

## **IL VIAGGIO DE ADRIANA BRAGGI: CORPO, PERFORMANCE E ESCRITURA**

Doutorando Pedro Carvalho Murad<sup>1</sup>

### **Resumo:**

*Este estudo busca detalhar as diferenças entre os modos de escritura ficcional presentes especialmente no conto e no drama. Modos de carpintaria textual distintos, onde o corpo revela-se um elemento essencial de mediação. Assim, a partir da análise do conto *Il Viaggio*, de Luigi Pirandello, e verificando a pertinência do conceito de performance pensado por Paul Zumthor, busca confrontar o próprio estatuto do texto e suas fronteiras liquefeitas entre o impresso e a ribalta.*

**Palavras-chave:** corpo, ficção, performance, Pirandello, teatro

*“Il corpo è in guerra! Il corpo s'afferma come soggetto! Il corpo è un fine e non un mezzo!  
Il corpo significa! Comunica! Grida! Contesta! Sovverte!”*  
CALVINO, 1979, p. 257.

“O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias  
— pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu.”  
BARTHES, 2006, p. 24.

Este estudo busca desvendar as diferenças entre escrituras tão diversas quanto semelhantes: o teatro e o conto. Assim, procuramos visualizar a passagem, a transformação, a metamorfose, enfim, os meandros entre a ficção contida no conto e a ficção dramatizada. Para tanto, tomamos por objeto de análise um fragmento de Luigi Pirandello, no conto *Il Viaggio*. Ora, como é bastante difundido, o autor siciliano trabalhou em seu teatro fábulas já desenvolvidas em diversos contos seus, como *La Patente*, *L'Imbecille*, *Pensaci*, *Giacomino!*, *La Signora Frola* e *Il Signor Ponza, Suo Genero*, entre tantos. Por qualquer motivo (realmente seriíssimo ou seriamente irrelevante) nosso objeto de análise não foi acometido por essa febre tão cara à teatralidade: encontramos-lo intacto, ainda não ‘adaptado’. Ao seu tempo, trataremos de duas personagens pirandellianas: uma certa senhora Braggi e seu cunhado, num *attimo* precioso — poucas linhas do conto — que denunciam justamente a impossibilidade preciosa e imprescindível a este trabalho: a corrente diferenciação nos diferentes usos poéticos da palavra. Conto e teatro: escrituras instáveis, ambivalentes, que percorrem caminhos discursivos num primeiro olhar (bastante peguioso, diga-se de passagem) incompatíveis.

A leitura silenciosa de um conto e a audiência mais efusiva de um espetáculo teatral possuem características comuns e ancestrais. Em ambas se percebe um elemento constitutivo: o *corpo*. Não obstante abundem diferenciações e teorizações acerca dos gêneros literários desde os gregos antigos, sobretudo pela tripartição épico-lírico-dramático, tentemos vislumbrar as poéticas — nesse caso, o texto para o teatro e o texto narrativo —, sob um novo prisma. Assumindo o corpo como elemento propulsor de toda enunciação, pelo qual e para o qual toda escritura se orienta, se imprime, transborda, encontra seu fim. Logo, centraremos nesse mesmo corpo um ponto de partida — como que um porto, de onde toda aventura humana zarpa e com a mesma urgência busca alcançar — para toda mediação.

Paul Zumthor sublinha a rotineira polaridade entre o texto escrito e a oralidade pura, onipresentes na tradição ocidental. De certo modo, as culturas do ocidente estão profundamente alicerçadas na escrita, desenvolvendo uma vasta produção literária, canonizando autores e obras, demarcando uma fronteira bastante nítida entre o impresso e o falado, o romance e as fabulações oralizadas, o poema e a canção, o tratado e o saber popular. A modernidade engendrou um processo de *higienização* nos discursos, instituindo gêneros, escolas, metodologias no uso da palavra — especialmente, a palavra impressa, palpável, materializada, dotada de um *corpus*. Enfim, sistemas de codificação e controle, centrados, sobretudo, na figura do autor, do discurso-proprietário, onde se edificou uma vastíssima tradição literária, exclusivamente centrada na escrita, no livro.

A própria sobrevalorização do texto, por parte da crítica, na atividade teatral culta, até fins do século XIX, não deixa de revelar a hegemonia do texto escrito. Numa atividade essencialmente espetacular, onde diversos meios estão presentes, toda pesquisa se debruçou especificamente sobre o texto.<sup>1</sup>

A hegemonia do texto escrito sobre a oralidade pura diz respeito, sobretudo, ao desencantamento do mundo operado pelos gregos, na formação do ocidente, ampliada pelo racionalismo moderno, estritamente focado no sujeito, onde a palavra assume qualquer fixidez, qualquer legitimação pela escrita, confirmada por uma *autoría*. A apropriação do tempo e reconfiguração espacial engendrados pela modernidade colocam à margem o volátil, o impreciso, o precário, a insustentabilidade do dito. O impresso assegura alguma sustentabilidade — transitória — ao discurso frente à desordem constitutiva do mundo, pois, como lembra Zumthor “na aventura humana a escrita surgiu como uma revolta contra o tempo” (2007, p.49).<sup>2</sup>

Ora, o que o próprio autor faz ver é um retorno violento e abrupto das manifestações orais nas culturas contemporâneas, sobretudo pela ficcionalidade engendrada pelas novas mídias, uma “ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (2007, p.15). Percebe-se, nos dias que correm, além da mortandade do autor, questão bastante amadurecida por Barthes, Foucault, entre diversos pensadores contemporâneos, por um contínuo esvaziamento da palavra, em relação à valorização de elementos performáticos, imagéticos, onde o espectador é envolvido sensorialmente no jogo ficcional. Um passeio pelo *bosque* mais violento, instantâneo, difuso, fracionado, de um leitor/espectador/ouvinte desatento, disperso, impaciente, indisciplinado e descompromissado.

Assim, mesmo nas experiências performáticas mais tradicionais como o teatro, historicamente alicerçadas no texto, percebe-se uma convulsão nas estruturas textuais, onde o improviso, a crise na representação, a demanda por um contato mais direto com o público, sem intermediários, a dessacralização da figura do dramaturgo, as experiências cênicas pautadas no gesto, no jogo corporal, na mímica, na dança, no circo, o texto — enquanto instituição — sofre um gradual processo de erosão. A palavra pura, o sussurro, balbucio, a gestualidade, a simples respiração da platéia *co-escrevem* o espetáculo contemporâneo.

---

<sup>1</sup> Não obstante um grande número de cenógrafos, arquitetos, pintores, empresários, compositores e coreógrafos a serviço da máquina teatral, a posteridade não registrou mais que um sem-número de autores-escritores-dramaturgos como Shakespeare, Goldoni, Molière — quase todos envolvidos diretamente com a práxis teatral — como grande mestres do teatro, onde os processos de escritura seriam similares aos do literato refinado, o que não deixa de ser uma distorção: o Shakespeare do teatro não é o mesmo Shakespeare dos sonetos. E escritura cênica têm implicações viscerais com a representação.

<sup>2</sup> Em verdade, toda aventura humana é uma revolta contra o tempo, uma re-apropriação do tempo-espço, conforme mostraremos adiante.

O conjunto de elementos não-textuais modifica o discurso, impondo novas formas de escritura, que absorvem o gesto, o movimento, a sonoridade, cada detalhe do espetáculo. Uma textualidade que segue o movimento de incorporação do efêmero, do instantâneo, do não-verbal, do silêncio.<sup>3</sup>

Assim, a oralidade retoma um espaço perdido nas mediações contemporâneas. As *novíssimas* mídias não fazem mais que mimetizar a oralidade da ágora grega, da feira medieval, das praças nas pequenas aldeias do mundo. Um processo de comunicação essencialmente performático que, embora, não dispondo da mesma amplitude enunciativa de um flerte entre namorados ou do blefe numa partida de pôquer, busca uma integração total — para não dizer orgânica — com o receptor, uma integração tão ampla, onde o próprio meio se incorpore ao jogo discursivo, desaparecendo enquanto dispositivo tecnológico, plenamente assimilado, parte integrante do corpo-discurso.

Dessa forma, a mediação com a palavra escrita tornar-se-ia problemática nas culturas contemporâneas de massa. O texto, com sua *espessura inconveniente*, cede espaço a um processo de comunicação essencialmente performático.

Ora, qualquer diferenciação verdadeira entre escrita e oralidade revela-se precária e, num certo sentido, impossível. Em parte, porque as fronteiras entre ambas são imprecisas; em parte, porque guardam consigo elementos comuns, onde “poderíamos legitimamente nos perguntar se, entre a *performance* e nossa leitura solitária e silenciosa, não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva, ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a oferecerem um número elevado de re-combinações dos mesmos elementos de base” (ZUMTHOR, 2007, p. 34).

Um mesmo ingrediente se revela essencial, tanto na escrita quanto na oralidade mais efêmera: o corpo, um certo modo especial e peculiar de vivência e projeção corporal, na constituição do espaço simbólico. Todo espaço se perfaz mediante o corpo. Todo discurso é movimento de criação de espaço — e, no poético, esse movimento é ainda mais intenso. Um espaço-tempo divino, *outro*, estrategicamente ambíguo, necessariamente vazio, um não-lugar, movediço, onde o leitor/espectador se perde e se reencontra, para se perder novamente, sem fim, na perspectiva de Umberto Eco onde a ficção seria como que um bosque.

Assim, retomando Zumthor, quando pensamos em *performance* e leitura, “nos dois casos, constata-se uma implicação forte do corpo, mas essa implicação se manifesta segundo modalidades superficialmente (e em aparência) muito diferentes, definindo-se com a ajuda de um pequeno número de traços idênticos” (2007:35). A leitura mais silenciosa e compenetrada viabiliza-se através desse intruso indispensável que é o corpo. Não se faz apenas com os olhos, mas com todo o aparato corporal, onde cada nervo, a epiderme, o olfato, os batimentos cardíacos do leitor estão presentes, vigorosamente atuantes. Aliás, nenhuma leitura é verdadeiramente silenciosa — tanto pelas condições físicas da leitura, quanto pelas próprias condições internas do leitor, onde o texto grita, esgana, trespassa o leitor mais incauto. De modo que “todo texto poético é... performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (ZUMTHOR, 2007, 54).

Igualmente uma experiência puramente espetacular, mesmo quando não-verbal, não está isenta de alguma textualidade. Existe uma escritura (ou partitura) no gesto, na forma, no movimento, no espirro. A propósito da grande profusão de narrativas midiaticizadas como o cinema (e poderíamos aí somar a televisão), Umberto Eco chega mesmo a agradecer: “não venham me dizer que um escritor do século XIX desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que

---

<sup>3</sup> Nem precisamos ir tão longe. Basta que comparemos os textos de dois grandes dramaturgos italianos do século XX: Luigi Pirandello e Dario Fo. O teatro pierandelliano ainda tem na palavra um mediador privilegiado, ao contrário de Fo e o grande leque autores e pesquisas cênicas no contemporâneo, onde o corpo, a *performance*, e outros elementos extra-textuais ganham destaque.

usam técnicas da literatura de ficção” (1994, p. 77). A tradição literária dos últimos cinco séculos atua vigorosamente nos modos de ficcionalização no contemporâneo, pois o próprio processo de fabulação é notoriamente antiqüíssimo, ancestral, urdimentando *bosques*, este espaço em suspensão, essa vivência — instantânea e efêmera — de eternidade, encontrando no ritual de leitura/audiência sua precipitação, o que confirma a “convergência profunda entre *performance* e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito” (ZUMTHOR, 2007, p. 44).

Assim, oralidade e escritura consistem num processo análogo a que Zumthor nomeia por *performance* — processo que compreende igualmente à recepção/leitura. Desse modo, toda ficção (impressa ou oralizada, indistintamente) consiste num *jogo corporal*.

O vazio e opacidade do discurso desafiam o receptor ao embate de significações, num processo que demanda alguma hegemonia no seio do próprio discurso, instaurando um jogo de poder, pois, como lembra Eco, “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (1994, p. 9). A intervenção corporal do receptor não é uma poluição no discurso, antes, constitui o próprio discurso. O que está em jogo é uma *presença*, um movimento pelo qual o leitor se determina através da leitura. Pois, como lembra Barthes, “o texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação” (2004, p. 70). O conteúdo final do discurso — se é que ainda exista de fato algum — é irrelevante nesse jogo. A experiência de linguagem mais efêmera confirma a precariedade de todo processo de comunicação. Longe de dizer algo, a escritura brinca com a impossibilidade do próprio dizer, cobrando do leitor uma reação corporal, uma co-autoria. Como nos relatos de Marco Polo a Kublai Khan, em *Le Città Invisibili*, onde uma mesma cidade é muitas, incontáveis, o império vastíssimo e invisível, o simples sussurro e longas digressões dizem a mesma coisa — e coisa nenhuma.

Aliás, se pensarmos mais atentamente, toda digressão, num certo sentido, alcança a latitude enunciativa do balbucio, do sussurro. Numa conversação corriqueira, gestos, movimentos faciais, pausas, olhares assumem uma eloquência maior que o próprio conteúdo verbalizado. Com isso, não queremos atentar para a rede de signos extra-verbais que circundam o diálogo, que teriam por finalidade *completar* o conteúdo verbalizado. Mas, ao contrário, atentar para a precariedade do verbalizado, para a prescindibilidade do texto ostensivo, objetivado. Em verdade, o *dito* é um pretexto circunstancial e para o flerte corporal. Tem alguma relevância no jogo, embora nunca absoluta. Se, como reza o ditado popular, Deus escreve certo por linhas tortas, o homem escreve qualquer coisa insondável, num idioma inacessível, por linhas retas.

Portanto, podemos afirmar que toda comunicação é um projeto impossível. O poético nada mais faz do que celebrar essa impossibilidade pela potencialização de vazios no discurso. E o faz através do corpo pois, como lembra Zumthor, “se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo... constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele” (2007, p. 77).

A celebração da morte do discurso inaugurada pela *poiésis* envolve necessariamente o corpo, e a diferenciação entre modalidades discursivas se dá pelo modo de mediação corporal adotado no jogo. Logo, podemos arriscar que as diversas escrituras (para o palco ou para o impresso), os diferentes gêneros poéticos, os variados usos da palavra, têm no corpo um elemento delimitador. Os diferentes modos de mediação do corpo viabilizam diferentes poéticas, todas elas, como sublinha Zumthor, performáticas.

Assim, podemos propor que toda leitura silenciosa é uma encenação íntima, no interior de cada leitor — mas nem por isso menos ruidosa — e toda encenação corresponde a um certo tipo de leitura em voz alta, onde, num certo sentido, a audiência lê o espetáculo. Assim, a escritura para o palco e a escritura para o livro desenvolvem estratégias enunciativas próprias, embora a partir de um mesmo medium: o corpo.

Logo, tomemos diretamente por ponto de partida o corpo. O corpo no texto narrativo se concretiza na leitura, estando totalmente à mercê do leitor. Imaterial, é realizado pela recepção que modifica, altera, inverte, projeta o corpo. O receptor empresta seu próprio aparato corporal na vivência do espaço ficcional, simulando sensações, idealizando continuamente. O passeio pelo bosque ficcional carece de um esforço imaginativo intenso por parte do leitor, que solidifica cada parte do bosque, projetando personagens e situações. Independente do foco narrativo, a leitura oferece uma experiência de imersão compartilhada: o texto fornece algumas pistas, algumas peças que o leitor prontamente re-agrupa e conforma à sua maneira. Uma flechada num romance só ocorre quando recebida pelo leitor, como menciona Calvino<sup>4</sup>. Esclarecendo: o leitor empresta seu corpo (e todo conjunto de sensações, vivências, fobias, espacialidade, entorno, enfim, tudo que perfaz esse corpo) à fabulação. Dessa forma, o corpo no texto épico é um corpo *em simulação*.

Em se tratando do drama, ocorre o inverso. Não existe projeção íntima, pois tudo já está previamente disposto para o público, no tablado. As personagens estão materializadas, dispensando a mediação do narrador, pois “constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (CANDIDO, 1987, p. 84). O corpo do ator se confunde ao corpo do personagem. Fala diretamente com o público, onde a voz estabelece uma ponte sonora com a audiência. O espectador vê, ouve, se confronta fisicamente com a cena. Temos um corpo-espaco ostensivo, que dispensa simulação. O corpo do receptor sofre uma retração estratégica, dando lugar ao corpo do ator-personagem. Dessa forma, o corpo no espetáculo é um corpo *de percepção*.

Enquanto no primeiro caso (leitura), o receptor visualiza, no segundo, vê. O espaço ficcional é interiorizado na leitura, exteriorizado no espetáculo. O que implica em reações corporais diferentes. O espectador é confrontado fisicamente pelo personagem, como um interlocutor; o leitor, num caminho inverso, confronta o personagem, concretizando-o.

Logo, essas mediações corporais distintas exigem escrituras igualmente distintas. O romancista envia sinais, pistas, indícios, onde qualquer participação por parte do leitor se viabiliza pelos elementos dispostos no texto. Assim, o texto narrativo é um texto que vislumbra a *extensão*. Extensão, pois, através de pistas, o leitor estabelece seu percurso pelo bosque.

O texto para o palco, ao contrário, vislumbra a *contensão*. Uma economia de signos mais acentuada. O caráter ostensivo da representação exige uma síntese mais intensa no texto dramático. A profusão visual, a presença física do personagem, enfim, toda a maquinaria teatral cobra uma redução drástica de elementos textuais.

Uma réplica dita por um personagem num romance pode ter duas páginas; num espetáculo, se revelaria uma catástrofe pela implausibilidade (a interlocução entre personagem e espectador obriga uma objetividade e uma proximidade com os modos de falar do cotidiano), pelo saturamento no jogo discursivo (existem muitos elementos à vista do espectador) e pela morosidade (o palco exige uma rapidez mais acentuada).

Num certo sentido, o texto narrativo é de uma leveza incomparável: permite uma leitura prolongada, por horas, dias, meses, o que não ocorre num espetáculo.<sup>5</sup>

“Tanto o romance como o teatro falam do homem — mas o teatro o faz através do próprio homem” (CANDIDO, 1987, p. 84). Curiosamente, a escritura cênica trabalha justamente o *oculta-*

---

<sup>4</sup> “... il bruciore lacerante d'una freccia che mi penetra nella carne nuda d'un fianco, e questo non perché non si possa ricorrere a una sensazione immaginaria per rendere una sensazione nota, dato che sebbene nessuno sappia più cosa si prova quando si è colpiti da una freccia tutti pensiamo di poterlo facilmente immaginare” (1979, p.133).

<sup>5</sup> A quem postula o fim do livro pelas novas mídias, contra-argumentamos com um exemplo rotineiro: pode-se ler durante horas, um dia inteiro. Mas nenhuma experiência de espetáculo suporta mais que poucas horas de recepção.

mento do corpo. O palco exige uma condensação textual, onde os elementos menos relevantes devem ser prontamente descartados para maior eficácia do espetáculo.

Quanto a isso, podemos atestar nos mínimos elementos. O personagem romanesco tem uma espessura maior, é apresentado ao leitor com riqueza de detalhes. Vasculhamos seu interior, vemos através de seus olhos, lemos seus pensamentos. O personagem do drama, ao contrário, é uniforme, não podemos ler seus pensamentos, vasculhar sua mente. Apresenta-se ao público como um todo orgânico finalizado. Num certo sentido, é pobre. Carece da intermediação física do ator. Não exige sedimentação por parte do receptor; está sempre lançado, pronto, frente à platéia.

Neste ponto — e o leitor já deve estar impaciente, se não nos deu as costas —, convém que analisemos o fragmento do conto de Pirandello, intitulado *Il Viaggio*:

*Là, al bujo, nella vettura che li riconduceva all'albergo allacciati, con la bocca su la bocca insaziabilmente, si dissero tutto, in pochi momenti, tutto quello che egli or ora, in un attimo, in un lampo, al guizzo di quello sguardo aveva indovinato: tutta la vita di lei in tanti anni di silenzio e di martirio. Ella gli disse come sempre, sempre, senza volerlo, senza saperlo, lo avesse amato; e lui quanto da giovinetta la aveva desiderata, nel sogno di farla sua, così, sua! sua! (1993, p. 895).<sup>6</sup>*

Numa leitura breve, em poucas linhas, o leitor *visualiza* o casal (Adriana Braggi e seu cunhado), o instante que poderia traduzir uma vida inteira. A epiderme do leitor se agita, sua boca sente o mesmo beijo, a mesma urgência. Nada é absolutamente dito —, o texto mesmo não faz nenhuma referência ao diálogo ostensivo, *ipsis litteris*, do casal. Tudo é absolutamente dito. O leitor — e os personagens — ouve palavra por palavra, mãos se encontram, braços se entrelaçam, todos — leitores e personagens — vivem o instante (de uma noite inteira, vários dias, poucos segundos, pouco importa) do modo mais radical possível. Cada movimento corporal, cada sensação, excitação, são realizados pelo leitor. Não é apenas Adriana Braggi que se entrega ao cunhado, mas o leitor. A imaginação do leitor não pára, pois “o texto não pode parar” (BARTHES, 2004, p. 67). Poderia vislumbrar uma vida inteira, vasculhar cada fissura, pois o espaço-tempo ficcional do conto permite esse passeio. Mas, e no palco? Nesse espaço de concentração as ferramentas são inteiramente diferentes. Dispor unicamente um casal, aos beijos, num carro, sob uma luz tênue, não ofereceria muita coisa ao público. Diálogos? E quantos? “*In un attimo, in un lampo, al guizzo di quello sguardo aveva indovinato: tutta la vita di lei in tanti anni di silenzio e di martirio. Ella gli disse come sempre, sempre, senza volerlo...*” Aqui, nesse *attimo*, tropeçamos com o ponto nevrálgico deste estudo. Esse *attimo* do conto, não é fácil se transpor para a ribalta. O tempo teatral é menos maleável, ao contrário, é circular e teimoso, como a própria vida (por mais variadas que sejam as mudanças de cena, passagens de tempo, o ritmo da representação, em cada fragmento de cena assemelha-se ao ritmo da vivência, ao tempo cotidiano). Um *attimo* intransponível, sem qualquer tradução dramatúrgica imediata. Uma vivência do espaço-tempo singularizada pela escritura/recepção, incompatível na economia textual imposta pela encenação. Definitivamente, o corpo *de percepção* não beija tão bem como a senhora Braggi!

Para que o receptor tenha diante de si algum bosque onde se embrenhar, a escritura cênica precisa dar passagem aos elementos da encenação. Deixar que se manifestem. Pois somente através deles o personagem se *realiza*. Enfim, uma textualidade que busca sempre camuflar-se, flertando a *transparência*.

---

<sup>6</sup> “Lá no escuro, no carro que os levava de volta ao hotel, enlaçados, com as bocas unidas, insaciavelmente disseram-se tudo em poucos momentos, tudo aquilo que ele, havia pouco, num instante, num relâmpago, ao faiscar daquele olhar, adivinhara; toda a vida dela em tantos anos de silêncio e de martírio. Ele disse-lhe como sempre, sempre, sem o querer, sem o saber, o amara; e ele quanto a desejara quando juvenzinha, no sonho de fazê-la sua, assim, sua! Sua!” Tradução de Fulvia M. L. Moretto.

Nesse caso, poderíamos questionar a própria obrigatoriedade do texto no teatro. Esse questionamento não é recente, perpassou o século passado. Podemos arriscar uma suposição: o texto para o palco é um elemento de precipitação, sem o qual o espetáculo não acontece. Mesmo em experiências teatrais desprovidas de texto (redigidos), como a *commedia dell'arte*, existe uma escritura. A inexistência da pessoa do dramaturgo não descarta uma dramaturgia. Ao contrário: o bosque ficcional exige sua realização no texto. O mesmo ocorre no espetáculo: existe sempre um deslocamento, alguma fabulação, pois *algo está acontecendo*.

O que ocorre é que a escritura cênica deve estar atenta às peculiaridades do espetáculo, sobretudo do personagem teatral, pois “o ritmo do palco mantém-se sempre acelerado: paixões surgem à primeira vista, odiosidades crescem... Esse tempo característico do teatro não poderia deixar de influir sobre a conformação psicológica da personagem, esquematizando-a, realçando-lhe os traços, favorecendo antes os efeitos de força que os de delicadeza.... A necessidade de não perder tempo, somada à inércia do ator e ao desejo de entrar em comunicação instantânea com o público, desenvolveram no teatro uma predileção particular pelas personagens padronizadas” (1987, p. 93).

Desse modo, o texto teatral busca diluir-se no espetáculo, não obstante seja ele seu precipitador. Persegue seu auto-aniquilamento na ribalta, pois a apropriação do espaço-tempo que nos referimos, a celebração dionisíaca da morte pelo espetáculo teatral carecem de uma textualidade invisível.

Outro elemento que merece destaque é a ambivalência da representação. Existem infinitas maneiras pelas quais um ator pode exprimir uma réplica, cada uma com um efeito diferente, podendo inclusive alterar o significado da própria réplica. O que está descrito nas didascálias é descartável (são costumeiramente desobedecidas e ignoradas pela encenação sem qualquer prejuízo para o espetáculo). O que nos faz concluir que, embora seja um precipitador essencial, pois, como lembra Ryngaert, “nenhuma encenação, por mais bem-sucedida, esgota o texto” (1995, p.22), em última análise, o texto do drama se iguala a um guia, um *canovaccio*<sup>7</sup> — e é justamente isso que os melhores escritores de teatro têm feito: *canovacci*, *canovacci* bastante elaborados, ricos em detalhes, complexos, belíssimos, com diálogos memoráveis, mas sempre *canovacci*.

Com isso, não pretendemos negar a literariedade do texto teatral. Ao contrário, estamos longe de propor tal disparate. Mas o que se pretende é demarcar uma distância precisa entre o texto para o palco e o texto narrativo, através desta mediação essencial do corpo em todo processo de escritura, e, num certo sentido, dilatar ainda mais a problemática que cerca a adjetivação de *literário*, pela própria precabilidade de qualquer uma noção mais fixa e definitiva de literatura. A palavra poética percorre por veredas alheias à tatilidade de livro e do impresso, caminhos marginais onde a oralidade opera de modo ancestral.

O teatro, talvez um modo mais institucionalizado de *performance*, mera interface de um processo espetacular mais amplo (e poderíamos incluir a canção, o cinema, as piadas de salão), interface, aliás, transitória e efêmera (o teatro dos gregos e o *nosso* guardam entre si poucas semelhanças que investigações futuras poderão desconsiderar, pois o drama, ritual sempre, realiza-se num espaço-tempo diferenciado, cambiante, irreproduzível), onde a própria palavra se subtrai (experiências espetaculares puramente imagéticas ou sonoras ou ambos, como grafite, a dança, a música instrumental das gafieiras). Poderíamos, inclusive, sem grandes constrangimentos deitar fora o próprio Teatro e voltar nosso olhar para a infindável gama de mediações espetaculares que assomam o espaço, a cidade — a própria cidade que se constitui como ficção, imensa teia narrativa horizontal,

---

<sup>7</sup> Esquema narrativo simples, pequeno roteiro com os elementos básicos da intriga e com indicações cênicas para o improviso por parte dos atores na *commedia dell'arte*. Segundo Pavis, “devem ser lidos não como textos literários, mas como uma partitura constituída de pontos de referência para os atores improvisadores” (1999, p. 38).

que se espalha para além de seus próprios limites geográficos. Pois toda mediação começa e termina no corpo, e seus desdobramentos no espaço-tempo são ilimitados.

Assim, como mencionamos anteriormente, desde seus aspectos mais elementares, todo espetáculo é a escritura de um corpo que escreve, uma escritura essencialmente corporal, a total insubmissão do corpo ao silêncio, à folha em branco. Uma revolta deliberada de um pulmão, de um rim, de uma boca, a caligrafia do sangue, do corpo que reclama uma *presença*.

Todavia, não obstante toda escritura cênica se dissolve ao longo do espetáculo, o jogo dramático guarda consigo uma nostalgia peculiar: a nostalgia de uma escrita, de uma escrita interdita, impossível, como que de uma carta extraviada, subtraída de seu destinatário — uma textualidade que, mesmo oculta, dispersa, perdida alhures, teima em se impor, reclama uma existência autônoma.

Existência autônoma que não poderíamos deixar de perceber, enfim, em uma certa Adriana Braggi e seu cunhado, numa viagem sem volta, sem retorno, *viaggio d'amore verso la morte*, uma existência, se não mais verdadeira que a nossa, sem sombra de dúvida mais real — prenhe de realidade.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] BARTHES, R. *O Prazer do texto*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- [2] CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. 24ª reed. Milão: Mondadori, 2007.
- [3] CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- [4] ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- [5] PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- [6] PIRANDELLO, Luigi. Il Viaggio. In: *Il meglio dei racconti*. Milão: Oscar Mondadori, 1993.
- [7] \_\_\_\_\_. *Kaos e outros contos sicilianos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- [8] RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- [9] ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- [10] \_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- [11] \_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

---

## **Autor**

<sup>1</sup> **Pedro Carvalho MURAD, Doutorando**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas  
[muradpedro@yahoo.com.br](mailto:muradpedro@yahoo.com.br)