintar o que pensa”. A poesia está ligada à sociedade, mas também à natureza e à vida, pois todas passam pelas três fases: “do lírico, do épico e do dramático, porque tudo nasce, age e morre”⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ O rapsodo é o performer poeta, o contador de histórias, que canta e representa personagens, jogando entre as funções do cantar, narrar e atuar. O rapsodo na Grécia antiga interpretava o *aedo*, que, graças às musas, tinha acesso à poesia.

⁴⁹⁵ HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Paris: Garnier-Flammarion, 2003, p. 158 (tradução nossa).

⁴⁹⁶ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 42.

Entretanto, sobre todas essas histórias poéticas e imaginárias que Victor Hugo nos narra, em seu *Prefácio de Cromwell*, tenho que são como narrativas poéticas a atirar nosso imaginário. Longe de regras, modelos e imitações, sua poética está mais a lembrar-nos de que os cantos primitivos, épicos e dramáticos sobrepõem-se uns aos outros. Está mais a inspirar-nos como fontes de reflexões. Da convivência de gêneros, podemos ver, é reconhecível na poesia desde a Grécia antiga. A classificação de gênero, segundo os modos da imitação, esses que Platão e Aristóteles trataram de bem organizar e dividir, mostram a absoluta discrepância do nosso tempo. Contudo, as “visitas moradas” a que me propus, mostraram-se inquietas. Como um palimpsesto, a *Poética* revela outras camadas da nossa ancestralidade. Volto à *Poética*, não como uma madrastra dogmática e rigorosa, mas como um texto a ser bem tratado.

Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*, aborda a teoria dos gêneros, cujos termos lírico, épico e dramático são empregados em duas acepções diferentes. Primeiramente, os termos estão associados à estrutura dos gêneros – como temos visto desde Aristóteles –, e caracterizam-se como substantivos. Inferindo que “o gênero lírico coincide com o substantivo ‘A lírica’, o épico com o substantivo ‘A épica’ e o dramático com o substantivo ‘A dramática’”⁴⁹⁷. Na segunda acepção, os mesmos termos são referenciados como adjetivos, ou seja, referem-se aos traços estilísticos contidos na obra, não importando o gênero, enquanto categoria substantiva. O enfoque de Rosenfeld parece responder ou ecoar as abordagens de Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética*⁴⁹⁸, cuja obra introduz o **conceito de estilo** literário para o lírico, o épico e o dramático. Compreende-se a renúncia à *Poética* quando esta pretende catalogar em “compartimentos estanques todas as poesias, composições épicas e dramas”⁴⁹⁹. O filósofo da linguagem abre novas perspectivas ao entendimento do fenômeno. A individualidade de cada poesia exige tantas divisões quantas poesias existam, aponta Staiger, o que torna desnecessário uma tentativa de ordenação. Toda obra poética participa, em graus e modos diversos, de todos os gêneros – e isso vale também para o teatro. O que explica a multiplicidade de tipos de poesia:

Usamos, por exemplo, a expressão ‘drama lírico’. ‘Drama’ significa aqui uma composição para o palco e “lírico” refere-se ao tom, que se mostra mais importante na determinação da essência que a ‘exterioridade da forma dramática’⁵⁰⁰.

⁴⁹⁷ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p 17.

⁴⁹⁸ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

⁴⁹⁹ Idem, ibidem, p. 14.

⁵⁰⁰ Idem, ibidem, p. 14.

Entende-se que as obras teatrais pertencem ao gênero dramático, e que poesia própria para a cena é o drama. Mas, como vimos, o drama pode não ser, nem obrigatoriamente, nem essencialmente, dramático. Forma-se do substantivo drama, o adjetivo dramático. Um drama é uma peça teatral, mas nem toda peça teatral é “dramática”. Nesse sentido, existem os dramas líricos, os dramas épicos, cujos adjetivos expressam qualidades, e por isso funcionam como termos designativos de uma obra, não importando o seu ramo (gênero). Para Emil Staiger, não há razão em descrever os ramos nos quais se quer colocar as obras poéticas, mas “não é sem sentido lançar a questão da essência do lírico, do épico e do dramático”⁵⁰¹. Além de tudo, a poesia não se esgota em sua essência, pois diversos elementos entram em jogo na criação poética. Em *Conceitos fundamentais da poética* (1952), Staiger apresenta o estilo lírico: a recordação; o estilo épico: a apresentação; o estilo dramático: a tensão. *Prometeus* poderia ser lido como um “drama épico lírico”. Porém, os conceitos de *Pathos* e “problema”, concernentes ao drama, segundo Staiger, não são elementos que aponto para referir-me à obra. Apesar disso, reconhecemos outros aspectos designativos dos três estilos: lírico, épico e dramático. É preciso salientar que o fenômeno do teatro ultrapassa as acepções substantivas e adjetivas da tríade, e coloca em “jogo” outros elementos relativos à cena teatral.

Nos movimentos que faço em direção à criação, outra referência fundamental é *A lógica da criação literária* (1967)⁵⁰², de Käte Hamburger. O estudo é apresentado na contramão da tripartição dos gêneros enquanto miméticos. As polêmicas giram em torno da ideia de uma enunciação “real”. Dominique Combe, em *A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*⁵⁰³, ao desenvolver seu ensaio sobre o referente tema, aborda a fenomenologia dos gêneros literários, e cita Hamburger: “como discípula de Husserl, ela transpõe a problemática da “ficção”, reservada ao romance e ao teatro, e da “realidade” (o lirismo) para o plano da filosofia da linguagem, e, sobretudo, da fenomenologia”⁵⁰⁴. Hamburger adota a distinção entre a arte de ficção (mimético-ficcional) e a lírica (expressão da realidade). Essa diferença é fundamental para a definição da estrutura lógica do sistema literário e sua fenomenologia. Käte Hamburger apresenta uma nova noção de gêneros literários. O tema basilar é a tensão conceitual entre a criação literária e a realidade, sendo que o termo “realidade” é trazido em seu sentido de confronto em relação à ficção⁵⁰⁵.

⁵⁰¹ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 186.

⁵⁰² HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁵⁰³ COMBE, Dominique. “A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. In: RABATÉ, Dominique. *Figures du Sujet Lyrique*. Paris: PUF, 1996.

⁵⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 119.

⁵⁰⁵ HAMBURGER, 2002, loc. cit., p. 1.

Ao recuar e trazer esses estudos sobre as poéticas e gêneros literários, ví-me frente à ampla problemática que se instaura em seus processos de evolução. Determinados conceitos parecem não ter mais sentido; no entanto, têm as suas razões. As referências que apresento dialogam, de uma forma ou outra, com o espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo*. Além da problemática dos gêneros literários, localiza-se um campo específico em um domínio mais amplo, os gêneros do discurso. As práticas discursivas são associadas por alguma relação de semelhança, constituindo, então, a base de sustentação para subseqüentes configurações genológicas de índole literária. Carlos Reis afirma que os processos discursivos levam a cabo “a ativação de gêneros discursivos, dotados de certa estabilidade previamente construída, a partir da utilização desse elemento transindividual que é a palavra”⁵⁰⁶. A linguagem postulada como jogo (Wittgenstein) e o gênero literário, em seus traços comuns ou “parecenças de família”, remetem aos gêneros do discurso. Se, há pouco, falávamos sobre os modos da representação, dos gêneros e subgêneros literários – entendidos como categorias históricas e transitórias –, aqui focalizamos os **modos do discurso**, entendidos como categorias abstratas, transhistóricas e encerrando virtualidades não exclusivamente literárias. Carlos Reis, ao discorrer sobre os modos do discurso, sobre a forma como se connexionam e, de certa forma, se originam em realizações culturais de tradições muito antigas, cita Käte Hamburger que contempla, “na sua reflexão acerca da literatura enquanto fenômeno integrado no sistema geral da linguagem, a dimensão modal [...], formas de apresentação que regem a nossa relação com as obras literárias”⁵⁰⁷. Narrativa, dramática e lírica configuram expressões adjetivas, mas também remetem para o sistema triádico de referência modal. Fala-se, então, em entoação modal, em atitude modal, em dinâmica modal.

Faço referência aos gêneros do discurso⁵⁰⁸, segundo Mikhail Bakhtin, lembrando que, ao citar um autor, faço-me acompanhar de conceitos presentes em suas obras, que se pode sempre recuperar, resgatar, retomar. Estão ligados à teoria da literatura, mas não menos à teoria do teatro, e abertos para estudos e aportes. Não obrigatoriamente estão na ponta da língua ou na ponta do lápis, mas acompanham as reflexões, dão referências e contribuições para os diálogos que travo com meu objeto, *Prometheus - a tragédia do fogo*. Temo pelo tempo, espaço e competência que me cabe, mas, na medida do possível, procuro lincar a obra cênica aos elementos trazidos em teoria. Outrossim, lembro que todo estudo subjaz à escrita.

⁵⁰⁶ REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre: EDIPURS, 2003, p. 236.

⁵⁰⁷ Idem, ibidem, p. 239.

⁵⁰⁸ BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Exploro um caminho de reflexão a partir do retorno às primeiras fontes, passando por diferentes poéticas e conceitos, aproximando áreas e disciplinas, retomando elos entre os tempos. Deti-me nos gêneros – por natureza instáveis e transitórios – sujeitos ao devir da História, da cultura e dos valores. Porém, quando a Balagan traz para a cena um mito da Grécia antiga – Prometeu – e a tragédia no título, entendo que os caminhos de recepção e diálogo foram abertos. Mesmo que a encenação adote elementos que transformem ou rejeitem aspectos concernentes à tragédia, vemos o estabelecimento de um evento que conecta os diferentes níveis, dos modos do discurso e dos gêneros da poesia. O evento do teatro conecta os tempos, modos e meios da poesia, vincula todos os poetas da encenação, atrela os actantes da cena e do público. Na criação do Teatro Balagan, escutamos o diálogo que os artistas travaram com os mitos, com outras criações poéticas, com diferentes tradições e práticas. A Balagan dialoga com pensadores e poetas, e nós, na recepção, também. Dialogam os artistas, os filósofos e os poetas entre si: Victor Hugo e Aristóteles, Hesíodo e Platão, Homero e Rabelais, Ésquilo e Heiner Müller, Walter Benjamin e Grotowski, Stanislavski e Meierhold. Tantos diálogos, tantas perspectivas. Aceites ou recusas, mas, diálogo.

Prometheus contempla uma linguagem narrativa e não estrutura sua composição pelo diálogo e ação clássica dramática. *Prometheus* é um espetáculo cênico, portanto, estamos na poesia dramática; no entanto, a ordenação da fábula – a composição do Mito – não obedece às regras aristotélicas da Tragédia. A composição aproxima-se da épica e a tonalidade, da lírica. Penso de que forma os modos do discurso, os gêneros ou estilos se inserem na cena teatral de *Prometheus*. Uma cena contemporânea em efetivas rupturas, recusas aos procedimentos e processos forjados ou desgastados, renúncia às poéticas que não a sua própria. A disposição é a criação. A poética normativa, bem entendida a partir de Aristóteles, e super valorizada por teóricos que despontam de tempos em tempos, em busca de encaixes – em desvario por enquadrar, ajustar, amoldar obras em programas fechados –, não pertence ao horizonte da Cia. Teatro Balagan, cujo território se insere na grande área do teatro contemporâneo, mas que se individualiza em uma obra cênica polifônica. A poética da Balagan constrói-se em direção antagônica a qualquer poética normativa, pois está alicerçada no encontro com o incerto, no encontro com o outro, no encontro entre vozes. Encontro de *aedos*, rapsodo, atores, criadores. A poética da Balagan parece referenciar aquele “teatro de feira”, ou um lugar de cruzamento de civilizações, de mitos, de poesias; cruzamento de todas as vozes, línguas, linguagens e cantos. A Balagan referencia os processos de construção de sua própria poética, que resultam em um **corpo palimpsesto**, que é também corpo polifônico, espetacular.

Victor Hugo já havia dito "O teatro é um cruzamento de civilização. É um lugar de comunhão humana. Todas suas fases querem ser estudadas. É no teatro que se forma a alma pública"⁵⁰⁹. **O poético na Balagan** revela-se em distintas instâncias que se nutrem mutuamente. O poético configura-se no caráter pedagógico imbricado na pesquisa e na criação; o poético toma forma na *práxis* que instaura sobre os "tijolos compositivos"; o poético revela-se no próprio processo de criação, cujos elementos de composição são trazidos para apreciações e trocas públicas e itinerantes; o poético é a "lapidação" dos objetos de estudo e pesquisa. É nesse cruzamento de matérias e procedimentos, "cruzamento de civilizações", cruzamento de cantos, que a Cia. Teatro Balagan afirma a sua poética.

Sejam episódios, atos ou cantos, as partes, os argumentos, os elementos qualitativos e quantitativos da *Tragédia do fogo* respondem a distintos propósitos, não a uma poética de deveres e exclusões, mas de saberes e inclusões. A poética da Cia. Balagan também tem seus preceitos. Para a criação de *Prometheus*, a companhia trabalha sobre uma temática – o trágico e o mito de Prometeu – e uma linguagem própria, que se burila e se constrói no processo da criação. O mito da antiguidade encontra o meio propício e efetivo para dialogar com o mundo contemporâneo, a cena balagan. Os criadores artesãos da balagans possuem uma *práxis* fundada em relações diárias de trabalho e investem em todos os domínios da linguagem teatral. É preciso conhecer o *métier* do outro para entender a sua parte no todo da produção e composição cênica. A companhia entende "um modo coletivo de operar o teatro".

Em suas criações, a Balagan investe no tempo de pesquisa e nos aspectos pedagógicos nela imbricados. Relembro que *Prometheus - a tragédia do fogo* estreia em outubro de 2011, mas remonta a um projeto anterior, *Do Inumano ao mais-Humano* (2007-2008)⁵¹⁰, de onde resulta o *inumano-Trágico*⁵¹¹ e os *Estudos Cênicos*⁵¹². Remonta ao *Estudo sobre o Trágico*, de março de 2009, às experimentações e variações do tema, ao primeiro exemplar, o *espetáculo-protótipo*⁵¹³, composto por narrativas de *Prometeu acorrentado*. Remonta à primeira versão de *Prometheus Nostos – um Espetáculo-Protótipo*, às viagens pelo interior de São Paulo, às apresentações nas sedes de outras companhias (2010-2011)⁵¹⁴. Remonta.

⁵⁰⁹ HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Paris: G.-Flammarion, 2003, p. 142 (tradução nossa). "Le théâtre est un creusement de civilisation. C'est un lieu de communion humaine. Toutes ses phases veulent être étudiées".

⁵¹⁰ Cf. *Considerações Iniciais e Ante Canto*, p. 15-37-38-63-65.

⁵¹¹ Cf. p. 65.

⁵¹² Cf. p. 66-68, cit. 208.

⁵¹³ Cf. p. 15-62-63-68-70 72.

⁵¹⁴ Cf. p. 62. São elas: Grupo XIX de Teatro, Cia. Antropofágica, Companhia Os Fofos Encenam, Brava Companhia de Teatro, Grupo Pombas Urbanas, Companhia Paidéia de Teatro e Grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.

Com esta sintética explanação, pode-se imaginar o percurso da construção de uma poética da Cia. Teatro Balagan, em *Prometheus*. No processo itinerante de criações e recriações, as camadas de textos cênicos sobrepõem-se e arranjam-se de forma a compor o espetáculo. No caderno pedagógico *inumano-Trágico*⁵¹⁵, referente a *Prometheus*, a atriz Natacha Dias oferece outra imagem, um diamante, para referir-se à criação: “O diamante é o mineral mais duro que se conhece. Mas o valor da pedra, seu brilho precioso, somente se revela com a lapidação, ou seja, mediante a ação humana”⁵¹⁶. A Balagan trabalha com artistas mineradores, “artistas dispostos a cavar sistematicamente um mesmo terreno e, juntos, desenvolver a capacidade de perceber os diamantes quando esses, sutilmente, colocam-se sob suas vistas”⁵¹⁷. O mito de Prometeu mostra-se como um diamante⁵¹⁸, invencível, indomável. A matéria bruta possui brilho adamantino⁵¹⁹, derivado do elevado índice de refração. Frente a um único objeto, muitas faces se apresentam. E, essas, se revelam, não como meio de reflexão, mas de refração dos elementos. Nos *Estudos Cênicos*, diferentes enfoques do mito são explorados e as diversas perspectivas determinam a natureza do mito de Prometeu.

Durante o processo *inumano-Trágico*, a equipe de criação da Balagan associa o trabalho prático de treinamentos, improvisações e *workshops* aos estudos teóricos. O grupo procede a uma série de leituras. Entre elas, *Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência*, de Jorge Larrosa Bondía: o autor afirma que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que toca, o que acontece”⁵²⁰. Essa ideia os provoca e, ao invés de atravessar as matérias – o texto, a movimentação da cena, as estruturas –, deixam-se atravessar por elas⁵²¹. Afirma Natacha Dias que “segundo essa perspectiva, podemos pensar que não é somente Prometeu que cumpre o seu destino, mas também o destino é que cumpre Prometeu”⁵²². Nesse sentido, também vemos o quanto as palavras, textos, ações, procedimentos, matérias, estruturas, tornam-se experiências na medida em que deixamos que nos aconteçam, nos atravessem, nos afetem. Passam por nós os cantos de *Prometheus*. **Palavras em cantos que nos afetam, nos atravessam, nos acontecem.**

⁵¹⁵ BALAGAN. Caderno pedagógico. *Inumano-trágico*. Disponível em: <<http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos-pedagogicos>>. Acesso em: 10 maio 2014.

⁵¹⁶ Idem, *ibidem*.

⁵¹⁷ Idem, *ibidem*.

⁵¹⁸ O termo “diamante”, do grego *adamas*, significa “invencível”, “indomável”.

⁵¹⁹ Adamantino é também um material mitológico e fictício extraído da natureza, ou (imaginariamente) forjado, por Hefesto, do amálgama de metais duros. Este material indestrutível compõe, também, as correntes mitológicas que prenderam Prometeu no alto do Caucaso.

⁵²⁰ BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, nº 19, 2002, p. 20-28.

⁵²¹ BALAGAN. Caderno pedagógico. *Inumano-trágico*, loc. cit.

⁵²² Idem, *ibidem*.

Em entrevista a Ivan Cabral, Maria Thaís, encenadora do espetáculo, conta sobre o processo de concepção de *Prometheus* a partir do *inumano-Trágico*, um dos cinco eixos que comportaram as cinco matérias de investigação do projeto *Do Inumano ao mais-Humano*:

Nele, fizemos as primeiras experiências com o texto de Ésquilo, em grego antigo. Queríamos a prática do verbo, lidar com a materialidade da palavra. E o exercício em outra língua nos lançava em um terreno muito difícil, mas concreto. No ano seguinte, resolvemos transformar esta experiência em um espetáculo – não a montagem do texto de Ésquilo, mas a criação de uma nova dramaturgia a partir do mito de Prometeu. O grande diferencial do processo de criação de *Prometheus* foi ter sido o próprio espetáculo a pesquisa. Pela primeira vez na companhia, todas as etapas de construção foram compartilhadas, tornadas públicas. Foram inúmeras versões – apresentávamos e, ao voltar pra sede do grupo, refazíamos. Foram dois anos fazendo, apresentando e refazendo! O acordo entre nós foi este: fazer e refazer⁵²³.

A Cia. Balagan trabalha sobre uma dramaturgia que se estrutura em longo e intenso processo, verticalizando a pesquisa sobre matérias e linguagens. No caminho de criação, os *Estudos Cênicos* mostram-se uma prática criativa de investigação que, posteriormente, resultam em *Prometheus Nostos - Um Espetáculo-Protótipo*. As diferentes versões são exibidas ao público. A peça se reconstrói a cada apresentação, pois assimila as proposições e elementos diferenciados de cada lugar. O caráter da criação é o caráter da poética da Balagan, é processual, itinerante, incerto. A diretora Maria Thaís propõe novos modos de criação. Há uma inquietude poética e estética em **repensar a criação**, a *poiesis*. Práticas criativas desdobram-se em ações⁵²⁴ que definem o pensamento artístico balagan. A reapresentação do *Estudo sobre o Trágico*, em março de 2009, define os caminhos da companhia:

Os atores compartilham o desejo de enfrentar a ação do verbo, a expressão da palavra. O fato de, no trágico, a palavra ser o próprio mito – ou ainda, como diz Hesíodo na Teogonia, o verbo ser o ato criador de mundos e realidades – parecia nos levar em direção ao mito prometeico, nos desafiando a assumir a posição de *aedos*⁵²⁵.

⁵²³ Disponível em: <<http://terrasdecabral.com.br/?p=4271>>. Acesso em: 14 de maio 2014.

⁵²⁴ Cf. p. 24-79. As “ações” fundamentam as práticas criativas e definem o pensamento artístico da Cia. Teatro Balagan.

⁵²⁵ *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 16.

A direção que a Cia. Teatro Balagan empreende é o verbo, a expressão da palavra/corpo, que traz em si uma herança ancestral. A direção é o mito de Prometeu. No universo trágico, a palavra é o mito, e, citando Hesíodo⁵²⁶, em sua obra *Teogonia*⁵²⁷, **o verbo é o ato criador de mundos e realidades**. Os atores da Balagan passam a ser *aedos* e narram/cantam o mito. Nesse universo, a palavra tem outras dimensões e o canto ainda pertence às musas inspiradoras. “Mas, quem são as musas?” Quem são elas hoje, para nós? Jaa Torrano empreende a tradução de *Teogonia, a origem dos deuses*, de Hesíodo, e nos apresenta no ensaio “um discurso sobre a experiência do sagrado [...] discurso sobre uma canção numinosa”⁵²⁸, cujo poema é estudado como um documento do pensamento religioso grego. O professor de língua e literatura grega aponta quatro aspectos que se interligam no poema:

1. A noção mítica da linguagem como manifestação divina. As Deusas Musas, filhas de Zeus e de *Mnemosyne* (Memória) manifestam-se no canto e na dança e em forma de canto e dança. Elas constituem o fundamento transcendente dos cantos e, ao mesmo tempo, a garantia divina da verdade que nesses cantos se revela.
2. A noção mítica da verdade como revelações (*aletéia*). A epifania das Musas a Hesíodo coloca em termos míticos o problema lógico e ontológico da verdade [...].
3. A noção mítica do tempo como temporalidade da presença divina. Os gregos hesiódicos vivem na proximidade dos Deuses [...].
4. A noção mítica do mundo como um conjunto único, uno e múltiplo de teofanias⁵²⁹.

As noções míticas da linguagem, da verdade, do tempo, do mundo, passam a ser matéria de pesquisa dos poetas da cena da Balagan, que se deixam atravessar pelo material estudado. Quem são as musas? Quem é *Mnemósine*? Quem são elas? O que representam? O que constituem? Manifestam-se no canto. *Mnemósine* é a personificação da Memória, e a memória é a presença do passado. *Mnemósine* é uma deusa, irmã de Cronos e Oceanos, mãe das nove musas que inspiravam as ciências e as artes: *Clio* (história), *Euterpe* (música), *Talia* (comédia), *Melpômene* (tragédia), *Terpsícore* (dança), *Erato* (elegia), *Polínia* (poesia lírica), *Urânia* (astronomia) e *Calíope* (eloquência). Quem são elas hoje, para nós?

⁵²⁶ O poeta grego viveu por volta do mesmo período de Homero, entre 750 e 650 a.c..

⁵²⁷ HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006.

⁵²⁸ TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 13.

⁵²⁹ Idem, *ibidem*, p.13.

Mircea Eliade, em *Mito e realidade*, disserta sobre a “mitologia da Memória e do esquecimento”⁵³⁰. Lembra que, quando o poeta, na *Teogonia* de Hesíodo, “é possuído pelas musas, ele sorve diretamente da ciência de *Mnemósine*, isto é, sobretudo do conhecimento das “origens”, dos “primórdios”, das genealogias”. Também afirma que o poeta, inspirado pelas musas, tem acesso às realidades originais, graças à memória primordial que é capaz de recuperar o que se manifestara nos tempos míticos do princípio e constitui o fundamento deste mundo⁵³¹. Mircea Eliade cita Jean-Pierre Vernant quando fala sobre a *Teogonia*, quando as “Musas cantam, com efeito, a começar do princípio – *ex arkhés* – o aparecimento do mundo, a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade. O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte”⁵³². Eliade concorda com Vernant quando compara a inspiração do poeta à “evocação” de um morto. “O privilégio que *Mnemósine* confere ao *aedo* é o de um contato com o outro mundo, a possibilidade de nele entrar e dele sair livremente”⁵³³. Segundo Vernant, é a Memória que confere ao *aedo* o acesso ao mundo mítico. A evocação de um ausente à presença nos faz refletir sobre a atuação do ator/poeta que traz um ausente à presença, na representação. Também comparamos o acesso ao outro mundo – que sabemos ser o mundo mítico – o acesso ao mundo possível da poesia.

A equipe de criação da Balagan deixa-se atravessar por essas experiências e entendimentos sobre a perspectiva grega arcaica, sua cosmologia e poética. Os conceitos de espaço, tempo, presença e verdade, trazidos dos *Ergas* de Hesíodo, apresentam, para os criadores balagans, um entendimento arcaico “da força de presentificação e encantamento das palavras cantadas das musas”⁵³⁴. “A poesia de Hesíodo é arcaica”, diz Torrano, e para apreciá-la é preciso atentar às três direções implicadas no “arcaico” do poema hesiódico:

o sentido historiográfico da palavra arcaico (época arcaica), o sentido que aponta anterioridade e a antiguidade (uma canção composta quando o pensamento racional começava a pré-figurar-se), e ainda um sentido etimológico, que envolve a ideia de *arkhé*, de um princípio inaugural, constitutivo e dirigente de toda experiência da palavra poética⁵³⁵.

⁵³⁰ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 108.

⁵³¹ Idem, *ibidem*, p. 108.

⁵³² Idem, *ibidem*, p. 108.

⁵³³ VERNANT, J. P. Aspects mythiques de la mémoire en Grèce. *Journal de Psychologie* (1959). Apud ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 108.

⁵³⁴ BALAGAN. Caderno pedagógico. *Inumano-trágico*. Disponível em:

< <http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos-pedagogicos>>. Acesso em: 10 maio 2014.

⁵³⁵ TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 15.

A Balagan investe nesse material que é propulsor de buscas e descobertas para a criação de *Prometheus*, com diferentes enfoques. No que diz respeito às dimensões da palavra *arkhé*, como um “princípio inaugural, constitutivo e dirigente de toda experiência da palavra poética”, os atores, sob orientação de Maria Thais, têm a compreensão para desenvolver, através das **narrativas míticas, como *aedos/atores/rapsodos***, uma atuação sobre o canto que aponta para uma linguagem que é também explorada em sua vocalidade e performance. Sob esta perspectiva, os atores/narradores/cantores enfrentam as narrativas míticas e o texto em grego de *Prometeu acorrentado*, sob a orientação de Jean Pierre Kaletrianos.

Dos cantos de Hesíodo, de Homero, dos *aedos* que cantavam suas epopeias e narrativas, acompanhados do fórmis⁵³⁶, colhendo e somando tantas vozes por essas viagens, todos esses trapos compondo os mitos, essas colchas compostas de extratos. Desses cantos aos cantos dos *rapsodos* – que também cantavam e compunham suas histórias, como os bardos a transmitir oralmente lendas e mitos –; aos cantos dos trovadores da lírica medieval – acompanhados de seus alaúdes e cistres⁵³⁷, a entoar cantigas –; aos cantos dos *atores rapsodos*⁵³⁸, no teatro contemporâneo; aos cantos do ator enquanto narrador, cantador/performer – que também se apresenta no limiar entre o lírico, o épico e o dramático, cantando, narrando e atuando –; aos cantos dos atores da Cia Teatro Balagan – que escolhem a narrativa como linguagem dramatúrgica, um canto que transita pelos gêneros, ou melhor, que os antecede, ou os ultrapassa, desdobrando temas e formas na encenação. Os atores da Balagan trazem em seus cantos os cantos dos antigos *aedos* e *rapsodos*, mas, também, os cantos de outras tradições, que atravessam tempos e oceanos. O canto é a própria narrativa, lembro. Uma narrativa em que a palavra não é apenas um signo composto de significante e significado. A palavra é uma energia, é um poder de evocar, de presentificar, de criar. Segundo o entendimento da Balagan, o ator/narrador “trans-vive” entre vozes:

Narrar é descrever, não vivenciar algo diante dos outros. É diferente de “fazer um papel”, pois mais do que assumir a perspectiva fixa de um personagem, a narrativa permite transitar por diferentes vozes, diferentes mundos. O narrador, claro, também re-vive o que narra, mas acima de tudo trans-vive⁵³⁹.

⁵³⁶ Espécie de cítara.

⁵³⁷ O cistre ou a cítola é um instrumento musical, um cordofone. Uma cítara itálica.

⁵³⁸ NUNES, Luiz Arthur. *O ator rapsodo no teatro contemporâneo: possibilidades da narrativa direta na cena: Trânsitos e fusões entre o épico e o dramático* (Texto cedido pelo autor).

⁵³⁹ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Narrativa - Corpo. Narrativa].

No canto/narrativa, o ato verbal/corporal evoca o que está além de si, evoca outros mundos possíveis. O ator narrador da Balagan vem para a cena em performance para dar a ver aquilo que narra, pois sabe que aquilo que narra o antecede. **O verbo-ato é a força da palavra, seu poder é dar a ver e evocar.** No ensaio de Jaa Torrano, o professor descreve a linguagem enquanto objeto de uma experiência numinosa (sagrada) arcaica, ligada a certa concepção arcaica da linguagem, do tempo, de Ser e Verdade. “A linguagem é, nesse caso, a linguagem do *aedo*, i.e., a canção – uma canção que ao mesmo tempo é veículo de uma concepção do mundo e suporte de uma experiência numinosa”⁵⁴⁰. Essa linguagem poética do *aedo* possui a marca da oralidade, e é ele que tem o poder de presentificação de seu canto. “Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa”⁵⁴¹. Em Hesíodo, a palavra é uma força divina, “sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez”⁵⁴².

A citação nos remete ao mito do eterno retorno⁵⁴³, de Mircea Eliade, ao *illud tempus*⁵⁴⁴, porém o mitólogo romeno, em *Mito e realidade*, fala sobre a *Teogonia* e genealogia, afirmando que Hesíodo não somente registra os mitos, mas os sistematiza, introduzindo, assim, um princípio racional na criação do pensamento mítico⁵⁴⁵. Hesíodo, na *Teogonia*, canta o poema cosmogônico, a origem do mundo grego e seus deuses, e, em *Os trabalhos e os dias*, canta o mundo mítico-cosmogônico e o mundo dos mortais – sua origem, limitações, deveres, sua condição humana. Os *Ergas* são os cantos das musas e o cantor / *aedo* é Hesíodo que, em seus relatos míticos, dá forma ao que seria a natureza humana, em oposição à natureza divina e à natureza animal⁵⁴⁶. As narrativas míticas do *aedo* se dão em primeira pessoa, diferente das de Homero, que usa a terceira pessoa. Próximos cronologicamente, os dois têm em comum a forma do traço épico que caracteriza a tradição oral, porém a distância entre eles está na função poética e no objeto dos poemas. Importante salientar que é Hesíodo quem vai cantar o mito de Prometeu em duas versões, nas obras citadas. Outra versão antiga do mito de Prometeu encontra-se em *Protágoras*, de Platão⁵⁴⁷.

⁵⁴⁰ TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia*. SP: Iluminuras, 2006, p. 14.

⁵⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 14.

⁵⁴² Idem, *ibidem*, p. 19.

⁵⁴³ ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé, s/d.

⁵⁴⁴ Cf. cit. 19.

⁵⁴⁵ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 132-133.

⁵⁴⁶ TORRANO, 2006, loc. cit., p. 13.

⁵⁴⁷ Cf. cit. 230, p. 71. A versão de *Protágoras*, de Platão, encontra-se em anexo IV.

Jaa Torrano afirma que mesmo que no canto arcaico já pulsasse o primeiro impulso do pensamento racional, e mesmo que com as novas condições oferecidas pelo alfabeto, as palavras fossem aprisionadas pela arte da escrita, mesmo que se ouvisse o apelo do todo-uno, e mesmo percebendo a tendência de toda a polimorfa realidade e os múltiplos âmbitos do Divino, convergindo subordinadamente à realeza de Zeus Pai dos homens e dos Deuses, mesmo assim, “**em Hesíodo, as palavras são forças divinas**, Deusas nascidas de Zeus e Memória (as musas)”⁵⁴⁸. A poesia de Hesíodo é arcaica, é em si um princípio inaugural, afirma Torrano, constitutivo e dirigente de toda a experiência da palavra poética.

Conforme Torrano, “em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo tematiza seu aqui e agora – o que é a radical descoberta e invenção dos líricos gregos”⁵⁴⁹, pois liga-se a um entendimento inaugural da poesia lírica, quando o *aedo* nomeia a si mesmo no canto sobre o nascimento dos Deuses. Vemos que o poeta está ligado à poesia épica, às correntes dos pensadores e à poesia lírica arcaica. Esta – assim chamada, pois tocada ao som da lira –, é tão antiga quanto a épica. O despertar do “eu” – esse eu lírico – ocupa um lugar privilegiado, canta os amores imaginários de heróis e deuses para cantar a sua própria existência. Esse lugar propício é também uma conquista da *polis* grega em seu crescente individualismo. A *polis* mostra todo seu esplendor no século de ouro – esse tempo entre os séculos VI e V a.C. – cujos cantos ainda dividem territórios de gênero e onde a Tragédia conquista o lugar de destaque. Voltando às origens da poesia, vemos que cada canto ainda pode, dando um só passo atrás, fazer parte de outra família, de outro gênero. Sim, os gêneros da poesia são parentes uns dos outros.

Algumas páginas atrás, contei sobre as origens dos gregos antigos, sobre o mundo egeu e a península grega, ligados como povoação e cultura. Contei sobre o mediterrâneo que não marcava ainda em suas margens a separação entre Oriente e Ocidente. Sugeri imaginarmos o entrelaçamento de civilizações antigas, de tribos, línguas, costumes, culturas; o entrelaçamento de textos, mitos, vozes, cantos. Talvez estivesse lembrando ou imaginando – nas devidas proporções – as matérias e os procedimentos da poética da Cia. Teatro Balagan. Conte algumas histórias pra falar de outras. Talvez estivesse imaginando os *aedos* balagans atravessando as ruas, os igarapés, as cidades, os estados, como se estivessem cruzando mares, deslocando-se em *Nokate* – essas caravanas, em Romani –, visitando as feiras, os pátios, os palácios, outras sedes de companhias teatrais, outras famílias de artistas, outras poesias, outros banquetes. Conto uma história para remeter a outra. Ah, esses imaginários...

⁵⁴⁸ TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia*. SP: Iluminuras, 2006, p. 18.

⁵⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 18.

Narro uma coisa para me referir a outra. Mudo o tempo do verbo e volto para outrora. De lá, atualizo o tempo verbal, pois tudo que escrevo parece capturar, não o passado, mas o presente. Falo de alhures/outroa para falar do aqui/agora. Os poetas da cena, todos eles, reconhecem a sua própria cultura. Uma cultura/essência chamada teatro. Não importa as margens da literatura ou do teatro, do Oriente ou do Ocidente, em que se acostam as naus. Os *aedos* balagans levam suas bagagens, fazem suas trocas, narram, escutam, recolhem versões e aprendem outros mitos. Apresentam sua linguagem e saberes e retornam somados. Os *aedos* balagans trocam sabedorias e cantos pelo caminho. Imagino que a Balagan apresenta *Prometheus Nostos – Um Espetáculo-Protótipo* através deste mundo imaginário egeu, criando e recriando, somando camadas em palimpsestos que resultam em *Prometheus*. Dos diferentes lados do Mediterrâneo, de São Paulo ou do Brasil, as vozes líricas, épicas e dramáticas se compõem em poema polifônico na cena. Mas a linguagem narrativa não se abarrota de toda sorte de gêneros. A linguagem se oferece justa, se oferece em canto. A distância pode ser medida em ruas, bairros, cidades, estados, países, mas há sempre que se atravessar oceanos. A distância pode ser medida em dias, anos, séculos, mas há sempre que atravessar dimensões. As distâncias podem ser medidas pela potencialidade imaginativa entre os mundos.

A poética da Cia. Teatro Balagan não se apresenta como um programa de arte, um manifesto ou uma retórica, mas se realiza no próprio exercício da atividade artística, pedagógica e de pesquisa; realiza-se nos processos dos *Estudos Cênicos*, em todas suas versões e itinerâncias; assim como no fenômeno teatral, dito finalizado. “Dito finalizado”, pois as obras estão sempre em movimento. São implicadas nos espaços em que se apresentam, no sentido em que as condições nem sempre são iguais. Lembro que *Prometheus* foi apresentado também em espaços abertos, onde o contexto espacial ao ar livre, assim como a arquitetura dos lugares, e a iluminação mesma da luz do dia, implicava outras significações.

Os criadores balagans possuem esse “espírito” estético, que é conhecer por meio dos sentidos, ao mesmo tempo em que promovem uma atitude poética, de produzir os sentidos no próprio fazer, na própria criação. Os termos “poética” e “estética” imbricam-se no universo da Balagan. Posições éticas refletem escolhas processuais da pesquisa e criação do espetáculo. O percurso de construção da obra mostra-se um desafio de desapegos e reinvenções. Com as apresentações do *espetáculo-protótipo* tem-se a transformação do material, a reconfiguração da cena, que responde às perspectivas e universos de diferentes espaços. No percurso, as matérias se verticalizam e as formas/conteúdos vão se depurando, ao mesmo tempo em que trazem amalgamados aspectos diferentes de cada experiência em outros territórios e afetos.

O espetáculo *Prometheus* - a tragédia do fogo, revela-se cada vez mais um grande corpo cênico, plural e orgânico, a dialogar e a se atritar entre vozes, entre cantos, promovendo, à nível de excelência artística, um exemplo de teatro polifônico. Originalmente, a noção de polifonia refere-se a uma classe de composição musical na qual se superpõem diferentes partituras, uma técnica de composição que produz texturas sonoras preservando as diferentes vozes. **Mikhail Bakhtin** empregou o termo “polifonia” como metáfora para opor e caracterizar duas formas de literatura. Uma delas, a dogmática, a qual expressa uma só voz, a voz do autor (um ensaio teórico, por exemplo), ou expressam-se várias personagens que, de certo modo, são julgados pelo autor. Nesse sentido, nós, leitores, como que escutamos a voz do autor, dizendo o que devemos pensar sobre cada personagem, e conduzindo-nos às conclusões e sentido unilaterais. Quando há uma só voz narrativa, é difícil fugir dos julgamentos. Bakhtin aponta a novela de Tolstói como um exemplo de literatura dogmática. Por outro lado, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*⁵⁵⁰, Bakhtin desenvolve o conceito de “romance polifônico”. A esse conceito, somam-se outros, os quais qualifica como literatura popular ou carnavalesca. Nessa lógica, as personagens trazem para a obra suas diferentes vozes, diferentes máscaras, e apresentam-se por si mesmas. Não há julgamentos, há confrontos, há subversões, há diálogos. **O conceito de polifonia**, atribuído à obra de Dostoiévski, decorre de um estudo anterior de Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*⁵⁵¹. Ao trazer o escritor francês do período renascentista para o centro de suas investigações, Bakhtin qualifica a estética rabelaisiana de *Realismo grotesco*, cuja visão carnavalesca encontra-se na base do grotesco, das alternâncias entre visões de mundo, dos conflitos materializados e corporificados, da lógica das coisas ao avesso, do confronto antagônico, da pluralidade e disparidade de vozes e discursos que se cruzam na praça pública sem requerer hierarquias. A Balagan, reconhecendo raízes no seu próprio nome (lembrando que “balagan” tem vários significados, entre eles: teatro de feira, feira de rua, embate, confronto, confusão), traz para si esse pensamento artístico e reflexões estéticas de Bakhtin, que depreendem do conceito de polifonia. Refiro, também, a noção de “co-presença” textual, em referência à intertextualidade. A polifonia, gerada pelas diversas vozes criativas, é um princípio poético da Balagan. Na encenação de *Prometheus - a tragédia do fogo*, as vozes somam-se, atritam-se, confrontam-se, acordam-se, geram um corpo polifônico. Este corpo poético, esta *poiesis*, esta criação, resulta em cena polifônica.

⁵⁵⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Editora Forense, 1997.

⁵⁵¹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: HUCITEC, Edunb, 1993.

Ao texto espetacular – cruzamento de vozes / cruzamento de sistemas significantes – reconhecemos as camadas textuais espetaculares anteriores (camadas referentes às apresentações dos *Estudos Cênicos* e de *Prometheus Nostos – Um Espetáculo-Protótipo*), mas, também, as outras camadas transtextuais⁵⁵² – refiro-me a todos os Prometeus da lírica, da épica e da dramática, e suas plurais versões; todas as tragédias; e, ainda, o elemento que não consegui tocar, o fogo (e com ele, Gaston Bachelard⁵⁵³) – sob as quais se inscreve, e cujas vozes anteriores teimam em se fazer ouvir. *Prometheus* revela-se um corpo cênico palimpsesto, cuja encenação apresenta vozes sobre vozes, cantos sobre cantos. O espetáculo é imensurável, pois não pode ser medido em sua grandeza e importância, é inclassificável, pois não se deixa apreender em palavras. Suas propriedades falam por si só, e qualquer tentativa de apreensão mostra-se equívoco. No entanto, reconhecemos o universo da poesia em sua *arkhé*, anterior a qualquer divisão ou mistura de gênero e estilo. Uma poesia em que a palavra encena o ato em canto, uma poesia em que a palavra em cena revela um ato encanto.

Para chegar ao espetáculo, repenso toda essa estrutura anterior, como a parte submersa de um *iceberg*. Não vemos, aparentemente, não vemos. No entanto, a pequena ponta que emerge (o espetáculo) compensa uma imensa estrutura que se mistura, ou melhor, que mergulha no oceano. A imagem nos acompanha para não deixarmos de lado os imaginários que subjazem às palavras. É importante ressaltar que o estudo, para o artista da Balagan, é uma *práxis*, uma ação, trabalho consciente, buscado e embasado, tanto em conhecimentos teóricos, quanto em conhecimentos empíricos e práticos. Essas conexões articulam-se ao poético. No teatro, técnicas e conhecimentos são passados diretamente, oralmente, fisicamente, em *performance*, em contato, em exemplos. É preciso encontrar os mestres, professores, compreender o *mister* da arte diretamente com as fontes do conhecimento. Experimentando, o ator detém-se sobre si próprio, mesmo em inserção coletiva.

Nessa perspectiva, a encenadora pedagoga Maria Thaís privilegia, na Cia. Teatro Balagan, um caminho norteado por atividades pedagógicas e de pesquisa que se imbricam nos processos criativos. Professora Doutora no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Maria Thaís traz para a companhia um olhar, uma conduta e uma concepção apoiada em três pilares de atuação: formação, pesquisa e criação. A perspectiva da encenadora para o teatro é de um **território de encontros e criação**, e estrutura-se no reconhecimento das diferentes vozes criativas.

⁵⁵² Cf. p. 94.

⁵⁵³ BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Reconhecer o seu próprio teatro, o porquê de fazê-lo e para quem, torna o artista um “agente entre”, que atua entre as presenças e ausências do fenômeno teatral, entre espaços e tempos, entre sagrado e profano, entre palavra e canto, entre ações, entre mundos internos e externos, entre realidade e ficção, entre os códigos, entre os signos, entre as apresentações, entre os *Estudos Cênicos*, entre os poetas, entre os ensaios. Sobre os ensaios, afirmo: os atores agentes repetem, muitas vezes, repetem, sem justificativas, sem álibis. Repetem. É um jogo. O corpo aprende e apreende. Ser um artista que “age entre”, implica sempre um jogo de alternâncias, um jogo de fluxos e refluxos às suas próprias reminiscências. Atores buscam o encontro, e no encontro buscam outras vozes, outros corpos sobre os quais se inscrevem. O artista-pesquisador da Balagan conhece pelo sentido de presença, pelo fazer e experienciar através do *corpo-mente-memória*. As noções de *corpo-memória* e *corpo-vida*, desenvolvidas por Jerzy Grotowski, somam-se às intrincadas redes de entendimentos que constituem um “corpo de saberes” da Cia Teatro Balagan. Ao nomear, fazemo-nos acompanhar dos “mestres aliados” que apontam caminhos e despertam consciências:

Tens que dar-se conta que nosso corpo é nossa vida. Em nosso corpo, por inteiro, estão inscritas todas as nossas experiências. Estão inscritas na pele e abaixo da pele, desde a infância até a idade adulta, e, ainda, talvez até mesmo antes da infância e desde o nascimento de nossa geração⁵⁵⁴.

Com a noção de *corpo-mente-memória*, trago à tona este entendimento que compartilho com o mestre polonês e o Teatro Balagan, de que nossos corpos são feitos de memória. E que sob nossa pele – essa mesma, um emaranhado de textos corporificados e fisicalizados – deitam-se outras tantas camadas textuais, extratos de nossa vida e ancestralidade. E sigo a reflexão por esse “mundo de órfãos”: quiçá, o ator contemporâneo comporte em seu *corpo-mente-memória* todos os atores que o antecederam. Nesse sentido, o ator balagan traz, em seu próprio corpo, o corpo do ator grotowskiano, do ator stanislavskiano, do ator meierholdiano, do ator brechtiano, do ator artaudiano, do ator da *commedia dell'arte*, do ator elisabetano, dos *aedos*, *rapsodos*, *jongleurs*, todos esses “trapeiros” que, ao invés de jogarem os tecidos/textos – esses que recolhem pelo caminho da história de suas próprias vivências – em sacos atrás das costas (como o “louco” da carta do *tarot*), os vestem, e saem por aí distribuindo essa matéria de que são feitos os sonhos⁵⁵⁵.

⁵⁵⁴ GROTOWSKI, Jerzy. “Lo que fue”. In: CEBALLOS, Edgar. *Grotowski, homenaje*. Revista Máscaras – Cuaderno Iberoamericano de reflexion sobre Escenologia. México: Ano 3 – Número 11-12, enero, 1993, p. 43.

⁵⁵⁵ Para não dizer que não citei – ou chamei – o poeta que inventa o humano, William Shakespeare. BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

Muitas linhas e páginas e livros cabem na reflexão sobre o ator, esse agente da cena que encarna máscaras, presentifica figuras, interpreta, atua, representa personagens em ação dramática, narra, dança, canta. Ou ainda, o ator que “se desvela até os limites do impossível, até aquela semente do seu ser, que chamo de *arrière-être*”⁵⁵⁶, diz Jerzy Grotowski, ao nos apresentar o ator que cumpre um “ato” no fenômeno da ação total. É quando renova o próprio “ato de confissão”, apoiado na partitura dos impulsos vivos, fortemente radicada no seu *arrière-être*, um fenômeno no qual está contido algo de autêntico, um ato. O diretor polonês considera como morfema esses impulsos e motivações que transbordam do interior do corpo e da alma para encontrar o exterior, enquanto o gesto é somente o seu acabamento. O gesto é o ponto final de um impulso que se inicia no interior do corpo. No entanto, é na relação viva com o outro que se recebe estímulos e se responde a eles⁵⁵⁷. Sobre a ideia de morfema⁵⁵⁸, enquanto unidade mínima portadora de significação, Grotowski contrapõe seu mestre russo:

Podemos tender, como ensina o caso de Stanislavski, a descobrir enquanto morfemas aquelas ações físicas que são fortemente radicadas no mundo afetivo do homem. Perto do fim da sua vida, Stanislavski descobriu que fixar os sentimentos não é possível, porque eles não dependem da nossa vontade. Não queremos amar, mas amamos e vice-versa. Os sentimentos não dependem da nossa vontade e, portanto, não é possível reproduzi-los conscientemente, podemos unicamente nos esforçar para espremer de nós o tipo de sentimento solicitado, o que, de resto, muitos atores fazem, mas não é autêntico; e tampouco são morfemas⁵⁵⁹.

Para Grotowski, no início do trabalho do ator, existe a partitura de impulsos vivos que, posteriormente, é possível articular em sistemas de signos. Em resumo, um morfema não seria um sentimento, como para Stanislavski, mas um impulso vivo. O ator é capaz, então, de articular os impulsos que fluem da vida e que derivam dos opostos (subjetivo-objetivo). A explanação do diretor polonês, feita ainda no período chamado *Teatro das Fontes*, aponta para o entendimento de uma condição que menciono sobre os atores-criadores do teatro balagan, como “**agentes entre**”, estabelecendo as relações entre os níveis das coisas.

⁵⁵⁶ GROTOWSKI, Jerzy. “Teatro e ritual”. In: FLASKEN, Ludwik e POLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 – 1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 135.

⁵⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 132.

⁵⁵⁸ Morfema são unidades mínimas da análise gramatical (unidades que compõem as palavras) ou, se preferirmos, signos mínimos portadores de significação. GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Cultrix, 1979, p. 286.

⁵⁵⁹ GROTOWSKY, 2007, loc. cit., p. 132.

Se o espetáculo emite uma irradiação, ela deriva dos opostos (subjetivo-objetivo, partitura-ato). A irradiação na arte é reencontrada não pelo *pathos* nem pelos pleonasmos, mas através da *multiplicidade dos níveis das coisas*, mostrando, ao mesmo tempo, os diversos aspectos delas, que permanecem em relação entre eles, mas não são idênticos. Para dar vida a um novo ser, são necessários dois seres diversos: esse novo ser é o espetáculo; nós e as fontes, o que é individual e o que é coletivo: são justamente esses dois seres diversos que devem dar vida ao terceiro⁵⁶⁰.

Muitas linhas... sobre o “trabalho do ator sobre si mesmo”⁵⁶¹, sempre a escrever sobre seu próprio corpo, ou a raspar-se, desbastar-se, desbloqueando-se e despindo-se das primeiras camadas para chegar a outras essências, outros corpos e vozes ancestrais que subjazem às aparências. Ao refletir sobre os atores/atrizes da Cia. Balagan, suas funções, seus ofícios, suas tradições, suas práticas, não posso deixar de renomeá-los. Assim chamando, invoco o elenco de *Prometheus*: Ana Chiesa Yokoyama, Antonio Salvador, Gisele Petty, Gustavo Xella, Hilda Gil, Jean Pierre Kaletrianos, Leonardo Antunes, Martha Travassos, Natacha Dias, Wellington Campos e Vera Monteiro. Os atores que, sem saber, me acompanham na escrita desta tese. Ao elenco, soma-se toda uma equipe de criação e produção do espetáculo.

Os fundamentos de uma construção artística são os projetos que a Cia. Teatro Balagan desenvolve no entorno de “matérias”. Maria Thaís, a diretora, é uma encenadora pedagoga, e chama determinadas “matérias” de “**tijolos compositivos**”. As pesquisas, em paralelo ou não, são desenvolvidas em eixos temáticos⁵⁶², *Ações*⁵⁶³ e *Núcleos*⁵⁶⁴ que visam a experimentações e buscas sobre os princípios do “poético”. Os processos transcorrem objetivamente e de forma tão concreta que é preciso refletir nessa relação entre o material e o imaterial. A oposição dos termos parece encontrar adjacências em processos que, “sob calor”, transformam um tijolo em ouro, uma pedra bruta em brilho diamantino. Eis a alquimia dos processos. Quanto trabalho sobre a matéria, quanto trabalho! Repito, para lembrar, que o teatro não é feito sobre subjetividades. Sim, é feito também de subjetividades que, mais ou menos, concorrem com as objetividades. O trabalho de criação é duro e sutil, ao mesmo tempo; é suado e conquistado, mas parece sempre estar à mercê de determinadas condições internas e externas. Quanto trabalho sobre a matéria para que nelas possamos alcançar sua imaterialidade.

⁵⁶⁰ GROTOWSKI, Jerzy. “Teatro e ritual”. In: FLASKEN, Ludwik e POLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 – 1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 135, grifo nosso.

⁵⁶¹ Noção concebida por Constantin Stanislávski e, posteriormente, desenvolvida por Jerzy Grotowski.

⁵⁶² Cf. p. 64-65.

⁵⁶³ Cf. p. 24-25-79.

⁵⁶⁴ Cf. p. 24-79-80.

Mas, enfim, o que é um tijolo compositivo? Um bloco de argila – moldado em forma de prisma retangular –, agora cozido, e usado na construção de pisos e paredes? Com o barro – esta matéria própria às edificações – vem o adjetivo relativo à composição. Tijolos são partes componentes que, reunidas e dispostas, formam, ou ajudam a formar, uma construção. Uma composição é um ato ou efeito de criar, cuja matéria é também tijolo compositivo, também atuante no propósito de elaborar artisticamente a obra. Tijolos sobre tijolos, paredes sobre paredes, sobre casas, sobre solos, cidades sobre cidades, tempos sobre tempos. Sob várias camadas permanece no centro do arco a pedra angular, onde os princípios se reconhecem. Digressões à parte, vejamos os tijolos compositivos sob os quais a Balagan trabalha na criação de *Prometheus*. No livro *Balagan: companhia de teatro*⁵⁶⁵, encontramos a explanação de diversos tijolos compositivos da companhia. Do conjunto, cito os que estão mais diretamente ligados ao espetáculo, cujos substratos podem ser reconhecíveis na cena: *Estudos Biomecânicos*⁵⁶⁶, *Dança dos orixás*⁵⁶⁷, *Grotesco*⁵⁶⁸, *Máscara Neutra*.

O trabalho com a máscara neutra remete diretamente a Jacques Lecoq (1921-1999) e Amleto Sartori, mas nos reenvia ao Théâtre du Vieux-Colombier e seu diretor Jacques Copeau (1879-1949). A máscara neutra configura-se, não como uma técnica, mas como via pedagógica, afirma Maria Thaís, “provocando um estado de agudeza no corpo, privilegiando o sentido de escuta. O uso da máscara permite que o ator faça e, ao mesmo tempo, perceba o que faz, evidenciando o que não serve à cena, o excesso e, principalmente, o que é justo”⁵⁶⁹.

A Balagan retoma o tema do grotesco em diferentes momentos. Lembro que o *inumano-Grotesco* foi uma das cinco matérias de investigação do projeto *Do Inumano ao mais-Humano*. Também faz parte do *Núcleo Corpos do Teatro: Corpo grotesco*. A ideia do grotesco, enquanto operador, é formulada por Vesévolod Meierhold. Em seus *Écrits sur le Théâtre*, em “L’emploi de l’acteur (1922)”, ao falar sobre a composição paradoxal no teatro, aborda o grotesco: “É um exagero premeditado, uma reconstituição (desfiguração) da natureza, uma união de objetos considerada impossível tanto na natureza quanto na nossa experiência cotidiana”⁵⁷⁰. Na instância do grotesco vê-se um procedimento de reconstrução e recombinação de elementos que aparentemente se excluem, mas que se admitem na ordem do imaginário. O teatro, por sua essência mesma, é um exemplo de grotesco, afirma.

⁵⁶⁵ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Ator].

⁵⁶⁶ Cf. p. 42-44-79.

⁵⁶⁷ Cf. p. 65-72-75-76.

⁵⁶⁸ Cf. p. 44-46-54-64-79.

⁵⁶⁹ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Ator].

⁵⁷⁰ MEIERHOLD, Vsevolod. *Écrits sur le Théâtre*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2001, p. 84.

Na esteira de Meierhold, temos Hoffmann e Gozzi no entorno do grotesco. Mas, também, Victor Hugo, quando caracteriza o drama romântico no reverso do sublime e no âmbito do grotesco. O grotesco, afirma o poeta, está em toda parte, criando o disforme e o horrível, o cômico e o bufão. Não haverá páginas suficientes para abarcar os teóricos, os poetas e os artistas que entraram no assunto. Wolfgang Kaiser, em *O grotesco*, desenvolve o tema, cuja abrangência é imensa. Pode-se dizer que seus primórdios estão na raiz mesma da palavra: “La *grottesca* e *grottesco*, como derivações de *grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália”⁵⁷¹. Primeiramente designado como uma arte ornamental, o termo “grotesco” é revisto na literatura e no teatro (em teoria e prática), em vários períodos, até a contemporaneidade.

A biomecânica é um princípio de treinamento de atores, proposto por Vesévoid Meierhold, mas, para a Balagan, os *Estudos Biomecânicos* são bem mais que um conjunto de exercícios técnicos, pois integram processos criativos, constituindo “um modelo de composição de um teatro no qual o eixo da ação é o ator”⁵⁷². No processo de criação, a equipe trabalha dois estudos, sob a condução de Maria Thaís: *Atirando a pedra* e *Disparando o arco*. Esse material é integrado aos outros processos criativos. Conforme o caderno pedagógico⁵⁷³, ao material é proposto composições rítmicas, referente aos pés rítmicos dos versos gregos. Aos princípios da biomecânica somam-se os improvisos com a palavra. Os experimentos conectam as duas estruturas “extremamente definidas”: da palavra e do movimento.

A dança dos orixás também fez parte de um dos cinco eixos de pesquisa do projeto *Do Inumano ao mais-Humano, o inumano-Natureza*. A abordagem da dança dos orixás, referente à criação do espetáculo, foi desenvolvida ainda no *AnteCanto*, mas vale lembrar que a Balagan identifica a noção de “ato” como o elo que liga o panteão dos deuses gregos ao panteão africano (e afro-brasileiro). A dança dos orixás não é uma coreografia, cada gesto expressa as características essenciais e feitos dos deuses. O gesto é nominado de “ato”. Um ato que evoca, narra e presentifica. Aponto que a palavra entendida e experienciada pelos atores, na composição de *Prometheus*, é a palavra/ato, a palavra que invoca, instaura, presentifica, cria. É a noção de ato que norteia as duas matérias – verbal e corpórea⁵⁷⁴.

⁵⁷¹ KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 17.

⁵⁷² BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Ator].

⁵⁷³ BALAGAN. Caderno pedagógico. *Inumano-trágico*. Disponível em: <
http://www.ciateatrobalagan.com.br/cadernos-pedagogicos>. Acesso em: 10 maio 2014.

⁵⁷⁴ Cf. p. 72 a 76.

Para a Cia. Teatro Balagan, estes são alguns dos tijolos compositivos da obra *Prometheus - a tragédia do fogo*. Neles se encontram os princípios do poético, “almeçados” pela companhia. De alguma forma, esses “tijolos” têm as suas vozes, os seus discursos, os seus cantos, que compõem camadas textuais que se interligam, e conectam estruturas “extremamente definidas”. Não se trata de uma mistura, mas, como diz Grotowski, de uma “multiplicidade dos níveis das coisas, mostrando, ao mesmo tempo, os diversos aspectos delas, que permanecem em relação entre eles, mas não são indênticos”⁵⁷⁵. É preciso seres diversos para dar vida ao novo ser, o espetáculo. Para dar vida a *Prometheus*, a Balagan reconhece a necessidade desta diversidade e multiplicidade de vozes, nos “diferentes níveis das coisas”. Para dar vida a *Prometheus* é preciso reconhecer a voz do outro. Reconhecer o outro. Compreender o sentido da alteridade, não somente nos escritos teóricos, mas exercê-lo na cena teatral e na vida. A alteridade deixa de ser uma abstração para tornar-se ação, *ato*. Em *Para uma filosofia do ato responsável*⁵⁷⁶, Mikhail Bakhtin, trata do ato como um “ato de fala”, um “ato de pensamento”, um “ato de sentimento”, um “ato de desejo”. É a ação intencional que caracteriza a singularidade e peculiaridade em sua unicidade / impossível de ser substituído / em seu dever responder, sem alibi, responsabilmente, a partir do lugar que ocupa. Essa noção de ato, “*Postupok*”, contém a raiz “stup” que significa “passo”. O ato como um passo, como iniciativa, movimento, tomada de posição⁵⁷⁷, encontra lugar também na dramaturgia do espetáculo *Prometheus*. Dar um passo é tomar uma posição. E Prometeu faz suas escolhas no momento em que dá um passo, e outro, e outro. Todos nós, “se temos ouvidos para ouvir”, entendemos esses passos – e como reverberam – e a responsabilidade que implica uma ação. Em torno do ato – a obra *Prometheus* como um ato – nos posicionamos. Lembro que nós – o público – não temos, quando entramos no espaço teatral, um lugar determinado. Chegamos e precisamos nos posicionar, nos colocar, aceitar o desconhecido, os atritos. Não há lugar para todos. Esperar, observar, escutar, também é um ato. As estratégias da direção em nos colocar ante o canto, ante o ato é intencional, e me exige uma “compreensão responsiva” – conceito apresentado frequentemente na obra de Bakhtin – e que, como ele mesmo afirma, “salienta a conexão entre compreensão e escuta, escuta que fala, que responde, mesmo que não imediatamente; por meio da compreensão e pensamento participante”⁵⁷⁸. Escrever esta tese passa a ser também uma “compreensão responsiva”.

⁵⁷⁵ GROTOWSKI, Jerzy. “Lo que fue”. In: CEBALLOS, E.. *Revista Máscaras – Cuaderno Iberoamericano de reflexion sobre Escenologia. México: Ano 3 – Número 11-12, enero, 1993, p. 43. Cf. cit. 542.*

⁵⁷⁶ BAKHTIN, Mikail. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

⁵⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 10-11.

⁵⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 11.

Canto terceiro:

Canto de Prometheus

ÉTHON – Sou só o que resta. Eu sou sobre vocês. Ainda manchando minhas penas o sangue de Prometeu. Em meus dentes, ainda o gosto do titã que, por anos, foi meu alimento, meu amante acorrentado. O cheiro de seu fígado ainda me assalta de noite. O corpo nu, oferecendo um pedaço de sua carne, habita meus pesadelos. E quem de vocês nunca chorou um abandono? E quem de vocês nunca amou aquele que devora?

*PROMETEU – A outra parte de Epimeteu. Ainda não nos separaremos. Somos dois que são um. Eu mesmo costurarei nossas feridas quando nossa pele for separada. Aquele que terá seu fígado devorado.
Meu duplo, meu verso, meu irmão,*

EPIMETHEU – Prometeu não será esquecido como eu fui. Prometeu não será esquecido como eu fui. O guardião pertence ao tempo que ajudou a destruir, e seu castigo é permanecer como gesso no novo tempo. Há sempre o vento que pode, um dia, descobrir meus restos. Mas não há o que possa destruir um crime talhado em pedra.

ÉTHON – Prometeu sabia muito bem que eu era a sua última ligação com os deuses, e que minhas bicadas diárias eram a memória dos deuses nele. Prometeu pôde prever que minha língua dançaria em seu ventre como dançaram seus pés sobre os restos do irmão?

(CIA. TEATRO BALAGAN – LEONARDO MOREIRA
Prometheus Nostos)

Venho para contar esse espetáculo, *Prometheus - a tragédia do fogo*. Contar o que assisti e vivi, essa experiência como **o espectador-artífice, o quarto criador**⁵⁷⁹, como propõe a Cia. Teatro Balagan, como propunha Vsévolod Meierhold. Em *Sobre o Teatro*, o encenador pedagogo destina pesos iguais aos elementos fundamentais do teatro – autor, encenador, ator e espectador – que integram a encenação. Vemos a inclusão do público, “obrigando este a criar, em vez de contemplar”⁵⁸⁰. Meierhold apresenta dois métodos antagônicos da arte da direção – exemplificados em duas representações gráficas – para se compreender as relações entre as partes. O primeiro, representado por um “teatro-triângulo”, onde o espectador percebe a arte do autor e do ator através do encenador, cuja localização encontra-se no ápice do triângulo; o segundo, representado por um “teatro da linha reta”, onde são apontados, por quatro pontos da esquerda para a direita, os quatro elementos sucessivos, autor, encenador, ator e, por fim, o quarto criador, o espectador⁵⁸¹. O primeiro modo inibe a liberdade criativa, tanto do ator como do espectador; o segundo, liberta ator e espectador. Não há hierarquias. A imagem representa uma flecha. Flecha que é disparada no processo de criação de *Prometheus*. A Balagan concebe e desenvolve uma criação – abrangendo todos os autores da “poesia cênica”: diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, iluminador, atores, e demais criadores envolvidos – em que o espectador, no exercício de sua imaginação, “também possa compor a narrativa a seu modo”⁵⁸². Nós, o público, somos “parceiros criadores” da Balagan, e a nós são abertos espaços, campos de reflexão, aos quais me empenho desde a primeira linha desta escrita. Ao deixar-me atravessar por todos os elementos da cena, tanto no plano do visível/invisível como no plano do audível/inaudível, em suas gradações perceptivas, percebo os movimentos vetoriais como flechas a cruzar e desenhar o espaço teatral. E são flechas-imagens, são flechas-sonoras, flechas-impulsos-pulsões. São flechas que riscam e cantam/narram no espaço/tempo o mito de Prometeu. Todo o entorno é recepção e escuta. Por onde esses cantos? De onde? Desde o início da tese, pergunto-me por onde me acostar para disparar o arco desta minha narrativa. Uma fala, um discurso, palavras em defesa de uma tese. Em defesa de uma consideração primeira, de um sopro – “um canto” – que se verbalizou, quando assisti *Prometheus Nostos – um espetáculo-protótipo*, pela primeira vez. E assim foi na segunda vez, e na terceira, e assim foi, e assim é. Na minha frente, um poema cênico, um canto. Em mim, o encantamento. Canto e encanto que reverberam. Mas o que é o canto?

⁵⁷⁹ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Narrativa].

⁵⁸⁰ MEIERHOLD, Vsévolod. “Sobre o teatro”. In: SANTOS, Maria Thaís Lima. *Na cena do Dr. Dapertutto - Poética e pedagógica em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 220.

⁵⁸¹ Idem, ibidem, p. 221-223.

⁵⁸² BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Narrativa].

Na intenção de contornar uma significação, o termo teima em irradiar sentidos, em direções que “vão se dividindo e subdividindo em ramos e ramilhos, até se perderem de vista, o sentido de cada palavra parece-se com uma estrela quando se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições”⁵⁸³. Repito. Mas o que é o canto? Aproveito para lembrar minha proposição inicial, o tema que perpassa a obra, o canto em *Prometheus - a tragédia do fogo*. O termo “canto” transita em diferentes acepções, e encontra sua significação de acordo com o contexto e na dinâmica das relações e correlações nos sistemas de signos⁵⁸⁴. No entanto, a palavra desdobra-se pelos “ramos e ramilhos” de possíveis significações. Em *Prometheus* ouvimos esse canto de tradição, composição musical muito antiga, essa canção grega, nostálgica, que acaricia a alma. Ouvimos o canto do coro que a tudo sustenta. Mas também, o canto dos instrumentos, dos objetos, das cortinas. Há cantos sonoros, cantos vocalizados e cantos verbalizados. Em *Prometheus*, o canto das palavras, em sua semanticidade e vocalidade, avança em uma narrativa que nos faz recuar no tempo. Ah, esse canto – palavra *arkhé* – que nos reatualiza em canto mítico. O canto é a ação vocal e verbal, é uma ação física. O canto é o ato. O canto é o mito. O canto é a poesia. O canto é a tragédia. O canto é a narrativa – história, trama, narração. O canto é a linguagem. O canto é um veículo. Mas o canto é também o espaço teatral polifônico, criação da Cia. Teatro Balagan para *Prometheus*. Enfim, lidamos com essa palavra homônima – canto –, a mesma escrita, a mesma pronúncia, a mesma grafia, mas diferentes significados disputando, ou melhor, irradiando sentidos. O termo “canto” é polissêmico. Por isso, entenda-se que qualquer definição que venha a fazer não seja entendida como fechamento, mas provocação. O canto como o tenho apresentado é, de fato, uma provocação. Melhor falarmos em conotações. Que canto é esse que se imiscui em todos os sistemas significantes? Que canto é esse, que canta nas rodas das saias dos figurinos de *Prometheus*? Não têm elas ritmos, cores, harmonia, linguagem poética, mesmo que não verbal? Então, não mimetizam, não representam? E o que dizer da maquiagem, essa pintura sobre corpos reais / ficcionais – mímese sobre mímese –, não é também representação? A maquiagem não é ela mesma máscara, representação? Lembremos as palavras de Aristóteles: a mímese estende seus domínios à pintura e a escultura, assim como à dança e ao canto⁵⁸⁵. Carol Badra e Márcio Medina, criadores dos figurinos; os artistas da equipe de criação da Balagan e Emi Sato, que se ocuparam das

⁵⁸³ SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. Cf. cit. 10.

⁵⁸⁴ No âmbito da semiótica, segundo L. Hjelmslev, as funções entre as grandezas situadas no eixo sintagmático se dão pelas “relações”, enquanto aquelas que têm seu lugar no eixo paradigmático, ocorrem por “correlações” (GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J.. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 70).

⁵⁸⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 17-19, parágrafo 3.

maquiagens, penteados e visagismo⁵⁸⁶; o adrecista César Santana; de certa forma, não são também pintores e escultores a criar, a representar, exprimindo-se por diferentes meios? O iluminador Fábio Retti não se exprime com cores e ritmos? Então, a luz não representa, não canta? E o que dizer do cenógrafo Márcio Medina, criador do espaço teatral, não representa um universo que abarca o mundo possível da peça? Entendo que, se há representação, há mímese, há canto. Sim, chamo-os como antigamente, poetas, e, então, poetas da cena teatral⁵⁸⁷. Poesia há em todas as artes. E cada arte tem o seu canto. Há uma cooperação mimética dos poetas da cena. Graças aos criadores e suas diferentes vozes – diferentes cantos – em conexões com os diferentes sistemas sígnicos, vemos diante de nós essas figuras/personagens/mitos, como que saídas dos frontões dos templos gregos, trazendo em seus corpos a cal das paredes eternas e a argila, o barro da criação do primeiro homem. Ou seriam essas figuras construídas de cimento e concreto de nossas cinzas cidades?

O concreto-maldição, as cinzas, o cal, seres de pedra, seres inumanos, a construção de outras peles, combinadas com bases sólidas, saias-calças de algodão forte. [...] Corpos atados que revelam figuras, seres inumanos. A construção de outra pele-pelo. Pele primata, primeira embebida em argila urbana, do concreto, assim como o algodão tingido nesta mesma matéria⁵⁸⁸.

Com essas palavras a Cia. Teatro Balagan traz para o sentido tátil as imagens das *texturas e tessituras* em *Prometheus*. As figuras/personagens materializam e fisicalizam em seus corpos as várias camadas de algodão, barro e textos tramados sobre e com o ator.

Texturas e teceduras em cujas tramas entrevê-se tantos significados a mover o ator. Tocam-no fazendo-se presentes e trazendo impressões de outros tempos e lugares. Os figurinos são as *peles-camadas* que o constituem: a pele da pessoa, a pele do ator, e depois ainda outras camadas⁵⁸⁹.

As “peles-camadas” revelam a imagem grotesca dos corpos inacabados, abertos, corpos de barro maleável que irrompem no espaço. A esses corpos somam-se as camadas sonoras produzidas pelos figurinos em fricções com outros corpos, acessórios, objetos da cena e cenografia. Os ruídos produzidos pelos pés e corpos dos atores em contato com o papel kraft

⁵⁸⁶ O visagismo concebe maquiagem e penteado em harmonia.

⁵⁸⁷ Cf. p. 111.

⁵⁸⁸ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Texturas e tessituras].

⁵⁸⁹ Idem, *ibidem*, [Texturas e tessituras (grifo nosso)].

texturizado que cobre o chão – “solo-terra” –; os rumores dos corpos que manejam e roçam as cortinas-muros – paredes-divisórias – feitas de papel-tecido; os sons nascidos da manipulação das pedras, madeiras, bastões, ânforas, do manejo de objetos de cena (como a cadeira de rodas); todos os elementos sonoros somam-se ao canto dos instrumentos musicais (flautas, harpas, pandeiros, tanCellos) e ao canto vocalizado dos atores do coro, na composição da música de *Prometheus - a tragédia do fogo*. Os instrumentos musicais são criados para o espetáculo e constituem um agente fundamental – em sua forma (corpo) e voz (sonoridade) –, assumindo funções específicas na encenação. Veja-se que cada instrumento possui a sua voz, por isso dialoga com todas as outras. “Do mesmo modo que com os demais objetos de cena, os instrumentos musicais não estão a serviço dos atores e exigem seu próprio tempo de aproximação, um reconhecimento, até que se estabeleça o diálogo”⁵⁹⁰. A música é executada ao vivo e dela fazem parte o conjunto das sonoridades do espetáculo. O diretor musical Gregory Slivar – juntamente com Maria Thaís (diretora), Márcio Medina (cenógrafo e figurinista) e os atores – conduz a exploração direta com os objetos e instrumentos sonoros.

A música e as sonoridades do espetáculo nascem em ação, no processo, e fazem parte das camadas textuais do espetáculo, interagindo com os demais sistemas significantes da cena. Música e sonoridades se inscrevem nas “peles-camadas” do ator, este ator/rapsodo/*aedo* balagan, que guarda em seu *corpo-mente-memória* aquilo que, dos tempos e lugares, experimenta. Desta forma, compreende-se que os textos sonoros, significantes poéticos, somados no processo, agem sobre o ator e o transformam. Do mesmo modo, o ator age sobre os significantes poéticos que o entornam e “o dialogam”, transformando-os também. Não se trata de interiorizar signos externos, pois o que vemos são signos poéticos (polissêmicos) que gradualmente se expandem no processo de criação. Na poética itinerante da Cia. Teatro Balagan, no que se refere aos espaços visitados, diferentes textos/tecidos são vestidos pelo corpo do ator, um corpo que amalgama signos ou se deixa atravessar por vozes:

Os figurinos da Cia. Balagan acontecem como gradual expansão de uma segunda pele do ator, moléculas de informação tecidas por corpo/mente, acorde à proposta de encenação. Não apenas vestes, mas acessórios e adereços cênicos virão à tona como trama viva, em paralelo com as experiências dos temas eleitos⁵⁹¹.

⁵⁹⁰ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Texturas e tessituras – Instrumento-corpo].

⁵⁹¹ Idem, *ibidem*, [Texturas e tessituras – Instrumento-corpo].

O que vemos na cena de *Prometheus* é *a pele construída*, a pele-corpo do ator, exatamente como explanado no livro-mapas *Balagan: companhia de teatro*. Consideremos a imagem desse extenso e complexo órgão que cobre o corpo, a pele e suas camadas epidérmicas, para visualizarmos os níveis textuais poéticos, que expressam cada qual sua poesia em harmonia com a essência da proposta artística. Maria Thaís concebe, para a criação de *Prometheus - a tragédia do fogo*, uma abrangência mítica, mas, também, histórica. Os elementos poéticos vão além da ilustração ou evocação, pois são, assim como as roupas e as sonoridades, “presentificação de memória, essência e potência”⁵⁹²:

Os figurinos de *Prometheus*, seus corpos pintados de barro, originaram-se parcialmente de experimentação realizada na Vila Maria Zélia, quando a Balagan visitou o Grupo XIX de Teatro, em 2009’, testemunha o coletivo. “Os trajes saíram das *ruínas da escola pública*, daquele lugar e de suas paredes de barro, que resistiram por um século ao abandono”. Assim, a argila já esverdeada da velha escola – entre raízes de árvores rompendo as paredes, a patentear a passagem do tempo –, deu às figuras da encenação a textura que o velho edifício apresentou à companhia⁵⁹³.

A diretora remete à Grécia arcaica e ao velocino de ouro, para lembrar-nos da pele e dos “mantos mágicos” e seus poderes de formar ou transformar a natureza de quem os veste. Maria Thaís pergunta se uma vestimenta pode chegar, “por sua própria imanência, a presentificar tempos e qualidades, como num ato de autêntica magia”⁵⁹⁴. Vemos, na cena teatral, a composição das peles dos atores/figuras/personagens presentificando tempos e qualidades. São peles poéticas. Peles que narram. Peles sobre peles narrativas. Em *Prometheus*, o ator joga com essa máscara/figurino/pele feita de camadas de textos e argila. O barro seca no corpo do ator e craquela, envelhece. Com o suor, o barro molha e remodela o corpo do ator. Os signos poéticos da cena teatral parecem estar sempre modelando outras realidades. O signo teatral mostra-se escorregadio como o barro molhado a ser modelado na criação, mas também remodelado conforme o olhar, a escuta e a percepção do público. Para seguir em reflexão sobre as peles-textos que atuam/narram/cantam na cena da Balagan, abordo o signo teatral como signo poético por excelência. Tomo emprestado o termo “signo” e o apresento como “**signo-canto**”, ou seja, um signo que compreende a sua poesia.

⁵⁹² BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [A Pele Construída – Figurino-Corpo].

⁵⁹³ Idem, *ibidem*, [A Pele Construída – Figurino-Corpo (grifo nosso)].

⁵⁹⁴ Idem, *ibidem*, [A Pele Construída – Figurino-Corpo].

No livro *O signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática*⁵⁹⁵, encontram-se os primeiros ensaios de Ingarden, Bogatyrev, Honzl, e Kowzan sobre o tema, aos quais voltamos quando o terreno mostra-se muito movediço. Jindrich Honzl, em “A mobilidade do signo teatral”⁵⁹⁶, fala sobre as realidades da cena. Lembremos aqui das realidades da cena, em *Prometheus*. Realidades que apresentam outras realidades. Signos que presentificam signos. “**Signos-barro**”, a modelar e remodelar mundos possíveis no espaço teatral. Honzl cita O. Zich: “A arte dramática é uma arte de representação, e isso se aplica, de maneira uniforme, a todos os seus elementos”⁵⁹⁷. No entanto, a Balagan trabalha no sentido de apresentar e presentificar a coisa nomeada, eliminando a noção de representação. Desde Platão e Aristóteles, no que se refere à poesia, sempre os nomeamos. Para mim, foi preciso voltar às fontes para compreender que a cada um, a sua poesia, e, esta, se redescobre e se remodela no curso da vida. No retorno à *Poética* de Aristóteles, retomamos princípios da arte mimética, onde a tragédia grega nos é apresentada em partes quantitativas e qualitativas. Desde Ferdinand de Saussure⁵⁹⁸, no que se refere aos signos linguísticos, sempre o nomeamos. Passamos das classificações e divisões da poesia para as classificações e divisões dos signos no teatro. Aliás, a divisão dos signos, até a sua unidade mínima, é a grande questão da análise. A atomização do espetáculo, em signos mínimos (e há controversas sobre a unidade mínima) seria uma empreitada para titãs. A própria análise tradicional não comportaria os meandros da obra. Reconheço que acompanhei outros passos. Talvez tenha seguido os passos/rastros da Balagan. As metodologias “comprovadas” para análise do espetáculo talvez não levassem em consideração as anterioridades, os princípios, as construções e reconstruções, os processos itinerantes, os entendimentos e a filosofia da Balagan; talvez não voltassem às fontes; talvez não se detivessem na imbricação entre pedagogia, pesquisa e criação; talvez não escutassem os *mestres imaginários*; talvez não se demorassem na arte do ator e seu *corpo-mente-memória*, talvez não considerassem as camadas poéticas da poesia da cena; talvez não dessem a palavra aos poetas-criadores no entorno do mito de Prometeu; talvez não entrassem na Casa Balagan, em seus corredores, salas, cozinha e jardins; talvez não se perdessem em cantos. De alguma forma, a leitura da poética da Cia. Teatro Balagan – ou teria sido um mergulho por essa poética – levou-me a experienciar, também, um processo itinerante e incerto, a deixar-me atravessar por todos esses cantos, a adentrar territórios outros e vivenciar os “encontros”.

⁵⁹⁵ INGARDEN, R.; BOGATYREV, P.; HONZL, J.; KOWZAN, T. *O signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.

⁵⁹⁶ HONZL, Jindrich. “A mobilidade do signo teatral”. In: INGARDEN. *O signo teatral*, 1977, op. cit., p. 35.

⁵⁹⁷ Idem, ibidem, p. 35.

⁵⁹⁸ F. de Saussure ministrou três cursos sobre linguística na Universidade de Genebra, entre 1907 e 1910. A compilação das anotações dos alunos comporta a edição do livro seminal *Curso de linguística geral* (1916).

Tomei a **liberdade de recriar um percurso** de leitura/recepção/assimilação desse universo da Cia. Balagan que abarca a poética, a criação de *Prometheus - a tragédia do fogo*, suas matérias e procedimentos, projetos que antecedem, desdobramentos das camadas textuais espetaculares anteriores, que compõem esse grande corpo-polifônico, corpo-palimpsesto, corpo poético de *Prometheus*. Como apreender em palavras uma criação? O processo que empreendi nesta escrita foi o próprio caminho em seu devir. Passei por *lugares, tempos e movimentos por onde canta* a Balagan, por onde canta o mito de Prometeu. Vi-me diante do objeto, no *AnteCanto*; retornei às fontes da criação, aos princípios do poético, no *InCanto*; e aqui estou me preparando para entrar no *Canto de Prometheus*, da Cia Teatro Balagan.

Nos estudos teatrais, o conhecimento de natureza semiológica é fundamental. De modo geral, tomamos de empréstimo a problemática do signo como se precisássemos de terra firme, ou de uma estrutura para balizar reflexões ou voos imaginários. Além dos teóricos nomeados acima, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis e Marco de Marinis nos dão aporte para a leitura do signo no teatro. Neste ato de linguagem em que tomo a palavra, entrar no plano da significação pressupõe articular-me, primeiramente, segundo a semiologia⁵⁹⁹, remontando, ainda, à tradição linguística⁶⁰⁰, de Ferdinand de Saussure. O linguista e filósofo suíço instaura a problemática do signo linguístico, apresentando-o como resultante da reunião do significante e do significado, identificados como imagem acústica e conceito, respectivamente. Saussure traz a imagem da folha de papel, onde frente (significante) e verso (significado) representam os termos como constituintes de uma forma linguística. Diferentemente dessa ilustração saussuriana, que concerne a forma-conteúdo, proponho outra imagem, onde vemos o significante, a palavra deitada, mergulhada na folha, e cujos significados emergem nos espaços em branco, nas margens, entre palavras, vírgulas e pontos; ou ainda, deixando-se irradiar em múltiplos sentidos espaço afora. Descrevo esse “devaneio” para diferenciar a palavra horizontal – palavra deitada, escrita – da palavra vertical – em sua oralidade, vocalidade e performance. No teatro, a palavra está em pé, é uma palavra que anda, uma palavra que bica, uma palavra movente, uma palavra que age e canta, uma palavra-ato. No entorno da palavra, todas as considerações da linguística e da poética. A palavra na boca do ator é canto; sua voz, encanto. Nós, espectadores, queremos tanto dominar a palavra, guardar seu sentido, essa que foi enunciada. Não podemos perder a meada, não devemos

⁵⁹⁹ A semiologia (em concorrência com a Semiótica) designa a teoria da linguagem e suas aplicações a diferentes conjuntos significantes. É o estudo geral dos sistemas de signos (GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J.. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 405).

⁶⁰⁰ A linguística pode ser definida como um estado científico da linguagem e das línguas naturais (GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J.. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 261).

dispensar nenhuma interpretação. De maneira geral, seguimos o caminho sintagmático, damos tanta atenção à compreensão do texto e tudo o que se quer é acompanhar, palavra por palavra, a sua significação. Mas, não, ao nos entregarmos à escuta, entendemos que é a sua música que nos encaminha aos sentidos. A palavra, a unidade da língua, ela que se situa no “entre”. Entre os silêncios que a sustentam na cena, entre os dois espaços em branco que a dimensionam na escrita. **A palavra está entre-mundos**, entre realidades e ficções, entre actantes-atores e actantes-espectadores. Aquém da poesia, sobre a palavra, tudo explicado em dicionários, em gramáticas. Com um ou mais fonemas, eis a palavra, o elemento linguístico significativo. A palavra em sua forma – mesmo que dentro de uma inflexão –; a palavra em seus diferentes empregos sintagmáticos, denotando objetos, ações, estados, qualidades, em relações de preposição; sim, a palavra é conteúdo e expressão, significado e significante. Ao lado das palavras, como signos mínimos⁶⁰¹, temos os signos-enunciados ou signos-discursos como dimensões de unidades, e referem-se tanto à palavra escrita, quanto à palavra falada.

Louis Hjelmslev apresenta o signo como resultado da semiose⁶⁰² que se efetua no ato de linguagem. Também faz a distinção entre forma e conteúdo, que postula para cada um dos planos da linguagem. O signo é constituído pela relação de solidariedade entre as grandezas do plano da expressão – o significante – e do plano do conteúdo – o significado. Entrar na seara da linguística e da semiologia⁶⁰³ consistiria em organizar-me nas cercanias do signo, e isso seria uma empreitada de fôlego e risco. Faço esse investimento pontual tendo em vista uma via para os signos poéticos da cena de *Prometheus*. A semiologia teatral é sincrética no momento em que abarca as várias linguagens: cenário, figurino, atuação, sonoridades, música, iluminação, texto, entre outros. Patrice Pavis, no *Dicionário de teatro*, afirma que a semiologia teatral preocupa-se com o modo de produção do sentido ao longo do processo até o trabalho interpretativo do espectador, e não com a demarcação de uma significação⁶⁰⁴. No teatro, o plano do significante – da expressão – é constituído pelo texto, atuação, movimentos cênicos, vocalidade, cenografia, iluminação, objetos, adereços, maquiagem, figurinos; enquanto que, no plano do significado, é o conceito, a representação ou a significação que vinculamos ao significante, e esse varia em suas dimensões, natureza e composição.

⁶⁰¹ Seria mesmo a palavra a unidade mínima do signo? Melhor seria falar em morfema (ou monema). O que dizer de outros signos sonoros como o suspiro, o grito, o bufo, a interjeição, o sopro?

⁶⁰² Semiose é a operação que, ao instaurar uma relação de pressuposição recíproca entre a forma da expressão e a do conteúdo (na terminologia de L. Hjelmslev) – ou entre o significante e o significado (F. de Saussure) –, produz signos (GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J.. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 408).

⁶⁰³ Apresento os termos e o modelo de signo da semiologia e não da semiótica proposta por Charles S. Peirce. À noção de significado e significante (chamados de representação e interpretante), Peirce acrescenta a noção de referente, isto é, de realidade denotada pelo signo (PAVIS. *Dicionário de teatro*. SP: Perspectiva, 1999, p. 350).

⁶⁰⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 350.

No procedimento de leitura do espetáculo, podemos seguir os fatos, as falas, a linguagem em sua sucessão de ações, de um momento a outro da história. Nessa leitura linear, a diacronia caracteriza os fatos linguísticos considerados em sua evolução no tempo. Por outro lado, a representação teatral caracteriza-se pela sincronia de todos os sistemas de signos funcionando simultaneamente. Cabe a nós, espectadores, a organização espaço-temporal da multiplicidade e simultaneidade de sistemas significantes verbais e não verbais da cena⁶⁰⁵.

No sistema de signos teatrais (assim como no sistema linguístico de F. de Saussure), as relações de oposições, de diferenças, que aproximam as unidades do sistema, são de dois tipos: relações sintagmáticas ou combinatórias e relações paradigmáticas ou associativas. Qualquer sistema de signos pode ser lido segundo os dois eixos: no eixo sintagmático, os signos sucedem-se como em uma corrente, encadeando-se sequencialmente; no eixo paradigmático, as relações dos signos se dão pela substituição de um termo por outro. Em um paradigma, os termos mantêm entre si relações associativas que colocam em destaque as semelhanças que os unem e as diferenças que os opõem a outro paradigma⁶⁰⁶. Na cena teatral, há uma contracenação de códigos, e a narrativa passa de um signo a outro, em relações combinatória e associativa. O espaço teatral abarca diferentes sistemas de signos que são considerados em solidariedade sincrônica. À noção de “Sistema” é preciso considerar a noção de “processo”. Os dois modos de existência de um universo estruturado apresentam-se de forma complementar e revelam-se um no outro, indissociavelmente⁶⁰⁷.

Em *A análise dos espetáculos*⁶⁰⁸, Patrice Pavis apresenta possíveis encaminhamentos analíticos. No entanto, a semiologia teatral mostra-se como uma metodologia dominante para a análise dos espetáculos. O termo “analisar” não é dos mais felizes, como aponta o semiólogo. “Analisar, de fato, é decompor, cortar, fatiar o *continuum* da representação em camadas finas ou em unidades infinitesimais”⁶⁰⁹. Nessa perspectiva, analisar *Prometheus*, jamais. Como cortar a pele construída no corpo do ator? Há pouco, trouxemos essa imagem concebida pela Balagan, da *pele construída* como camadas textuais em seus níveis poéticos, como camadas epidérmicas, camadas orgânicas e vivas da obra. Como decompor a máscara/figurino/pele feita de camadas de textos, sons, carne e argila? Como tirar da palavra vocalizada em cena o seu canto? **Como fatiar um corpo poético teatral?**

⁶⁰⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 350-357.

⁶⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 358.

⁶⁰⁷ GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Cultrix, 1979, p. 350-437.

⁶⁰⁸ PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁶⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 4.

Pensemos no signo, sua definição, e a que nos remete: “Para uma semiologia saussuriana, significante e significado bastam, unindo-se, para formar a significação, sem que seja necessário recorrer ao referente, o objeto, existente ou imaginário, ao qual o signo remete na realidade”⁶¹⁰. Por vezes, o referente do signo cênico confunde-se com o significante, mas é uma ilusão do referente, pois se trata de um referente imaginário. A ilusão referencial, ou efeito de real, é a ilusão de enxergarmos o referente do signo, afirma Pavis. E complementa que é abusivo falar de signo teatral, cujo referente seria atualizado em cena. Será mesmo que somente entendemos o sentido através de seu significado? Então, o sentido não poderia estar em uma percepção global do fenômeno, sem que precisássemos dominar os significados?

Seríamos nós, espectadores, vítimas da ilusão referencial, paladinos do encantamento cênico? Ou defensores dessa instância de realidade teatral como um oásis de poesia que não se quer secar em processos de semiotização? Digo isso, pois quando entro no ritual do teatro, quando me permito fazer parte deste *Canto de Prometheus*, como público atuante, não sou vítima, mas agente dessa minha própria entrega à ficção, a esse efeito de real que é mais real e “verdadeiro” que a própria “realidade”. Não se mente em cena. Fingir sim – o ator é um fingidor – mas mentir, nunca. Citando Fernando Pessoa:

*O ator/poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

Em *O teatro no cruzamento de culturas*⁶¹¹, Patrice Pavis apresenta a *encenação – mise en scène* – como uma noção estrutural, um objeto teórico e um objeto de conhecimento. No ensaio “do texto para o palco: um parto difícil”, em lugar de falar do *encenador – metteur en scène* – que assina o trabalho cênico, Pavis traz para o foco a *encenação – a mise en scène* – definida como um *colocar em relação – mise en rapport* –, em um espaço e tempo determinados, os mais diversos materiais (sistemas significantes) em função de um público⁶¹². A presença do espectador e sua leitura é um aspecto fundamental da encenação. A produção de sentidos se realiza nas inter-relações sincrônicas de todos os sistemas significantes da cena. Pavis considera a *encenação* como um *colocar em olhar – mise en regard* – sincrônico de

⁶¹⁰ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 357.

⁶¹¹ PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

⁶¹² Idem, *ibidem*, p. 21

todos os sistemas significantes cuja interação é produtora de sentidos para o espectador⁶¹³. O teórico propõe a elaboração de uma teoria materialista cuja tarefa é descrever os mecanismos de constituição de sentido do texto dramático⁶¹⁴ e do texto da cena. Essa teoria remete, como a um duplo, a uma aproximação histórica, descrevendo as condições materiais da prática teatral. A encenação, como um sistema de relações, é um objeto de conhecimento. Porém, as considerações de Pavis visam o teatro cujo texto linguístico preexiste à encenação, e tal abordagem não condiz com nosso objeto, cujo texto finalizado não preexiste à criação.

A dramaturgia de *Prometheus - a tragédia do fogo* constitui-se em diferentes camadas, e em longos processos de criação. Em uma primeira etapa, a dramaturgia realiza-se segundo os *Estudos Cênicos*, em prospecção com o material temático, *Prometheu acorrentado*, de Ésquilo, *Teogonia* de Hesíodo, além de outras versões do mito. Nesta etapa, os atores constroem narrativas e estruturam uma primeira dramaturgia. Leonardo Moreira organiza e reorganiza esse material que, de forma particular, transparece nas versões seguintes. O dramaturgo monta e remonta, juntamente com a direção, inúmeras **variantes dramáticas**. Na Balagan, de maneira alguma o texto chega pronto para o ator. Há vários textos – enquanto traço escrito – que antecedem o texto “dramático/narrativo/lírico” final. No entanto, as primeiras células dramáticas contidas nos *Estudos Cênicos*, sobretudo, o *Estudo sobre o trágico* – camada fundamental do palimpsesto espetacular – podem ser reconhecidas no texto teatral de *Prometheus*. A dramaturgia é construída no percurso da criação, em um jogo de idas e vindas entre as proposições da direção, improvisações dos atores e processos itinerantes nas sedes das companhias. Maria Thaís fala do diálogo em fricção entre as matérias do espetáculo, onde a atuação, o espaço, a luz, o figurino e o texto são camadas autônomas do espetáculo. A polifonia é um conceito, mas, também, uma prática. Desde o início da Balagan, a ideia de polifonia teatral foi uma aspiração da encenadora, uma concepção inicial que abriu espaço para todas as vozes criadoras. Diria que, na Balagan, a “produção de sentidos realiza-se nas inter-relações” sincrônicas e diacrônicas de todas as vozes da cena, incluindo as vozes das camadas textuais anteriores. A interação de todas essas vozes é que produz os possíveis sentidos. E assim nos referimos à poética Balagan, uma poética polifônica. Onde há diferentes vozes, há diferentes textos, discursos, mas, também, distintos “níveis das coisas”, ritmos, melodias, cadências, sonoridades, timbres, alturas. Há frequências, vibrações, energias. Há todos esses cantos, verbais e não-verbais, vocalizados, fisicalizados. Há vozes.

⁶¹³ PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 22.

⁶¹⁴ Idem, ibidem, p. 22. “O texto dramático: o texto linguístico tal como se lê como texto escrito ou como se escuta pronunciado na representação”.

Então, falo de **signos e vozes** na cena teatral. Mas a voz não é também um signo, ou um sistema de signos? De significantes? Essas vozes que se cruzam e se interferem na cena polifônica, então, não são sistemas significantes a se confrontar na *mise-en-scène*? A voz é um signo paralinguístico, um signo ligado à linguagem que resulta em emissão fônica e, esta, comporta timbre, entonação, altura, intensidade, ritmo, vibração, frequência, fraseado, pronúncia, orientação proxêmica. Retomo a questão: A noção de “signo” dá conta da “voz”?

Talvez possamos colocar em crise a noção de signo, como propõe Lyotard, e não fechá-lo em seu caráter binário (significante-significado), “pelo menos no signo fixado, ligado à linguagem e se fazendo passar por toda a materialidade do espetáculo”⁶¹⁵. Do mesmo modo, a fenomenologia critica a divisão em signos e a função semiológica da representação; o olhar fenomenológico concebe que “a percepção do evento espetacular é global, o que torna absurdo todo corte semiológico”⁶¹⁶. Sempre que se retoma a questão do fechamento do signo em significante/significado, lembro que, no espaço teatral, todo signo é poético, e este é, por natureza, polissêmico. O intento de trazer todos esses elementos e disciplinas à tona é reconhecer que minha leitura não é somente colheita, mas, também, semeadura.

Ainda no título, propus-me a uma leitura da poética Balagan, e essa se revela também fenomenológica. No entanto, *Prometheus*, como evento espetacular global, me convida a transitar entre signos poéticos e vozes narrativas, e não me permite abrir mão de perspectivas. O modelo narratológico, apresentado no capítulo anterior, não deve fundamentar-se somente no texto escrito, mas na própria cena. “O teatro não é um mundo preenchido por signos miméticos, mas uma **narração por meio de signos**”⁶¹⁷, afirma Pavis. A colocação é pertinente em diferentes níveis em *Prometheus*, cuja linguagem dramática é a narrativa. Outrossim, lembremos que, na cena teatral, tudo é narrativa, todo elemento tem a sua voz:

Inserir um objeto em cena é, para a Balagan, incluir na trama cênica a sua “voz”, considerar, verdadeiramente, as relações que esse objeto promove, em diversos níveis. É por isso que, nas encenações da companhia, os objetos não são compreendidos como elementos auxiliares na construção das realidades a serem sustentadas pelos atores, mas sim como espécies de “janelas”. Por meio das quais outras realidades irrompem na cena, confrontando-se com a realidade dos próprios atores⁶¹⁸.

⁶¹⁵ PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.12.

⁶¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 12.

⁶¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 18-19.

⁶¹⁸ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Objeto-Corpo].

Reconhecemos na cena esses objetos, escutamos suas vozes, e os percebemos imbricados organicamente na trama das relações poéticas. Trazer o objeto para o foco e apresentá-lo a partir da imagem de uma “janela” – abertura para outras realidades na cena –, faz-me refletir sobre a imagem e seu poder como janelas para o imaginário. Todo e cada objeto poético tem essa potencialidade, de abrir-se como uma janela, a revelar outros mundos. Para nós, espectadores, iluminam-se diferentes espaços que, também, religam-nos a outras realidades e universos. De fato, há objetos-janelas que nos conectam aos mundos imaginários, aos sonhos ou devaneios. Na cena Balagan, predomina o uso econômico dos elementos, e não encontraremos uma multiplicidade de “janelas”, mas “janelas-símbolos”, manifestando sua energia e potência. A singularização mostra a força expressiva e simbólica de cada objeto.

Tadeusz Kowzan, em *O signo no teatro*⁶¹⁹, aponta o fato de que pessoas ligadas ao teatro empregam o termo “signo” quando falam dos elementos artísticos ou meios de expressão, o que mostra certa consciência semiológica. Nas reflexões que empreendo, também considero o enfoque semiológico, entretanto, questiono. Vejamos as colocações de Kowzan: “Na representação teatral tudo é signo”⁶²⁰. O semiólogo classifica os signos em *naturais* (aqueles que nascem e existem sem participação da vontade) e *artificiais* (consequência de um processo voluntário e de comunicação). “Os signos que a arte teatral emprega pertencem todos à categoria de signos artificiais. São signos artificiais por excelência”⁶²¹. No teatro, os signos *naturais* são transformados em signos *artificiais*. O que me remete à imagem/metáfora, que trouxe anteriormente, do “signo-barro” da cena de *Prometheus*, onde signos *naturais* são moldados, remodelados, transformados, na passagem do ordinário à poesia. Mas vejamos como Kowzan delimita e apresenta os treze sistemas de signos empregados na representação teatral⁶²². Resumindo, são eles: 1. Palavra; 2. Tom; 3. Expressão facial; 4. Gesto; 5. Marcação; 6. Maquiagem; 7. Penteado; 8. Indumentária; 9. Acessório; 10. Cenário; 11. Luminação; 12. Música; 13. Som. Sobre os diferentes sistemas, inferem outras classificações, referentes ao texto pronunciado, à expressão corporal, às aparências exteriores do ator, ao aspecto do espaço cênico, aos efeitos sonoros não articulados. Outra classificação distingue os signos audíveis dos visuais e suas relações com o tempo e o espaço. A classificação é projetada em um quadro⁶²³. Embrenhar-me por essas

⁶¹⁹ KOWZAN, Tadeusz. “O signo no teatro”. In: INGARDEN, R. et al.. *O signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977, p. 57.

⁶²⁰ Idem, *ibidem*, p. 61.

⁶²¹ Idem, *ibidem*, p. 64.

⁶²² Idem, *ibidem*, p. 66 a 83.

⁶²³ KOWZAN, 1977, loc. cit., p. 77.

esquematisações seria uma empreitada hercúlea. Ao mesmo tempo, ao trazer pontualmente esses sistemas sígnicos, reconheço que, de formas diferentes, foram e são também abordados, nesta escrita, como elementos e vozes da poesia, do canto cênico – como nomeio o *Canto de Prometheus*. Reconheço os diferentes sistemas significantes como diferentes vozes imbricadas organicamente na trama das relações poéticas no espaço teatral. Reconheço a narração por meio de significantes poéticos. Os significantes-vozes do espetáculo *Prometheus* são desdobramentos de camadas sígnicas precedentes, desdobramentos textuais, cujas vozes na cena da Cia. Teatro Balagan “hoje”, de algum modo, são ecos de polifonias anteriores.

Mas nada é tão simples assim quando se fala em *tijolos compositivos e peles construídas*. As imagens acompanham sentidos objetivos e subjetivos e nos convidam a compreender que há, ainda, uma terceira face da moeda, uma *terceira margem do rio*. O espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo* é apresentado: “uma criação da Cia. Teatro Balagan”. O próprio mito de Prometeu é um mito de origem, está ligado à criação. O artista, o poeta, autor/criador é o titã, inumano (?), um Deus criador (?), entronado e destronado, constantemente, através dos séculos (?). Da desmedida de um ato, da *hybris*, do roubo do fogo dos deuses e sua entrega aos homens à punição no alto do Cáucaso. A queda. A ação primordial do *illud tempus* é narrada/cantada, no espaço teatral, pelas personagens. Nós, espectadores – “homens, mulheres” – entrevemos possíveis sentidos de “humanidade” através da figuração do inumano. Cada qual com sua arte. Cada qual com seu canto. Os criadores balagans trabalham com “signos-barro”. Tomo licença. Retifico. Pois, para contemplar em palavras-imagens o que é justo dizer, convém ser fiel ao entendimento. O signo de caráter binário, fechado em significante/significado, não dá conta da poesia, do canto da cena. O signo há muito ultrapassou a dualidade. Retomo a frase: os criadores balagans trabalham com “**significantes-barro**” – verbais e não verbais –, modelam e remodelam um mundo possível, um tempo/espaço mítico. Criam e recriam os cantos de *Prometeus*. Recriam-se a si mesmos.

Na medida do possível, na medida da minha escrita, levanto os elementos poéticos, vozes da cena, ou sistemas significantes, que agem uns sobre os outros. Uma forma de diálogo se estabelece entre todas as vozes. Mas a cada um, a sua voz. A cada um o seu canto. A ideia da diretora da Balagan, Maria Thaís, para esse teatro de caráter polifônico, é não privilegiar uma linguagem em detrimento de outra. Não vemos hierarquias entre as linguagens, na cena balagan. O que reconhecemos é uma (trans) interação. Cada linguagem revela a outra linguagem, iluminando-a. Não por condescendência, pois, muitas vezes, uma linguagem obscurece, oculta, transforma a outra, em composições paradoxais.

Focalizo a linguagem da iluminação cujo poder de ação sobre os outros sistemas significantes é determinante, podendo, inclusive, transformar um signo em seu oposto, provocando efeitos paradoxais na composição. As linguagens que se contraditam, se contrapõem, podem gerar imagens no domínio do grotesco. Com a iluminação, multiplicam-se as possibilidades expressivas dos sistemas significantes, promovendo a teatralidade, em diferentes frentes e níveis de criação. Com a tecnologia da luz elétrica nos teatros, a partir de 1880, o encenador assume o lugar, na cena teatral, como regente da obra. Não por acaso, existe essa estreita relação entre o encenador e o iluminador. Talvez as noções de fronteiras e distâncias estejam nos limiares das duas funções. Quais os recursos da iluminação cênica utilizados em *Prometheus*? Ela possui voz narrativa? O que narra uma luz, o que representa, o que cria? O que transforma? A iluminação cênica é elemento poético, é linguagem, é sistema significativo que age sobre, que age com, que dialoga com os outros sistemas sígnicos.

Tadeusz Kowzan aborda a iluminação⁶²⁴ como um dos treze sistemas de signos do teatro e traz algumas funções que identifico na cena: delimitar espaço, concentrar focos, isolar ou abarcar outros significantes, colocar elementos em relevo, contornar, ampliar ou modificar o valor de um gesto, mas também mudar a cor e textura dos objetos, figurinos, cenário. Como dizem, a luz é tudo. O sistema de iluminação tonaliza, ambienta, gradua, compensa, ritmiza, estrutura. A luz corta, determina o fim, o começo. A luz faz as passagens. A luz desenha, risca, texturiza. A iluminação cria o espaço teatral. A iluminação representa por seus próprios meios. Mas podemos afirmar exatamente o que ela representa? A luz branca representa mesmo o dia, e o azul, a noite, como diz Honzl⁶²⁵? O sentido não é tão simples assim. Aponto, em *Prometheus*, uma determinada cena: a dança do fogo. O ator Antônio Salvador, atuando Prometeu, torna-se ele mesmo o fogo. Ele dança o fogo. Fisicaliza suas qualidades, energias. Seus movimentos ritimados e ondulados da coluna tornam-se labaredas. O fogo corporifica. Há cantos ao redor do fogo. A luz que incide sobre a figura grotesca feita de barro é azul. A cor é fria. Mas ele prende fogo, seu braços, pernas e cabelos ardem. O corpo torna-se chama, atizada pelo ritmo e intensidade dos cantos. A iluminação não sublinha o significado do fogo, aplicando uma luz vermelha e quente sobre a cena, mas provoca um estranhamento ao deitar-lhe o elemento frio/azul no lugar do elemento quente/vermelho. **O fogo é azul.** A composição paradoxal da imagem me causa estranhamento e encantamento. Fábio Retti cria a “luz”, em linguagem que nos remete para outros horizontes prometeicos.

⁶²⁴ KOWZAN, Tadeusz. “O signo no teatro”. In: INGARDEN et al.. *O signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977, p. 64.

⁶²⁵ HONZL, Jindrich. “A mobilidade do signo teatral”. In: INGARDEN, 1977, loc.cit, p. 43.

Na recepção de *Prometheus - a tragédia do fogo*, abrem-se outros horizontes, distante de expectativas primeiras. Fato é que, muitas vezes, não podemos traduzir em palavras a impressão obtida ao contemplar uma cena. Há uma infinidade de informações, elementos poéticos, energias sutis. Se, nesta escrita, “deito minhas palavras” de forma impressionista, é porque respondo a uma escuta visual e um olhar sonoro. As diferentes linguagens cooperam, com suas narrativas, junto às outras vozes poéticas, para nos dar a ver o mito, transportando-nos para outras paisagens. A cada linguagem, o seu canto. Os cantos agem uns sobre os outros. São como “camadas autônomas do espetáculo”. Mas poderíamos imaginar um canto sem o outro? Todos os cantos da cena polifônica transformam-se sob o amálgama mercurial da *tragédia do fogo*. Todas as linguagens vibram no *Canto de Prometheus*.

No entanto, anterior a praticamente todos os elementos da cena, a Balagan parte do “pressuposto espacial para fundamentar todas as instâncias da criação, procedimento que se tornou basilar”⁶²⁶ nos processos da companhia. Na criação de *Prometheus - a tragédia do fogo* entende-se um percurso. No processo, a natureza do espaço cênico é o ponto de partida de toda a concepção. A encenadora Maria Thaís transforma a montagem para as geografias que recebem o espetáculo em sua itinerância. A obra é uma criação viva e responde, “não apenas às condições físicas e acústicas, mas à língua falada no local da representação e à cultura que embasa o público”⁶²⁷. A dinâmica espacial da montagem depura seu formato entre apresentações e experimentações na Casa Balagan e em diferentes sedes de companhias. “A montagem do Teatro Balagan, *Prometheus - a tragédia do fogo*, é um exemplar do processo de evolução cênica, ou de *mise en place*”⁶²⁸. A expressão significa “colocar no lugar” ou “colocar no espaço”. No processo itinerante do *Espectáculo-protótipo – Prometheus Nostos*, a Balagan procede a uma *mise en place* nas distintas arquiteturas e geografias que recebem a obra. A expressão define o procedimento e a dinâmica espacial que o encenador-pedagogo russo Anatoli Vassiliev concebe em relação à direção cênica, como “um trabalho de *mise en place* (colocar no lugar), em oposição ao trabalho de *mise en scène* (colocar em cena)”⁶²⁹.

Márcio Medina é cenógrafo e figurinista da Cia. Balagan, da qual é co-fundador, juntamente com Maria Thaís. Medina participou da elaboração de todos os espetáculos da companhia desde o grau zero. As montagens partem da **vivência de geografias e espaços**, e somente depois “o pensamento arquitetônico-cenográfico passa a se configurar para além do

⁶²⁶ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Balagan, 2014, [Conceito inaugural-Espaço-Corpo].

⁶²⁷ Idem, ibidem [Encenação em percurso-Espaço-Corpo].

⁶²⁸ Idem, ibidem.

⁶²⁹ VASSILIEV, apud BALAGAN, 2014, loc.cit., [Encenação em percurso-Espaço-Corpo].

deflagrador estágio conceitual, *pari passu* com os ensaios e processos de escritura dramática, já na casa sede”⁶³⁰. O conceito espacial é como uma matriz geométrica inaugural dos processos de criação da Balagan. Muitas vezes, o espaço cênico é uma proposição anterior às improvisações dos atores. O trabalho sobre o espaço e a cenografia começa antes de qualquer estrutura dramática. O conceito espacial, ligado ao tema, é experimentado nos diferentes *Estudos Cênicos* pelos atores e equipe de criação e, posteriormente, orienta as escolhas das formas básicas dos cenários. Cada espaço criado em diferentes *Estudos Cênicos* é como uma célula autônoma, uma camada textual espacial, uma camada narrativa que dialoga com outras linguagens e espaços sob os quais se inscreve.

No percurso de criação da dramaturgia de *Prometheus*, a Cia. Balagan busca instaurar a noção de tempo/espaço mítico. Os *atores/rapsodos/aedos* e a diretora investem em improvisações de *narrativas míticas*. Em experimentação com a linguagem verbal vocalizada – em performance –, recuperam a tragédia de Ésquilo, a poesia de Hesíodo, a poesia arcaica, a palavra *arkhé*, palavra que é o mito/verbo, “ato criador de mundos e realidades”. Eis o “mundo possível/mítico”, no espaço teatral. Que espaço é esse que recebe a palavra/ato? Que reatualiza o mito? Que espaço é esse que concebe o canto das musas? Como construir um espaço mítico que abarque o tempo presente, passado e futuro, onde coexistam naturezas e temporalidades não cronológicas? Como conceber um espaço para os deuses?

No princípio de tudo era o espaço.

Quando ainda não havia histórias, e as vozes dos narradores não conheciam existência, céu e terra podiam imaginar, no espaço vazio entre eles, imagens, corpos de homens, bichos, mundos inteiros⁶³¹.

Em *O espaço mítico*, a Cia. Balagan apresenta a gênese dos seus processos criativos. A definição de uma *imagem-espaço* é um acontecimento na investigação artística da companhia. O espaço mítico de *Prometheus – a tragédia do fogo* não define um campo situacional, delimitado historicamente, “mas uma condição territorial que carrega certos atributos míticos, uma área onde o imaginário dos artistas pode se encontrar durante os meses de ensaio”⁶³². O espaço mítico e imaginário da obra precede até mesmo o texto e o roteiro dramático, e apresenta-se como um campo de ação em potencial, onde o jogo do ator e as relações possíveis se configuram por meio do espaço. A natureza dos seres que habitam a obra – deuses e titãs – configura-se a partir da definição de uma imagem-espaço.

⁶³⁰ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Balagan, 2014, [Conceito inaugural-Espaço-Corpo].

⁶³¹ Idem, ibidem, [Espaço mítico. Espaço-Corpo].

⁶³² Idem, ibidem.

As leituras da *Teogonia*, de Hesíodo, ainda durante o projeto *Do Inumano ao mais-Humano*, sugerem aos artistas um espaço “calcado na ideia de temporalidades sem causa e efeito, não cronológicas, porém, simultâneas”⁶³³. Dois anos depois, essa ideia é fundamental no projeto de encenação de *Prometheus - a tragédia do fogo*. Durante os processos criativos, às imagens-espço são agregados contornos cada vez mais nítidos, que se concretizam no espaço cênico do espetáculo. É nesse espaço que “a imagem mítica que estivera na origem da investigação ganha materialidade e passa a se traduzir em termos de linguagem cênica”⁶³⁴.

A voz/verbo, em sua unidade, também cria o espaço teatral mítico. No livro objeto *Balagan: companhia de teatro*, no “mapa” dedicado à voz/verbo, Maria Thaís e Álvaro Machado indicam o caminho de leitura sobre o tema. O linguista e medievalista Paul Zumthor é mencionado em diferentes partes do livro. Ligado aos estudos medievais e poéticas do oral, Zumthor, através destas perspectivas, traz para o foco a voz, o corpo, a presença, a performance, a palavra poética, a vocalidade. Suas abordagens fundamentam entendimentos que a Cia. Balagan nutre, pesquisa e desenvolve em seus próprios trabalhos, no que concerne às diferentes questões e enfoques, mas não detém seus estudos na ênfase medievalista – ao menos durante o processo de criação de *Prometheus*. Como dito anteriormente, os criadores balagans deixam-se atravessar pelas matérias de estudo, deixam-se atravessar pela “coisa voz”. Deste modo, não se trata de buscar conhecimentos e dominá-los, mas consentir que se lhes aconteça. A experiência está no deixar-se atravessar pelas matérias⁶³⁵.

As abordagens apresentadas por Zumthor passam a ser experiência para a Balagan, na medida em que a Cia. elenca “também” a voz no centro do fenômeno teatral, consentindo que *a coisa voz*⁶³⁶ os atravesse, os afete, os aconteça. Assim – indicado o caminho –, as obras do autor – *A letra e a voz, Escritura e nomadismo, Falando de Idade Média, Introdução à poesia oral, Performance, recepção, leitura* – iluminam perspectivas e perpassam práticas da pesquisa e procedimentos da Balagan quanto à matéria que compreende o universo sonoro vocalizado dos poetas “também” da voz, no processo de criação de *Prometheus*. Naturalmente, o contexto não é medievalista, mas o que importa é o “fundo” da questão – a voz –, essa que é, ela também, protagonista no universo da tragédia grega, nos cantos antigos e, antes ainda, nos cantos primitivos. Os *atores/poetas/criadores* trabalham em conformidade com as perspectivas de Paul Zumthor, no que tange à natureza da voz poética.

⁶³³ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Balagan, 2014, [Espaço mítico. Espaço-Corpo].

⁶³⁴ Idem, *ibidem*.

⁶³⁵ Cf. p. 145.

⁶³⁶ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Balagan, 2014, [A coisa voz. Voz-Verbo].

Em *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor aponta o problema: traços físicos que fundam um esboço para se saber “a probabilidade de efeitos de sentido, a busca de valores intralinguísticos cujo conjunto forma o berço de toda ‘poesia’, e emerge obscuramente, tumultuosamente, em toda percepção – em toda leitura – poética”⁶³⁷. Eis o canto primeiro, uma articulação de sons, elementos intralinguísticos, princípios da poesia. Eis os aspectos em torno do tema da voz sendo cercado sensivelmente por Zumthor. Cito alguns tópicos elencados do “mestre aliado” sobre a voz:

1. A voz é uma coisa. Ela possui plena materialidade. Seus traços são descritíveis e, como todo traço do real, interpretáveis. [...] 2. A voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. [...] 3. A linguagem humana se liga, com efeito, à voz. 4. Dizendo qualquer coisa, a voz se diz. Por e na voz a palavra se enuncia como memória de alguma coisa que se apagou em nós. 5. A voz é uma forma arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos. [...] 6. [...] mitos sobre a voz sem corpo [...] a ninfa Eco. [...] 7. Voz implica ouvido⁶³⁸.

A voz nasce com o primeiro sopro e desde então os símbolos, juntamente com a mitologia de origem do mundo, são fundados por ela, em seu órgão, “a cavidade primal”, a boca. A materialidade da voz é presentificada e fisicalizada em ações vocais. A palavra é atualizada por meio de uma ação vocal⁶³⁹. Ao trazer Zumthor para seu universo, e seus entendimentos para a sala de ensaios, a Balagan compactua com o poeta de que é o “corpo que dá a medida e as dimensões do mundo”⁶⁴⁰. Assim, o discurso poético da Balagan tem seu ponto de partida no corpo do ator e alcança o território da ordem do sensível:

A retórica da antiguidade [...] ensinava que para ir ao sentido de um discurso [...] era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma estrutura, sua existência densa exige, para que sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal. [...] É nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (...) constitui para mim um corpo a corpo com o mundo⁶⁴¹.

⁶³⁷ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 82.

⁶³⁸ Idem, ibidem, p. 82-83.

⁶³⁹ Idem, ibidem, p. 81.

⁶⁴⁰ Idem, ibidem, p. 75.

⁶⁴¹ Idem, ibidem, p. 74-75.

Zumthor adverte sobre o cruzamento interdisciplinar quando se trata da voz. Ele mesmo trabalhou levando em conta as diferentes perspectivas: etnologia, acústica, psicanálise, mitologia comparada, fonética, linguística, pragmática, análise do discurso, teoria da enunciação, semiologia e história das tradições orais⁶⁴². No entanto, ressalva que as distintas ciências tiveram a palavra oral por objeto, e não a própria voz. A “voz ultrapassa o domínio científico”⁶⁴³, afirma. A voz humana é um fenômeno central de toda cultura, e ocupar-se desse fenômeno é ocupar “um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte de energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade”⁶⁴⁴. No teatro, tem-se a palavra como manancial de energia, e ao trazer a voz para esse lugar de “fonte de energia”, opera-se, de fato, uma mudança de perspectiva. O linguista concorda que poderia falar em termos semelhantes no que se refere à língua, mas intencionalmente, opera um desvio para o seu suporte vocal, “tomando este último como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função linguística”⁶⁴⁵ e as disciplinas particulares, tendo em vista a voz em sua apreensão global. O poeta da *movência* concentra seus estudos, não somente nas questões informativas da palavra e sua ação vocal, mas interroga-se sobre a palavra e a voz poética.

O Teatro Balagan, em suas questões sobre “o poético almejado”, o comprometimento com **a palavra e a voz poética**, encontra um aliado, e deixa-se afetar por essas matérias que atravessam seus processos de criação. Outro elemento enfatizado é a mudança de perspectiva com relação ao uso das palavras *oralidade* e *vocalidade*, sendo o último termo preferido pelo poeta do *nomadismo*. A voz é portadora de uma linguagem, pois se entende que as sonoridades significantes se articulam na voz. Zumthor chama atenção para as funções da voz, da qual a palavra é a manifestação mais evidente, mas não a única, segundo afirma:

Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. Essa *phonê* não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar⁶⁴⁶.

⁶⁴² ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 13-14.

⁶⁴³ Idem, *ibidem*, p. 14.

⁶⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 14.

⁶⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 15.

⁶⁴⁶ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia. da Letras, 1993, 21 p.

O medievalista atenta para os aspectos corporais e sensoriais dos textos da Idade Média que trazem essa memória ao ressoar da língua, uma voz medieval, um canto onde se depositam os sons. As considerações levam em conta que o sentido dessas colocações e abordagens não se atém ao período mencionado. Interessa à Balagan o cerne, a “voz poética”. Enquanto espectadora e receptora de todos os elementos vocalizados na cena de *Prometheus*, procuro colocar-me, como Zumthor, não em busca de significações e deduções, mas em prol de uma percepção poética. Ao assistir *Prometheus*, ressoaram as vozes, as línguas de um canto grego muito antigo, um canto em que se depositaram vozes ancestrais. O espaço teatral comporta as diferentes vozes que se articulam às sonoridades significantes das palavras. Vozes não são, obrigatoriamente, signos verbais, mas procuram lugar no espaço e tempo da cena teatral. Na polifonia da encenação, as personagens/figuras míticas cantam/narram memória, e “a memória é a poesia”, “a memória é a presença do passado”.

Imaginemos. Estamos no espetáculo teatral. Lembremos que estamos em performance, nós também, o público. Fazemos parte da teatralidade do espaço teatral em *Prometheus*. Focalizo especificamente a palavra/voz que é toda poesia na cena. E aqui temos um pequeno/grande desvio de percepção para aqueles que não assistiram ao espetáculo, pois os meios eletrônicos⁶⁴⁷ suprimem a presença de quem traz a voz, e não há como manter as referências espaciais da presença e da voz viva e todas as relações proxêmicas⁶⁴⁸ da cena. Não me proponho a levantar o impacto da mídia sobre a vocalidade e todos os elementos vivos do “aqui e agora” do fenômeno teatral. Prefiro contar com a imaginação e escuta criativa do leitor/espectador – uma consideração primeira ao assistir o vídeo do espetáculo. Peço que se procure escutar, ver e perceber com os sentidos e imaginários apurados. Penso de que forma poderíamos nos deslocar a esse espaço teatral, mediado eletronicamente. Entendo que é possível superar os enquadramentos de câmara e as perspectivas artificialmente compostas das focalizações; que é possível uma escuta e percepção além da mídia, uma escuta em que ressoam de forma viva as vozes e as palavras/vozes, os corpos e as ações, em meio a outros sistemas significantes, no espaço cênico. Conto com o leitor/espectador disposto a atirar o músculo da imaginação⁶⁴⁹, engajando seu próprio corpo na recepção. Que se imagine presente em presença da palavra *arkhé*, da palavra que é canto porque é ritmo, intensidade e entonação, porque é memória, porque é palavra/ato, em *Prometheus - a tragédia do fogo*.

⁶⁴⁷ Lembro que o espetáculo encontra-se em DVD (Digital Versatile Disc), em anexo.

⁶⁴⁸ A proxêmica “visa a analisar a disposição dos sujeitos e dos objetos no espaço e, mais particularmente, o uso que os sujeitos fazem do espaço para fins de significação”. Referente à semiótica teatral, a proxêmica trata das relações espaciais (proximidade, distanciamento, orientações vetoriais) (GREIMAS/COURTÈS, 1979, p. 359)).

⁶⁴⁹ Cf. p. 17. Como afirma Ariane Mnouchkine, “Il faut muscler l’imagination” (FERAL, 1995, p. 34).

“Os valores da voz tornam-se os valores da própria linguagem, desde que ela seja percebida como poética”⁶⁵⁰, afirma Zumthor. As ações vocais configuram-se como “valores expressivos” da linguagem. As afirmações, citadas no livro da Balagan, confirmam que o material-voz – que gera ações vocais – constitui uma linguagem poética por si só, independente de ser portadora da palavra. Outrossim, a palavra em cena – vocalizada – possui elos indissociáveis da voz, enquanto linguagem poética. Para falar do gesto vocal, Maria Thaís nomeia o musicólogo e compositor, Fernando José Carvalhaes Duarte, grande parceiro e colaborador artístico da Cia. Teatro Balagan, entre os anos de 1999 e 2006. No artigo *Sobre jogos e júbilos: o percurso de uma invocação*,⁶⁵¹ Carvalhaes disserta sobre o trabalho que desenvolveu em diferentes grupos, incluindo a Cia. Balagan, sobre a célula de um mesmo gesto vocal, cuja trajetória pode ser traçada historicamente, “da invocação nas culturas arcaicas aos *kakegoe* (a voz “sustentada”, o chamado longo) do teatro Nô, passando pelo júbilo da música medieval e pelo aboio brasileiro”⁶⁵². Essa invocação – que pode ser reduzida a uma única nota entoada – “configura-se um canto sem verbo, sem letra”, afirma o musicólogo. O grito e o júbilo, na tessitura narrativa, indicam ausência, nostalgia e desejo de outro estado de ser e, portanto, apontam uma direção, como “flecha disparada ao infinito”, como uma “história que começa a ser contada”⁶⁵³. Em *Prometheus*, escutamos a invocação – através de notas entoadas – como gesto vocal que instaura o universo mítico de Prometeu.

No período em que a equipe de criação passa pela experiência com a palavra *arkhé*, pela experiência numinosa com o canto arcaico, a Cia. Balagan recebe a pesquisadora franco-haitiana Maud Robart que desenvolve, no campo da performatividade da voz e dos cantos de tradição, um trabalho de exploração dos cantos vibratórios do vodu afro-haitiano. A experiência direta com Maud Robart coloca os criadores da Balagan em contato com os fundamentos de um entendimento basilar sobre o canto ritual e o **canto de tradição**. O elemento arcaico do canto, como matriz original, capaz de voltar às fontes da expressão humana, é o centro das explorações de Maud. Essa experiência com os cantos e com as estruturas de movimento abrem-se para uma consciência ampliada e profunda do ser. O trabalho explorado vai além de uma prática para investigação da experiência vocal, performatividade ou expansão de uma presença cênica, pois religa o ser na criação, através da tradição arcaica do canto. Há uma dimensão vibratória que religa tempos e espaços.

⁶⁵⁰ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 81.

⁶⁵¹ DUARTE, Fernando José Carvalhaes. “Sobre jogos e júbilos: o percurso de uma invocação”. In: *Arte e cultura IV – Estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

⁶⁵² BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Balagan, 2014, [A coisa voz. Voz-Verbo].

⁶⁵³ Idem, ibidem, [A coisa voz. Voz-Verbo].

Nesse sentido, o termo “canto” é abordado como composição musical, pois referente aos *cantos de tradição*, compreendidos como “veículo”. Por outro lado, chama-se de “canto” a “voz”. De um lado, a voz (o canto); de outro, a palavra (o verbo). De um lado, a voz falada; de outro, a voz cantada. Existe uma semiologia referente à voz e à palavra, assim como, à voz falada e à voz cantada. A fronteira entre elas articula-se no entorno de uma tipologia dos signos vocais, em cujas associações formulam aspectos que opõem a fala ao canto. A semiologia da voz não encontra lugar nesta tese, pois entendo que ela não dá conta do espetáculo. *Prometheus* está inserido em outros contornos de criação e, conseqüentemente, revela outras dimensões de percepção ao espectador. A amplitude, a profundidade, a intensidade e a alternância das “ondas” – visuais e sonoras – emitidas pelos diferentes elementos poéticos do espetáculo, nos convidam a um mergulho muito particular neste universo teatral mítico. As frequências vibratórias do campo sonoro – compreendendo a voz falada, a voz cantada e todas as sonoridades do espaço teatral que abarca e compõem a música – não são dissociadas das frequências vibratórias do campo visual e perceptivo do espectador que se permite à recepção global do conjunto das possibilidades expressivas da encenação.

A semiologia da voz responde às leis de uma desconstrução de seus elementos intrínsecos. Alguns aspectos da voz são analisáveis, como são os dispositivos discursivos, por exemplo, produzidos pelo sujeito da enunciação; no entanto, outros aspectos da voz do sujeito que emite o discurso não podem ser, de antemão, analisados de forma a interrogar o discurso linguístico e controlar seu significado. Antes de continuar qualquer reflexão pelos meandros da “voz”, seria preciso fazer uma revisão epistemológica. Não tendo espaço e tempo para tal dissertação, aponto alguns tópicos. Mas, o que é a voz? Vejamos o que a narratologia, segundo Gérard Genette, lhe designa. E, nesse ponto, é preciso voltar aos escritos do capítulo anterior, sobre as três noções da narrativa⁶⁵⁴. Em *Discurso da narrativa*, Genette formula as instâncias da análise do discurso narrativo, segundo categorias tomadas da gramática do verbo, reduzidas a três classes fundamentais de determinações: o “tempo”, o “modo” e a “voz”. Se o “tempo” e o “modo” funcionam ao nível das relações entre *história* e *narrativa*, a “voz” designa, ao mesmo tempo, as relações entre *narração* e *narrativa* e entre *narração* e *história*. Temos, então, que a **“voz” é uma instância narrativa**, ligada à forma pela qual se encontra implicada a *narração* (situação) na *narrativa*, e, com ela, o narrador e seu destinatário. A “voz” designa as relações entre o sujeito da enunciação e a narrativa⁶⁵⁵.

⁶⁵⁴ Cf. p. 27-89-90-91.

⁶⁵⁵ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [1976], p. 212. Genette considera “sob a categoria da “voz”: aspecto – diz Vendriès – da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito”.

Na cena teatral, quem é o sujeito de enunciação? De quem é essa voz? É a voz do escritor, do autor? É a voz da personagem? É a voz do ator? Como afirma Anne Ubersfeld, em *El Diálogo teatral*, no teatro, o emissor é triplo: autor/personagem/ator⁶⁵⁶. A voz parece transitar entre o sujeito fictício e o sujeito real, na cena teatral. Esta instância abrange questões entre os “modos” dramático e épico – ficcionais / miméticos – e o “modo” lírico – enunciado de realidade, lugar do lírico⁶⁵⁷. No teatro, a noção de “sujeito real” confronta com a relação já estabelecida e “assinada” pelo espectador com o sujeito ficcional da encenação. A noção de “realidade” confronta a criação de *Prometheus* quando o sujeito poético – personagem/autor – confronta o sujeito real – o ator. Entre a voz do ator (sujeito real) e a voz da personagem (sujeito poético), há limites ou limiares? O “canto” parece abrir elos, e viabilizar conexões entre sujeitos reais e sujeitos poéticos. O canto revela-se “veículo” entre as vozes.

Que voz é essa? Que vozes são essas na cena balagan? De onde, de quem, de quando, essas vozes/palavras/cantos que ecoam no espaço/tempo teatral de *Prometheus - a tragédia do fogo*? Na cena, há o encontro, há o embate entre as vozes. As múltiplas vozes – em suas diferenças sonoras, verbais, rítmicas, melódicas, tônicas, em suas distintas cadências, frequência, alturas, timbres e potências – cantam na cena. As vozes cantam os sons, mas também cantam as palavras, os discursos. Cantam os diálogos. Cantam as canções. Lamentos. Cantam corpos/peles em movimentos. O coro das Oceânidas canta. Cantam em danças, em deslocamentos. Cantam as flautas e os pandeiros, mas também as pedras e os paus. Cantam os isqueiros. As vozes cantam em suas distintas linguagens na cena teatral. Os objetos cantam. Cantam os figurinos, as cortinas. Canta o chão. A iluminação canta. Cada língua/idioma canta seu canto. A cada ponto de vista, uma perspectiva do canto, da *tragédia do fogo*. Da polifonia e polissemia da pluralidade de cantos, na cena de *Prometheus*, resulta o encantamento.

Nas *Considerações iniciais*, observei a distinção que a Balagan faz entre voz (canto/som) e verbo (palavra), no sentido de elaborar as possibilidades expressivas das duas instâncias; no entanto, a companhia também entende que os dois elementos são como constituintes de uma única matéria, no sentido em que ambos são regidos por princípios homólogos. Georges Banu, em *De la parole aux chants*⁶⁵⁸, discorre sobre a segregação que existe entre o canto e a palavra. Em *Balagan: companhia de teatro*, lemos que os integrantes reconhecem essa diferenciação em suas práticas: “cada vez mais interessa investigar as

⁶⁵⁶ UBERSFELD, Anne. *El diálogo teatral*. Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2004.

⁶⁵⁷ Cf. p. 140. Ler HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁶⁵⁸ BANU, Georges. *De la parole aux chants*. Arles: Actes Sud, Papiers, 1995.

fronteiras e as alternâncias de vozes – e o transitar entre o canto/som e a palavra, entre o silêncio e o grito”⁶⁵⁹. As formas expressivas da voz e do verbo se sustentam em materiais diversos e circulam entre técnicas distintas, afirma o teatrólogo romeno. “O transito entre a voz e o verbo permite que onde um não alcance o outro possa chegar”⁶⁶⁰. As técnicas e práticas do trabalho do ator exploram as propriedades, por um lado, do som/voz/canto e, por outro, da linguagem falada, da palavra/verbo. A equipe de criação da Cia Balagan percorre a dimensão vertical do som, “entre o primal – terra – e o espiritual – céu –, atravessando assim o sujeito que a emite”⁶⁶¹, e a dimensão horizontal do discurso, interligando emissor e receptor (destinatário). O procedimento é sempre de exploração, em ambos os domínios, mas, também, do espaço “entre”, imbricando o que é de um e de outro. Lembro sobre o que tenho insistido, nesta escrita, que é preciso, de antemão, considerar que, nos domínios da palavra, do discurso, do signo verbal, não se abstém os atributos da voz. Então, a palavra, no teatro, não é sonora? A palavra vocalizada se constitui em sua sonoridade. A palavra é som, é tom, timbre, altura, melodia, espessura, intensidade. A palavra está em suas nuances, gradações, frequências e vibrações. Com essas qualidades, a palavra ainda intervém com seu ritmo, cadências, rimas. As palavras sibilam, aliteram, reiteram e se embrenham em “figuras de linguagens”. Na “voz e suas palavras” ou na “palavra e suas vozes”, canto há. Um aspecto elabora-se com e através do outro. Mas, sim, entre a palavra e o canto diferenças há.

Em *De la parole aux chants – Da palavra aos cantos* –, George Banu fala que o título de seu livro visa “nomear um desejo de transbordamento, de subversão das fronteiras”⁶⁶² da palavra e do canto. O teatrólogo localiza, no século XIX, a segregação do canto e da palavra. Mas levemos em consideração o que vimos, no capítulo anterior. A linha que demarca as fronteiras, de forma dogmática, tem sua origem com o nascimento da tragédia. No princípio, a palavra *arkhé*, da *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, era “canto”. No princípio, as epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero – mesmo que identificadas em seus modos narrativo, dramático e misto (lírico) – eram cantadas pelos *aedos*. Entretanto, na *Poética*, quando Aristóteles designa as seis partes da tragédia, configura-se a separação: de um lado, a elocução, a fala; de outro, a melopeia, o canto. Aos episódios é destinada a elocução, o diálogo; à Melopeia é destinada a parte musical da tragédia. A partir de então, no decorrer dos tempos, há um jogo de aproximações e distanciamentos entre a palavra e o canto.

⁶⁵⁹ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014, [Voz/verbo].

⁶⁶⁰ Idem, *ibidem*, [Voz/verbo].

⁶⁶¹ Idem, *ibidem*, [Voz/verbo].

⁶⁶² BANU, Georges. *De la parole aux chants*. Arles: Actes Sud, Papiers, 1995, p. 9 (tradução nossa). [...] “nommer un désir de débordement, de subversion des frontières”.

Albin Lesky, em a *Tragédia Grega*, tenta compreender o mito como conteúdo, mas os mitos se apresentam sempre como cantos entoados por coros. Talvez, o mito dentro do próprio coro coral tenha se desenvolvido como um diálogo cantado, “mais tarde convertido em versos falados, e assim ocasionou a separação entre a parte falada do ator e o canto do coro”⁶⁶³. Porém, o coro e o ator se expressam em linguagens de matriz dialetal diferentes: o primeiro, no dialeto moderadamente dórico da lírica coral; e o segundo, no iambo ático, em alguns detalhes, jônico. Também a forma da expressão é diversa: o primeiro, da ordem dos sentimentos; o outro, da ordem temática. Lesky fala da união dos dois elementos, “dionisíaco-ditirâmico”, em oposição ao tratamento impregnado de *logos* que é dado ao mito⁶⁶⁴. O teatrólogo romeno também disserta sobre a aliança **do canto e da palavra**:

No início de toda forma espetacular, encontra-se a aliança do canto e da palavra, coexistência incansavelmente modulada, agitada pelo choque dos contrários ou apaziguada por suas reconciliações passageiras. A essência da tragédia cristaliza-se na alternância entre o herói que fala e o coro que canta. A palavra e o canto se respondem assinalando a falha cavada entre a voz solitária e a voz coletiva. É o reino do entre-dois que se instaura. No entre-dois surdo o diálogo.

[...] Entre a fala e os cantos, cada vez que eles se manifestam reunidos, é sempre a origem que pontuam. Esta tensão permanece ligada a isso que se apresenta como *premier* já que ainda não definitivamente separada. Nós distinguimos a palavra e os cantos, mas como que religados em uma união fundada sobre o “entre-dois”, sempre perceptíveis. Não, não se trata da síntese das artes, mas da alternância das vozes⁶⁶⁵.

No capítulo anterior, quando abordei a questão dos gêneros teatrais e modos de representação, falei que não reconhecia, em *Prometheus*, as características de um gênero híbrido. Em *a tragédia do fogo*, não identifiquei misturas. Ao abordar diretamente a palavra e o canto na cena do espetáculo, falo de um princípio, de um reconhecimento da palavra *arkhé*, da palavra que é canto, narrativa, memória. Por outro lado, reconheço o princípio das diferenças. Entre as diferenças, não se quer misturas. Não se trata de uma síntese de gêneros, modos ou vozes. Mas, de alternâncias de modos e de vozes. Em *Prometheus* reconhecemos esse “**entre-dois**”, entre a palavra e o canto, como expressão viva da origem preservada⁶⁶⁶. Também aponto um “entre-dois” quanto à vocalidade e as plurais sonoridades da cena.

⁶⁶³ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 71.

⁶⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 71.

⁶⁶⁵ BANU, Georges. *De la parole aux chants*. Arles: Actes Sud, Papiers, 1995, p. 9.

⁶⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 10.

Outra referência fundamental da Cia. Balagan, também no que diz respeito à palavra e sua atuação, é a do encenador e pedagogo russo Anatoli Vassiliev⁶⁶⁷. Em *Anatoli Vassiliev. Au coeur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*, Stéphanie Lupo fala de um espetáculo emblemático, encenado por Vassiliev, que foi também matéria de estudo, durante um período de ensaios na Casa Balagan. Trata-se da montagem, em 2001, de *Medeamaterial*, de Heiner Müller, no Festival d'Avignon.

Vassiliev revela *Medéia-material, une mise en corps et en mots* interpretada pela atriz francesa Valérie Dréville. Esta obra apresenta-se como uma síntese de vinte anos de pesquisa: conteúdo sob orientação tanto filosófica e metafísica – dimensão mítica, liberdade do corpo, fluidez dos sentimentos e domínio da palavra e do som, ator *porteur* e anônimo, ritual e gesto espiritual – quanto por elementos fundadores das *estruturas de jogo* lúdicos, que são incorporados e revelam outra dimensão teatral⁶⁶⁸.

Em *Balagan: companhia de teatro*, no mapa sobre a *Voz-Verbo*, Maria Thaís faz uma abordagem do material “voconarrativo”, igualmente referido como ação verbal, pelo diretor russo. A encenadora também cita Lupo ao falar da redimensão verbal no jogo teatral “após o trabalho sobre o sentido, na análise da melodia e nas diversas maneiras possíveis de conduzi-la”⁶⁶⁹. Ao falar da **entonação afirmativa do discurso cênico**, capaz de trazer o sentido, “sem uma cor a priori”, mas como afirmação da ação, Maria Thaís parece estar revelando suas próprias indicações aos atores, sobre os entendimentos e procedimentos com a palavra na cena. Em *Prometheus*, a narrativa/diálogo teatral se distancia dos clichês e dos elementos cotidianos, e apresenta-se em *entonação afirmativa* no discurso das personagens:

Assim, a respeito da pronúncia do texto, Vassiliev parte do princípio de que, nas obras poéticas, o sentimento do texto se revela ao restituir-se sua melodia original. Ele constata que a faixa magnética (sonora) que carrega a informação costuma estar impregnada de clichês. Ela é quase sempre portadora de sentidos preexistentes, quotidianos e banais. (...) O encenador considera, então, que a particularidade dos textos em versos (das tragédias e dos antigos mistérios teatrais) é existir uma entonação que não seria nem narrativa (que conta história), nem exclamativa (que busca artificialmente ilustrar um sentimento), mas numa outra, diversa, que ele chama de afirmativa⁶⁷⁰.

⁶⁶⁷ Citado anteriormente p. 60-61-67-177.

⁶⁶⁸ LUPO, Stéphanie. *Anatoli Vassiliev. Au coeur de la pédagogie*. Vic la Gardiole: L'Entretemps, 2006, p. 32, grifo nosso, [...] “uma colocação no corpo e nas palavras” (tradução nossa). O texto original está em anexo VI.

⁶⁶⁹ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Balagan, 2014, [A coisa voz. Voz-Verbo].

⁶⁷⁰ Idem, ibidem, [Ação verbal. Voz-Verbo].

Anatoli Vassiliev, em *Maître de Stage*, fala que seu prazer hoje “é a pesquisa sobre a música pura, precisa do texto”⁶⁷¹. Quando referenciamos alguém, damos-lhe uma autoridade, um destaque, uma menção. Ao ler o nome do encenador em diferentes mapas/plicas do livro da Balagan, entendemos que o mestre, de alguma forma, é uma presença, no trabalho de criação da companhia. O tratamento dado à palavra, ao discurso cênico, ao enunciado poético, à música do texto, em *Prometheus*, passa por essa forma afirmativa, de busca dos acentos justos da palavra, do canto, da música e da energia contida no texto e em sua vocalização, em sua ação verbal afirmativa. Pergunto se não estaríamos a falar da palavra *arkhé*. No sentido em que a palavra/ato, o verbo que cria o mundo, é, por natureza, afirmativo. Em paralelo às pesquisas, às investigações, às imersões, aos suores dos atores sobre esse material que é o corpo, a voz, o verbo, a narrativa, a música, assim como o trabalho sobre os outros tijolos compositivos, a equipe de criação da Balagan empreende um movimento em sentido contrário, ou complementar. Por um lado, o trabalho na sala de ensaio, um trabalho de laboratório, de pesquisa; por outro, a abertura e o compartilhamento com o público.

Nos estágios de criação da dramaturgia, após o *Estudo Cênico Sobre o Trágico*, a companhia apresenta *Prometheus Nostos*, na Casa Balagan. O público é convidado a compartilhar suas impressões, dando subsídios para novas modificações. Nesse processo, a ordem das cenas mudava, episódios eram acrescentados, ou suprimidos, e ainda outros voltavam em diferentes formas e lugares. Várias versões e distintas configurações espaciais foram apresentadas. Os criadores da Balagan testam um modo de revelar a obra a partir da divisão do espaço⁶⁷². No primeiro semestre de 2010, após algumas proposições de composição, o Teatro Balagan empreende viagem pelo interior do estado de São Paulo, com o nome de *Prometheus Nostos – Um espetáculo-protótipo*. Diferentes condições espaciais exigiam adaptações e reformulações no espetáculo, para que pudessem ocupar os espaços plurais. Uma primeira composição do espaço foi concebida, uma divisão que materializava as separações provocadas pela ação de Prometeu. O público foi disposto ao longo das laterais de um corredor, foi dividido por um muro, dividido em duas e em quatro partes. O público foi convidado a deslocar-se para uma só perspectiva de visão da cena. A cena tornou-se frontal. O fogo centralizou o meio da cena. O público passou a assistir somente um dos lados da cena, onde enxergava uma parte e ouvia a outra. O espaço teatral e a cena mostraram-se fragmentados. Entremearam-se diferentes episódios míticos no percurso. O mito de Prometeu

⁶⁷¹ VASSILIEV, Anatoli. *Anatoli Vassiliev. Maître de Stage*. Bélgica. 1997, p. 14.

⁶⁷² *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 20.

ainda manifestava uma ação linear e causal, mas os espectadores acompanhavam o percurso, ou de Prometeu, ou de Epimeteu, “como se fossem conduzidos por dois rios que desaguavam em um mesmo local”⁶⁷³. A condução espacial do público e a narrativa dava a Prometeu o protagonismo, destacando somente as suas ações. Essa não era a intenção. Os criadores da Balagan reformulam, repensam a complexidade do mito e retomam os elementos desvelados no processo. Mais do que as ações de Prometeu, interessava ao grupo as consequências de suas ações, interessava falar das separações do homem de hoje. A divisão e a simultaneidade de cenas revelavam as múltiplas perspectivas, os diferentes pontos de vista.

No entanto, a Balagan vê a necessidade de uma visão mais ampla, do alto, a visão da águia que sobrevoa os desertos e o Cáucaso, onde está Prometeu acorrentado; o ponto de vista da águia ao aproximar-se do fígado de sua presa. O *espetáculo protótipo* é apresentado em diferentes espaços que provocam atritos e questões. Após cada experiência de trocas criativas e pedagógicas, a companhia retorna à Casa Balagan, reflete, retrabalha, reelabora o material, repensa o mito, refaz formas, reconsidera conteúdos, reinventa a composição. Então, outra versão é apresentada. E, novamente, o retorno para a Casa Balagan. Uma das premissas da companhia é “**mudar de forma para chegar à forma**”⁶⁷⁴. Então, lembro a metáfora do significante-barro, esse signo que molda, que muda de “forma para chega à forma”. Aponto que a Balagan traz o verbo “mudar”, e não “trocar”. Os textos/signos são moldados e remoldados, assim como as ações, atuações, cenografia, iluminação, figurinos, objetos, maquiagens, músicas, sonoridades. O protótipo é remodelado e nova composição é apresentada. Cada novo espetáculo compreende uma versão anterior, cujas camadas textuais podem ser reconhecidas, podem ser lidas, da mesma forma que lemos um palimpsesto⁶⁷⁵.

Trazendo a imagem poética de Gérard Genette ao referir-se à intertextualidade⁶⁷⁶ e à hipertextualidade⁶⁷⁷, transponho os termos para a área teatral. A Balagan trabalha intencionalmente com a intertextualidade, ou seja, com a “presença efetiva de outros textos”, em *Prometheus*. Podemos considerar os textos poéticos que se cruzam e se sobrepõem uns aos outros, no processo de criação de *Prometheus*, como substrato de camadas poéticas anteriores. A obra pode ser lida como um corpo palimpsesto teatral, um pergaminho, cujas inscrições, umas sobre as outras, não se escondem de fato, de modo que se pode ler o antigo

⁶⁷³ Os textos deste parágrafo foram colhidos no *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 20-21.

⁶⁷⁴ *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 21.

⁶⁷⁵ Cf. p. 93-94.

⁶⁷⁶ Cf. p. 44-94. A intertextualidade, em relação de co-presença, se dá pela presença efetiva de um texto em outro.

⁶⁷⁷ Cf. p. 94. A hipertextualidade designa a relação que une um hipertexto a um hipotexto, do qual ele brota.

sob o novo. Quando visualizamos a obra e a compreendemos em sua profundidade e anterioridade, encontramos uma profusão de textos, signos, vozes, elementos poéticos, cantos primeiros, segundos e terceiros ao infinito. Podemos ver, ouvir e perceber, na obra *Prometheus - a tragédia do fogo*, outros Prometeus. Encontramos o mito de Prometeu, segundo *Protágoras*⁶⁷⁸, de Platão; o mito de Prometeu segundo Hesíodo, em suas duas versões: *Teogonia*⁶⁷⁹ e *Os trabalhos e os dias*⁶⁸⁰. Reconhecemos *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, *A libertação de Prometeu*⁶⁸¹, de Heiner Müller. Encontramos Pirandello e Lautréamont. Os textos são moventes, são vivos, transitam, transbordam entre outros textos.

Pensando nos espaços moventes, nas vivências de geografia, nos percursos dramaturgicos, nas dinâmicas espaciais da Balagan, podemos ampliar a visão sobre o espetáculo e vê-lo inserido na cidade. Essa cidade quase sempre reconstruída sobre restos, sobre rastros de outras cidades anteriores. Misturam-se, assim, as obras à cidade. O Teatro Balagan é aberto ao mundo e a tudo que diz respeito à consciência humana, social e ética. Nesse sentido, a perspectiva de criação é coletiva. A encenadora Maria Thaís propõe uma arqueologia do mito. Os criadores da Balagan parecem fazer, também, esse papel de arqueólogos, em suas funções de descobrir, no sentido de tirar aquilo que cobria para nos dar a ver o corpo arqueológico do mito de Prometeu. No processo de buscar vestígios, surgem outras figuras míticas em proximidade com o fogo, com aqueles que o guardam, que o têm: Héstia, Hefesto, Tífon. Este, o vulcão – um Vesúvio – não aparece por acaso. Ao se retirar as cinzas de sobre Pompeia – oculta por 1600 anos – volta-se ao passado remoto, aos vestígios de antigas civilizações. **Como arqueólogos**⁶⁸², **os atores/criadores** balagans também raspam camadas de cinza e lama, extraindo obstáculos, removendo excessos, tirando sobras, mas, também, escavando, prospectando, pesquisando a localização justa para agir sobre a matéria. O “trabalho do ator sobre si mesmo”⁶⁸³ não deixa de compreender um tipo de arqueologia, na busca de rastros e vestígios para se chegar a outros corpos e vozes ancestrais. O corpo do ator é um *corpo-mente-memória*, um corpo de histórias, onde se pode capturar antigas inscrições. O corpo do ator é espaço de escrituras, espaço de poesias, desdobramentos do tempo.

⁶⁷⁸ O mito de Prometeu está em anexo II. PLATÃO. “Protágoras”. In: *Diálogos. Protágoras – Górgias – O banquete – Fedão*. Pará: Universidade do Pará, 1980, vol. III-IV, p. 56-57-58.

⁶⁷⁹ HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 129-131-133-135.

⁶⁸⁰ HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 23-25-27.

⁶⁸¹ Em anexo III. MÜLLER, H.. “A libertação de Prometeu”. In: *Medeamaterial*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

⁶⁸² Na etimologia, tem-se, do grego, *arché* ou *arkhé* (princípio) e *logos* (razão, pensamento, linguagem). A arqueologia é o conhecimento dos princípios da disciplina científica que estuda as culturas e os modos de vida do passado, a partir da análise de vestígios materiais.

⁶⁸³ A noção desenvolvida, primeiramente, por Stanislavski e, posteriormente, por Grotowski não cabe em nota de rodapé, mas entende-se que a sua compreensão perpassa a tese e “nossa” vida no teatro.

Visualizo o ator da Balagan e seu corpo-palimpsesto. No corpo do ator, há um infinito de cruzamentos intertextuais. Textos verbais e não verbais podem ser lidos, sentidos, percebidos, intuídos, nesse corpo vivo que é presente, mas, também, sobreposições passadas. No corpo do ator, subjazem os passados vividos, sofridos e sonhados. Quiçá, o corpo do ator é também todo o futuro, todo o possível e impossível. No corpo do ator, transita o humano e o inumano. Correm no corpo do ator as palavras/atos. Corre o sangue. Correm as palavras entre músculos e órgãos, gorduras e tendões. Correm as palavras pelo ventre, pelos pés. Palavras tecem na carne, na pele, nos cabelos. O corpo do ator é esse corpo tecido, corpo-verbo, corpo-canto. Tecidos de símbolos que o cobrem e o compõem. Esse corpo é entrelaçamento de memórias, narrativas, histórias e performances. E são fábulas, histórias verdadeiras ou imaginárias, são mitos que se inscrevem no corpo do ator, e, esses, na cena de *Prometheus*.

Outro tipo de procedimento arqueológico se dá sobre o mito de Prometeu. Jean-Jacques Wunenburger, em *O imaginário*, fala sobre a literalização do mito que, em virtude de seu compartilhamento e transmissão, é chamado a uma metamorfose permanente. Os *aedos* e *rapsodos* trataram de assegurar sua renovação contínua. “Contar mitos é introduzir a diferença e, portanto, mitizar, isto é, participar da renovação, da recriação do mito”⁶⁸⁴. A reescritura do imaginário provém de tradições orais, exposta aos complexos processos de transmissão, conservação e variação. No entanto, muitos desses materiais foram literalizados, reconstruídos no quadro de uma linguagem escrita. Por um lado, o universo ficcional do espetáculo *Prometheus* estrutura-se a partir do mito literalizado; por outro, o universo ficcional estrutura-se por proposições de construção que concernem à cena teatral. O mito é abordado, e mesmo compreendido, de diferentes maneiras. Para Raymond Trousson, o mito é o tema. O teórico da área da tematologia apresenta uma obra de fôlego, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*⁶⁸⁵. Trousson aborda o mito desde suas origens e tradições, mas empenha-se em desenvolver e precisar as significações múltiplas do tema, isolando os elementos constitutivos e ressaltando sua polivalência. A crítica temática aborda o mito em diferentes períodos da cultura. Diversas são as obras e múltiplas as abordagens no decorrer dos séculos. De acordo com o período histórico, **o mito de Prometeu ressignifica-se, redimensiona-se**. O mito é reformulado, recomposto, recriado através dos tempos. A Cia. Teatro Balagan reformula, redimensiona, reconstrói o mito de Prometeu no espetáculo. De quantas formas se pode contar um mito? Para a nova versão, a Balagan define uma premissa:

⁶⁸⁴ WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007, p. 48.

⁶⁸⁵ TROUSSON, Raymond. *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève: DROZ, 2001.

[...] O mito não é unívoco – ainda que o homem possa traduzí-lo por meio de histórias com início, meio e fim, contadas por uma só voz –, mas plural e simultâneo. No tempo mítico, tudo convive e não se separam acontecimentos por “aquilo que acontece de fato”; não se chega a um único acontecimento. O mito se forma por uma multiplicidade de vozes e eventos, camadas superpostas que não obedecem a uma lógica temporal e, por isso mesmo, são capazes de revelar inúmeras perspectivas⁶⁸⁶.

Na Casa Balagan, recomeça o processo de rever e reescrever a dramaturgia; o cenógrafo repensa o uso do espaço; os figurinos são recriados. É preciso investigar as formas do discurso que ainda oscilam entre o diálogo (que constrói situações dramáticas) e a narrativa. A atuação passa a dar ênfase à ação verbal, e não ao comportamento; o coro desenvolve suas ações como figura central da encenação; são elaboradas intervenções sonoras, canto e dança, compreendidas como vozes narrativas. A disposição é reconstruir o que havia sido feito. Recriar, “criar uma nova forma espetacular e dramática que correspondesse à estrutura do mito com suas múltiplas perspectivas, uma estrutura homóloga entre mito, dramaturgia e cena”⁶⁸⁷. Os atores reelaboram novos *Estudos Cênicos* e dão vozes a outras figuras – Éthon e Tífon – que se somam às personagens da versão anterior – Prometeu, Epimeteu, Pandora, Héstita e Hefesto. A Cia. dinamiza caminhos para que as diferentes vozes possam manifestar-se, propõe procedimentos de composição teatral, permitindo as diferentes leituras da história e valorizando as distintas versões do mito; “engendrando, a partir das narrativas, da sonoridade, dos ritmos, dos elementos visuais, um sentido global da obra, uma mensagem poética”⁶⁸⁸. A mensagem poética da Balagan é uma construção de idas e vindas. O grupo volta à proposta de simultaneidade de cenas da primeira versão. É eleito o contorno do espaço teatral de *Prometheus*. Entretanto, vejamos em que consiste o espaço teatral.

Em *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*⁶⁸⁹, Anne Ubersfeld dedica um capítulo do estudo ao espaço teatral e sua cenografia. A abordagem da semióloga é ampla e abarca uma infinidade de elementos, dos quais aponto o espaço teatral, o lugar teatral (definido por sua relação física no conjunto da cidade), o espaço cênico, o lugar cênico (espaço concreto dos atores na relação cena/sala). Vê-se a epígrafe de Roland Barthes : “La scène est cette pratique qui calcule la place regardé des choses (*Diderot, Brecht e Eisenstein*)”⁶⁹⁰. Sigo entre espaços:

⁶⁸⁶ DOSSIÊ TRAGÉDIA. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 21.

⁶⁸⁷ Idem, ibidem, p. 22.

⁶⁸⁸ DOSSIÊ TRAGÉDIA, 2013, loc. cit., p. 22.

⁶⁸⁹ UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur. Lire le théâtre II*. Paris: Sociales, 1981.

⁶⁹⁰ Idem, ibidem, p. 51. “A cena é esta prática que calcula o lugar olhado das coisas” (tradução nossa).

O teatro é espaço. Espaço profano. Espaço consagrado. [...] Espaço não indefinido, mas identificado em seus limites. A cena é aqui e não em outro lugar. Espaço que se define em relação de exclusão em comparação com o que não é. Mesmo que materialmente difusos, os limites do espaço são virtualmente cortados como uma navalha⁶⁹¹.

A imagem de uma navalha que delimita o espaço teatral é um elemento radical. Mas lembremos que, ao entender o espetáculo como construção, e decidindo assumir a proposta da simultaneidade de cenas – “sem abrir concessões, sem o receio de prejudicar a fruição e o entendimento”, e sem “qualquer facilitador”⁶⁹² – a Balagan define um contorno, um corte, um limite formal e estrutural para que o mito de Prometeu seja reconstruído na cena:

Se o entendimento se constrói também por meio da forma/estrutura como nos é transmitido um pensamento – era preciso ‘trair’ aquela forma que tendenciosamente fizesse parecer “natural” algo que era construção. Era preciso assumir a construção como tal – como metáfora da estrutura do mito que segue sua própria lógica⁶⁹³.

Pode-se definir, de forma geral, o *espaço teatral* como o conjunto de signos especializados de uma representação teatral. Anne Ubersfeld fala do *espaço teatral* como uma realidade complexa. De um lado, compreende um lugar físico e concreto – que concerne à presença dos atores na sua relação com o público; de outro, um conjunto abstrato – concernente a todos os signos reais ou virtuais da representação. “Daí, algumas consequências paradoxais”⁶⁹⁴. O teatro é fundado sobre paradoxos, cujas distinções são: teatro-cidade (todo lugar pode ser teatralizado, integrado ao espaço teatral); a oposição cena-sala, cuja representação engloba, no mesmo espaço, de forma mais ou menos visível, atores e público.

Por outro lado, Anne Ubersfeld delimita o *espaço cênico* como sendo o conjunto abstrato dos signos da cena, comportando elementos como praticáveis, acessórios, número de atores, movimentações, as figuras e suas designações, relações com a iluminação e a acústica. Somam-se, ainda, todos os eventos que tomam lugar sobre a cena. A noção de *espaço cênico* é ampla, mas, a noção de *espaço teatral* é maior, pois compreende todo o espaço cênico, assim como o espaço do público e as relações entre um e outro.

⁶⁹¹ UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur. Lire le théâtre II*. Paris: Sociales, 1981, p. 51-52. O texto original, em francês, encontra-se em anexo VI.

⁶⁹² *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 23.

⁶⁹³ Idem, ibidem, p. 23.

⁶⁹⁴ UBERSFELD, 1981, loc. cit., p. 52 (tradução nossa). “De là quelques conséquences paradoxales”.

Ubersfeld afirma: “Se o cenógrafo é o profissional (*le maître*) dos signos no espaço cênico, compreende-se que seu domínio inclui o conjunto do espaço teatral”⁶⁹⁵. Márcio Medina é o cenógrafo do Teatro Balagan, é *le maître* dos signos do espaço cênico. Seu domínio inclui o espaço teatral. A parceria de criação com Maria Thaís é extremamente afinada, e os dois tomam decisões juntamente com os atores, de dividir o público em quatro partes, que assistem a uma determinada sequência narrativa:

Escolhemos então trabalhar com os espectadores divididos e quatro públicos/quadrantes, cada qual assistiria a uma dada sequência de cenas que aconteceriam simultaneamente. Foram estabelecidos os quatro caminhos narrativos, as sequências de cenas que seriam vistas e/ ou ouvidas por cada quadrante – os quais tentávamos identificar nos nossos maços de textos como sendo públicos A, B, C, D. Algumas cenas seriam vistas por um, dois ou três quadrantes – e somente ouvida pelos outros. E, em certos momentos, o espaço inteiro se abriria para abrigar uma única cena que seria assistida por todos os espectadores⁶⁹⁶.

Eis uma descrição estrutural do espaço teatral. O espaço de onde surgem as figuras míticas, as personagens. Eis a estrutura construída para os movimentos de Prometeu, Epimeteu, Éthon, Tífon, Pandora, Hefesto, Héstita, as Oceânidas. As figuras míticas fazem parte de uma constelação e gravitam no entorno do mito de Prometeu. Eis a estrutura que comporta as múltiplas vozes narrativas da cena e que permite duplas/triplas narrações, duplos/triplos atos narrativos (ator/personagem/autor). Eis a estrutura por onde seguem as narrativas/cantos – discursos/enunciados significantes – em suas relações de encadeamento dos acontecimentos, em suas tramas. Eis a estrutura/metáfora do mito, do conteúdo narrativo. Eis a forma através do qual é transmitido um pensamento. Forma que sustenta os compassos de uma música que subjaz. Forma que arquiteta composições sobre composições de vozes do coro, dos atores/águias, das máscaras, instrumentos e objetos, luzes e cores. Vozes que ritimizam e recriam o universo feito barro, ferro e fogo. Vozes que se revelam transporte/meio para um “mundo possível”, um espaço mítico. Eis a estrutura de todos os cantos de *Prometheus*, espaço de composição cênica polifônica que remete ao *illud tempus*, o tempo mítico da origem. Eis a estrutura/canto em que nos encontramos. Estrutura/canto que sustenta o mito, segundo a criação da Cia. Teatro Balagan, em *Prometheus - a tragédia do fogo*.

⁶⁹⁵ UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur. Lire le théâtre II*. Paris: Sociales, 1981, p. 56 (tradução nossa). “Si le scénographe est le praticien (*le maître*) des signes de l'espace scénique, on comprend que son domaine inclut l'ensemble de l'espace théâtral”.

⁶⁹⁶ *DOSSIÊ TRAGÉDIA*. São Paulo: PRCEU/TUSP, 2013, p. 23.

Na descrição estrutural, temos que o público é dividido em quatro, que o espaço cênico é dividido em quatro, que os caminhos da narrativa são divididos em quatro. Mas, como materializar essas ideias no espaço? Uma primeira solução cenográfica para *Prometheus Nostos* foi resgatada. Diria que algumas camadas textuais do “pergaminho” espetacular foram raspadas, fazendo com que emergisse do passado essa organização anterior. Não que esta divisão quadrupla tenha teimado em se fazer presente, mas revelou-se na composição como um corpo estrutural poético. Assim foi. Descrevo. Assim é, em *Prometheus - a tragédia do fogo*. As cortinas de papel cor de “barro/argila” cruzam o espaço teatral, quadrado, e o dividem em quatro partes iguais. As cortinas não têm bases fixas no espaço cênico, e são sustentadas por dois cabos de aço que cruzam, como uma cruz, a cena e são fixados em paredes externas ao espaço cênico. **Nós, espectadores actantes, “homens/mulheres”** – assim chamados como destinatários imaginários – estamos dispostos em arena ao redor do espaço cênico, em cadeiras sobre praticáveis ou arquibancadas. O número de espectadores pode mudar. E muda. Mas, em uma proposição primeira, oitenta cadeiras acomodam o público, dispostas em número de vinte assentos para cada lado do quadrante. O chão, forrado por um papel kraft texturizado e tratado em cores terra/barro/argila, abarca o espaço do público. Sim, nós, espectadores, estamos, não só no espaço teatral, como também no espaço cênico. À iluminação cabe, também, estabelecer a divisão entre “aqueles que olham” e “aqueles que são olhados”, entre os “atores” e o “público”. Esta divisão está na essência do teatro, ser duplo. Fazemos um pacto quando vamos ao teatro, quando entramos no jogo que se estabelece entre realidade e ficção. Esse é o jogo apresentado. Ao sermos inseridos no espaço cênico, passamos a fazer parte, então, desse lugar mítico. Estamos, nós, o público, em espaço sagrado. Na configuração estrutural do espetáculo, o “espaço profano”, destinado aos espectadores, é inserido no “espaço sagrado” destinado à encenação. No “ritual” do teatro que a Balagan apresenta em *Prometheus*, se a ideia de fronteiras estabelecida pelas cortinas que dividem o espaço em quatro é um dado, na relação entre cena e público não há fronteiras. Há limiares. Mesmo a iluminação não dá conta de separar o espaço da cena do espaço a nós destinado. Além do mais, dos outros lados do *plateau*, há espectadores também, visíveis, fazendo parte do *tableau*. Não há como fazer abstração, o “outro” faz parte, assim como nós. Há jogo “entre”. Estamos na dimensão cênica.

Mas vejamos as funções dessas cortinas, a que, e a quem respondem. Para a encenadora, o cenógrafo, os atores e toda a equipe de criadores da Balagan, na etapa de criação/construção, revelam-se, as cortinas, uma solução cenográfica e poética. Mostram-se

em infinitas possibilidades de configuração do espaço, podendo modificá-lo rapidamente. Conforme sua disposição, além de dividir o espaço em dois, três ou quatro partes, as cortinas criam corredores, muros, montanhas. As cortinas criam, transformam espaços. Elas têm funções narrativas fundamentais. De certa maneira, conduzem uma trama, pois apresentam caminhos de leitura por onde evoluem os corpos e seus cantos. Além das funções das cortinas que dividem estruturalmente o espaço teatral de *Prometheus* em quatro partes, há que se considerar uma “possível” divisão estrutural imaginária, de uma “quádrupla origem da totalidade do mundo”⁶⁹⁷ grego arcaico. Segundo Jaa Torrano, o pensamento arcaico elaborou figuras concretas e simbólicas. Imagino que a encenação remete, como na poesia hesiódica, às quatro Potestades originárias, aos primeiros nomeados da cosmogonia de Hesíodo: Caos, Terra, Tártaro, Eros. Vejamos a origem da totalidade no elemento “quádruplo”:

“Sim bem primeiro nasceu *Caos*, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalavel sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e *Tártaro* nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e *Eros*: o mais belo entre Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade”⁶⁹⁸.

Na estrutura quádrupla – transformável em triádica e binária⁶⁹⁹ – consideram-se as relações e correlações das partes, mas, sobretudo, é preciso considerar o “entre” poético. **Entre as cortinas habitam os deuses**, os titãs. E nós, “homens/mulheres”, ao sermos nomeados, não somos mais destinatários ocultos. Entramos no jogo do teatro. Estamos “entre”. Entre as cortinas, o “grotesco” dessas figuras inacabadas de barro. Entre as cortinas, todos os cantos, esses que nos reenviam às origens e às instâncias divinas. Entre as cortinas desloca-se o coro, em canto de Oceânidas. As filhas de Oceano e Tétis trazem para a cena as propriedades de suas ascendências, seus ritmos, entonações, alternâncias, alturas e abismos. São os cantos do coro que dão os compassos que sustentam a narrativa, que atravessam esse espaço mítico, que nos atravessam. Entre as cortinas, os objetos, as “janelas-símbolos” – aberturas/passagens para outras realidades e imaginários – intervêm na cena⁷⁰⁰ teatral.

⁶⁹⁷ TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 38.

⁶⁹⁸ HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 109, grifo nosso.

⁶⁹⁹ O espaço teatral divide-se em quatro, três ou duas partes. Mas, também, apresenta-se sem divisões.

⁷⁰⁰ Cf. p. 173. BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Balagan, 2014, [Objeto-Corpo].

Entre as cortinas irrompe essa coluna vertebral carregada por Pandora, desdobrando simbologias. Voltamos a nos confrontar com nosso “corpo-réptil”⁷⁰¹, ou então, com essa serpente dormida na base da nossa própria coluna. A espinha dorsal – sujeito-objeto em cena, pois é, também, carcaça de personagem –, constituída de vértebras e discos, é o elemento estruturante e maleável dos corpos, porém, em *Prometheus*, ela se apresenta quebrada. A imagem da coluna pútrida e quebrada, abandonada na poeira do caminho, esquecida, apagada, é cheia de significações e representações. A coluna de Epimeteu. Lá está ela, em cena, e vibra um horror que a humanidade insiste em deixar para trás, em não ver, em esquecer. Lá está ela. Uma coluna vertebral grotesca. O objeto em cena é determinante da personagem e a caracteriza como um adjetivo. Ele pode ser a causa ou a consequência de uma condição. Ao mesmo tempo, o sujeito-objeto, a coluna vertebral, é um símbolo que nos liga ao alto e ao baixo, ascensão e queda, princípio e fim do processo de evolução da humanidade.

Entre as cortinas irrompe essa cadeira de rodas. Para onde se abre esse “objeto-janela”? Para que imaginário? Que personagem não tem mais pernas para andar? Para que pernas se possuímos rodas e “janelas prometeicas” em nossos computadores e celulares? Para onde estamos – nós, a humanidade – indo? Prometeu mais velho é apresentado em uma cadeira de rodas. Nós, espectadores, acompanhamos as narrativas/cantos que se dão entre as cortinas, entre as personagens/figuras míticas de Prometeu, Epimeteu, Éthon, Tífon, Pandora, Hefesto, Héstia. Entre as cortinas acompanhamos as máscaras. No rosto do ator, o risco vermelho representa a “*persona*”. Essa máscara “*per sonare*” não é como a dos gregos, mas, sim, do povo indígena Paiter Suruí⁷⁰². Máscara ritual que, imagino, saíram dentre as cortinas. Repito sobre as “cortinas” porque elas “aliteram”, ondulam, respiram, crepitam, sussurram, farfalham seus cantos, mas, também, porque são elas que colaboram na organização desse espaço/tempo imaginário que arquiteta a narrativa/canto de *Prometheus - tragédia do fogo*.

A criação parte de um contorno espacial eleito para a montagem que consiste em um quadrado, sob o qual é composta uma paisagem, transformada continuamente por essas cortinas, durante o espetáculo. Márcio Medina cria o cenário. O espaço é, fundamentalmente, o elemento narrativo inaugural. O espaço é móvel para o ator, para a dramaturgia, e para o espectador. Na Balagan, “entende-se que mudar o espaço é, de alguma forma, agir no tempo, ou seja, também as estruturas de cenários podem avançar e retroceder cronologicamente,

⁷⁰¹ GROTOWSKI, Jerzy. “Tu eres hijo de alguien”. In: CEBALLOS, Edgar. *Grotowski Revista Máscaras – Cuaderno Iberoamericano de reflexion sobre Escenologia*. México: Ano 3 – Número 11-12, enero 1993, p 71.

⁷⁰² Cf. p. 77. A Cia. Teatro Balagan promove encontros e trocas artísticas e culturais com o povo indígena Paiter Suruí, da aldeia Gapgir, de Rondônia.

como órgão vivo”⁷⁰³. A cenografia estabelece o “diálogo com o espectador, de maneira a definir o lugar que lhe caberá no interior da encenação: de que maneira a obra se dá a ver”⁷⁰⁴. A cenografia cria o espaço, um território fora do tempo. Um espaço que se revela aos poucos, no abrir e fechar de cortinas. Quando nós, espectadores, entramos no espaço teatral, buscamos nos localizar, encontrar caminhos, esperar, assistir cenas de pé, escutar, perceber, decidir por onde ir – para qual quadrante –, achar um lugar que nos caiba. Nas escolhas de percurso, o cuidado com os objetos de cena. No atrito, no roçar entre espectadores, nos aceitamos e nos reorganizamos conforme as cortinas se apresentam. Por qual vão entre cortinas passaremos? **De que lado estaremos nesse quadrante?** As cortinas, em seu caimento vertical, estruturam eixos paradigmáticos⁷⁰⁵, onde associamos simultaneamente os diferentes sistemas significantes da cena. E lembro que todos esses elementos do plano da expressão – cenografia, objetos cênicos, maquiagem, figurinos, atuação, movimentos cênicos, gestualidade, vocalidade, o texto verbal enunciado – atuam em sincronia.

Entretanto, no espetáculo, todos, ou quase todos, os sistemas significantes são duplicados, na medida em que temos, nesse espaço cênico, cenas que acontecem ao mesmo tempo: uma, diante de nós; outra, do outro lado da cortina/muro. A multiplicidade de perspectivas e a simultaneidade de acontecimentos são princípios das narrativas míticas, e *Prometheus* estrutura-se sobre esses dois princípios. A cada espectador cabe a organização espaço-temporal dessa multiplicidade e simultaneidade de sistemas sígnicos. Imaginemos. Estamos diante de uma cena, e todos os sistemas significantes atuando, simultaneamente, uns sobre os outros. Cruzam-se os sistemas verbais e não-verbais. Do outro lado da cortina, outros espectadores assistem outra cena, outros signos, outras atuações, outras vozes. Deste lado, não tenho acesso visual à cena que acontece do outro lado, mas posso escutar, ou melhor, “entre-escutar”. Dependendo da cena, consigo entrever o outro lado, pelos rasgos do espaço construído pelas cortinas. Mas, sim, escuto essas vozes – palavra *arkhé* – cantos que vem de longe, que vem do outro lado. Entendo que as falas – narrações das personagens – ecoam os cantos do outro. Dependendo do lugar onde estamos, mudam-se as perspectivas, duplamente. Entre este lado e o outro se revelam os diferentes significantes, diferentes actantes. Diante de mim, a presença do ser ausente. O que está do outro lado da cortina – que também se afirma como “elemento ausente” – assegura, através da sua voz, uma presença constante. Elementos presentes convocam “elementos ausentes”. Eis o paradoxo ficcional, duplamente vivido.

⁷⁰³ BALAGAN. *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo: Balagan, 2014, [Espaço-Corpo].

⁷⁰⁴ Idem, *ibidem*, [Espaço-Corpo].

⁷⁰⁵ Cf. p. 170.

Anne Ubersfeld, em *L'école du spectateur*, lembra-nos que o espaço teatral é um espaço mimético que está em relação direta com a ficção, daí o enquadramento dessa ficção ser construída imaginariamente: “Aquilo que é dado no espaço teatral, não é jamais uma imagem do mundo, mas a imagem de uma imagem. O que é 'imitado' não é o mundo, mas o mundo repensado como ficção e no enquadramento de uma cultura e de um código”⁷⁰⁶. O espaço é concreto, fictício e imaginário. Em *Prometheus*, são privilegiados os diferentes pontos de vista e suas plurais leituras. Um mundo possível foi criado para receber o mito, em um jogo que se estabelece entre lados contrários. As cortinas dividem, separam, mas não bloqueiam, não impedem que eu ouça a voz que está do outro lado. Posso até mesmo acompanhar enunciados ou entrever ações e imagens. As cortinas reagem às presenças, se movimentam, e nelas podem incidir as sombras das figuras que estão em quadrante oposto. Vejamos. Diante de mim, Prometeu e a sua versão da história; do outro lado, Epimeteu, outra versão. Diante de mim, aquele que pensa antes, o previdente; do outro lado, o que pensa depois, o imprudente. Diante de mim, o mito que entrou para a posteridade; do outro lado, o irmão esquecido, deixado para trás. Então, passamos a ver, não somente aquilo que está na luz à nossa frente, mas vemos com os ouvidos o canto obscuro do lado de lá da cortina, que é o lado que desconhecemos, o “outro”. As cortinas se fecham, entreabrem-se, transformam-se em muros, em colunas, modelam montanhas, engendram o Cáucaso. Entrevemos o outro lado da história. Se nada vemos, ouvimos, percebemos. E são vozes, todas essas que se sobrepõem e interferem, remodelando a paisagem. Vozes/sonoras embatem vozes/imagens, que embatem vozes/verbais. Assim, afinam-se os cantos na cena de *Prometheus*. Cantos-paisagens ocupam os espaços do meu corpo. Ah, essas vozes – sons e palavras –, e imagens, todos esses cantos, essas narrativas atuadas, vocalizadas, parecem *vozes vindas de outro lugar*⁷⁰⁷. Vozes que me atravessaram, e agora fazem parte do meu *corpo-mente-memória*. Cantos/textos impressos em camada no meu ser. Palavras em cena são atos, são cantos que reverberam e encantam.

As cortinas também estruturam um eixo sintagmático, quando correm na linha horizontal dos cabos para reconfigurar ou remodelar o espaço. Parecem indicar um compasso de evolução do mito, encadeando a sequência narrativa. Na encenação de *Prometheus*, a Balagan elege a narrativa como linguagem dramatúrgica, uma palavra/canto que transita entre os gêneros. É claro o contraponto a Aristóteles e sua *Poética* quando recomendava: “não fazer uma tragédia como se ela fosse uma composição épica”. Em leitura imaginária, as cortinas

⁷⁰⁶ UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur. Lire le théâtre II*. Paris: Sociales, 1981, p. 67 (tradução nossa). O texto em francês está em anexo VI.

⁷⁰⁷ Faço referência a BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

parecem virar páginas que passam para o próximo ato/canto. Na cena, seguimos a sequência das ações em enunciados narrativos, de forma fragmentária. Cabe ao espectador articular as novas informações que os cantos/narrativas projetam no espaço cênico e organizar a progressão da história. A narrativa sobe ao palco e a palavra encena o ato em canto. Cada personagem/figura mítica canta não somente o seu canto, mas o canto do outro. Os actantes mudam. Diferentes atores atuam a mesma personagem. Há encadeamento de palavras, de discurso, há diálogo teatral, mas não há sequência e evolução de ações dramáticas de acordo com a dramaturgia clássica: exposição, nó, peripécia, desenlace. Nem mesmo os conflitos dramáticos clássicos. Anne Ubersfeld, em *El diálogo teatral*, apresenta um estudo muito importante que focaliza as diferentes relações textuais teatrais, partindo da premissa de que a “palavra teatral sempre é dialógica por definição”⁷⁰⁸. O elemento que define a enunciação teatral, com respeito a toda outra forma de enunciação, é o fato de que é duplo, ou, melhor dizendo, triplo: “O emissor, no sentido amplo do termo, é, portanto, triplo: escritor-personagem-ator. E triplo também é o receptor: personagem-ator-espectador”⁷⁰⁹.

Entre os **eixos de leitura**, ecoam os cantos do outro lado. No entanto, há interferências sonoras, sobreposições de enunciações. Ecos. Cantos que nos levam para imaginários daquele outro lado. Imaginários sobre o “elemento ausente”. Imaginários sobre o “elemento duplo”. As cortinas velam e desvelam, descortinam, mas, também, sabem desaparecer. Completamente abertas, as cortinas, a totalidade do espaço cênico, que a todos agrega – como na *Ágora*, na *pólis* grega – revela-se como um grande acontecimento. Da ideia de divisão à totalidade do espaço, às relações de igualdade, onde estamos, nós, o público, equidistante do centro. A encenadora Maria Thaís parece ter arranjado um espaço/Ágora para a criação em outro plano/camada, um universo espiritual e social, que reorganiza as relações entre os homens. Parece que estamos sempre tentando superar crises de soberania. Mesmo que seja em Ágoras imaginárias ou Ágoras/camadas estruturais do espetáculo, a questão é trazer à luz os “elementos discordantes”, o “choque das prerrogativas”, as “crises”, os conflitos. Jean-Pierre Vernant, em *As origens do pensamento grego*, aborda questões e deixa perguntas:

Como a ordem pode nascer do conflito entre grupos rivais, do choque das prerrogativas e das funções opostas? Como uma vida comum pode apoiar-se em elementos discordantes? Ou – para retomar a própria fórmula dos Órficos – como, no plano social, o uno pode sair do múltiplo e o múltiplo do uno?⁷¹⁰

⁷⁰⁸ UBERSFELD, Anne. *El diálogo teatral*. Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2004, p. 11.

⁷⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 11.

⁷¹⁰ VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: DIFEL, 1986, p. 31.

Trago a problemática do uno e do múltiplo, formulada pelo pensamento filosófico que está no centro da concepção grega da sociedade, por reconhecer essa “contradição fundamental” como elemento estruturante do espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo*. O espaço teatral de *Prometheus* é múltiplo e uno. Ao mesmo tempo em que é dividido em quatro, três, duas partes, desvela-se uno, global na sua integridade. É um espaço múltiplo e heterogêneo que comporta um espaço uno e homogêneo. A cena, como um todo, é una e múltipla. A Cia. Teatro Balagan apresenta, em *Prometheus*, essa contradição fundamental que, então, arrasta-se desde a *polis* grega até os dias atuais. Abordo as estruturas para entender de que forma comporta e como se dá **a composição do mito de Prometeu no espaço teatral** criado pela Cia. Teatro Balagan e orquestrado pela encenadora Maria Thaís.

A peça é composta de dez cenas, dez quadros, dez cantos, que estruturam as ações do mito de Prometeu. A ação é conduzida pelas diferentes vozes da cena, pelos atores narradores e pelo coro. A alternância entre as vozes do coro das Oceânidas, de Prometeu, Epimeteu, Éthon, Tífon, Pandora, Hefesto, Héstita, revela que esse universo comporta uma eleita constelação de mitos que se articulam para atuar/narrar/cantar os diferentes eventos que compõem o mito de Prometeu. A linguagem narrativa apresenta-se de forma a criar o próprio universo da peça. Não se espera, na cena balagan, a tragédia de Ésquilo, *Prometeu acorrentado*. Não se espera o Mito, segundo Aristóteles. Os paradigmas da poética da Cia. Teatro Balagan são outros, são espetaculares, são teatrais. Portanto, o mito é trazido em meio visual/sonoro/gestual/kinestésico, em jogo teatral proxêmico. O mito se inscreve nos movimentos de cena, nos deslocamentos dos atores e do coro, em todas essas trajetórias, relações espaciais de proximidade e distanciamento que os atores mantêm entre si, em relação ao espaço, ao público e objetos de cena, assim como suas posturas, gestos, ângulos de orientação corporal e vocal e vetores de enunciações. O mito se inscreve no ritmo e na dinâmica da narrativa/canto, da palavra-ato, da palavra *arkhé*. O mito se inscreve nos pés de dança. O mito de Prometeu se constrói em relações intertextuais, e todas as versões parecem se cruzar e interferir umas nas outras. Mas, então, essas atribuições dadas ao mito não compactuam com o Mito (vida e alma da tragédia), segundo Aristóteles? O mito é a história, mas ela é apresentada, pela Balagan, segundo a sua própria dramaturgia e poética. O mito de *Prometheus* revela-se na trama narrativa, em instâncias verbais e não-verbais da cena teatral. A narrativa, na esfera da linguagem verbal/linguística, apresenta-se como palavra ativa, como palavra dialógica, pois todo enunciado se conecta em uma cadeia de intercâmbios verbais em dado contexto. Anne Ubersfeld identifica o enunciado teatral citando Mikhail Bakhtin:

[...] um enunciado concreto é uma ligação na cadeia do intercâmbio verbal de uma esfera dada. [...] As fronteiras deste enunciado se determinam pela alternância dos sujeitos falantes. Os enunciados não são indiferentes entre si, não são autossuficientes, se conhecem mutuamente e se refletem uns nos outros [...]. Um enunciado está cheio de ecos e recordações de outros enunciados, aos quais está amarrado no interior de uma esfera comum do intercâmbio verbal⁷¹¹.

Bakhtin define, assim, **o enunciado teatral** – verbal/linguístico. Mas levemos em consideração que, no espaço teatral, os enunciados são imbricados em outras tramas narrativas que se desenvolvem conjuntamente. No espetáculo, há uma trama narrativa construída pelos movimentos cênicos. Há uma trama narrativa sonora, uma trama narrativa visual. E ainda outras tramas que se estabelecem entre os diferentes quadrantes da cena. O mito encontra toda possibilidade poética nas tramas entre as linguagens, na organização dos acontecimentos da história, na ação, nos atos narrativos, no “como” contar essa história, esse mito de Prometeu. A trama é a narrativa em si, em seus meandros e detalhes. Em cena contemporânea, as progressões não implicam, necessariamente, em seguir uma linha lógica e sequencial de ações. A continuidade da história na narrativa / diálogo teatral se estabelece em um jogo entre os tempos, os modos e as vozes. A dramaturgia de Leonardo Moreira e a encenação de Maria Thaís respondem aos caminhos do “incerto”, aos longos processos de criação itinerante, entre as tramas de seleção e organização do material poético.

Por onde começa essa história, de fato? Essa não seria a melhor pergunta, não compreendemos o mito em uma cronologia. O mito é atemporal, não responde ao tempo cronológico. Os elementos teogônicos e cosmogônicos cantam-se poeticamente em diálogos teatrais. Mesmo o modo narrativo, quando em cena, é, fundamentalmente, um diálogo teatral. A palavra em cena é um ato que se organiza em um todo narrativo poético, o *Canto de Prometheus*. O mito e a poesia são verbos criadores. A Balagan apresenta a sua poesia, *Prometheus - a tragédia do fogo*, essa que lhe é própria, reinvenção do mito de Prometeu.

Por onde começa essa trama, de fato? Como é apresentada **a trama narrativa** em *Prometheus*? Retorno, pontualmente, a Gérard Genette, pois, mesmo que a sua teoria esteja no âmbito do discurso da narrativa do texto escrito, suas determinações de análise abrem uma perspectiva de leitura também para o teatro, e, especificamente, para o teatro da Cia. Balagan, que elege, na criação de *Prometheus - a tragédia do fogo*, uma linguagem que se alterna entre

⁷¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*, apud UBERSFELD, Anne. *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2004, p. 14, (tradução nossa). Texto em espanhol, em anexo VI.

os modos dramático, lírico e épico. Como a própria direção afirma: o mito, na cena, encontra a forma de se dar a ver através de uma linguagem narrativa. Nesse tópico, lembramos Platão, em *A República*, quando fala sobre os três gêneros de narrativa: a primeira, “inteiramente imitativa”; a segunda, quando da “narração pelo próprio poeta (ditirambos)”; e a “terceira, formada da combinação das duas precedentes, utilizada na epopeia e em muitos outros gêneros”⁷¹². Contudo, consideremos que esse terceiro gênero, ou modo da narrativa, se apresenta na cena de *Prometheus*, e se efetiva em estrutura dramática, incluído em cena teatral e realizado no *hic et nunc* do teatro, do dramático. Na *tragédia do fogo*, os três modos – dramático, lírico e narrativo – interagem e alternam-se entre si. Vejamos a trama narrativa.

Volto às primeiras colocações de defesa de tese e retomo Gérard Genette e suas distintas noções atribuídas à “narrativa” [récit]: 1. A *narrativa*, ela mesma, como enunciado narrativo, discurso ou texto narrativo, o significante; 2. A narrativa como *história*, conteúdo narrativo, o mito, o significado; 3. A narrativa como *narração*, ato narrativo, produtor e conjunto da situação narrativa⁷¹³. Entendo que as três acepções – consagradas à narrativa, e interdependentes entre si – são reconhecíveis em cena teatral. Encaminhando esta escrita para seu fim, reafirmo minha proposição inicial de tese que, em acepção antiga, o canto é a própria narrativa, por isso referencio como equivalentes as significações do termos “narrativa” e “canto”. Sendo assim, o canto é a história (o mito de Prometeu), o discurso significante (a trama, o diálogo, os enunciados) e o ato narrativo (ação vocalizada da palavra *arkhé*).

Entendido está que a análise da narrativa (literária) não dá conta da encenação, e nem poderia me propor, nesse momento, a essa empreitada. Lembro que, na cena teatral, a narrativa se dá através dos diferentes sistemas significantes, em plurais relações e correlações, que estão além das particularidades da linguagem verbal/linguística. No entanto, as conexões que se estabelecem entre as três instâncias da narrativa colaboram no entendimento das especificidades fundamentais da linguagem verbal na encenação. Mesmo sem tempo e espaço para desenvolver tal análise, as abordagens revelam outras perspectivas de leitura da cena. Conforme anteriormente citado, Genette fala que a *história* e a *narração* só existem por intermédio da *narrativa*, enquanto que esta *narrativa* conta uma *história* proferida por alguém. “Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere”⁷¹⁴. **A análise do discurso narrativo**, para

⁷¹² Cf. p. 124, cit. 444. PLATÃO. “A República”. In: *Diálogos. A República..* Belém: EDUFPA, 2000, vol. III.

⁷¹³ Cf. p. 28-89-90-91. GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [1976].

⁷¹⁴ Cf. p. 90-91. GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [1976], p. 27.

Genette, é “o estudo das relações entre *narrativa* e *história*, entre *narrativa* e *narração* e [...] entre *história* e *narração*”⁷¹⁵. O teórico francês também formula e desenvolve, em seu livro, diferentes perspectivas sobre os problemas de análise do discurso narrativo, de acordo com as categorias da gramática do verbo, e disserta sobre as “três classes fundamentais de determinações”: o *tempo* e o *modo* (ao nível das relações entre *história* e *narrativa*), e a *voz* (designando as relações entre *narração* e *narrativa* e entre *narração* e *história*)⁷¹⁶. Tal análise do texto narrativo/discursivo de *Prometheus - a tragédia do fogo* reivindicaria outra tese. Entretanto, é preciso considerar essas imbricações entre os enunciados teatrais (as *narrativas*), suas *narrações* (atos narrativos) e a *história* (o mito); é preciso considerar as categorias de tempo, modo e voz; mas, também, é preciso considerar que estamos no teatro e os *cantos de Prometheus* não se deixam traduzir, não se querem apreender em análises ao final de escrita de tese. No entanto, apresento as diretrizes que traçam os futuros caminhos, deixando em aberto os encaminhamentos de possíveis abordagens. Sim, esta escrita não se quer fechar. Ela se quer passagem para os próximos passos. Se não me embrenho nas tramas, vejamos o mito.

Prometeu, segundo a etimologia, o previdente, aquele que premedita, o que antevê, é a figura protagonista. Mas será o herói? Na mitologia grega, é um titã da segunda geração, filho do titã Jápeto – fruto do incesto de Urano e Gaia – e Ásia, também chamada de Clímene – uma Oceânida –, filha de Oceano e Tétis – ou esta mesma teria sido mãe de Prometeu. O mito tem sempre suas variantes. Mesmo sendo conhecido por sua astúcia e inteligência, é ele que, em defesa da humanidade, enraivece Zeus, quando o engana mais de uma vez, favorecendo os homens. Segundo Platão, Prometeu roubou de “Hefesto e de Athena o gênio criador das artes, isto é, o fogo”⁷¹⁷, para entregar aos homens. Em outra versão, o titã rouba a chama do próprio Olimpo para entregar aos humanos, e estes fazem cozer as carnes do boi que lhes são destinadas após polêmica e astuciosa partilha. A esperteza de Prometeu – em acobertar as carnes seletas do boi sob camada repulsiva, enquanto valorizava diante de Zeus o embrulho de ossos sob camada de reluzente gordura – tem repercussão no momento em que Zeus escolhe – pela melhor aparência – a pior parte da partilha. O castigo divino imputa a Prometeu a culpa e a punição: preso às correntes no alto do Cáucaso, o titã é condenado a ter seu fígado devorado diariamente por uma águia – Éthon –, pois o órgão se reconstitui para que o sofrimento seja infundável. Por fim, Hércules o liberta de seu castigo. O mito, nós já o conhecemos. Mas como ele nos é apresentado na cena em *Prometheus – a tragédia do fogo*?

⁷¹⁵ Cf. p. 90-91. GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [1976], p. 27, grifo nosso.

⁷¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 29-30.

⁷¹⁷ Veja, em anexo II, o mito de Prometeu, segundo Platão, em *Protágoras*.

Como descrevê-lo? Palavras não alcançam na descrição de todas as narrativas/cantos, em suas distintas instâncias, na cena teatral. Sim, poderia me empenhar em narrar o espetáculo, em narrar sua narrativa. Mas, tal proposição já seria outra tese. Como analisar os textos verbais vocalizados senão em relação com as outras narrativas, outros sistemas significantes que se cruzam nos espaços e corpos, senão em relação às narrativas/significantes corporificadas e fisicalizadas no corpo do ator. Falo desses corpos que atuam animais – boi, cavalo, águia –, que atuam o inumano. Se resumo para contar uma cena, pareço estar traindo, não somente a encenação, mas todo aquele instante, aquele detalhe que dura uma vida. Nesta escrita tento não trair esse fenômeno que é o teatro. Como falar sobre? Como contar sem reduzir? Como “deitar palavras” neste papel sobre o canto da águia, Éthon? Ou seria Iroco? Como descrever o ato/palavra/gesto da cena? Como delinear esse elo que liga o panteão dos deuses gregos ao panteão africano? Como deitar palavras sobre um universo que estabelece elos entre dois mundos tão distantes? A que nível e dimensão acontecem esses encontros?

Se há encontros, há também rupturas. Quando foi que deixamos de comer à mesa com os deuses? O que fizemos com o fogo roubado de Zeus? Para onde nos deixamos levar por essa “liberdade”? Onde abandonamos nosso irmão Epimeteu? De que forma amar aquele que nos devora? Por que os homens teimam em apontar Pandora como um castigo, se graças a ela é assegurada a continuidade da raça humana? Por que teimamos em cometer a *hybris*? Que deuses disputam em nosso íntimo? *Prometheus* nos provoca com profundas questões filosóficas. Outrossim, apresenta-nos a uma infinidade de procedimentos poéticos e fruições estéticas. Encontramo-nos imersos em universo mítico teatral. Experienciamos os “encontros” que somente no teatro se pode viver. No entanto, o teatro vive de paradoxos. As contradições dividem, divergem, conflituam. Na leitura do teatro, revela-se a distinção entre o **texto escrito** e o **texto cênico**. No teatro, faz-se essa primeira divisão: o texto e o espetáculo. Patrice Pavis, em *O teatro no cruzamento de culturas*, introduz seu estudo partindo de uma imagem dramática “Do texto para o palco: um parto difícil”⁷¹⁸. Anne Ubersfeld, em *Para ler o teatro*, tem como ponto de partida a relação texto-representação. Eis o paradoxo:

O teatro é uma arte paradoxal (...) arte do paradoxo, a um só tempo, produção literária e representação concreta; a arte a um só tempo eterna (indefinitamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte⁷¹⁹.

⁷¹⁸ PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 21.

⁷¹⁹ UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 1.

Em paralelo aos dois semioticistas do teatro, sigo as explanações de Paul Zumthor que já havia sugerido, em *Introdução à poesia oral*⁷²⁰, a distinção entre a obra e o texto, em se tratando de poesia. No teatro, também nos deparamos com essa divisão. De um lado, o texto e seus enunciados; de outro, a obra e tudo o que é poeticamente comunicado *hic et nunc*. É no nível da encenação que a obra manifesta seu sentido global. É na forma expressiva que o espetáculo se revela em diferentes graus de semanticidade, de significação. Em *Prometheus*, o texto escrito – como código linguístico e poético da palavra escrita – é um dos sistemas de signos que se cruzam na cena teatral. As distintas vozes do texto dramático/narrativo (linguístico e poético) se encontram com as outras vozes poéticas, os outros cantos da cena. As significações revelam-se através das relações e correlações entre os diferentes sistemas significantes. Os significados primeiros encontram sempre outras significações quando se deixam reverberar. De forma geral, as análises dos textos se empenham em buscar e dominar os significados. Quiçá, o sentido esteja nos elementos que não dominamos; quiçá, o sentido esteja naquilo que entre-escutamos e entrevemos do “mundo outro”, aquele do outro lado da cortina. Em *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor fala dos elementos marginais da performance que se relacionam à linguagem e que são de difícil codificação:

Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). [...] A análise da performance revelaria assim os graus de semanticidade; mas trata-se, antes de um processo global de significação. O texto escrito, em compensação, reivindica sua semioticidade⁷²¹.

Para a realização de uma leitura não basta o olhar, não basta a escuta, é preciso estar em performance, o que demanda o “empenho do corpo”. E aqui, não me refiro somente à leitura do texto dramático/narrativo escrito, mas, também, à leitura do “mundo possível”, do universo poético que é próprio da encenação de *Prometheus*. No título da tese, me propus a uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan. Se, por um lado, a leitura – como processo de semiose teatral – exige uma competência do leitor para a abordagem dos signos do teatro em seus múltiplos cruzamentos na cena; por outro, a leitura exige uma capacidade para

⁷²⁰ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

⁷²¹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 73.

reconhecimentos, concatenações, deciframentos, em procedimentos que somente são possíveis em **processos globais de significações**. Se, na criação, reconheço a formação de uma autonomia dos sistemas significantes; na cena, vejo a imbricada inter-relação entre eles. Não somente porque atuam uns sobre os outros, mas porque, ao possuírem suas próprias vozes e revelando-se em cantos, repoetizam, remodelam, reconstroem o mito de Prometeu.

A *mise en place* ilumina o mito e o canto projeta-se nos confrontos entre significantes, nas alternâncias e combinações entre vozes na cena polifônica balagan, no canto a ressoar fricções. O signo e a voz são objetos referentes a áreas de estudo diferentes – semiologia e narratologia –, e os termos parecem estranhar-se. Entretanto, no encontro dos significantes, entre atritos e confrontos, podemos escutar suas vozes, seus cantos no espaço teatral. Os significados das palavras estão a se metamorfosear em “figuras de linguagem”, conotações, universos simbólicos e mundos imaginários da poesia no teatro. Eu me aproveito de uma liberdade fundamental da linguagem – mesmo que deslocada em estudo acadêmico – que é de envolver elementos poéticos na expressão. Talvez devesse falar das palavras que, no decorrer do tempo e da dialeção, sofreram metamorfoses no seu sema primitivo. Falar que, na evolução de uma língua, a esfera semântica de muitas palavras tem sua camada expandida, dilatada, devido à agregação de novos significados⁷²². Mas o que é o canto senão vozes sobre vozes, palavras sobre palavras que se transformam, que se alternam, e que, muitas vezes, são compostas em estruturas métricas que lhes mudam o próprio significado? O que é o canto senão a poesia, a criação? Em conexão com o entendimento mais antigo do termo, o canto é a palavra *arkhé*. Lembro que no verso arcaico, na sua composição métrica, a forma rítmica influi decisivamente sobre o conteúdo verbal. No princípio, era o canto, e ele se fez verbo.

O cuidado com a abordagem da obra sempre foi uma premissa. Como aproximar-me de um objeto poético senão através do olhar e escuta poética e estética? Como não perceber que teorias “têm lá sua poesia”? Foram-se as páginas, os capítulos, os espaços e os tempos dessa profunda viagem que revela ser a própria escritura. Mas, eis que chego ao *Canto terceiro: Canto de Prometheus*. Venho como *espectador-artífice, a quarta criadora*⁷²³, para, através da forma escrita – intencional e responsiva –, dar a ver uma leitura, uma recepção, de *Prometheus - a tragédia do fogo*. Mas, como dar a ver através de palavras? Palavras mostraram-se aquém do meu objeto. Palavras se ressentem quando não se encontram “justas”. A palavra teme ser imperfeita, insegura, parcial. Há que se superar as palavras para seguir.

⁷²² BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. São Paulo: Cortez, 2005.

⁷²³ Cf. p. 159.

Disponho-me ao Teatro Balagan, a *Prometheus - a tragédia do fogo*, a todas essas vozes poéticas da cena, a essa palavra *arkhé*, esses mitos, essas camadas de textos anteriores. Disponho-me a desamassar uma infinidade de trapos – restos de tecidos/textos⁷²⁴ –, traços, rastros sobre a minha mesa de escrita, sobre meu *corpo-mente-memória*. Disponho-me a esses sistemas significantes e suas vozes na cena, a se confrontar e atritar, não somente diante de nós, espectadores, mas em relação direta conosco, a nos atravessar. Disponho-me ao encontro com o teatro, e nesse encontro tento preservar uma memória a partir do ato de narrar, de contar. Ao escrever, enfrento, tomo consciência. Reconheço o jogo que se estabelece entre objetividades e subjetividades no movimento que envolve o fenômeno artístico e sua recepção. Meu corpo sua. A escritura é também uma prática corporal, uma prática do movimento e do deslocamento, é uma ação. Na narrativa da experiência estética, experimento um retorno, trazendo atualizada, minha memória. Chegar aqui – o momento de escrever sobre o *Canto de Prometheus* – e reconhecer minha falibilidade quanto à linguagem e à análise científicas. Enfrentar a obra ou deixá-la falar? A responsabilidade em não trair o objeto poético é grande, as expectativas são muitas e tenho que lidar com as não correspondências entre uma interpretação e as intenções dos poetas criadores da obra teatral. Escrevo como testemunha, talvez não muito confiável, devido às muitas subjetividades envolvidas.

O exercício da **escrita testemunhal** articula-se, não somente entre o pensamento e as mãos, mas no reconhecimento de uma memória gravada no corpo, esse lugar de encontro físico, emocional e espiritual. Eu, curiosa, que assisto ao espetáculo e o leio, que me lanço mesmo nesta ação de colher – e ler é colher –, vou escolhendo, acolhendo, aproximando palavras, discursos, todos esses signos cênicos, símbolos, imagens, sons, ritmos, esses gestos, essas personagens, figuras, todos esses mitos, as cortinas, objetos, instrumentos, esses cantos, a poesia. E lembro que ler/colher não é buscar, mas é, também, semear. Uma colheita se dá a partir dos encontros. Encontramo-nos com uma infinidade de signos poéticos verbais e não-verbais, no espaço teatral; signos que se articulam entre si, na dinâmica das relações e correlações entre os domínios; signos que se associam destacando semelhanças e diferenças, aceitando-se como parte ou recusando, em oposição. No mais, os signos poéticos, no teatro, somente encontram seus sentidos na dinâmica e jogo entre elementos presentes e ausentes, visíveis e invisíveis, audíveis e inaudíveis. O “canto do signo” somente tem sentido ao cantar com os outros signos, que também transbordam em significações. No teatro, a voz é poética porque não canta a si mesma, canta o outro. O que está diante de si e o que está ausente.

⁷²⁴ Cf. cit. 79. O termo texto deriva do latim *textum*, que significa tecido.

Na viagem que empreendo, ao assistir o espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo*, tento – e somente tento – acompanhar as unidades de significação – e quais seriam essas unidades, de fato? – provando da substancia e da forma dos conteúdos. No entanto, a encenação parece criar estratégias para que eu me perca nas sequências. Nós, seres humanos, de um modo geral, queremos tudo entender, não admitimos perder nada, nenhum significado. Mas, justamente, nesse momento, é quando me dou conta de que não dou conta de acompanhar todos os textos, todas as falas que se sobrepõem umas às outras, todos os signos poéticos que concorrem na minha atenção, sincronicamente. É quando me vejo diante da escolha: teimar e perseguir uma escuta que tudo signifique e explique, ou entregar-me a essa outra escuta, que tudo abarca, onde a voz, a mais distante, encontra a mais íntima voz do ser.

Quando não há mais escolha, há entrega. Quando não dominamos mais as significações e nos encontramos na angústia do abismo e da ausência – à beira dessas lacunas/cânions, no “não saber” e no “não entender” –, a saída é o voo pelo desconhecido. O voo no abismo de que nos fala Gaston Bachelard. Quando deixamos de dominar os significados, entendemos o sentido. O sentido passa a ser esse entregar-se a todas as vozes da encenação. O sentido passa a estar nas muitas vozes e versões do mito, o sentido passa a ser a polifonia e a polissemia da cena teatral. O sentido passa a ser uma pluralidade de sentidos, passa a ser encantamento. Permitir-se não entender, não saber, consentir em não dominar processos semióticos de significação. O sentido passa a estar na minha entrega à recepção, à percepção dessa cena polifônica, polissêmica. O sentido passa pela aceitação dos outros cantos, que vem de longe, vozes que vem de “um outro lugar”, do outro lado da cortina – do outro –, de uma terceira margem do rio. O sentido de uma obra é o que fundamenta a intencionalidade de uma criação artística. Na recepção, o sentido revela-se através da própria obra, mas ultrapassa tempo e espaço, e encontra outras dimensões no imaginário.

Reconheço que é praticamente impossível fazer a leitura em todas as instâncias do espetáculo sem reduzi-lo aos pedaços e seus significados. Portanto, assim foi, assim é. Coloquei-me a uma predisposição sensível de recepção, e me expus a colher os elementos que a poesia da encenação me apresentou, a refletir sobre a sua poética e lançar palavras, ideias e pensamentos neste espaço/tempo de vivências de escrita de tese. Esse processo de “escuta/percepção/leitura/colheita” de elementos da poética da Balagan, em *Prometheus - o canto do fogo*, tem se revelado escritura desde os *lugares e caminhos por onde canto*, passando pelo *AnteCanto* e *InCanto*. Portanto, entenda-se que foi o próprio objeto de estudo que forneceu as passagens que me levaram de volta, que me encaminharam às pesquisas sobre

os princípios inaugurais de sua poética, da palavra *arkhé*, da palavra que consagra os cantos primeiros, que está na origem dos mitos e que é “estado de alma”. No espaço/tempo ficcional/mítico de *Prometheus*, da palavra *arkhé*, do canto que habita a palavra: a epifania. A obra constrói outra temporalidade, sustentada por essa palavra *arkhé*, e seu princípio “numinoso” – sagrado. O que vivo no ritual da cena, como espectadora, e que deito em letras aqui no papel, é o que se passou através de mim, o que me atravessou, o que ainda ecoa. **Reverberam as palavras-atos em cantos, reverberam as palavras-atos encantos.** Neste capítulo, em que me reatualizo na recepção do *Canto de Prometheus*, vejo a impossibilidade de tudo abarcar. Tal pretensão nunca esteve em meus planos de viagem, pois minhas preocupações se detiveram no “como acostar-me” dos cantos da encenação de *Prometheus*.

Na recepção do canto/ato cênico – essa poesia narrativa/lírica/dramática mítica prometeica do Teatro Balagan – percebo que as significações poéticas somente se revelam quando entendemos que a obra tem uma razão maior. Qual é o sentido da obra? Onde está o sentido? Muitos são os sentidos dos cantos de *Prometheus*. Continuam a se desdobrar das páginas anteriores. Estão naquilo que ainda vibra, no que reverbera de todas essas vozes. O sentido está nos encontros, nos encantos, no detalhe e na paisagem, no profundo e na amplidão; está na roda ao redor do fogo. O sentido é o fogo, a razão, a arte, a criação. O sentido está nas imbricações das diferentes camadas espetaculares – desdobramentos do protótipo de *Prometheus Nostos* –; está nas trocas que a Balagan realiza em outros espaços culturais; está nos procedimentos pedagógicos, nos aprendizados; está no reconhecimento das tradições e ancestralidade; está no processo, na viagem da criação, em suas plurais abordagens. O sentido está entre o sujeito e o objeto, entre a forma e a substância; está no cruzamento dos diferentes sistemas significantes e suas vozes; está nos embates constelatórios das figuras míticas inumanas; está no entre humanos e inumanos, entre os espaços/tempos, entre os significados. O sentido está nesse movimento do “entre” que gera alternância e energia. O sentido está no tema, no material primeiro⁷²⁵. O sentido é a matéria, é o mito de Prometeu, é a palavra *arkhé*. O sentido é a linguagem que estrutura e abre o caminho entre humanos e inumanos. Linguagem cujas propriedades se estabelecem em uma posição de transcendência arquitextual. Mais uma vez cito Gérard Genette: “O objeto da poética não é o texto, mas o arquitexto, ou se preferirmos, a arquitextualidade do texto”⁷²⁶. O sentido maior

⁷²⁵ O conceito de sentido é indefinível, mas é uma propriedade comum a todas as semióticas. Hjelmslev propõe uma definição operatória de sentido, identificando-o com o “material” primeiro, ou com o “suporte”. [...] Sentido torna-se, assim, sinônimo de matéria (GREIMAS. *Dicionário de semiótica*. SP: Cultrix, 1979, p. 416-417).

⁷²⁶ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 12.

estaria, então, no que entendo como o arquitexto – ou arquitextualidade – da poética da Cia. Teatro Balagan. Em suas infinitas irradiações, o sentido é o canto que, como uma estrela, “se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições”⁷²⁷. As imagens poéticas acorrem para me aproximar do que quero dizer.

Os sentidos da obra cênica poética, *Prometheus - a tragédia do fogo*, foram abordados na sequência da tese, mas também projetaram filigranas na escritura. Desta forma, há ornamentos, entre os cantos das páginas, no fluxo e refluxo das marés vivas dessas linhas, passando pelos processos do “vir a ser”, do devir da narrativa. O sentido desta escrita esteve em refazer os percursos da criação do espetáculo, em repensar sua poética, em recorrer ao corpo polifônico, ao corpo palimpsesto e suas camadas espetaculares. O sentido esteve nos encontros com os mestres aliados, nas visitas moradas, no recuo às fontes da poesia, no retorno às poéticas. O sentido esteve nos encontros com os poetas criadores e suas verves balagans. Os sentidos desdobraram-se entre vozes e palavras, entre cantos. Como as ondas, as perguntas se sobrepuseram umas as outras, e o “como” escrever uma tese sobre teatro – ou sobre “esse” teatro da Cia. Balagan – implicou, além de escolhas semânticas – referente às significações –, em opções formais na estrutura e na linguagem. Como me fazer entender quando apresento o “canto” em formas/conteúdos tão diversos, mas que compartilham um único termo? Como o “canto” – que apresento como palavra/símbolo, como palavra/iceberg – pode se fazer entender por si só, como matéria e linguagem poéticas, habitando diferentes significações sem que haja hierarquizações? Estas e tantas perguntas foram lançadas. Algumas respostas podem ser encontradas no caminho, outras, nas margens das folhas, ou ainda, submersas por esses rios navegáveis que atravessam os oceanos dos textos e das linguagens. Imaginei-me avançando nesta escrita com a ajuda dos ventos e das vozes, dos deuses e titãs, dos cantos do coro da *tragédia do fogo*. O tempo me distancia do objeto. Mas tudo ainda repercute. Um passo, depois outro passo e, ainda, outro. Passei da potência ao ato da escritura, assumindo escolhas e caminhos. Detenho meu pensamento sobre o que me ocupou nesse espaço/tempo: vozes, estudos e ressonâncias. Sigo os rastros. Nenhuma possibilidade – nem pretensão – de dar conta do canto de *Prometheus*, a obra é imensurável em suas dimensões e possibilidades. Talvez Prometeu ainda esteja no cume do Cáucaso, mas, na versão da Cia. Teatro Balagan, não está acorrentado. Prometeu está mais livre do que nunca em seus atos e versões. Repensar o mito é repensar nossa origem e humanidade. Há luzes ofuscantes na obscuridade. Há obscuridade nas luzes que cegam.

⁷²⁷ Cf. p. 16. SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 134-135.

Considerações finais: Por fim, o começo

Por fim, o começo. Foi o primeiro sopro. Mas, antes ainda, do caos, tomaram forma as diferenças. Eram dois, eram duplos: o frio e o calor. Diferentes temperaturas, diferentes massas, e o embate. No acerto entre as medidas de preenchimento do espaço, nesse movimento dos opostos em ocupar, cumprir, efetivar-se, irrompem os ventos. Precipitam-se em busca de uma direção, os ventos correndo, percorrendo, perseguindo lugares. Dispersos, os ventos espalham-se livres, mas, também, embrenham-se em matas e alamedas, metem-se entre vales e montanhas, vão entre os vãos.

Seguem os ventos desviando obstáculos, imiscuindo-se em brechas, ventos encanados, ventos procurando saída, assobiando, gritando, vibrando em troncos ociosos. Farfalham as folhas, ecoam os abismos, sibilam os mares, sonorizam o mundo. Ah... esses ventos. Não há mistura, há confronto, há contraste, há alternâncias: o um e o outro, o ar quente e o ar frio, o fluxo e o refluxo das correntes de ar, de (ah!) mar. Tudo respira. Das diferenças nasce o vento; do vento, o som; do som, a voz; da voz, a palavra. Nasce o canto⁷²⁸.

Prometheus! Emito, declaro, verbalizo, e, no instante, outro mundo – um “mundo possível” – outro espaço – um espaço mítico – faz-se presente. A primeira palavra escolhida para começar: *Prometheus*. Se minha enunciação é oral ou escrita, evoco, recordo, rememoro, e, assim, trago para o presente o passado, o pensado, o conhecido, o vivido, o assistido e o imaginado universo prometeico. Quando chamo, convoco, invoco, deixo aparecer. *Prometheus!* Uma palavra e o mito faz-se presente. Uma palavra, e a obra gravada em meu corpo-mente-memória passa a existir em mim. *Prometheus, a Tragédia do fogo*, uma criação da Cia Teatro Balagan! Emito, declaro, verbalizo, e o ritual da cena é realidade reatualizada.

⁷²⁸ Cosmogonia própria.

Pensava ter que voltar ao passado para buscar fatos, dados, ações, resgatar lembranças, sensações, impressões, mas surpreendo-me com o passado da cena, dos espetáculos a que assisti – das variantes e suas camadas poéticas – vindo até mim, emergindo do meu próprio corpo “em música e esbatimento”. O corpo guardou as camadas das pinturas texturizadas do espetáculo. Nesta técnica de pintura – o esbatimento –, o artista trabalha com o pincel embebido em tinta sobre camadas previamente secas, criando novas texturas, sombreados, profundidades, graduações limiars. O *corpo-memória* guardou esbatimentos. O que revela que os criadores do Teatro Balagan são também pintores. Com o ritmo das batidas do pincel no quadro, a música. O *corpo-memória* guardou música, a música dos atores, da palavra cantada, da palavra arcaica, narrativa-ato poético. O *corpo-memória* guardou a música da gestualidade e das ações físicas; guardou a música dos pés no chão – o apelo do ritmo dos passos –, guardou a música das cortinas que marcam compassos – que respiram e farfalham –, guardou a música dos figurinos e suas danças; guardou a música das pedras, paus, ânforas (ventre/sopro de Pandora); guardou a música dos instrumentos que melodiam os ritmos; guardou a música dos objetos – essa, que atravessa “janelas”. O *corpo-memória* guardou a música do coro das Oceânidas, das musas filhas de Tétis, coro-corpo-canto coletivo de vozes, de movimentos de cena, onda-veículo que atravessa de *Prometheus* a Prometeu. O *corpo-memória* guardou os gritos das águias que ainda hoje comem fígados. Que música é essa de que lembra meu corpo, senão a própria poesia? Ou melhor, a parte da poesia que foi deixada para trás dos nossos passos. Passos que correm na busca de títulos da razão. O *corpo-memória* lembra o deixado para trás, o esquecido, a parte da palavra que é canto. O *corpo-memória* lembra do todo da poesia da cena, da palavra e sua música, que é canto. Onde se deu a separação da palavra e seu canto? Talvez essa seja a separação primordial do ser. Depois desta separação, todas as outras classificações e divisões, até a definição do signo mínimo, até a subdivisão da menor partícula da matéria. Em tempos de fragmentações, atomizações, separações, *Prometheus - a tragédia do fogo* revelou o mito de Prometeu, não em uma linha sequencial de ações contínuas e relações causais, mas descortinou uma complexidade que divide, que “descompõe” o mito, no entorno de um eixo vertical, que conecta o aqui/agora às origens. O *Canto de Prometheus* é, então, o mito – desdobrado em suas diferentes versões –; é a trama dos diferentes discursos narrativos; é o ato narrativo, a narração. O canto abarca as três instâncias da narrativa na cena teatral. Tudo o que está separado atrita, roça, combate na instância do canto. O canto da outra personagem, do outro lado da cortina, cruza-se com o canto da personagem diante de mim. As vozes do outro lado atravessam os muros/cortinas. Os cantos das palavras e os verbos do canto encontram-se, afrontam-se, harmonizam-se ou

rompem. Em meio às divisões do público, divisões das cenas, divisões das personagens, dos titãs – Prometeu / Epimeteu –, cada discurso, verbalizado/vocalizado/fisicalizado pelo ator/personagem, é a afirmação do seu canto, dos seus atos, versão do seu próprio mito. Mas, vejamos, a personagem apresenta-se por aquele que não é. Assim como em Hesíodo, o ser se nomeia por aquele que não é. “Não sou Epimetheu”, diz Prometeu. “Não sou Prometheu”, diz Epimetheu. A afirmação do sujeito – a palavra *arkhé* – se dá através do “outro”. Ao narrar/cantar a si próprio, o sujeito/personagem/figura mítica canta o “outro”. Nesse universo, o sujeito afirma-se pela negação, por aquilo que não é. A personagem se constitui através de um elemento duplo. “Ser duplo” é mesmo da essência do teatro. Estamos no espaço teatral mítico, construído pelo embate entre as vozes da cena, pelo confronto dos sistemas significantes, pelo cruzamento das linguagens verbais e não verbais na cena. As linguagens poéticas vibram, cantam, não somente cada qual o seu canto. Cantam o “outro” através de seu canto. Cantam seus cantos através do “outro”. Entende-se que uma voz somente existe em relação à “outra”. Uma voz responde à “outra”. A alternância das vozes revela-se diálogo teatral. Em cena, a palavra é dialógica por natureza. Fala-se, narra-se, canta-se para o “outro”.

De um lado, o foco está na palavra e seu canto; de outro, está no canto e seu verbo (não linguístico, mas ação vocal). Entre as duas ênfases, está a palavra poética, a palavra que é poesia, é canto. A palavra instaura o objeto e o ser no mundo, afirma Hesíodo. “As palavras criam o espaço”⁷²⁹, afirma Antoine Vitez. O canto, que comporta a palavra e sua música, cria o espaço mítico. “Inumeráveis são as narrativas do mundo”⁷³⁰. Inumeráveis são os cantos do mundo. Tantos são os cantos do mito. Tantos são os cantos/narrativas da cena. E são cantos líricos, cantos narrativos, cantos dramáticos, a se alternarem no espaço teatral do espetáculo *Prometheus - a Tragédia do fogo*. Os três gêneros do canto não se misturam, de fato, mas revelam-se em suas diferenças. Alternam-se. Não se trata de um gênero híbrido, tão pouco, é uma mistura de gêneros. No entendimento do mito arcaico, nessa viagem aos princípios do mito, chega-se ao fundo das linguagens, anterior a qualquer divisão. “Os mitos estão no fundo das linguagens”. No processo de criação, a Balagan se propõe a explorar a palavra *arkhé* e aproxima-se dessa ancestralidade, de quando os mitos universais ainda faziam parte de uma constelação teogônica, anterior a qualquer divisão genética. O caminho em direção à investigação arquitetural une todos os textos no corpo do ator e no corpo da cena. Esse todo orgânico é corpo e linguagem, uno e múltiplo, é canto. A palavra *arkhé* funciona como uma

⁷²⁹ VITEZ, Antoine, KOKKOS, Yannis. *Le livre de Lucrèce Borgia: Drame*. Arles: Actes Sud, 1996, p. 135.

⁷³⁰ BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: BARTHES, Roland; ECO, Umberto; GREIMAS, A.J. e al.. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 18.

ponte, e remete ao que estava no começo, no princípio de tudo. *Arkhé*, essa palavra grega, é a fonte oculta dos mitos. *Arkhé* é o tempo/espaço do mito primordial. No princípio, era o *mytho*, que era a palavra, o verbo. No princípio era o *Logos*, que era a palavra, o verbo. *Mythos* e *Logos* eram dois que eram um. Eram duplos. No início eram dois, Prometeu e Epimeteu. A Cia. Balagan empreende uma viagem aos princípios. O “duplo” passa a ser, também, tema do espetáculo. Que irmão é esse que foi deixado para trás? Justamente o irmão que se ocupa dos animais, da natureza? Epimeteu representa o próprio ecossistema. O espetáculo *Prometheus* faz, também, um resgate do mito de Epimeteu. Essa luz, ou sombra, é sempre o outro lado, o irmão esquecido, o irmão deixado, o irmão carcaça. A que percepção e audição poética eu me entreguei na performance de *Prometheus*? A linguagem do ritual da cena teatral é ato em canto, é ato encanto. A performance, a linguagem afirmativa, sob forma da evocação e da encantação, afeta, atravessa, deixa marcas e gera efeitos que ultrapassam espaço e tempo. Todas essas considerações declaratórias, mais que testemunhais, justificam o porquê de um discurso não analítico na abordagem desta tese. Deixei-me encantar pelo canto das musas, o canto de Mnemósine, “a deusa da reminiscência”? Deixei-me encantar pelo coro das Oceânidas, corpos-vozes-entidades? Deixei-me lançar pelo grito do coro das águias?

Prometheus - a tragédia do fogo revelou-se, em seus caminhos abertos, até as fontes de sua criação. A Cia. Teatro Balagan deixou, também, as portas e as janelas abertas, ao nos presentear com seus mapas-livros. Eu – em percepção, escuta e olhar curiosos – procurei seguir os rastros e me permiti a essa viagem – em processo de descobertas e escrituras –, ao retorno às fontes do canto. Cito um “mestre aliado” do Teatro Balagan e, então, meu mestre aliado, Grotowski. Em seu livro *Em busca de um teatro pobre*, afirma:

No teatro, [...] o texto tem a mesma função que o mito tinha para o poeta dos tempos antigos. O autor de *Prometeu* encontrou no mito de Prometeu tanto de desafio quanto de abertura, talvez até mesmo a fonte de sua criação. Mas o seu Prometeu foi produto da sua experiência pessoal⁷³¹.

A cada um, o seu Prometeu. A cada um, o seu canto prometeico. O mestre do teatro fala que a força das grandes obras abrem portas. A imagem da abertura de portas nos remete aos encontros – conceito essencial do teatro. Muitos são os encontros e os desafios do teatro: encontro dos criadores – poetas autores –, encontro das personagens, encontro das ideias,

⁷³¹ GROTOWSKY, 1987, op. cit., p. 49.

encontro das vozes. Outrossim, no teatro, tem-se o encontro entre representação e público, realidade e ficção, sagrado e profano, interior e exterior, tempos e espaços. Abrem-se as portas e nos encontramos com o “outro”. Abrem-se as portas e nos encontramos. Encontramo-nos ou confrontamo-nos? No espetáculo *Prometheus*, as cortinas, também, fazem às vezes das portas. São as cortinas – matéria/metáfora – que provocam o encontro/confronto – este, com o desconhecido –, pois desvelam o que está por traz da primeira leitura do mito; são as cortinas que descortinam o oculto, o obscuro; são as cortinas que des-cobrem o que estava escondido – o outro lado do mito. Os encontros nos encaminham, pois não são uma chegada, mas, sim, uma direção. Assim são as grandes obras, elas nos desafiam a imergir, mergulhar, nas fontes da sua criação. Então, aceitei percorrer esses caminhos abertos que nos levam à poética da Cia. Teatro Balagan, aceitei o desafio da obra, do mito, dos cantos. Deparei-me com cenas sobre cenas, vozes sobre vozes, cantos sobre cantos.

Na cena Balagan, os cantos reverberam, ecoam de outros tempos e lugares. O trabalho sobre os tijolos compositivos – práticas de danças e cantos –, as pesquisas sobre os temas específicos que verticalizam as criações, bem como as trocas e os diálogos com outros grupos, outras áreas e disciplinas, fazem parte do universo da Balagan. A companhia prima pelas sabedorias e artesanias das técnicas e das artes do teatro, e investe no conhecimento como conjunto de saberes, em respeito às tradições e à ancestralidade, como fundamento de uma cultura no teatro. Para cada espetáculo, a Balagan coloca em questão os procedimentos e os caminhos da criação, estabelecendo estruturas que abarcam processos pedagógicos e de pesquisas imbricados na própria criação. Os três eixos – pedagogia, pesquisa e criação – problematizam-se um no outro, provocando estratégias propulsoras, configurando rupturas e articulando novos saberes que se reformulam nos processos de criação, revelando uma poética teatral própria. Uma poética que abarca uma infinidade de vozes em seus processos itinerantes. Uma poética que se revela polifônica tanto em suas camadas intertextuais no processo de criação quanto na cena espetacular. Defendo, na escrita da tese, que *Prometheus - a tragédia do fogo* é um corpo teatral palimpsesto, um corpo polifônico espetacular. Tal cruzamento e alternâncias de vozes me levam a chama-lo de *Canto de Prometheus*.

O herói mítico Prometeu deixou suas pegadas no imaginário dos homens. A Cia. Teatro Balagan seguiu os rastros, vestígios que ficaram impressos em poesia de todos os tempos. Eu sigo os seus rastros. Mas, como convidada a ser uma espectadora artífice, me empenho no diálogo e em contar esses encontros que reverberam pelos caminhos. O que esses passos/atos de Prometeu representaram para os poetas que o cantaram? O que esses

passos/atos representam hoje? O mito do titã que fica ao lado de Zeus – na guerra por uma nova ordem, e contra os seus, dispensando Cronos e seus próprios familiares – inspira poetas de todos os tempos. Quem é esse herói Prometeu? É aquele que rouba o fogo de Zeus para entregar aos homens. É um filantropo. Mas é também aquele que, traiçoeiramente, engana Zeus. É aquele que, cauteloso e previdente, condena Epimeteu, o irmão imprudente. Esse é o mito. Prometeu é o titã que cria o homem a partir do barro – da terra –, a partir do ferro e fogo. Muitos são os aspectos do mito que inspiraram os poetas. Seus passos/atos são cantados/contados em todos os gêneros no processo de evolução dos homens, em sua história. Os sinais que seus pés deixaram – os pés de Prometeu (ou seriam cascos de um cavalo?) – ficaram impressos em forma poética, marcaram os atos de uma ficção, de uma história, uma criação. As pegadas do titã foram transformadas em poesia. As pegadas – marcas das ações de Prometeu – foram impressas em obras primas da humanidade. O mito tornou-se criação literária. Mas, antes ainda, de qualquer tipologia estabelecida, eram as *poiesis*, criações poéticas. No princípio, eram os cantos. Hoje, Prometeu é o provedor de todas as tecnologias. Prometeu, de alguma forma, vive no homem, como a pulsão de uma força divina, em constante *hybris*, em constante desmedida, gozando de sua liberdade e exercendo seu poder e domínio sobre a natureza. Quem é esse herói Prometeu? É a expressão da própria criação, das artes, das técnicas, das luzes, da razão. Mas é também a expressão do progresso, das mudanças, das rupturas, das separações: deuses/homens, homem/mulher, homem/natureza.

A Cia. Teatro Balagan, no ensejo da pesquisa sobre o trágico, chega ao mito de Prometeu. Tendo em mãos *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, os poetas/criadores balagans trabalham sobre essa “matéria poética” em seus *Estudos Cênicos*. Tendo em mãos *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, os *aedos/rapsodos* balagans dedicam-se sobre a palavra *arkhé*, sobre a palavra afirmativa, palavra/verbo, palavra que cria mundos, palavra poética, palavra/canto. Nestas obras estão as primeiras versões do mito de Prometeu a que temos acesso, juntamente com o mito apresentado por Platão, nos *Diálogos*, em *Protágoras*. A partir destas, todas as outras. Nas variantes do mito, os poetas o apresentam nas mais diferentes situações dramáticas, dão vozes às outras personagens envolvidas “na trama”, acusam-no ou lhe dão direito a defesa. Muitas são as leituras do mito. Muitas são as narrativas do mito. São os poetas que transformam mitos em poesia. Poetas criadores na cena teatral transformam, recriam mitos e mundos. Por isso temos tantas versões. Com as obras vem, também, o tempo em que foram criadas. Cada obra traz em si elementos de sua própria época. Suas representações se dão em relação ao contexto social e histórico em que foram compostas.

Pode-se objetar que a obra poética, sendo universal, ultrapassa seu próprio tempo. De fato, a poesia – seja lírica, épica e dramática – é atemporal, mas é difícil afirmar que as bacias semânticas que abarcam as criações não transbordem significações adjacentes.

Mas, vejamos de onde vem o mito de Prometeu? A que época remonta? Qual sua origem? Temos que o mito foi transmitido por via oral, e que sua origem perdeu-se no tempo. No ensaio *L'épopée grecque*⁷³², Albert Severyns apresenta um estudo sobre a *L'origine mycénienne de la mythologie grecque*⁷³³, de Martin Nilsson, onde chama atenção para os nomes dos heróis terminados em *-eus*, como sendo os primeiros: “Os nomes em *-eus* são pré-homéricos, e os heróis que os trazem em seus nomes remontam, sem dúvida, à época micênica”⁷³⁴. O nome *Prometheus* também remonta aos primórdios. Se nos perguntamos, se especulamos sobre as fontes primeiras, talvez voltemos aos cantos primitivos. De onde os cantos vêm? De onde os cantos de *Prometheus*? De onde essa *tragédia do fogo*. Espelho. De onde vêm os cantos senão dos cantos e danças ao redor do fogo? Senão dos cantos e danças do próprio fogo? O fogo canta. O fogo queima e canta. Estala. Instaura. O fogo estrala lenha, irrompe labaredas, crepita. O fogo dança, palpita. Ao redor do fogo contam-se histórias, cantam-se as palavras que traduzem pulsões da natureza, cantam-se as palavras que narram o próprio rito experienciado, cantam-se, já, uma memória, cantam-se vitórias sobre a caça abatida, cantam-se artimanhas e conquistas, cantam-se os mortos, seus feitos. Ao redor do fogo cantam-se as cosmogonias, cantam-se teogonias, cantam-se os atos de uma história mítica em *illo tempore*. No entanto, mesmo ao redor do fogo, vive-se o tempo de forma diversa. Por um lado, vive-se o tempo mítico das origens, o tempo sagrado; por outro, vive-se o tempo concreto, histórico, profano. Por um lado, cantam-se os deuses e seus atos exemplares; por outro, cantam-se os heróis e acontecimentos sem modelos trans-históricos. Em tempo cronológico, cantam-se as peripécias de uma viagem, cantam-se as tramas que avançam na história, cantam-se a artesanias das tradições. Os narradores, citados por Walter Benjamim, também cantam ao redor do fogo. No tempo/espço mítico, cíclico, compreende-se o *eterno retorno*, a recuperação periódica da existência anterior, a aceitação dos elementos que transcendem à relatividade da vida histórica. Em contrapartida, no tempo/espço histórico, o homem se reconhece e se quer histórico, coloca-se e assume sua posição nos

⁷³² SEVERYNS, Albert. “L'épopée grecque”. In: Persee. *L'antiquité classique*, tome 1, fasc. 1-2, 1932. p. 313-344. doi : 10.3406/antiq.1932.2954. Disponível em: <<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/antiq>>. Acesso em: 10 fevereiro 2016.

⁷³³ NILSSON, Martin P.. *The Mycenaean origin of Greek Mythology*. University of California Press, Berkeley, California, 1932. 258 p.

⁷³⁴ SEVERYNS, loc. cit., p. 317(tradução nossa). “Les noms en *-eus* sont pré-homériques, et les héros qui les portent remontent sans doute à l'époque mycénienne”.

acontecimentos que se desenvolvem na história, responsabiliza-se por seus próprios passos/atos (Bakhtin). Ao redor do fogo, há embate entre os tempos, embate entre consciência mítica *versus* consciência história. Em *Prometheus - a tragédia do fogo*, a própria noção de tempo é questionada. Faço, também, essa leitura, e lanço perguntas.

Que tempo é esse? Que tempo é esse que experienciamos no teatro? Que vozes são essas? De quando? De onde? As instâncias narrativas entremeiam-se neste grande tecido que é o texto espetacular. Há imbricadas relações entre as personagens – essas figuras míticas – e suas narrações – atos narrativos – que vocalizam/verbalizam/fisicalizam ações, entre tramas narrativas, para nos contar uma história, nos cantar o mito. No encaixo do tema do fogo, ou melhor, do tema do roubo do fogo dos deuses por Prometeu para dar a nós – “homem, mulher” (assim somos nomeados pelas figuras/personagens inumanas da cena) –, acoçam-se outros temas, entre eles, o tema do tempo. Como falar sobre o tempo, como cantá-lo? No espetáculo há o confronto desses dois tempos, o tempo e o não-tempo. Em *Prometheus*, sofremos essa consciência que está no “entre” – entre o tempo mítico e o tempo histórico – ou melhor, experienciamos essa passagem – de uma consciência mítica a uma consciência histórica – já no final do espetáculo quando da narrativa sobre nossa ancestralidade.

Durante o prólogo e dez cenas – dez quadros, dez atos, dez cantos –, nós, espectadores, estamos imersos no tempo mítico de *Prometheus*, estamos encantados por esses cantos que nos fazem recuar no tempo enquanto a narrativa avança. Eis o paradoxo: a narrativa progride e o tempo recua. Entramos no universo prometeico ao pisar em espaço mítico, cena construída poeticamente para revelar o oculto, para desvelar o outro lado do mito, para descortinar uma infinidade de duplos que são da própria essência do teatro. Se, por um lado, as narrativas/ações da encenação nos fazem recuar a um tempo/lugar primordial, de origem, onde o mito sucede; por outro, a instância narrativa, a situação mítica, nos inclui nesse tempo presente da narração, do ato. A linguagem narrativa que, sim, é ação, nos leva a transitar entre os tempos. Em *Prometheus*, voltamos ao *illud tempus* do mito de origem. A palavra *arkhé* evoca o ato primordial. No começo do espetáculo, quando as portas se abrem e entramos no espaço teatral – quando ainda estamos separados daquele outro lado, pela cortina/muro que divide o espaço em dois, que nos separa do canto/narrativa, fragmento do texto de Ésquilo, *Prometeu acorrentado* – o canto, em grego arcaico, revela-se um canto veículo. As primeiras falas de *Poder* e *Hefesto*, na presença dessa personagem muda, *Violência*, são vocalizadas de um outro lado das cortinas, que dividem, primeiramente, o espaço em dois. A fala/canto – enunciada pelo ator Jean Pierre Kaletrianos – segue a métrica

do texto em grego antigo. A métrica do texto revela a personagem. É a métrica que chama Prometeu. A métrica invoca todo um universo. Ainda antes da palavra, ouvem-se as sonoridades, sopros, ritmos, sons vocalizados, sons de instrumentos, as flautas e o tambor “iniciado” – ele, que antes dormia. O tambor – o ritmo – invoca a ancestralidade, e com ela, a energia. A métrica chama os deuses. E, então, os lamentos do coro. As Oceânidas entoam seus lamentos, seus cantos de pesares pelo infortúnio de Prometeu. É esse canto/tempo/ritmo do navegante/ator/narrador que leva à palavra, e que a conduz. Mas, de igual forma, a palavra se desvela em canto. Seu canto a significa. A palavra nos leva para as fontes do canto, nos transporta ao tempo primordial. Do canto à palavra ou da palavra ao canto?

Revivo: chego ao teatro, aguardo, guardo as expectativas, reservo a excitação e a admiração que precedem. Deito de lado conhecimentos com a intenção de começar esta escrita de um ponto zero. Penso em marcar a ocasião propícia para dar início à narrativa: quando as luzes do palco se acendem, ou as cortinas se afastam, ou quando as luzes da plateia se apagam. Talvez no último sinal, quando sento na poltrona, ou, ainda, quando a porta da sala de espetáculo se abre e entro. Todos estes momentos fazem parte do teatro tradicional. Mas a Cia. Teatro Balagan não irá nos oferecer nada de convencional – lembro de ter pensado isso ainda na estreia. Antes ainda, a Balagan propõe um procedimento que precede o espetáculo, um pré-prólogo. Um ator vem à antessala, onde nós – o público – estamos esperando. Sim, é o ator rapsodo que vem nos receber – com o figurino e as fagulhas da personagem – que se dirige aos nossos olhos, solicitando nossos ouvidos. O ator ou a atriz⁷³⁵ sobe em um banco, em meio às pessoas, e antecede algumas informações do espetáculo: quando entrarmos, parte dos espectadores poderá sentar-se, enquanto outros ficarão de pé até que as cortinas sejam abertas e o espaço seja reconfigurado. Novamente, não haverá lugar para todos se sentarem, mas não há o que se preocupar, pois no momento seguinte outras cortinas se abrirão, revelando nova configuração espacial, e, então, haverá lugares para todos se acomodarem. O ator/atriz vem até nós, ao espaço profano, coloca-se à vista para que todos ouçamos as orientações. Estaremos nos movendo entre os objetos de cena. Logo entendo que se faz urgente estar atento, estaremos em lugar sagrado, faremos parte da cena. A fala do ator, antes do espetáculo, é funcional e traz as marcas do improviso, na relação com o público, da oralidade, na procura de um termo para se expressar melhor, buscando na memória se não esqueceu algum aspecto, ou repetindo alguma questão importante. Essa conversa parece instar uma atitude prática em relação aos cuidados com o “real” da cena. Somos solicitados a nos

⁷³⁵ Essa função é dividida entre os atores e atrizes da Cia Balagan.

dispormos, a nos organizarmos nos espaços que se apresentarem. Caberá a nós – os espectadores – esta ordenação. Por onde iremos? Os caminhos se mostrarão.

O tempo urge. Ouvimos do interior do espaço um canto muito antigo, um canto ancestral. Calma, ainda uma consideração final: “não se preocupem tanto em acompanhar todas as falas, permitam-se a escuta, aproveitem e deixem-se levar pelo canto”. A palavra canto funda esse lugar/ tempo, instaura o que está prestes a acontecer, o que é iminente. Onde e quando começa o espetáculo? Talvez antes ainda, quando chego ao teatro – espaço teatral – me deparo com a energia, a excitação, a felicidade, toda a potencialidade do evento, toda possibilidade do mito. *Prometheus* virá a ser. Há uma vibração, falas vindas do interior da sala, vozes, cantigas, marcações ritmadas, o som de uma corrida, de saltos, ruídos, sons de instrumentos. Escuto vozes de muito longe. Ecoam. Vozes de outro tempo, de outro lugar. Há um universo que se arranja no interior da sala de apresentação. Penso. Sinto. Deixo-me afetar. Há um mistério, um ritual sagrado sendo preparado, um universo sendo instaurado.

Desse lado, exterior – lugar da vida cotidiana –, escuto a respiração da pessoa ao meu lado, reconhecemo-nos, sorrimos. Estamos todos nos encontrando – assim me parece –, e as muitas conversas paralelas sussurram o som das águas. Presencio os tantos encontros que precedem o encontro no ritual da cena, o encontro com a obra, quiçá comigo mesma. Aqui, o público – esse coletivo profano –; do outro lado, o espaço sagrado da cena.

Entre os mundos, o murmurinho das vozes,
o agitar das águas, o estalar do fogo,
tão distantes, tão perto.

Entre os mundos, os ventos do Cáucaso.

Ressoa, já, o *canto de Prometheus*.

Um canto que só é canto porque é verbo.

O canto quer cantar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.

ALSCHITZ, Jurij. *La matemática dell'attore*. Milano: Ubulibri, 2004. 159 p.

ARISTOTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. 151p.

ARISTOTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio e Longino*. Tradução de Jaime Bruna. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1985. 114 p.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1985. 227 p.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. Tradução de Rachel Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994. 363 p.

BACHELARD, Gastón. *A Poética do Devaneio*. Tradução de Antônio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 205 p.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 242 p.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 170 p.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Tradução de Antônio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 275 p.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. São Paulo: Cortez, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: HUCITEC, Edunb, 1993. 419 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 512 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski* Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Editora Forense, 1997. 366 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Organizado por Augusto Ponzio e Grupo de estudos dos gêneros do discurso. Tradução de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. 160 p.

BANU, Georges (Ouvrage collectif sous la direction de G. Banu). *De la parole aux chants*. Arles: Actes Sud Papiers, 1995. 107 p.

BANU, Georges. “La langue ou l'autre du corps”. In: RICHARDS, Thomas. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Arles: Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, 1995. 201 p.

BARBA, Eugenio & SAVARESI, Nicola. *Anatomie de l'acteur: Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale de antropologia teatral*. Cazilhac: Bouffonneries Contrastes, Zeami Libre, 1985. 210 p.

BARTHES, Roland; ECO, Umberto; GREIMAS, A.J.; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971. 285 p.

BATY, Gaston y CHAVANCE, René. *El arte teatral*. Traducción de Juan José Arreola. México: Tezontle, 1992. 299 p.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. 1. 253 p.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. 1, p. 197-221.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita. A ausência do livro*. Tradução de João Moura Jr.. São Paulo: Escuta, 2010. 215 p.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins fontes, 2005. 367 p.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 159 p.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência”. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, nº 19, 2002, p. 20-28.

- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 149 p.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral. Textos de Platão à Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. 501 p.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 123 p.
- BOWRA, C. M. *Poesia y canto primitivo*. Traducción de Carlos Agustín. Barcelona: Antoni Bosch, 1962. 308 p.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. 405 p.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não-aristotélica*. Coligidos por Siegfried Unseld. Trad. de Fiamá Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugalia, 1978. 353 p.
- BROOK, Peter. *A Porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução de Antônio Mercado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999. 103 p.
- BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Préface de Georges Banu. Arles: Actes Sud Papiers, 2009. 151 p.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2001. 313 p.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Tradução de Wilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: UNESP, 1984. 583 p.
- CARLSON, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Argentina: Artes del sur, 2001. 175 p.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003. 127 p.
- CECCHINI, Giselle Molon. *Lucrecia Borgia: um drama no oceano de Victor Hugo*. Dissertação de Mestrado em Letras. Porto Alegre: PUCRS, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/4135>>.

CHKLOVSKY, Viktor. “A arte como procedimento”. In: JAKOBSON et al.. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Tradução de Regina Zilberman, Antonio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973. 279 p.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989. 177 p.

COHEN, Renato. *Work in process na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998. 135

COMBE, Dominique. “A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: RABATÉ, Dominique. *Figures du Sujet Lyrique*. Paris: PUF, 1996.

DE MARINIS, Marco. *A drammaturgia dell’attore*. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro, 1997. 293 p.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Galerna, 1997. 288 p.

DESPRÉAUX, Nicolas Boileau. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979. 76 p.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 195 p.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sur le comédien*. Paris: Flammarion, 2000. 317 p.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. *Sobre jogos e júbilos: o percurso de uma invocação*. In *Arte e cultura IV – Estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006. Org. Maria de Lurdes Sekeff e Edson Zamprona.

DUBOIS, Jean; GIACOMO, Mathée et al.. *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Librairie Larousse, 1973. 516 p.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969. 251 p.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Traductor: Ricardo Anaya. Buenos Aires: Emecé. s/d. 174 p.

- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004. 179 p.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 191 p.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução de Alberto Guzik. São Paulo: Abril Cultural, 1982. 223 p.
- ÉSQUILO. *Prometeu Prisioneiro*. Trad. J. A. A. Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1985.
- FÉRAL, Josette. *Dresser un monumento à l'éphémère – Rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Théâtrales, 1995. 126 p.
- FÉRAL, Josette. *Teoría e práctica: más allá de las fronteras*. Colección Tetralogía. Dirigida por Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2004. 221 p.
- FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre. Au delà des limites*. Colellection dirigée par Christophe Bara et Patrick Pezin. Montpellier: L'Entretemps, 2011. 446 p.
- FINLEY, M. I. *Os gregos antigos*. Tradução revista por Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1963. 179 p.
- FLASKEN, Ludwik e POLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007. 248 p.
- FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000. 192 p.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [1976]. 270 p.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. 576 p.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: IPE, [1949]. 351 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al.. São Paulo, Cultrix, 1979. 493 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural, pesquisa de método*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix. s/d. 330 p.

GORCHAKOV, Nikolai M. e TOPORKOV, Vladimir Osipovich. *Constantin Stanislavski. El proceso de dirección escénica – Apuntes de ensayos*. Selección y notas de Edgar Ceballos. México: Escenología, 1998. 475 p.

GROTOWSKI, Jerzy. “A voz”. In: FLASKEN, Ludwik e POLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 248 p.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1987. 220 p.

GROTOWSKI, Jerzy. “Lo que fue”. In: *Grotowski. Número especial de homenaje. Revista Máscaras – Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología*. México: Ano 3 – Número 11-12, enero, 1993. 134 p.

GROTOWSKI, Jerzy e CEBALLOS, Edgar. *Grotowski. Número especial de homenaje. Revista Máscaras – Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología*. México: Ano 3 – Número 11-12, enero, 1993. 134 p.

GROTOWSKI, Jerzy. “Tu eres hijo de alguien”. In: *Grotowski. Número especial de homenaje. Revista Máscaras – Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología*. México: Ano 3 – Número 11-12, enero, 1993. 134 p.

GUINSBURG, J., COELHO, Teixeira e CARDOSO, Reni (Organização). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 380 p.

GUINSBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 160 p.

GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 329 p.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 2002. 209 p.

HEGEL, G.W.F. *Curso de Estética: O sistema das Artes*. Tradução de Alvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 630 p.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves. São Paulo: Iluminuras, 2006. 101 p.

- HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006. 159 p.
- HOFFMANN, E.T.A. “As aventuras da noite de São Silvestre”. In: CHAMISSO, HOFFMANN. *Contos dos homens sem sombra*. Lisboa: Estampa, 1983. 220 p.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 429 p.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro:Ediouro, 2004. 431p.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Edusp, 2000. 397 p.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução do grego, prefácios e notas pelos Padres E. Dias Palmeira e M. Alves Correia. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1972. 365 p.
- HONZL, Jindrich. “A mobilidade do signo teatral”. In: INGARDEN, R.; BOGATYREV, P.; HONZL, J.; KOWZAN, T. *O signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática*. Tradução de Luiz Arthur Nunes; Regina Zilberman et al.. Porto Alegre: Globo, 1977. 83 p.
- HUGO, Victor. *Cromwell*. Chronologie et introduction par Anne Ubersfeld. Paris : Garnier-Flammarion, 1968. 500 p
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime. Tradução do Prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007. 101 p.
- HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Présentation, notes, dossier par Dominique Peyrache-Leborgne Paris: Flammarion, 2003. 590 p.
- INGARDEN, R.; BOGATYREV, P.; HONZL, J.; KOWZAN, T. *O signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática*. Tradução de Luiz Arthur Nunes; Regina Zilberman; Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Tânia Franco Carvalhal, Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1977. 83 p.
- IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer: cérebro e memória*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004. 136 p.
- JAKOBSON, EIKHENBAUM, CHKLOVSKI. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Tradução de Regina Zilberman, Antonio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973. 279 p.

JAUSS, Hans Robert et al.. *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. Seleção, coord. e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 211 p.

JOMARON, Jacqueline. *Le Théâtre en France*. Préface d’Ariane Mnouchkine. Paris: Armand Colin, 1992. 1217 p.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. 162 p.

KNEBEL, Maria Ósipovna. *El último Stanislavski*. Traducción de Jorge Saura. Madrid: Fundamentos, 1996. 176 p.

KNEBEL, Maria Ósipovna. *La palabra en la creación teatral*. Traducción Bibisharifa y Jorge Saura. Madrid: Fundamentos, 2000. 213 p.

KNEBEL, Maria Ósipovna. *Poética de la pedagogía teatral*. Traducción de Dalia Mendoza Limón. Mexico: Siglo Veintiuno, 1991. 180 p.

KOWZAN, Tadeusz. “O signo no teatro”. In: INGARDEN, R.; BOGATYREV, P.; HONZL, J.; KOWZAN, T. *O signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática*. Tradução de Luiz Arthur Nunes; Regina Zilberman et al.. Porto Alegre: Globo, 1977. 83 p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 437 p.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo do Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976. 263 p.

LIMA, Tatiana Motta. *Palavras praticadas*. São Paulo: Perspectiva, 2012. 437 p.

LUPO, Stéphanie. *Anatoli Vassiliev. Au coeur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*. Vic la Gardiole: L’Entretemps, 2006. 277 p.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002. 260 p.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “O ritmo no discurso poético”. In: *Letras de hoje*. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 34, n.1, março de 1999, p. 7-31.

MEIERHOLD, Vsevolod. *Écrits sur le Théâtre. Tome I, 1891-1917 e Tome II, 1917-1929*. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne:L’Age d’Homme, 2001.329 p.

MEIERHOLD, Vsevolod. “O amor de três laranjas”. In: SANTOS, Maria Thais Lima. *Na cena do Dr. Dapertutto - Poética e pedagógica em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 456 p.

MEIERHOLD, Vsevolod. *O Teatro de Meyerhold*, Tradução e apresentação de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 244p.

MEIERHOLD, Vsevolod. “Sobre o teatro”. In: SANTOS, Maria Thais Lima. *Na cena do Dr. Dapertutto - Poética e pedagógica em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 456 p.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência. Poesia completa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, vol. V. 247 p.

MÜLLER, Heiner. “A libertação de Prometeu”. In: *Medeamaterial e outros textos*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993. Disponível em: <<http://criticadialetica.blogspot.com.br/2010/02/libertacao-de-prometeu.html>>. Acesso em: 18 junho 2015.

NAUGRETTE, Florence. *Le théâtre romantique, histoire, écriture, mise-en-scène*. Paris: Le Seuil, 2001. 345 p.

NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães editores, 1982. 175 p.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989. 156

PALLOTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 90 p.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 180 p.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483 p.

PAVIS, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti, 1990. 230 p.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015. 219 p.

PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 328 p.

PLATÃO. *Diálogos. Protágoras – Górgias – O banquete – Fedão*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade do Pará, 1980, vol. III-IV. 367 p.

PLATÃO. *Diálogos. República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade do Pará, 1980, vol. III-IV. 367 p.

RANK, Otto. *O duplo, um estudo psicanalítico*. Org. Ana Maria Lisboa de Mello. Porto Alegre: Dublinense, 2013. 159 p.

REIS, Carlos. *A poesia como canto ou o canto na poesia*. Lisboa: . II Encontro Nacional de Linguística e Literatura e I Internacional Garanhuns/Universidade do Pernambuco; 13 a 15.5.20013.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPURS, 2003. 555 p.

RICHARDS, Thomas. *Travailler avec Grotowski, sur les actions Physiques*. Préface et essai de Jerzi Grotowski. Arles: Actes Sud, 1995. 201 p.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. 176 p.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 254 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. 98 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 237 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 226 p.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. Tradução de Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: perspectiva, 1997. 120 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 192 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 252 p.

SANTOS, Maria Thais Lima. *Na cena do Dr. Dapertutto - Poética e pedagógica em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 456 p.

SANTOS, Maria Thais Lima; RODRIGUES, Antônio Medina, et al.. *Cadernos a parte. Dossiê Tragédia*. São Paulo: PRCEU, 2013. 94 p.

SANTOS, Maria Thais Lima (Org.). *Balagan: Companhia de Teatro*. São Paulo: Cia Teatro Balagan, 2014. s/p.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 279 p.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. Tradução de Flavio Meurer. São Paulo: Editora Herder, 1964. 132 p.

SEVERYNS, Albert. "L'épopée grecque". In: Persee. *L'antiquité classique*, tome 1, fasc. 1-2, 1932. pp. 313-344. doi : 10.3406/antiqu.1932.2954. Disponível em: <<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/antiqu>>. Acesso em: 10 fevereiro 2016.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 199 p.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006. 213 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 326 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 286p.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 323p.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Traducción de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1986. 455 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Traducción de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980. 388 p.

STANISLÁVSKI, Constantin. *Manual do ator*. Tradução de Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fonte, 2001. 221 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na Arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. 539 p.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Jorge Zahar, 2004. 154 p.

SZONDI, Peter. *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Senta Metz y Hans-Hagen Hildebrandt, 1992. 295 p.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 184 p.

TOPORKOV, Vladimir Osipovich. “Stanislavski dirige” (1959). In: GORCHAKOV, Nikolai M. e TOPORKOV, V. O. *Constantin Stanislavski. El proceso de dirección escénica – Apuntes de ensayos*. Selección y notas de Edgar Ceballos. Mexico: Escenología, 1998. 475 p.

TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006. 159 p.

TROUSSOND, Raymond. *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève: DROZ, 2001. 688 p.

TROUSSOND, Raymond. *Temas e mitos. Questão de método*. Tradução de Teresa Castro Rodrigues. Lisboa: Livros Horizonte, 1988. 136 p.

UBERSFELD, Anne. *El diálogo teatral*. Tradução de Arminda Maria Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2004. 237 p.

UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur. Lire le théâtre II*. Paris: Sociales, 1981. 352 p.

- UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996. 93 p.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005. 204 p.
- VASSILIEV, Anatoli. *Maître de Stage*. Bélgica: Lansman. 1997.155 p.
- VASSILIEV, Anatoli. *Message Journée Mondiale du Théâtre 2016*. Disponível em: <<http://www.world-theatre-day.org/fr/message.html>>. Acesso em: 01 de março de 2016
- VASSILIEV, Anatoli. *Sept ou huit leçons de théâtre*. Paris: L'Académie Expérimentale des Théâtres/P.L, 1999.
- VASSILIEV, Anatoli. “Texto literário e improvisação”. Tradução de Papoula Bicalho e Matilde Biadi. In: *A un unico lettore. Colloqui sul teatro*. Roma: Bulzoni, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo: DIFEL, 1986. 95 p.
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014. 376 p.
- VITEZ, Antoine, KOKKOS, Yannis, RECOING, Eloi. *Le livre de Lucrece Borgia: Drame de Victor Hugo*. Arles: Actes Sud, 1996. 204 p.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 273 p.
- WARREN, Austin e WELLEK, René. *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1971.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Tradução de Maria Stela Gonçalves São Paulo: Loyola, 2007. 103 p.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. da Letras, 1993. 324 p.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê, 2005. 191 p.

ZUMTHOR, Paul. *Falando de Idade Média*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009. 135 p.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 354 p.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 120 p.

ANEXO I

PROMETHEUS NOSTOS (VERSÃO INTEGRAL) – 04 PÚBLICOS Abril 2011

PROMETHEUS NOSTOS – [PÚBLICO A] 1. (AB) ÁGUIA

Sou só o que resta. Eu sou sobre vocês. Ainda manchando minhas penas o sangue de Prometeu. Em meus dentes, ainda o gosto do titã que, por anos, foi meu alimento, meu amante acorrentado. O cheiro de seu fígado ainda me assalta de noite. O corpo nu, oferecendo um pedaço de sua carne, habita meus pesadelos. E quem de vocês nunca chorou um abandono? E quem de vocês nunca amou aquele que os devora?

Homem, mulher, o sangue agora seco que colore meus lábios não deixa dúvidas: há em mim um pouco de Prometeu. Não em vocês. Não reconheço um só traço divino em suas sobranceiras e rugas. Nem mesmo seus corpos se assemelham aos deuses. Fui Éthon, a águia de cabeça de cão, o abutre, a ave filha de um vulcão e de uma víbora. Aquela que, antes saciada, hoje tem fome. O bicho que observa do alto a tragédia irremediável ainda invível a vocês.

Essa era eu, antes do meu abandono por Prometeu. Assim o conheci, sob ordens de meu dono, Zeus: dele comi, sobre ele defequei. As fezes eram seu alimento. Ele passava-as adiante, transformadas em suas próprias fezes, para a pedra debaixo de si, de maneira que 3000 anos depois, quando Hércules, o seu libertador, subia a montanha despovoadas, já podia enxergar o algemado refletindo o brilho alvo das minhas fezes. Três vezes Hércules, quase homem como vocês, errou suas flechadas. A terceira flecha feriu o algemado levemente no pé esquerdo, a quarta me matou. Céu e terra como dois estranhos. Contam que Prometeu chorou alto por minha causa. Nem por seu irmão Epimeteu, Prometeu tinha chorado tanto.

Você consegue ouvir o seu lamento? Ele ainda sabe que fui a sua última ligação com os deuses, e que minhas bicadas diárias eram a memória dos deuses nele. Vocês o escutaram? Ele ainda há pouco xingava seu libertador de assassino e tentava cuspir em sua cara. Da libertação de Prometeu ficou uma cicatriz. Ele teria podido soltar-se, ele mesmo. Mas preferiu se oferecer como refeição a mim e se entregar como cordeiro a vocês no dia em que escolheu dar aos homens a carne que era dos deuses. Esse é Prometeu. Saibam: vocês não são divinos, não podem ser e nunca serão. Eu, a águia, sou o que poderia uni-los aos céus, mas eu me recuso. Sob minhas asas, nenhum de vocês se esconderá. Apenas eu – animal divino - e não vocês, pude admirar o rosto de Prometeu contorcido pela dor de meus dentes em seu fígado. Alguém pode dizer que não é assim o amor? Fecho os olhos para recordar a primeira vez que o vi, ao lado de Epimeteu, sua outra parte. Assim eu me lembro:

1. (CD) TÍFON

O mal está feito. Essa legião de homens e mulheres diante de mim está condenada a não ser divina. Por Prometeu. Não há cura que possa voltar a unir deuses e homens.

Eu fui o mal sem remédio. Ainda hoje me chamam Tífon, o infértil cujos chifres tocavam o céu e as

patas afundavam na lama; num só corpo, Terra e Tártaro. Num só ser, o que não tinha forma, o que não tinha tamanho: o furacão, o penhasco e a seca. A quem interessar, minha história sem começo: a guerra dos deuses havia terminado. Os titãs vencidos, os deuses vencedores. Quando reinava uma ordem definitiva sob o trono de Zeus, a Terra fez parar seu último grito: Tífon – esse vulcão. Não presenciei a expulsão de vocês, homens, da mesa dos deuses. Mas trago em mim a saudade, que não sara nunca, de quando homens e deuses viviam juntos. Antes de Prometeu. Naquele tempo, a chama que foi minha goela e o tufão que foi meu cabelo ainda não tinham sido domados. Num tempo anterior a Prometeu, minhas línguas negras podiam lambe o ar.

Ainda sou o vulcão adormecido, sem tempo, e que continua a expelir pela boca a lembrança de sua tragédia: ora o grialhar da Águia que devorou o fígado de Prometeu, ora o rugido do leão que seu libertador, Heracles, venceu. Ora o uivo dos homens ainda clamando por uma parcela na mesa dos deuses. Sou a sentença, a letra de condenação. O chão que irá acolher a ossada de Epimeteu, o irmão esquecido de Prometeu. Sou o solo que irá consumir esse duplo bovino. Seus olhos quietos revelam surpresa: também vocês nunca ouviram falar de Epimeteu – o verso gêmeo do titã que lhes roubou o fogo? Prometeu continua dançando em suas línguas repetidas vezes, mas ao esquecido Epimeteu, vocês- homem, mulher – devem sua carne.

Eu, Tífon, sou a saliva que fará cicatrizar a sentença irremediável tatuada, com o sangue do fígado de Prometeu e a carcaça de Epimeteu, em sua pele: em vocês, o mal é o único vestígio divino. Essa sua parcela divina é Tífon. Homem, mulher, não finjam que eu não os habito. Como eu, também você não irrompe em fogo de tempos em tempos? Você e eu sabemos que aí dentro repousa o pai que enfiará o canivete entre as pernas da própria filha, também a esposa que pela madrugada irá ligar o gás e atear fogo nas camas de sua família, e ainda o bondoso desconhecido que irá planejar esquartejamentos silenciosos. Nessa legião que os habita, eu sou sua última e única parte divina: o assassino, o carrasco, o vilão. Não há homem que não seja uma legião. E não existe legião que não possa ser devorada – como devorada será outra parte de Prometeu que é Epimeteu.

2. (ABCD) PROMETEU / EPIMETEU

EPIMETEU (simultaneamente a Prometeu) - A outra parte de Prometeu. Nada pode nos separar. Somos dois que são um. Nossa pele entrelaçada não poderá nunca ser separada sem deixar cicatrizes. Nossa carne única terá que ser devorada de uma só vez por um deus tirano. Aquele que será esquecido. Meu duplo, meu verso, meu irmão.

PROMETEU (simultaneamente a Epimeteu) -A outra parte de Epimeteu. Ainda não nos separaremos. Somos dois que são um. Eu mesmo costurarei nossas feridas quando nossa pele for separada. Aquele que terá seu fígado devorado. Meu duplo, meu verso, meu irmão,

PROMETEU – Parte de mim que é imprudente.

EPIMETEU- Meu irmão previdente.

PROMETEU- O agora tirano e antes pai, zeus, pediu que minhas mãos de titã distribuíssem as espécies dons que as distinguíssem. Vendo os dons escondidos sob meus braços, já cobertos por meu suor, Epimeteu implorou com seu lamento bovino que eu o deixasse fazer essa distribuição.

EPIMETEU – Como é possível que possa manter-me em pé, como meu irmão Prometeu? Ficaria mais

cômodo de quatro, os olhos raspando o chão, as mãos bem abertas coladas a superfícies das ruas. Touro que sou, me ofereço em sacrifício:

EPIMETEU- A alguns animais, dou a força, mas não a velocidade; aos menores, que sejam velozes, mas fracos. Aos minúsculos, a dignidade de não serem vistos. Aos gigantes, o silêncio. Aos machos, o braço que desbrava. Às fêmeas, o peito que acolhe. Dou as garras que deveriam ser minhas como armas aos felinos, meu veneno como língua às serpentes, meus cascos como casa aos répteis, meu suor como pele aos anfíbios, meus dentes como asas aos pássaros, minha cauda como alma aos escorpiões, meus pêlos como leite aos mamíferos. Me dando assim, eu diferencio a natureza.

PROMETEU – Epimeteu, menos esperto que um bezerro e mais voraz que uma águia, errou. Meu duplo gastou todos os dons com bichos; fora desta organização, vocês – homem, mulher. Na partilha de meu irmão, você nada recebeu. Não é o mais forte, nem o mais veloz. Não se impõe pelo tamanho, mas também não possui a dignidade dos insetos minúsculos. Sem cascas,

espinhos e carapaças – somente esta pele fina. Sem veneno, garras ou ferrões – apenas carne. Incapaz e inferior a qualquer bicho que o cerca. Pra você, Homem inferior, mulher incapaz, minha caridade: eu me tornarei um ladrão.

EPIMETEU- Não há um só titã caridoso e não há heróis sem caridade.

PROMETEU- É só em você, homem, mulher, criaturas das minhas mãos do barro modeladas, que posso encontrar o que fui ou o que posso ser. O homem feito à minha imagem e a minha semelhança. A vocês, doarei o mais ardente dos presentes. A vocês: as ciências, o fogo que diferenciará homens das bestas. A vocês: o conhecimento. Antes do meu presente, quando se cai doente não há defesa alguma, nem comida, nem unguento, nem poção. Todas as artes serão filhas de Prometeu! Com meu presente, afugentarão o bicho; minha chama reunirá os homens em torno dela. E vocês se agruparão cada vez em maior número. Com ela, construirão prédios pra sempre iluminados. Produzirão máquinas para que se movam sem auxílio das pernas, e voarão pelo céu. E abrirão frestas que os levarão ao mundo sem que saiam de seus quartos. O meu fogo dispensará Zeus.

3. (ABCD) EPIMETEU / ÁGUIA

ÁGUIA - Sou aquela que tem fome. Ethon, a águia de cabeça de cão, o abutre, a ave filha de um vulcão e de uma víbora. Aquela que observa do alto a tragédia irremediável ainda invisível a Prometeu.

EPIMETEU - Em busca do fogo, Prometeu percorre agora gigantescas planícies, abre florestas com suas mãos. Escava sepulturas – destruindo raízes, jogando fora carcaças e chifres. Revolve a terra que cobre animais mortos. Desenterra corpos.

ÁGUIA - Eu sou o que une céu e terra. EPIMETEU - Para ele, não há céu que o vigie nem terra que o cubra. ÁGUIA – Do alto, eu observo Prometeu e sua coragem. EPIMETEU – De baixo, eu observo meu irmão e sua covardia.

ÁGUIA - Espreito Prometeu às ocultas como um espião. Vejo o titã e seu gêmeo seguindo trajetórias divergentes. Do alto, enxergo um cavalo escondendo uma vaca com a poeira de seu trote. O cavalo se afasta, a vaca repousa.

EPIMETEU – Um passo o afasta de mim, irmão. E mais outro, e outro, e outro.

ÁGUIA - Um passo os separa, pequenas parcelas do sangue dos que Prometeu assassina pelo caminho mancham o rosto da fêmea que é Epimeteu. Outro passo, meus dentes de rapina ainda alcançam o olhos bovinos de Epimeteu esperando o regresso do irmão.

EPIMETEU – E outro passo. A poeira de sua corrida já quase não me deixa vê-lo. Engulo a terra para que você semeie asfalto.

ÁGUIA - E mais outro passo, Prometeu se afasta com as unhas sujas de graxa, as patas remexendo o solo, as crinas dançando no ar. Os dois não são mais a mesma paisagem.

EPIMETEU - Agora somos dois. Seus cascos como também meus cascos, seu dorso como também meu dorso, seus pêlos como também minha pele – essa poeira? (membro perdido) rodopia por meus chifres. Deixo de olhar seu afastamento: eu fito o chão, como fazem os animais.

ÁGUIA – Sobrevoou uma última vez esse deserto. Do alto, avisto a presa fácil que é Epimeteu, com as quatro patas imóveis debaixo da poeira deixada por seu irmão. O rabo em repouso. Pouso bem perto, por pena desta parte abandonada que é Epimeteu.

EPIMETEU – Prometeu, você segue seu caminho, em busca do fogo que dará aos homens. E eu, meu irmão? E eu?

ÁGUIA - Ainda não há relógios para medir quanto tempo Epimeteu passou ali, no começo de uma estrada que não pode seguir, como resto do que um dia foi uma paisagem.

EPIMETEU – E outro passo. E outro. Não é por mim este crime que vai cometer, Prometeu. Mas pelo homem. Vai dar o fogo de Zeus a eles? E mais um passo. Mais uma vez, nega sua linhagem. Já não o enxergo, já não o ouço, irmão. Eu o observo, de longe.

ÁGUIA – Epimeteu – o imprudente, já entende, sem saber, o que eu já sei: que a primeira mulher se aproxima e, com ela, seu mal – um presente de Zeus para os que agora são seus inimigos. Sua carcaça, abandonada no deserto, sabe, mesmo sem prever, que Pandora será seu último castigo.

EPIMETEU – Não sou mais.

ÁGUIA – Volto a sobrevoar o deserto, que o gado apodreça sob o sol, pouco me importa. Sigo vôo em busca de Prometeu e seu crime, é por seu sangue que minhas garras se abrem, minhas penas se elevam. Mas ainda não é hora de saciar minha fome.

Sigo suas pegadas: no início quatro, depois duas. O cavalo aprende a caminhar e com o fogo irá construir uma nova paisagem.

4. (AC) EPIMETEU

Não sou mais Epimeteu.

Nunca fui Prometeu. E quem já foi esse titã de dentes dourados que por descuido moldou barro com

suas patas e a esse monte de terra úmida soprou voz? E quem já pôde ser o ladrão que fez a troca adolescente de oferecer seu fígado por um deboche? Quem é esse que riu dos deuses e cuspiu nos mortais? Quem é meu irmão previdente que roubou o fogo de Zeus e o escondeu no homem? Eu nunca fui. Não sou e não quero ser Prometeu.

Homem, mulher, seus olhos pouco interessados denunciam: há em você um pouco de Prometeu. Não em mim. Não são suas patas que esculpem as estátuas sob as quais se unem em prece? Não são suas rodas que o fazem cruzar desertos? Não são seus fogos que o impedem de dormir? Não são seus pés que semeiam asfalto? Não é seu focinho que desbrava dobras alheias em busca do cheiro que tem seu próprio sangue? Não é seu olho que percorre o mundo por uma fresta de luz em seu apartamento?

Esse não sou eu. Eu sou aquele que parou.

Eu posso ser o começo da sua noite, já com as portas e cadeados trancados; aquele instante em que seu estômago sabe mas você finge não perceber que não há porquê pra uma nova manhã; o medo dos seus últimos anos sem filhos em um minúsculo apartamento gastando seu dinheiro para que lhe disfarces as secreções; a sua parte escura e úmida e inviolável; o resto de farinha nas suas unhas; eu sou o quintal cheio de barro da sua infância; aquele seu segredo; a cócega da areia que a mar tira dos seus pés; o menino que matou os pardais porque os achou bonitos; a barra úmida da saia de sua avó; os seus dedos dentro de outro corpo; a sua perna ardendo sobre um cavalo de vento.

Você consegue ouvir Prometeu, o cavalo? Suas crinas desbravando o mato, remexendo a terra com seus cascos, fazendo subir a poeira que esconde seus bisavós, remexendo cadáveres, destruindo caminhos; os músculos cortando o vento, os dentes rasgando o tempo? Você consegue ouvi-lo? Esse é Prometeu. Eu sou só o gado imprudente que repousa no pasto sem pensar no abate.

Ele é Prometeu, o cavalo que aprendeu a caminhar, meu duplo, meu inverso. Vocês não se lembram de quem sou, mas só a mim são devedores. O meu erro – não a caridade de meu irmão - lhes deu o fogo. Não se deve acreditar nos que se vangloriam. Não há um só titã caridoso e não há heróis sem caridade. Saibam:

eu, aquele que não é mais, aquele que foi esquecido, aquele que permanece de quatro. Aquela que foi Epimeteu.

1. (BD) PROMETEU-VELHO

Foi assim, se bem me lembro, o nosso último encontro. Saí em busca do fogo. Muitas esquinas atravessei, muitas postes plantei. Cidades inteiras ergui. Quantas lâmpadas acendi para fazer sumir a sombra do irmão que deixei para trás? Os heróis se arrependem, mas não os titãs. E pra que servia meu duplo? Foi preciso fazer do lamento daquele boi que era Epimeteu a cal e as pedras da minha nova catedral. Pois o que não é humano não deve permanecer. Não há lugar para Epimeteu neste novo tempo. Não há lugar para essa vaca lamentosa em suas bibliotecas. Que seja, então, esquecida!

Neste novo tempo os deuses são os mortais.

Olho para trás. Dos meus crimes, o que restou em mim? Pelo primeiro deles, ainda hoje vocês pagam. Antes, entre homens e deuses havia apenas a carne. Um só banquete onde lambiam o mesmo prato, sentavam à mesma mesa. Pela boca aberta do homem saía o hálito do boi engolido com satisfação pelo deus. Os deuses palitavam as gengivas humanas para extrair dos molares restos incômodos do mesmo

alimento. Diante da mesma carne, ouvia-se uma única língua.

Mas o caos só se organiza se desmentindo: na primeira das muitas mortes, zeus, após destronar seu pai, assume o poder e festeja com essa carne a supremacia dos deuses. A mim, então cúmplice divino, zeus pediu que determinasse que partes de um touro deveriam ser dos deuses e quais partes seriam dos homens. Um titã não pode negar sua natureza: preparei um monte formado pelos ossos, cobertos com fina camada de gordura; e outro, pelas carnes e entranhas, escondidas sob a pele do animal. Zeus escolheu o primeiro. Ao perceber que o lote por ele escolhido só continha ossos, destinando-se aos homens o melhor, o Tirano engasgou-se e ordenou que os homens deixassem a mesa divina. Enquanto fugia, eu gargalhei: Deuses, e pra que vocês serviam?

Agora, suas cidades são minhas igrejas, levantadas em brasa para que eu, já velho, possa orar, de joelhos, por tudo o que não é divino. Agora, minha história será repetida e repetida e repetida.

Meu irmão foi esquecido, como deveriam ser esquecidos os deuses e os titãs imprudentes. Mas eu permaneço Não os deixarei esquecer minha história. Pode existir pior castigo do que a permanência?

5. (ABCD) PROMETEU

Este é o instante em que ergo os primeiros tijolos da minha cidade. É preciso cruzar fronteiras, abandonar paisagens já vistas. Este é o instante em que começo a construir os muros dessa paisagem que hoje somos nós. Ninguém além de mim, Prometeu, ousaria dizer “nós”. Nós somos, um do outro, imagem e semelhança. Não sou humano como vocês, mas tenho em mim a mesma pasta escura que nos turva os olhos. Não tenho o mesmo corpo que vocês, mas de mim brotam as mesmas secreções escondidas, os mesmos cheiros virulentos. Como vocês, eu sinto arder em brasa a carne, sinto brotarem esporas nos meus calcanhares.

Antes, fui eu quem lutou ao lado de zeus contra meus iguais. Servi de tapete para que zeus, sentado em seu trono, limpasse os pés sujos do sangue dos titãs - meus pais e tios e avós. Antes, também fui eu quem separou os bois num banquete entre mortais e deuses. Aos deuses, então minha família coberta de privilégios, não ofereci senão os restos da carne devorada por vocês. Antes, também fui eu quem soterrou o próprio irmão Epimeteu com meus cascos. Ainda me orgulho de como montei minha força no galope daquele fratricídio, sem questionar um instante o destino de meus passos. Não se segue em frente sem que se enterre um irmão. Quem de vocês pode se dizer inocente desse crime? Depois, serei eu quem receberá como punição a primeira fêmea, Pandora. Como quem aperta um pássaro vivo entre os dedos, sentirei pulsar em todo meu corpo o milagre que é um castigo divino. Sem fôlego, com uma fome obscena que só vocês humanos sabem reconhecer, suplicarei em febre e gemidos por mais e mais castigos. Quem dos que contam minha história poderia ser mais humano? Mais assassino que eu?

Nessas mãos de herói, há o sangue dos titãs que me pariram; o coração da primeira fêmea, pequeno e morno; uma ossada de gado ainda sendo devorada por abutres – esse foi meu irmão. Mas meus crimes não terminam aqui. A vocês, ainda reservo um presente:

Penetro a oficina de bronze de Hefesto, o ferreiro divino, o obediente capacho de zeus, aquele a quem o próprio pai deixou coxo. Em suas mãos, vejo arder sua cria, o fogo – derretendo metais, construindo armas, modelando asas. Eu, se quisesse ouvir os sonhos que contava desacordado, diria que era amor o

que queimava naquela gruta. Mas a surdez é dever de quem quer ser herói.

Entro sorrateiro, enquanto dorme o ferreiro. Arrasto meu corpo de cavalo entre as flechas, espadas e escudos. Com meu coice faço virar a mesa onde repousam todas as suas ferramentas. Meu casco dança sobre as mãos do escultor para garantir que nenhuma outra criação divina possa nascer daqueles dedos. Empino minhas patas, todos os músculos dilatados, deixando que o metal viscoso queime a vista esquerda do arquiteto, para que nenhum novo palácio possa abrigar os deuses. Sou surdo aos seus gritos. Minhas crinas dançam pela gruta, deixo meus pêlos se incendiarem. Queimo para que a oficina daquele que um dia chamei de parente seja agora escuridão. Que todas as famílias sejam destruídas, para que nenhum privilégio seja eterno!

Com meu trote fujo, a crina incendiada. Hefesto ainda tenta me perseguir, mas uma perna não é o bastante para se alcançar esse potro com o fígado em chamas. Vocês conseguem enxergar, no rastro do meu galope, os primeiros passos de sua civilização?

Em minha crina, arde a chama que irá saciar, não a minha, mas a sua fome, homem, mulher.

A vocês, ofereço o fogo. Juntos, iremos incendiar o mundo.

6. HEFESTO

Antes, sempre que alguém entrasse em minha oficina de bronze, poderia ver a chama perene do meu filho – o fogo – brilhando em minhas mãos. Antes de receber a visita daquele ladrão que me condenou à escuridão em benefício dos homens. É um gesto de generosidade cegar o pai para dar de enxergar ao irmão? Ainda agora, irreversível o crime de Prometeu, ainda sou Hefesto, o ferreiro. Sou aquele a quem o próprio pai deixou coxo e mesmo assim, obediente. Sou aquele que mesmo traído por Afrodite, a acolhi em meus braços. Sou aquele que, tendo sido negado pela mãe, ainda assim criarei a primeira das mulheres, Pandora – o próximo castigo de Prometeu. Sou o artesão, a vítima, o capacho. Outras formas de amor não me interessam.

Aquele que moldava o ferro à força, forjando os escudos que protegiam os deuses daqueles a quem vocês, homens, mulheres, chamam de heróis. Esculpindo em bronze os cálices escurecidos por lábios divinos. Eu era o portador do fogo. O meu fogo era meu trabalho. Passei noites e noites tentando domá-lo. Como um vulcão, ele me invadia o sono. Como um feiticeiro, ele consumia meus dias. O que acontece é que fui roubado.

Prometeu, a generosa serpente de dentes de ouro, passava por aqui e, ao ver meu fogo derretendo e moldando espadas, resolveu tomá-lo de mim. Não acreditem quando ouvirem que eu o deixei levar, que eu doe a melhor parte de mim. Enquanto eu dormia, entrou sorrateiro, se arrastando entre minhas flechas, algemas e vigas. Com meu serrote, eu ainda tentei persegui-lo, mas uma perna não é suficiente para alcançá-lo, o ladrão. Na perseguição, deixei cair metal derretido em meu olho e nem essa dor foi maior que a perda.

Mas como um aleijado que, sem as mãos, aplaude seu carrasco com os pés, darei de presente uma prisão ao meu primo titã. Da lava do vulcão Tífon domo novamente o fogo. Minha oficina uma vez mais iluminada e quente. Com o amor de um artesão, forjo em bronze cada elo, cada cravo das correntes que o aprisionarão. Por ordem de meu pai, Zeus, com o prazer de uma fêmea, martelo sua carne na pedra. Ali, apartado dos homens e dos deuses, que ele possa contar o tempo pelas feridas que o sol lhe dará. Ali, que o cáucaso e o aço se misturem à sua

carne. Não conheço melhor forma de ser eterno do que tornar-se pedra. Não são assim suas estátuas?

6. HÉSTIA

Antes, sempre que alguém entrasse aqui, poderia ver a chama perene da minha filha – o fogo – brilhando no meu ventre. Antes de receber a visita daquele titã, o assassino, o violador, o seu herói que me condenou a um lugar de lâmpadas extintas, para que a raça humana fosse iluminada. Ainda agora, irreversível o crime de Prometeu, ainda sou Héstia, a árvore de fogo, irmã do bondoso tirano que me deu o maior de todos os presentes: conservar meu corpo intocado. Reneguei todos os touros que tentaram me seduzir. Não mais se dar é dar-se ainda. É fazer a dádiva do próprio sacrifício. Não há uma só família ao redor de uma fogueira, uma só avó esquentando o ventre seco no fogão, que não me conheça bem de perto. Outras formas de amor não me interessam.

Aquela que transformava as paredes de uma casa em um lar. Agora, já sem minha filha – o fogo-comigo, cega nessa escuridão que é chegar desacompanhada a essa idade da vida, desperto cada noite sob o incêndio de meu próprio sangue. Com meu seio alimentei minha cria – o fogo – lamendo-a como a um filhote. Só quem teve uma filha pode imaginar o que é sentir o cheiro de seu cadáver. Eu era a portadora do fogo. O que acontece é que fui roubada.

Prometeu, o herói de dentes de ouro, passava por aqui e, ao ver a chama adormecida, se despiu rapidamente, como só um titã sabe fazer. Nu como uma estátua de pedra, deita-se sobre minha filha. Ainda descontente, estrangula a criança agonizante. Penetra seus dentes dourados na carne rosada e quente. Armado com os cascos que meu irmão Zeus lhe deu, mergulha as mãos no sangue e começa a extrair pelo orifício dilatado: intestinos, pulmões, fígado e, finalmente, o coração em brasa. Com o fogo em suas mãos, o assassino se afasta.

Como uma cega que, sem os olhos, toca o próprio tronco para reconhecer suas cicatrizes e raízes, recolho os restos do que foi meu fogo. Árvore seca e coberta pelas cinzas da minha filha, grito minha dor para que o vento divulgue os crimes de Prometeu. Imploro a meu irmão, Zeus, por um castigo. Com o vigor de um macho, exijo que Prometeu seja punido com a pior das dores. Assisto sua subida ao cáucaso, gemendo e sorrindo

em praça pública. De olhos abertos no tribunal de sua condenação, eu o declaro culpado e um abutre que venha a dilacerar seu fígado eternamente é um castigo bondoso demais para pagar esse crime.

7.(AD)PANDORAS

Os relógios já não podem voltar. O crime já aconteceu, é tempo de castigo.

Agora, homem, mulher, nunca mais serão um. O que trago, a mortalidade, é o que nos une. Eu sou Pandora, a primeira mulher. Imperfeita, a mando de Zeus enviada como castigo pelo roubo de Prometeu. Me reconhecem em seu espelho? Sou a cópia que se tornará a primeira, a origem de suas inúmeras gerações. Quantos touros serão sacrificados por mim? Epimeteu foi o primeiro.

Em minha boceta carrego a desgraça. Ofereci esse meu relicário a Prometeu, como me ordenou Zeus. Mas o ardiloso não aceitou o presente de Zeus por reconhecê-lo castigo. Os presentes divinos não podem ser recusados. Caridoso irmão que é, Prometeu doou minha boceta a Epimeteu.

Mugindo a falta – que não sara nunca – do irmão, Epimeteu teve a indiscrição vigorosa - que só os

abandonados têm - de abrir minhas pernas. E aproveitando a imprudência de Epimeteu adormecido sobre meu ventre, de minha boceta deixei que saíssem todos os males na forma de palavras. Assim eu quero, eu digo. Não há mal maior que o verbo. Vomito os dicionários que serão suas fronteiras.

(línguas estrangeiras)

Fecharei por capricho as pernas. Que em mim apenas reste a Expectação. Esse será meu castigo aos queridos protegidos de Prometeu: nenhum homem saberá, antes, o que o espera, mas conhecerá o temor do depois. O conhecimento que vai condená- los a se lembrar do pai já morto; a nunca conseguir jogar no lixo aquele paletó embolorado que o avô gostava de usar; a guardar pequenos tecidos no meio dos livros; a não se esquecer dos casamentos finalizados; a temer os seus sessenta anos solitários refazendo os mesmos caminhos errados e frequentando as mesmas festas de aniversário; a não perdoar as feridas; e a ouvir o relógio antigo da sala dando as seis horas da tarde.

De novo e de novo e de novo e de novo. Que venham comer das minhas mãos em silêncio a voz da minha boceta, que não se cala, mas toma a forma de antes, depois, hoje e amanhã. Vocês escutam o infinito toque deste relógio? Eu, Pandora, o castigo, sou esse mal sem remédio.

7.(BC) CARCAÇA DE EPIMETEU

Eu sou o fóssil daquele cujo tempo parou. Como meu irmão, vocês também se esqueceram de mim? Não se lembram de mim, mas só a mim são devedores. A minha imprudência – não a caridade de meu irmão - lhes deu o fogo. Eu sou aquele que não é mais, aquele resto de ossos que contam o passado. Aquela que foi Epimeteu.

Vocês são as testemunhas de um crime: viram meu duplo Prometeu percorrer planícies, abrir florestas com suas mãos. Escavar sepulturas – destruindo raízes, jogando fora carcaças e chifres. Revolver a terra que cobria animais mortos. Desenterrar corpos. Não havia céu que o vigiasse nem terra que o cobrisse. Sozinha, eu o esperei com as quatro patas imóveis debaixo da poeira deixada por seu trote. De longe, também testemunhei o ladrão voltando à morada de divina só por capricho; vi tornarem-se coisas santas os muros e as portas das cidades; vejo agora a peste ser fêmea – com ela sou presenteado; como fóssil, verei o herói acorrentado, sentirei no que resta de minha carne sua dor.

Do chão, verei Prometeu ter mais medo da liberdade do que da águia que o devorará: durante sua futura libertação, já esquecido eu o ouvirei gritar e espumar de raiva, com dentes e unhas, defendendo suas correntes contra a investida do libertador, Hércules. Liberado, ele irá gritar por seu lugar tranqüilo na pedra, debaixo das asas da águia. Mesmo quando já puder andar erguido, irá opôr-se à descida como um ator que não quer sair de seu palco. Hércules, esse sim herói caridoso, terá que carregá-lo nos ombros montanha abaixo. Aqui onde permaneço fóssil, o verei prosseguir.

Prometeu não será esquecido como eu fui. O guardião pertence ao tempo que ajudou a destruir, e seu castigo é permanecer como gesso no novo tempo. Há sempre o vento que pode, um dia, descobrir meus restos. Mas não há o que possa destruir um crime talhado em pedra.

A lâmpada de Prometeu tomou o lugar dos deuses. Mas é sobre minha carcaça que suas cidades serão levantadas. Não se segue em frente sem assassinar um irmão. Quem de vocês pode se dizer inocente desse crime?

8.(ABCD) PANDORA/TÍFON/ CARCAÇA DE EPIMETEU

(Epimeteu está presente)

TÍFON – A primeira mulher, Pandora, veneno mais letal que minhas línguas de brasa adormecida, se aproxima do vulcão. Ali, repousando sobre a terra seca que eu sou, ainda estão os restos do que foi Epimeteu. O quadril da fêmea dançando ao redor dele como dançam os abutres sobre a carniça.

PANDORA – Se foi Prometeu quem deixou na sombra seu irmão enquanto acendia um deserto de luzes, foi também ele quem me negou. Quem de vocês, homens, não conhece a ira de uma fêmea rejeitada? Chego ao vulcão onde repousa a carcaça de Epimeteu. Sob a terra seca, sinto arder escondida a chama de Tífon.

TÍFON - A fêmea se enrosca como erva daninha nos ossos abandonados sob o sol. Eu, a seca, mas também o dilúvio, sei que não há rama nem tronco, por mais vigor que tenha a árvore, que resista aos avanços de uma trepadeira.

PANDORA – Neste tempo mortal, o sacrifício é a única língua que os deuses entendem. Também das mulheres é esse idioma. Primeiro passo a língua sobre o resto de carne ainda nos ossos, como vocês homens lambeirão minhas mãos amanhã. Enfio a ossada em minhas coxas, aquecendo o fóssil com o calor de meu pai Hefesto, como vocês homens me penetrarão amanhã. Devoro essa carcaça tentando reacender em meu útero a chama de minha mãe héstia, como vocês homens tentarão amanhã, e depois e depois e depois. E quando meu ventre crescer, e quando de lá surgirem seus filhos e os filhos de seus filhos e as gerações de descendentes condenados a visitar minhas coxas incansavelmente, vocês terão a certeza da eternidade do meu mal: o amanhã.

TÍFON – Epimeteu, sofrendo o mal, agora compreende. As pragas agora são fêmeas, não mais vulcões e tufões. Os deuses, depois

de Prometeu, são de madeira ou gesso. Agora, são partes que nunca se juntarão: deus, homem, mulher, bicho.

PANDORA- Já não há mais Epimeteu. Enterro nesse vulcão o que sobrou dele.

TÍFON – Adormeço e, comigo, todas as outras pestes.

PANDORA – Eu sou a mulher, a única peste que lhes resta. Não é um sorriso de satisfação e prazer o que escorre dos seu lábios?

TÍFON – Já não há mais Epimeteu.

Eu era Tífon, agora sou o Cáucaso.

Sou a montanha em que Prometeu será aprisionado com cravos de bronze; sou o penhasco deserto, onde não se ouvirá a voz nem se verá o vulto de nenhum mortal; o sol ardente que queimará a juventude da pele do ladrão que, para dar a memória ao mundo, transformou em esquecido o próprio irmão. Eu sou a desgraça a que está condenado Prometeu. Você consegue me ver refletido nos dentes que lhe devoram o ventre?

Venho para sussurrar a fome entre as penas da minha filha, a águia. Os restos do fígado desse titã insurgente mancharão as penas do abutre que é também parte de mim.

10. A .Águia

Το ίδιο αίμα στο στόμα σου και στον λαιμό σου, άνδρα, γυναίκα. Γιατί και τα δόντια σου, καταβρόχθισαν το σκυλάκι του ήρωά σου. Και εσείς φάγατε τα δάχτυλα του χεριού που τον ξεδίψασε. Μπορώ ακόμα να υρίσω το σκυλάκι του εραστή σου στην αναπνοή σου. Εγώ, θείο ζώο, δεν στερούμαι να σας κατηγορήσω για την εξαφάνιση του Επιήθεα, και την τιφωρία και την απελευθέρωση του Προήθεα. Βλέποντας τον Τιτάνα να ξεραίνεται στην πέτρα, κανένας από τα ανθρώπινα του αίτια δεν δάκρυσε.

Εγώ θείο ζώο, είμαι το όνομα που έκλαψε - και ακόμα κλαίει - για τον Προήθεα. Γι' αυτό σας τιφώ. Τα δάκρυά σου θα είναι οι καταγίδες και οι πληυρές που θα σβήσουν τις φωτιές τους. εν θα υπάρξει εγαλύτερη τιφωρία από το σάλιο σου πάνω από τα κεφάλια σας, ψάχνοντας για ρωγές και τρύπες, σέρνοντας τους κορμούς των δέντρων, τις πληυρίζοντας και καταστρέφοντας τις πόλεις σας, σέρνοντας τα περιττώματά τους, πρήζοντας πτώματα, διαπερνώντας τους πνεύμονες και καταστέφοντας τους τσι εντένιους βωμούς. εν θα υπάρξει ούτε έδαφος να τους στηρήξει ούτε ουρανός να τους προστατεύσει. Και ία φωτιά δεν είναι αιώνια κάτω από καταγίδα.

εν υπάρχει καταφύγιο κάτω από τα φτερά σου. Κάτω από την ίδια βροχή, βυθισμένοι στην ίδια πληυρία, η ήτέρα του κρατώντας το δεξί χέρι, ο πατέρας του, κρατώντας το αριστερό του χέρι. Στηριζόμενοι στους ώμους της ήτέρας σου, οι γονείς της. Και στους ώμους του πατέρα σου, οι γονείς του. Οι παππούδες και γιαγιάδες τους. Έξι άνθρωποι πίσω σου. Από ψηλά, τους βλέπω, υγρούς. Και πίσω από τους παππούδες σου, τους γονείς τους. Και πίσω από αυτούς τους οκτώ είναι άλλοι δεκαέξι. Σε εκατό χρόνια, σχεδόν τέσσερις γενιές. Κοίτα πίσω στην αρχή του δέκατου ένατου αιώνα: 254 πρόγονοι. Και νωρίτερα, στις αρχές του δέκατου όγδοου αιώνα, υπάρχει ία ουρά από 4.096 άτομα και πριν στον δέκατο έβδομο αιώνα, περίπου 65 χιλιάδες άτομα. Αυτή η γραφή θα σας ενώσει όλους όσους έχουν ζήσει. Όλοι διαοιράζονται την ίδια πληυρία. Αλλά όχι εγώ. Από ψηλά

βλέπω, ολόκληρη τη λεγεώνα πάνω στους ώμους σου, που την κατάπιε η ίδια καταγίδα.

Εγώ, ο αετός, θα πορούσα να σας προσφέρω καταφύγιο από τις πληυρές, αλλά αρνούμαι. Κάτω από τα φτερά σου, ούτε εσύ ούτε οι πρόγονοί σου θα κρυφθούν από τις απέραντες πληυρές. εν σας συνοδεύουνε αετοί, άστιγες, τιτάνες ή θεοί. Σε αυτή την πληυρία, αν προσέξετε, ίσως πορέσετε ακόμα να ακούσετε, ακριά, το πειναςμένο ουκράξι ο ακόμα και πάντα ουρλιάζοντας για τον Προήθεα, κηνυγώντας έναν ήρωα του οποίου η τραγωδία είναι η παραονή, ακόμα και αν η φλόγα έχει σβήσει.

εν υπάρχει πλέον φωτιά σε αυτή τη θύελλα. Το όνομα που υπάρχει είναι ο άνθρωπος. Κανείς δεν πορεί να ξεφύγει από αυτή την τραγωδία.

Transliteração:

Den ipárkhi pléon fotiá se aftí ti thíella. Το μόνο που ipárkhi íne o ánthropos. Kanís den borí na ksefígi apó aftí tin tragodía

10. (B) ÁGUIA

A mesma carne e o mesmo fígado que me alimentaram agora são apenas um gosto antigo em minha

boca. Quantas vezes lambi com minha cauda o sangue que escorria do corpo nu do meu amante! Quantas vezes, com crueldade e amor, finquei essas garras na carne macia de seu herói! Quantas vezes bebi de seus tubos decepados! A quem mais posso culpar, hoje, por minha fome do que vocês, homens, mulheres?

O corpo de Prometeu não pode mais ser meu alimento. O titã vira palavra, seu herói mutilado e espalhado por suas bibliotecas e museus. Faminta, percorro os céus em busca dos restos dele, desse que hoje é só uma lenda, uma história repetida a seus filhos. Não é exatamente a fome que nos faz continuar o vôo?

Não olho por vocês do alto, procuro as partes perdidas daquele que foi meu amante. Procuro por Prometeu em cada rosto da

legião que os acompanha. Ao seu lado, sua mãe segurando sua mão direita, seu pai segurando sua mão esquerda. Nenhum deles é Prometeu. Apoiados nos ombros de sua mãe, os pais dela. E sobre os ombros de seu pai, os pais dele. Seus avós. Seis pessoas atrás de você. Nenhum vestígio do que me alimentou. E atrás de seus avós, os pais deles. E atrás desses oito estão outros dezesseis. Em cem anos, quase quatro gerações. Nem de longe parecidos com meu amante. No começo do século dezenove: 254 ancestrais. E antes, no começo do século dezoito, há uma fila de 4.096 pessoas e antes, no século dezessete, cerca de 65 mil pessoas. Nesse museu de parentes, ninguém carrega sequer o cheiro doce do titã. E por isso eu os rejeito.

Eu, a águia, sou o que poderia uni-los aos céus, mas eu não o farei. Sob minhas asas, nem você nem seus ancestrais se esconderão da imensidão de luzes sobre suas cabeças. Não os acompanham águias, pragas, titãs ou deuses. Se prestarem atenção, talvez ainda possam escutar, longe, meu gralhar faminto, ainda e sempre gritando pelas partes mutiladas de Prometeu, à caça de um herói que não mais existe.

Só o que há é essa legião e as lendas e estátuas que inventarão para honrar o ladrão que era minha comida.

10.(C) ÁGUIA

Ainda manchando minhas penas o sangue de Prometeu. Em meus dentes, ainda o gosto que não desaparece, o gosto do titã amoroso que por anos foi meu alimento, meu amante acorrentado. O cheiro de seu fígado ainda me assalta de noite. Seu corpo nu, docemente oferecendo um pedaço de sua carne, habita meus pesadelos. E quem de vocês nunca chorou um abandono? E quem de vocês nunca amou aquele que os devora?

Prometeu sabia muito bem que eu era a sua última ligação com os deuses, e que minhas bicadas diárias eram a memória dos deuses nele. Prometeu pôde prever que minha língua dançaria em seu ventre como dançaram seus pés sobre os restos do irmão? Sendo a parte previdente dos irmãos, Prometeu sabia que, ao ser libertado sua condenação seria permanecer entre vocês?

Não há mais porque olhar para o alto, à minha procura. Sobre vocês, eu cuspo. Olhem para o lado - sua mãe segurando sua mão direita, seu pai segurando sua mão esquerda. Apoiados nos ombros de sua mãe, os pais dela. E sobre os ombros de seu pai,

os pais dele. Seus avós. Seis pessoas atrás de você. Do alto, eu os vejo. E atrás de seus avós, os pais deles. E atrás desses oito estão outros dezesseis. Em cem anos, quase quatro gerações. Olhe pra trás, no começo do século dezenove: 254 ancestrais. E antes, no começo do século dezoito, há uma fila de 4.096 pessoas e antes, no século dezessete, cerca de 65 mil pessoas. Essa linha vai te ligar a todas as pessoas que estão aqui, hoje. Mas não a mim.

Eu, a águia, sou o que poderia uni-los aos céus, mas eu me recuso. Sob minhas asas, nem você nem seus ancestrais se esconderão daimensidão de luzes sobre suas cabeças. Não os acompanham águias, pragas, titãs ou deuses. Neste deserto, se prestarem atenção, talvez ainda possam escutar, longe, meu gralhar faminto, ainda e sempre gritando por Prometeu, à caça de um herói que não existe.

Só o que há é você, homem, mulher.

10.D) ÁGUIA

O mesmo sangue em minha boca também sua goela, homem, mulher. Porque também foram os seus dentes que devoraram o fígado de seu herói. Também foram vocês que devoraram os dedos da mão que saciou sua sede. Ainda posso sentir o cheiro do fígado de meu amante em nosso hálito. Eu, animal divino, não me privo de culpá-los pelo desaparecimento de Epimeteu, e pelo castigo e pela libertação de Prometeu. Vendo o titã ressacar na pedra, nenhum de seus olhos humanos umedeceu.

Eu, animal divino, sou a única que chorou – e ainda chora - por Prometeu. Assim eu os castigo. Minhas lágrimas serão as tempestades e enchentes que apagarão seus fogos. Não haverá maior punição que minha saliva sobre suas cabeças, procurando rachaduras e furos, arrastando troncos, inundando e destruindo suas cidades, carregando seus excrementos, inflando cadáveres, penetrando pulmões e devastando seus altares de concreto. Não haverá chão que os sustente nem céu que os proteja. Não há fogo que seja perene debaixo de um temporal.

Não há abrigo sob minhas asas. Debaixo da mesma chuva, mergulhados no mesmo dilúvio, sua mãe segurando sua mão direita, seu pai segurando sua mão esquerda. Apoiados nos ombros de sua mãe, os pais dela. E sobre os ombros de seu pai, os pais dele. Seus avós. Seis pessoas atrás de você. Do alto, eu os vejo, úmidos. E atrás de seus avós, os pais deles. E atrás desses oito estão outros dezesseis. Em cem anos, quase quatro gerações. Olhe pra trás, no começo do século dezenove:

254 ancestrais. E antes, no começo do século dezoito, há uma fila de 4.096 pessoas e antes, no século dezessete, cerca de 65 mil pessoas. Essa linha vai te ligar a todas as pessoas que já viveram. Todos compartilham a mesma enxurrada. Mas não eu. Do alto, eu avisto toda a legião sobre seus ombros, engolida pela mesma tempestade.

Eu, a águia, sou o que poderia abrigá-los do dilúvio, mas eu me recuso. Sob minhas asas, nem você nem seus ancestrais se esconderão daimensidão desse dilúvio. Não os acompanham águias, pragas, titãs ou deuses. Nesta enchente, se prestarem atenção, talvez ainda possam escutar, longe, meu gralhar faminto, ainda e sempre gritando por Prometeu, à caça de um herói cuja tragédia é permanecer, ainda que a chama já tenha sido extinta.

Não há mais fogo nessa tempestade. Só o que há é o homem. Dessa tragédia não se escapa.

ANEXO II

O mito de Prometeu, segundo Protágoras em *Diálogos*, *Protágoras*, de Platão.

Houve um tempo em que só havia deuses, sem que ainda existissem criaturas mortais. Quando chegou o momento determinado pelo Destino, para que estas fossem criadas, os deuses as plasmaram nas entranhas da terra, utilizando-se de uma mistura de ferro e de fogo, acrescida dos elementos que ao fogo e à terra se associam. Ao chegar o tempo certo de tirá-los para a luz, incumbiram Prometeu e Epimeteu de provê-los do necessário e de conferir-lhes as qualidades adequadas a cada um. Epimeteu, porém, pediu a Prometeu que deixasse a seu cargo a distribuição. Depois de concluída, disse ele, farás a revisão final. Tendo alcançado o seu assentimento, passou a executar o plano. Nessa tarefa, a alguns ele atribuiu força sem velocidade, dotando de velocidade os mais fracos; a outros deu armas; para os que deixara com natureza desarmada, imaginou diferentes meios de preservação; os que vestiu com pequeno corpo, dotou de asas, para fugirem, ou os proveu de algum refúgio subterrâneo; os corpulentos encontravam salvação nas próprias dimensões. Destarte agiu com todos, aplicando sempre o critério de compensação. Tomou essas precauções, para evitar que alguma espécie viesse a desaparecer. Depois de haver providenciado para que não se destruíssem reciprocamente, excogitou os meios de protegê-los contra as estações de Zeus, dotando-os de pelos abundantes e pele grossa, suficientes para defendê-los do frio ou adequados para tornar mais suportável o calor, ao mesmo tempo que servissem a cada um de cama natural, quando sentissem necessidade de deitar-se. Alguns dotou de cascos nos pés; outros, de garras, e outros, ainda, de peles calosas e desprovidas de sangue. De seguida, determinou para todos eles alimentos variados, de acordo com a constituição de cada um; a estes, erva do solo; a outros, frutos das árvores; a terceiros, raízes, e a alguns, ainda, até mesmo outros animais como alimento, limitando, porém, a capacidade de reprodução daqueles, ao mesmo tempo que deixava prolíficas suas vítimas, para assegurar a conservação da espécie. Mas, como Epimeteu não era muito atento, não se deu conta que, depois de ter gasto o tesouro das qualidades em benefício dos seres privados de razão, restava-lhe ainda a raça humana que não fora absolutamente dotada; e ele estava preocupado com relação ao que fazer. Ora, enquanto assim se preocupava, eis que chegou Prometeu para fazer o devido controle; ele viu os animais adequadamente dotados, sob todos os aspectos, enquanto o homem ficara completamente nu, descalço, sem cobertas, desarmado. O momento do homem sair do interior da Terra em direção da luz já havia chegado. Então, Prometeu, atarantado, sem saber que meio encontrar para salvaguardar o homem, roubou de Hefesto e de Athena o gênio criador das artes, isto é, o fogo (pois sem o fogo ninguém poderia adquirir e muito menos utilizar este gênio criador); e foi procedendo assim que Prometeu deu ao homem o seu presente. Eis então como o homem adquiriu a inteligência que é aplicada às necessidades da vida. Mas ele, o homem, não possuía a arte de administrar as Cidades! Esta arte, com efeito, estava com Zeus. Mas não era mais possível a Prometeu penetrar na acrópole habitada por Zeus, sem falar das temíveis proteções que envolviam o próprio Zeus. Então, Prometeu penetrou subrepticamente na oficina que era comum a Athena e Hefesto, onde os dois praticavam suas artes, e, depois de ter roubado a arte de se servir do fogo, domínio de Hefesto, e as artes restantes, domínio de Athena, fez delas presente ao Homem. É deste fato que resultam para a espécie humana os confortos da vida, mas, posteriormente, para Prometeu, com a instigação de Epimeteu, resultou uma perseguição por ter sido o autor do roubo!

ANEXO III

A libertação de Prometeu

Heiner Müller

Prometeu, que entregou o raio aos homens,
mas não lhes ensinou
como usá-lo contra os deuses,
porque participava das refeições dos deuses,
as quais,
divididas com os homens,
ficariam menos abundantes,
foi, por causa da sua omissão,
por ordem dos deuses,
por Efesto, o ferreiro,
fixado ao Cáucaso,
onde uma águia de cabeça de cão
comia diariamente
do seu fígado, que crescia sem cessar.
A águia, que o tomou por um pedaço
de rocha
parcialmente comestível,
capaz de pequenos movimentos
e de cantigas dissonantes
especialmente quando se comia dela,
defecou também sobre ele.
As fezes eram seu alimento.
Ele as passava adiante,
transformadas em suas próprias fezes,
para a pedra debaixo de si,
de maneira que,
três mil anos depois,
quando Hércules, o seu libertador,
subia a montanha despovoada,
já podia enxergar o algemado,
refletindo o brilho alvo das fezes da ave,
de uma longa distância,
mas,
repelido repetidamente
pelo muro do fedor,
circunvoitou a montanha por mais três mil anos,
enquanto a cabeça de cão
continuava a comer o fígado do algemado
e o alimentava com suas fezes,

de maneira
que o fedor aumentava
na mesma medida
em que o liberador se acostumava a ele.
Finalmente,
beneficiado
por uma chuva
que durou quinhentos anos,
Héracles pôde se aproximar
a uma distância de tiro.
Neste procedimento, ele tapava o nariz com uma mão.
Três vezes não acertou a águia
porque ele,
atordoado pela onda do fedor,
que caía sobre ele
quando tirava a mão do nariz
para retesar o arco,
fechava os olhos involuntariamente.
A terceira flecha feriu o algemado levemente no pé esquerdo,
a quarta matou a águia.
Contam
que Prometeu chorava alto por causa da ave,
sua companheira de três mil anos
e seu sustento por duas vezes mil.
Devo comer as suas flechas,
ele gritava,
esquecendo de que conheceria outros alimentos:
Você sabe voar,
camponês,
com seus pés de bosta?
E ele vomitava
por causa do cheiro do estábulo que se fixara em Héracles
desde que ele limpou os estábulos de Augias,
porque a bosta fedia até os céus.
Coma a águia, disse Héracles,
mas Prometeu não conseguia captar
o sentido de suas palavras.
Também sabia muito bem
que a águia fora a sua última ligação com os deuses,
e que suas bicadas diárias
eram a memória deles nele.
Mais ágil do que nunca em suas correntes,
ele xingou seu libertador de assassino,
e tentou cuspir em sua cara.
Héracles,
curvando-se de nojo,
procurava enquanto isso as algemas
com as quais o furioso estava ligado a sua prisão.

O tempo, o clima e as fezes haviam tornado
carne e metal indistinguíveis
e ambos da pedra.
Afrouxados pelos movimentos violentos do algemado,
eles tornaram-se, então, reconhecíveis.
Constatou-se que eles foram corroídos pela ferrugem.
Somente no sexo a corrente juntou-se à carne,
porque Prometeu, ao menos
nos primeiro dois mil anos na pedra,
de vez em quando ainda se masturbava.
Mais tarde,
provavelmente
ele também esquecerá o seu sexo.
Da libertação ficou uma cicatriz.
Facilmente
Prometeu teria podido libertar-se, ele mesmo,
caso não tivesse tido medo da águia,
sem armas e exausto dos séculos
como estava.
Que ele tinha mais medo da liberdade
do que da ave,
mostra seu comportamento durante a libertação.
Gritando e espumando de raiva,
com dentes e unhas
defendeu suas correntes
contra a investida do libertador.
Liberado,
de quatro sobre as mãos e os joelhos
chorando na tortura do movimento
com seus membros entorpecidos
ele gritou por um lugar tranquilo na pedra,
debaixo das asas da águia,
sem nenhuma mudança do local
além das decretadas pelos deuses
através de terremotos
ocasionais.
Mesmo quando já podia andar erguido
opôs-se
à descida
como um ator
que não quer sair de seu palco.
Héracles teve de carregá-lo nos ombros
montanha abaixo.
Mais três mil anos demorou a descida até os homens.
Enquanto os deuses arrancavam a montanha do chão,
de maneira que a descida
parecia mais uma queda
por causa do turbilhão das pedras,

Héracles carregava sua presa preciosa,
aconchegada a seu peito, como uma criança,
para que não sofresse danos.
Pendurado no pescoço do libertador,
Prometeu indicava-lhe a direção dos projéteis,
com voz baixa,
de modo que eles puderam evitar a maioria deles.
Nesse entretempo ele reafirmava,
gritando alto contra o céu
escurecido pelo turbilhão das pedras,
a sua inocência da libertação.
Seguiu-se o suicídio dos deuses.
Um a um, jogavam-se do seu céu,
sobre as costas de Héracles
e esmagavam-se nas pedras.
Prometeu esforçou-se
para voltar a seu lugar no ombro do libertador,
e assumiu a postura do vencedor,
que sobre o cavalo encharcado de suor
cavalga de encontro ao júbilo da população.

MÜLLER, Heiner. *A libertação de Prometeu*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993. . *Zement*", extraído de *Geschichten aus der Produktion 2*, Rotbuch/Verlag der Autoren ("Cimento", Extraído de histórias da produção 2, Red Book / Publisher dos autores) , 1979, pp-84-86. A versão em português foi transcrita a partir da tradução de Walter Schorlies e faz parte da coletânea de textos teatrais, contos, anotações, poemas e peças do autor chamada *Medeamaterial e outros textos*. Disponível em: <http://criticadialetica.blogspot.com.br/2010/02/libertacao-de-prometeu.html>. Acesso: 18 junho 2015.

ANEXO IV

Currículos reduzidos (conforme publicado no site da Cia. Teatro Balagan):

Maria Thaís Lima Santos. Fundadora da Cia Teatro Balagan. Professora do Departamento de Artes Cênicas (área de Atuação e Direção) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Foi diretora (2007/10) do TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo. Como diretora da Cia Teatro Balagan, realizou os seguintes espetáculos: Recusa (2012/13), Prometheus – a tragédia do fogo (2011/13), Západ – A Tragédia do Poder (2006/07), Tauromaquia (2004/06), A Besta na Lua (2003/04), Sacromaquia (2000/01). Dirigiu ainda: As Cadelas (1996/97), A Serpente (1995), Os Cegos (1994), entre outros. E, fora do Brasil, a Cia. Ismael Ivo (com produção da Haus der Kulturen der Welt) no espetáculo Olhos d'Água, em Berlim/Alemanha (2004) e o espetáculo Dorotéia – um estudo (2004), de Nelson Rodrigues, no Festival Intercity São Paulo/2004, em Firenze/Itália. Colaborou (1999 a 2006) como diretora-pedagoga com a Moscow Theatre – Scholl of Dramatic Art, Moscou/Rússia, dirigida por Anatoli Vassiliev, onde foi coreógrafa do espetáculo Ilíada, dirigida por Vassiliev. Entre as inúmeras atividades artístico-pedagógicas destacam-se: Coordenadora do Núcleo Experimental de Teatro, do Sesi (2010/12); Curadora do ECUM – Encontro Internacional de Artes Cênicas e do Centro Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas (Pedagogia Russa/2010 programa com o Workcenter J.Grotowski e Thomas Richards/2011); Consultora Pedagógica da SP Escola de Teatro (2010); Professora do Departamento de Artes Cênicas (1993/2002) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp; Responsável (1990/92) pela concepção, implantação e coordenação do projeto Escola Livre de Teatro, do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Santo André. Ministra oficinas e cursos em vários estados do Brasil e em países como a Itália, Colômbia, Rússia, entre outros. É autora do livro Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold, Editora Perspectiva, SP, 2010.

Márcio Medina. Fundador da Cia Teatro Balagan, assina a cenografia e figurinos de todos os espetáculos da Balagan. É um dos mais atuantes cenógrafos do teatro brasileiro contemporâneo, desenvolvendo especialmente uma rica parceria com algumas das mais importantes companhias teatrais do país como, por exemplo, o Grupo Galpão (Tio Vânia, Til, a saga de um herói torto, Um Trem Chamado Desejo, Partido), a Cia. Casa Laboratório (D.Quixote, O Homem Provisório, etc.), o Teatro da Vertigem (BR-3), entre outros. Colabora, desde a década de noventa, com o Centro Per La Sperimentazione e La Ricerca Teatral, em Pontedera (Itália), onde realizou inúmeros espetáculos, como Hamlet, A Montanha Mágica, Fratelli dei Canni, A Poltrona Escura, Umnnehumcemmil, entre outros. Foi responsável pela cenografia de espetáculos dirigidos por Fauzi Arapi, Juca de Oliveira, Francisco Medeiros, Chico Pelúcio, José Possi Neto, Roberto Lage, Marco Antônio Brás, Sergio Carvalho, Ruy Cortez, Cibele Forjaz, entre outros. Em 2003, foi um dos representantes do Brasil na Quadrienal de Cenografia de Praga. Recebeu inúmeros prêmios (Prêmio Shell por Sacromaquia, em 2000; Mambembe, em 1993, pelo conjunto da obra) tendo sido indicado inúmeras vezes ao Prêmio Shell (Tauromaquia, BR-3, entre outros) e Mambembe.

ANEXO V



ANEXO VI

Textos originais indicadas e traduzidas por mim, no corpo da tese.

Texto da página 48.

“— No! Esto no es de ningún modo una conversación especulativa, ni disputa académica. Es una lucha cuerpo a cuerpo y a muerte, entre dos temperamentos antagónicos. (...) Cada pensamiento de uno es una feroz estocada en los nervios del outro”.

Texto da página 49.

“Uno saltaba de su asiento, mientras el outro estaba inmóvil en su sillón (...) El que estaba sentado parecía una fiera acorralada, lista para saltar en cualquier momento. (...) Mientras el outro simulava una total indiferencia por la discusión anterior como si ya hubiera dicho todo lo que tenía que decir. Estaba sentado aparentemente tranquilo y hasta miraba una revista. Este gesto enfurecía más aun al outro, que aguzaba todo su ingenio para provocarlo; (...) Su cuerpo parece completamente tranquilo, pero se ve cómo golpetea la punta del pe. En esto se refleja el auténtico ritmo. De pronto, la revista vuela a un rincón de la habitación, el hombre salta como mordido por una víbora y los dos enemigos se enfrentan, casi se tocan las narices, como dos galos de pelea”.

Texto da página 49.

“— No descuiden la dicción; ejercítense en ella todos los días (...) La acción verbal es la capacidad del actor de contagiar al *partenaire* con su percepción visual. Y para eso hace falta ver uno mismo muy claro, en detalle las cosas de las que se hace partícipe al compañero de escena. La esfera de la acción verbal es inmensa. Se puede transmitir el pensamiento con una frase, una entonación, una exclamación o con palabras sueltas. La transmisión del pensamiento propio, eso es la acción. Todas sus ideas, palabras, percepciones visuales, todo es para el *partenaire*. Todas sus energías tienen que estar dirigidas a su compañero de escena”.

Texto da página 81.

“Estoy hablando con mis ancestros. Y por supuesto no estoy de acuerdo con mis ancestros. Pero al mismo tiempo no puedo negarlos. Son mi base; son mi fuente. Es una cuestión personal entre ellos y yo. Así trabajé sobre la literatura dramática y casi siempre con autores del pasado: exatadamente, porque era el assunto de los ancestros, de otras generaciones”.

Texto da página 81.

“Siempre se encuentran aliados y sempre se encuentran enemigos que combatir. Estás ante um sistema social extremadamente rígido; tienes que arreglártelas; tienes que reencontrar tu própria libertad; tiene que reencontrar tus aliados. Quizás están en el pasado”.

Texto da página 104.

“Poética es la doctrina de la poesía o la doctrina del arte poético, lo que no significa exactamente lo mismo. Pues mientras la doctrina de la poesía es más bien una teoría de la *poesía*, una intuición, por tanto, si se quiere seguir la etimología de lo que es poesía, la doctrina del *arte poético* es una doctrina de la *técnica poética*, un conocimiento de cómo hay que hacer una poesía”.

Texto da página 154.

“Hay que darse cuenta que nuestro cuerpo es nuestra vida. En nuestro cuerpo, todo es enterro, están inscritas todas nuestras experiencias. Están inscritas en la piel y bajo la piel, desde la infancia hasta la edad madura, y aún tal vez desde antes de la infancia y desde el nacimiento de nuestra generación”.

Texto da página 186.

“Au départ de toute forme spectaculaire se trouve l’alliance du chant et de la parole, coexistence inlassablement modulée, agitée par l’affrontement des contraires ou apaisée par leur passagère réconciliation. L’essence même de la tragédie se cristallise dans l’alternance entre le héros qui parle et le chœur qui chante. La parole et le chant se répondent tout en signalant la faille creusée entre la voix solitaire et la voix collective. C’est le règne de l’entre-deux qui s’instaure. Dans l’entre-deux sourd le dialogue.

[...] Entre la parole et les chants, chaque fois qu’ils se manifestent réunis, c’est toujours l’originine qui point. Cette tension reste liée à ce qui se présente comme premier car pas encore définitivement séparé. Nous distinguons la parole et les chants, mais comme reliés dans une union fondée sur l’entre-deux toujours perceptible. Non, ce n’est pas de la synthèse des arts qu’il s’agit, mais de l’alternance des voix”.

Texto da página 187.

“Vassiliev révèle Médée-matériau, une mise en corps et en mots interprétée par l’actrice française Valérie Dréville. Cette oeuvre apparaît alors comme synthèse de vingt ans de recherche: contenu à orientation philosophique et métaphysique, dimension mythique, liberté du corps, fluidité des sentiments et maîtrise de la parole et du son, acteur passeur et anonyme, rituel et geste spirituel, autant d’éléments fondateurs des structures de jeu ludiques qui prennent corps et révèlent une autre dimension théâtrale”.

Texto da página 193.

“Le théâtre est espace. Espace profane. Espace consacré. [...] Espace non pas indéfini mais cerné dans ses limites. La scène est là et non point ailleurs. Espace qui se définit par son rapport d’exclusion avec ce qui n’est pas lui. Même matériellement floues, les limites de l’espace son virtuellement tranchées comme au rasoir”.

Texto da página 199.

“Ce qui est donné dans l’espace théâtral, ce n’est jamais une image du monde, mais l’image d’une image. Ce qui est ‘imité’ n’est pas le monde, mais le monde repensé selon la fiction et dans le cadre d’une culture et d’un code”.

Texto da página 202.

“[...] un enunciado concreto es un eslabón en la cadena del intercambio verbal de una esfera dada. [...] Las fronteras de este enunciado se determinan por la alternancia de los sujetos parlantes. Los enunciados no son indiferentes entre sí, no son autossuficientes, se conocen mutuamente y se reflejan unos en otros [...]. Un enunciado está colmado de ecos y de recuerdos de otros enunciados, a los cuales está enlazado en el interior de una esfera común del intercambio verbal”.

ANEXO VII**FICHA TÉCNICA do espetáculo *Prometheus - a tragédia do fogo***

<p>Atores</p> <p>Ana Chiesa Yokoyama Antonio Salvador Gisele Petty Gustavo Xella Hilda Gil Jean Pierre Kaletrianos Leonardo Antunes Martha Travassos Natacha Dias Vera Monteiro Wellington Campos</p>	<p>Direção Maria Thaís</p> <p>Dramaturgia Leonardo Moreira</p> <p>Cenografia Márcio Medina</p> <p>Figurino Carol Badra e Márcio Medina</p> <p>Iluminação Fábio Retti</p> <p>Direção musical Gregory Slivar</p>
<p>Assistente de iluminação e diretor técnico Maurício Coronado Junior</p> <p>Cadernos pedagógicos Gabriela Itocazo</p> <p>Preparador corporal - dança dos orixás Wellington Campos</p>	<p>Registro de vídeo Diogo Noventa</p> <p>Produção executiva e administração Deborah Penafiel</p> <p>Fotos Mônica Côrtes</p>

PREMIAÇÃO

PRÊMIO SHELL DE TEATRO 2011

Música – Gregory Slivar

INDICAÇÕES PRÊMIO SHELL DE TEATRO 2011

Figurino – Carol Badra e Márcio Medina

Categoria Especial (preparação vocal) – Jean Pierre Kaletrianos

PRÊMIO COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO 2011

Projeto sonoro – Gregory Slivar e Cia. Teatro Balagan

Dramaturgia – Leonardo Moreira

Trabalho apresentado em espaços não convencionais

ANEXO VIII