

4

Uma forma de conceber o corpo no drama do folhetim

De certo modo, pintar também é pensar, dançar também, fazer teatro e escrever poesia também, mas com diferentes materiais.

Hans-Thies Lehmann (2003, p. 19)

4.1

O corpo como elemento essencial na encenação

Quando falei sobre as minhas ideias e apresentei as etapas de formação que antecederam a escrita dessa pesquisa, lá na introdução, apontei alguns pontos a respeito da escrita do folhetim de Nelson Rodrigues. Afirmar que, ao ler a narrativa folhetinesca do autor, me sentia convidado a responder a uma demanda investigativa, porque havia no corpo do texto dele um **indício** que me chamava atenção, perturbava o meu campo percepto-sensorial. Vou voltar a esse ponto, da inquietação sentida no ato da leitura, na intenção de ser mais específico quanto ao **traço** que captei da escrita e de explicar por que este me demandava compreensão.

Tudo o que vou dizer está relacionado com uma forma própria de especular sobre a escrita da narrativa do romancista Nelson Rodrigues, depois de tê-la experimentado nas minhas leituras. Era exatamente da minha experiência de sentir a energia comunicada pelo texto literário que estava falando, na introdução, quando declarei ter a escrita me forçado a ver a narrativa do folhetim rodrigueano com outro olhar. A urdidura da escrita de romances-folhetim de Rodrigues me estimulou a convocar um campo de perspectiva, diferente daquele que se busca na leitura de romances, para compreender a participação da personagem nos eventos dos enredos folhetinescos e pôr em questão o que percebi, senti, lendo, refazendo, em corpo e em espírito, o percurso traçado pela escrita de Nelson Rodrigues em seu texto poético.

Mas o que justificaria essa necessidade? Pode parecer insignificante pôr isso em evidência, porém, não é. Por mais ingênuo e banal que isso possa soar. Apesar de compor-se de períodos descomplicados, concisos e objetivos, a escrita

do folhetim de Nelson Rodrigues é provida de **sacadas**, o que faria dela uma escrita não tão óbvia quanto se pode imaginar. Assim sendo, caberia então ao leitor fazer a leitura cuidadosa das especificidades da escrita do autor. É justamente por isso que ler – no sentido convencional do termo – o texto seria o mesmo que subutilizá-lo. Isso ficou claro para mim desde muito cedo. Logo que experimentei pela primeira vez a escrita do folhetinista Nelson Rodrigues, tive uma reação imediata: a consciência de que ela era um objeto artisticamente trabalhado.

Quando digo **objeto artisticamente trabalhado**, deve-se ter em mente que a escrita do folhetim é toda elaborada de modo a mesclar o conhecimento adquirido por seu criador em áreas afins. A estética da escrita em questão aponta para o cruzamento da experiência de Nelson Rodrigues na dramaturgia com sua expertise de autor de literatura. A escrita, então, nasce da mão de Rodrigues em uma zona mista, imprimindo na narrativa sua qualidade de objeto artesanal manufaturado com o apoio de variadas linguagens do campo das artes.

Desse modo, fazer a leitura usual da escrita (decodificando apenas as palavras justapostas no enunciado) pode comprometer a exploração de sentidos da narrativa folhetinesca. Isso fica patente, por exemplo, quando se observa o papel crucial do modo dramático de construção da personagem no texto literário-teatral do folhetim. A personagem é um importantíssimo elemento dentro do teatro do criador do folhetim.

Ela é utilizada por Nelson Rodrigues no tratamento veemente dado à performatividade do texto literário, por meio de gestos amplificados no decorrer da trama, assim como no apelo emocional ao leitor. Executando frequentes ações no desenrolar da história, a personagem vai mantendo a escrita viva e vai dando sinais para o leitor se deixar convencer por sua vivacidade. Vivacidade que vai se fazendo proeminente também em razão de o **viver a emoção** no calor da cena ser comunicado ao leitor através da sintaxe de Rodrigues.

O leitor percebe, sente, ao fazer a sua leitura individualizada. Personalizada porque nenhum outro leitor lerá o texto da mesma maneira. Mesmo o leitor voltando a um texto já conhecido, lido anteriormente, ele experimentará outras percepções. A experiência de leitura e o prazer nela sentido provocam sensações únicas, que tornam a ação de ler exclusiva, irreproduzível.

Em vez de ser a representação desse ou daquele tipo convencional, a personagem, marcando seu papel singular, atua na narrativa. Ou seja, ela está num patamar dramatúrgico (em vez de representativo ou simbólico) e grande é a sua responsabilidade atuando no corpo do texto. Tal entendimento pode ser formado depois do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos da forma de drama bastante dependente da presença ativa da personagem que o romancista forja no folhetim.

Mas para apreender essa forma de drama seria razoabilíssimo este enfoque: antes de tudo, assumir que toda escritura é um dispositivo. Depois, seria bem-vindo preparar-se para fazer um corpo-a-corpo com o dispositivo que o autor produziu, a sua linguagem. Ao encontrar a linguagem, caberia ao leitor ler atento à atuação das personagens. Para tornar isso possível, contudo, seria preciso que o leitor identificasse, no folhetim, uma narrativa performática.

Minha pesquisa descarta a noção de leitura habitual, restrita à decodificação das palavras e ao processamento padrão de informações do texto (fechada na ideia principal da história, no que acontece nela e em como ela está organizada, no reconhecimento das personagens principais, do conflito gerador, do clímax e do desfecho, na identificação do tempo, do espaço e do narrador). Meu objetivo é dar relevo ao ato de produzir significado, o sentido construído na percepção de efeitos performativos, no texto literário. E, além disso, mostrar (da forma como percebo, sinto, no texto poético) o efeito procedente da utilização da personagem à maneira como Nelson Rodrigues leva-a para dentro da cena: explorando seus movimentos e usando seu corpo na produção de sentidos o tempo inteiro. Caso a narrativa do folhetim fosse lida na forma habitual, a ação de ler não seria uma operação, como definida por Paul Zumthor. A leitura serviria à decodificação do escrito e à identificação de informação, a uma maneira mecânica de operar.

Portanto, o questionamento, a experiência de construir sentido, a experiência de leitura da prática efetiva da escrita, da encenação, da composição, do tratamento da língua e da retórica ficariam deslocados. Não seria possível falar da performatividade do folhetim, nem criar uma hipótese que explicasse um funcionamento e uma intencionalidade dos gestos da personagem nas cenas do drama folhetinesco como performatividade literária. Dinamizadores da escrita narrativa performática carregados de sentidos.

Não seria possível ainda considerar que Nelson Rodrigues torna visível cenograficamente o corpo da personagem, trazer sensível e sensação para a discussão desse corpo na prática do texto literário, nem examinar os possíveis sentidos dos gestos expressivos da personagem no texto, ou entender que o seu movimento dentro da história (previamente estudado pelo autor) é um procedimento para fazê-la parecer viva. Outra circunstância especial que precisa ser considerada é que ler a escrita sem interrogá-la e captar suas energias, fazendo em vez disso a compreensão tradicional das sentenças dela, impediria ainda de vislumbrar o texto como um espaço e um momento para vivenciar a arte dramática e a literatura – sendo ambas caras ao folhetinista na mistura de linguagens que ele promove em seus romances por meio de sua técnica de escrita.

A essa altura é oportuna a pergunta: Como poderia tratar a atuação da personagem na ação dramática do folhetim? A presença da personagem no texto acaba se fazendo marcante por ser pautada no trabalho de atuação encenada com efeito de real, realçando-se a **vivência** dos episódios: o gestual, sobretudo, e a sensação que fica de que ela **está no acontecimento**. Veja-se um exemplo disso em *Escravas do amor*, no trecho no qual doutor Carlos, o pai da protagonista Malú, é procurado pela amante, Glorinha, que lhe aguça a curiosidade dizendo ter o que lhe mostrar:

[...] O dr. Carlos estendia a mão:

— Dê-me isso!

Ela abria a bolsa, demorando de propósito, com um sorriso bem irritante. Percebia que o dr. Carlos estava em brasas. [...] Tirou um pequeno envelope; e não o perdia de vista. “Ele é capaz de querer agarrar à força!” Recuou um pouco.

(RODRIGUES, 1946, p. 35)

Olhando-se atentamente, identificam-se, ali, na passagem, alguns instantes de ação brevíssimos encadeados no fluxo da narrativa. Repare-se nesses intervalos-relâmpago. A descrição do movimento do corpo começado ou finalizado num átimo evoca a ideia de musculatura flexível sendo deslocada. A provocação feita pela forma-de-vida que aí se dramatiza e a sensação que ela provoca no recorte da cena ratificam, pela precisão escritural, a sensibilidade delicada e o poder sensorial do corpo. Os movimentos e as reações determinadas pela percepção sensorial têm um significado teatral: a dramatização percebida no interior da cena pelo campo de visão e pela sensibilidade do leitor traz, no seu

centro, o gesto, no qual potência e ato tornam-se indiscerníveis, conforme o são no palco do teatro.

O gesto encenado pela personagem torna visível ao leitor-espectador da narrativa o movimento do seu corpo e sensível o seu estado psíquico. A personagem, parafraseando Giorgio Agamben em “Notas sobre o gesto”, “é apreendida no ato de cumprir um gesto que é simplesmente um meio dirigido ao fim de procurar dar [impressões e sensações] aos outros (ou a si mesma), pelo único fato de [atuar e ser] exibida na [encenação]” (AGAMBEN, 2008, p. 13). Mas “pelo único fato de ser [...] exibida na [encenação], [...] [a personagem] pode tornar-se, para os espectadores, meio de [comunicar]” sentidos não verbais. (ibidem) A potência do gesto é então vital para a encenação, para tornar comunicável por meio de percepções e sensações o que não está escrito no texto.

A encenação na ação dramática é “uma esfera do gesto [...] que tem em si mesmo o seu fim” (ibidem). O que se comunica através da encenação é a forma-de-vida **fazendo algo** e através desse **feito** a impressão é transmitida, a sensação e a emoção são captadas e podem enfim afetar o leitor. Logo, “o gesto é, nesse sentido, comunicação de uma comunicabilidade” (ibidem). O gesto é pura “medialidade”, como pontua Agamben. O gesto é o que indica sentidos a quem faz a leitura da trama folhetinesca e pode sentir com o corpo os efeitos daquela trama através da escrita. “A percepção é profundamente presença. Perceber lendo [...] é suscitar uma presença em mim, leitor” (ZUMTHOR, 2014, p. 81). Assim, “nossos ‘sentidos’, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento” (ibidem).

No drama do folhetim, como afirma Giorgio Agamben, “não de imagem se deveria propriamente falar, mas de gestos” (AGAMBEN, 2008, p. 12). Em se tratando do teatro do folhetim, não de representação ou simbolização se deveria propriamente falar, mas de processos performativos da personagem numa encenação repleta de gestos postos em execução pelo corpo. Introduzir o gesto na cena do folhetim certamente não seria para Nelson Rodrigues nenhum mistério. Isso era o que o dramaturgo mais fazia em suas peças polêmicas. Contudo, o que creio ser inovador, em se tratando do livro, é o fato de a narrativa registrar extensa gama de gestos diferentes como performatividade literária, numa estratégia

enfática que não pode passar despercebida. A insistência nos gestos das personagens, na ação do folhetim, busca impactar o leitor do livro, conforme o espectador, na plateia, é impactado pelo gesto da personagem na ação da peça teatral.

Vou voltar ao recorte de *Escravas do amor*. Notem-se bem os gestos: estender a mão, abrir a bolsa demoradamente, retirar o envelope de dentro dela, mirar no invólucro de algo possivelmente importante, recuar estrategicamente diante do temor de ser apanhada à força, tudo é relativo à transfiguração do movimento do corpo em um fato. Fato sempre ocorrido numa velocidade acelerada em instantes de ação dentro de uma unidade teatral. Nessa unidade, os curtíssimos momentos de ação consecutivos da cena produzem a impressão do movimento no enredo do livro ao desenrolarem-se junto a outro tipo de sequência de realização que não explora a mobilidade da personagem (aliás, explorar a mobilidade é um ponto eficaz e forte da escrita), mas a sua sensibilidade e a sua percepção interferindo diretamente na sua atitude ao agir.

O sorriso posto nos lábios com o intuito de irritar doutor Carlos, a percepção que Glorinha tem de estar deixando o interlocutor “em brasas”, ao fazer algo perturbador, e o pressentimento dela sobre o perigo de ser capturada em situação de momentânea intranquilidade sugerem a atenção de Nelson Rodrigues para o poder do corpo de transmitir sensações no momento em que a ação da narrativa está se desenvolvendo e a tensão da cena pode ser sentida quando o texto é lido. O sorriso irritante, a argúcia da intérprete das reações alheias e a sensibilidade que lhe permitiu salvar-se a tempo do risco de ser apanhada à força por doutor Carlos são aspectos psicológicos da subjetividade que, ao serem inseridos no texto por Rodrigues, introduzem o percepto-sensorial na cena do folhetim. Isto é, o pensamento ou comportamento dirigido pela percepção.

A exploração do percepto-sensorial na cena (outro ponto eficaz e forte da escrita) corrobora a veemência do experimento do autor. O experimento de Nelson Rodrigues seria caracterizado pelo uso da escrita de sua obra de ficção como meio através do qual ele transforma o corpo em movimento e, paralelamente, as impressões e sensações, que vão ocorrendo à personagem na ação dramática – a sua compreensão imediata dos fatos feita através dos sentidos –, em gestos, elementos da dimensão teatral do texto. Elementos os quais

incrementam a narrativa que Nelson Rodrigues, com sua técnica de escrita, converte em arte para ver, ouvir e sentir – experimentar – à medida que a personagem dramatiza o enredo. Daí porque o gesto da personagem deveria ser visto com um pouco mais de atenção. Cada gesto tem um significado para além do gesto, nas páginas do folhetim rodrigueano.

Caberia dizer mais um pouco sobre o percepto-sensorial. Sobre o uso racional da análise perceptual dos dados e do estado emocional junto com a produção de movimento, via expressão corporal na encenação. Sabe-se que a resposta corporal é provocada por algum estímulo, que pode ser um sentimento ou um acontecimento. Uma vez estimulada a resposta corporal e acionado o emocional por uma dessas vias, definem-se as percepções, sensações e emoções (algo particular, que pode ser sentido de formas diferentes por cada pessoa).

Perceber e sentir são outros meios de saber, de explorar o conhecimento, de fazer a leitura do mundo, que influem nas vivências de cada indivíduo. A emoção chega ao ser pensante alheia ao seu querer, alterando-lhe o corpo e a inteligência, tomando-o de repente. A emoção, escreve Georges Didi-Huberman em *Que emoção! Que emoção?*, “é um movimento afetivo que nos ‘possui’ mas que nós não ‘possuímos’ por inteiro, uma vez que ele é em grande parte desconhecido para nós” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28).

Mas não é apenas isso, a personagem percebendo, sentindo e sendo tomada pela emoção, é o que Rodrigues pretenderia mostrar na cena. Haveria mais a ser levado em conta. Penso que estaria embutido no jogo que o romancista propõe, nas dramatizações teatralizadas do romance-folhetim, buscar as reações emocionais do leitor demonstrando a ele a emoção sendo sentida, a reação natural das personagens às emoções e o psicológico influenciando o comportamento delas.

Porque estaria demonstrando, o folhetinista evita descrever. Prefere sugerir, indicar. E por indicações Nelson Rodrigues vai revelando a personagem: por meio de seus gestos, suas falas, atitudes e do que ela faz no decorrer da ação. Assim, o leitor (como o espectador assistindo à peça no teatro) precisa estar atento não apenas à dramatização na cena do folhetim, mas também às indicações – e não descrições – do autor. Rodrigues **indica** através de gestos a percepção, a sensação, a emoção sendo sentida pela personagem; não interfere nas impressões

da personagem, nem na comunicação destas para o leitor que acompanha o enredo. É com ausência de pudor que ele coloca no papel as impressões dela, de modo a transformar o que para alguns pode parecer desprezível, escandalizante ou *kitsch* em linguagem afetiva no seu plano dramático, para dar vida à cena que constrói e produzir efeito impactante dentro desta.

Atente-se para a passagem a seguir, na qual se vê outro trecho da conversa entre doutor Carlos e Glorinha, que foi até ele determinada a ameaçá-lo. Repare-se na verossimilhança dos gestos de ambos. Esses são realizados de modo a insinuar espontaneidade, como se fossem naturalmente executados durante uma conversa acalorada:

— Está aqui!

— Mostre!

— Calma!

Ele fechou os olhos; o coração descompassava-se. “Eu ainda mato essa mulher”. [...] “Ter o desprazer de falar de Malú. Ordinária”. Glorinha atormentou-o mais um pouco:

— Você no mínimo – aposto – pensa que sua filha é um anjo de pureza – mudou de tom para dizer: — Pois sim!

— Cale-se!

Vinha para ela ameaçadoramente:

— Não fale assim da minha filha, senão!...

Mas ela não se intimidava. Sentia-se forte. Exibia:

— Olhe aqui, veja! Fotografia tirada nos Estados Unidos!... Não é truque, não!

Com uma expressão de assombro – a cólera desaparecera, só havia espanto na sua alma – ia vendo as pequenas fotografias que a outra entregava, uma a uma. Glorinha exultava:

— Eu conheço certas moças. Cheias de coisa e no fim, são as piores! As piores!...

O dr. Carlos olhava as gravuras e não compreendia, aquilo era absurdo, era inverossímil demais; mas lá estava a filha, em seis fotografias, uma das quais de *maillot*. E pior era que, nessa, não estava numa praia, mas numa sala... Via, ainda, uma mesa, garrafas de cerveja ou coisa parecida; e um ambiente abjeto. Balbuciou, olhando para Glorinha:

— Não pode ser! Essa não é minha filha... O que ela está fazendo, aqui, de *maillot*?...

(RODRIGUES, 1946, p. 35-36)

Repare-se ainda – para além da construção cênica convincente e da impressão de espontaneidade – em como os gestos de Glorinha e doutor Carlos, no curso da conversa simulada, são hábeis em provocar reações emocionais em quem lê. Euforia, ansiedade, angústia, choque, revolta, indignação são apenas alguns exemplos. À medida que a cena vai se estendendo, o entendimento das imagens do episódio, formadas na mente do leitor, vai englobando também as

falas ouvidas. A intencionalidade discursiva do emissor em estado de nervos abalado, a postura do enunciador enquanto fala no ambiente, tudo se faz expressão de sentido através do corpo que encena e de encenações do corpo na narrativa. Narrativa produzida para ser visualizada e sentida com o corpo, como o espetáculo teatral é visualizado e sentido pelo espectador.

Observe-se mais um pouco do exercício cênico de Nelson Rodrigues nas páginas do folhetim:

Era isso que o impressionava, que o deixava fora de si. É que ela aparecesse, de roupa de banho, ao lado de um homem, um homem de braços nus, camisa e “boné” de marítimo (evidentemente ébrio). Prestou mais atenção à estampa, fixando certas minúcias. Por exemplo: notava agora a expressão de Malú: um ritus na boca, de mulher embriagada (Mas não é possível! Não é, não acredito!). Do lado, prestando absoluta atenção aos reflexos fisionômicos do dr. Carlos, Glorinha observava, sem pena nenhuma, o coração frio, frio, e experimentando uma certa voluptuosidade ao ver aquele pai assim, desamparado, quase cômico no seu espanto e na sua dor.

— Ainda por cima embriagada!

— Meu Deus do céu!

E teve um impulso inesperado: rasgou os retratos – os seis de uma vez – picou em pedacinhos sem que ela nada fizesse. No fundo, Glorinha divertia-se com o gesto de dr. Carlos. Deixou que ele destruísse tudo e fosse à varanda, atirar os pedacinhos no jardim; pôde então dizer:

— Você está pensando o quê? Que eu não tenho negativos? Está pensando mesmo? Ora, não seja bobo!

Riu-se dele: ia e vinha no *hall*, e falando sempre, feliz enquanto ele, acompanhando-a, compreendia, afinal, a inutilidade do próprio gesto. Glorinha parou: e falou, enquanto o dr. Carlos, num abatimento absoluto, parecia tomado de um medo quase infantil.

— Os negativos, seu bobo, estão muito bem guardados, não se incomode! Você pode fazer o que bem entender. Mas se acontecer alguma coisa a mim – percebeu? – essas fotografias, com o nome de sua filha nas costas, serão feitas aos milhares; e distribuídas para todo o mundo. Antes de vir para cá, tomei minhas providências. (ibidem, p. 36)

As ações e reações excitadas, bem como se disse, certas **minúcias** e os **reflexos fisionômicos**, são elementos artísticos de força singular na narrativa de ficção. Ocorre que, retificando as palavras de Jarbas Andréa, “esses elementos, sobrepostos e fundidos numa técnica teatral [que põe o artifício em evidência], recebe[m] – e absorve[m] – um imenso e castigante vendaval de acidentes emocionais” (ANDRÉA, 1993, p. 150). Vendaval esse que abate e instiga o leitor.

Tão logo a personagem tem a percepção, a sensação, tão logo ela sente a emoção, tudo é indicado ao leitor ainda quente. Sem que ele seja escudado, ou

afastado da personagem quando a emoção a possui inesperadamente. O leitor experimenta a percepção, a sensação, a emoção que a personagem acabou de experimentar, porque entre eles não há distância. Sem distanciamento, a percepção, a sensação que a personagem tem e a emoção que ela sente na cena do drama chegam de repente ao leitor e o apanham abruptamente. As reações emocionais do leitor, em resposta a tais estímulos, vêm desse encontro inesperado, impactante. A emoção surge de repente no texto e corre sem pausa.

O texto da narrativa de ficção – composição ressignificada em decorrência dos cruzamentos promovidos por Nelson Rodrigues com o texto teatral – é capaz de desbaratar o leitor através de um certo resultado emocional, pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos. Dessa forma, a leitura do folhetim torna-se uma oportunidade para se vivenciar, ao envolver-se com o livro, a teatralidade da escrita como quem experiencia a dramatização ao vivo. Por isso, cogitara a precisão de compreender o texto do folhetim como um espaço e um momento para vivenciar a arte dramática e a literatura.

Ao ler o folhetim, o leitor é golpeado pela emoção que o ataca de surpresa. Continuamente. Sua sensibilidade reconhece o ataque sofrido. As emoções, como bem observa Didi-Huberman (2013, p. 32), “passam por gestos que fazemos”. “Elas passam [...] por sinais corporais – gestos – reconhecíveis por todos”, pois a expressão dos sentimentos é um dado característico da cultura do ser humano. (ibidem, p. 33) A emoção sobrevém ao leitor através dos gestos que a personagem encena. Esses, “são mais do que simples manifestações, são signos de expressões inteligíveis. Numa palavra, são uma linguagem” (ibidem). E por ser uma linguagem familiar o leitor pode entendê-los.

Vou concluir o que dizia acima sobre dois possíveis tipos de realização no corpo do texto de Nelson Rodrigues. A ação praticada pela personagem e que é determinada pelos verbos nocionais (o movimento, a noção de mobilidade do corpo) é agregada ao detalhamento do que vai se passando no seu estado mental (o psicológico sendo afetado por percepções, sensações, emoções e influenciando o comportamento), na cena, durante a encenação. Os movimentos que o corpo faz e as impressões sugeridas por intermédio de expressões do corpo integram-se como gestos à linguagem criada por Nelson Rodrigues. Pelo que vejo e sinto, esses gestos são explorados na cena como mediadores de processos performativos

da personagem, porque fazem parte do plano dramático do folhetim rodrigueano e da ação dramatizada deste. Essa é percebida pelo leitor em sua leitura performática, que é irreprezível.

O ponto em que acabo de tocar, da ação dramatizada da narrativa, que coloca os gestos, os movimentos e o estado psíquico da personagem em primeiro plano, mais do que ser uma questão a ser interrogada (no meu modo de perceber a narrativa teatralizada do folhetim), impunha-se quando lia o texto de Rodrigues. Pensava nesse preponderante aspecto direto, contudo, sem ver uma alternativa para tratar disso. Como falar de uma dramatização na qual o corpo da personagem (que não é físico) vai atuando de modo a criar significados não verbais durante a ação se minhas referências teóricas nada diziam a respeito da participação destacada do corpo na narrativa? Eis um problema importante. De que forma pensaria o corpo como elemento essencial nos processos performativos da figura fictícia? Como relevaria o desempenho desse corpo como **um** dos vários elementos integrantes da encenação sem embasamento? Estas são questões que me fiz e que convém serem colocadas aqui. Procurarei respondê-las.

4.2

Das perspectivas promissoras à ideia formada: o pensamento que virou percepção

Desejando encontrar respostas para as minhas perguntas acerca da participação destacada do corpo na narrativa, iniciei a procura por pressupostos teóricos que me pudessem abalizar. Essa busca acabou me levando ao “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político”, texto-síntese do depoimento de Hans-Thies Lehmann durante Seminário Internacional realizado no Instituto Goethe de São Paulo em 2003. Texto esse no qual o autor faz algumas afirmações que me deram um norte. A começar pelo que ele alega sobre a forma.

Hans-Thies Lehmann faz uma consideração centrada na estética política que o teatro e a escrita podem incluir ao pôr em pauta o tópico **teatro político** no seu “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político” – o qual me levou ao *Teatro pós-dramático*, uma importante publicação do autor. Chama a atenção tanto para as

peças que se ocupam de temas políticos como para a escrita relacionada com temas políticos, a face política da escrita. Fala de política como uma vertente que dá cunho a uma peça: “[...] a questão do teatro ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político mas é ter essa forma política”. (LEHMANN, 2003, p.9) Acrescenta: “Você pode ter teatros que não são nada políticos e tratarem de temas políticos. **É a forma que vai definir**” (ibidem; grifo meu).

Repare-se ao final da citação. A forma é o que conta, pois, segundo Lehmann, ela é que define. O autor ainda enfatiza mais uma vez a importância da forma ao colocar: “Para mim, **a coisa mais importante é como trabalhar [...]** Política é o modo como você trabalha **a percepção [das] questões**” (ibidem; grifos meus). Conclui seu pensamento sobre a forma dizendo que “para o teatro, o que é importante é **a forma de mudar [a] percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas**” (ibidem, p. 10; grifos meus).

As colocações de Lehmann a respeito da forma estética e da forma de trabalhar a percepção das questões, com o fim de modificar as fórmulas já dadas, levaram-me a refletir. Depois de ler aquelas assertivas, nas quais a forma e a percepção eram exaltadas, passei um tempo meditando sobre o que nelas se afirmava. Isso, curiosamente, induziu-me a pensar sobre a forma da escrita do folhetim de Nelson Rodrigues – provavelmente porque além de o termo **forma** por acaso constar do tema **forma do teatro** (no caso de Lehmann) e do tema **forma da escrita folhetinesca** (no caso de Rodrigues), uma mudança no modo de perceber estava mutuamente sendo colocada em questão do lado de Lehmann e do meu.

Durante o tempo em que pensava sobre a forma da escrita do folhetim de Nelson Rodrigues, acabei construindo duas hipóteses iniciais. Na minha primeira hipótese, o corpo que imprimia movimento e gestos na encenação da personagem evidenciava-se como um componente fulcral da dramatização nas ações que a escrita rodrigueana dá a ver no folhetim. Exatamente por isso, a minha segunda hipótese considerava o conceito que a crítica tem atribuído à escrita do folhetinista (levando-se rotineiramente em conta a classificação de “abjeto”, atribuída a seu tema e linguagem em paralelo com o desnudamento que Nelson Rodrigues teria

feito da hediondez disfarçada pelo ser humano ou a exposição pública de perfis chocantes nas obras-estudos-sociológicos que ele teria escrito). Orientada por tais pressupostos, essa escrita estava em desacordo óbvio com o exercício cênico constatado no folhetim.

Quando procurava compreender o envolvimento do corpo na encenação e o convencionalizado juízo de valor que a crítica faz da escrita folhetinesca rodrigueana³⁰, decidi-me a formular minhas respostas considerando tanto o corpo que encena quanto a encenação do corpo como **elementos da dramatização**³¹, que constituem o modo político de compor a escrita narrativa. Explicando melhor: venho trabalhando a percepção dessas questões que influem nas fórmulas de percepção já conhecidas. Tratar-se-ia da percepção de que a personagem seria o correspondente ao modelo humano no folhetim (forma de arte e profissão do romancista), uma representação da figura humana, mas não a representação de um **trabalho de corpo** para expressar os estados da mente e do espírito; e também da percepção de que o folhetim seria a extensão da tragédia do teatro de Nelson Rodrigues na literatura, mas não uma narrativa de ficção teatralizada (texto híbrido) de decisivo apelo dramático, com capacidade de transmitir sensações e abalar o estado emocional do leitor utilizando o corpo que encena e as encenações

³⁰ Veja-se o seguinte trecho do artigo de Helena Mello (2010) sobre Nelson Rodrigues, o melodrama e a crítica: “Mergulhando, profundamente, na alma humana, o autor obtém resultados impactantes que mostram a sua genialidade enquanto artista. Apesar de suas características melodramáticas, exageradas e descontroladas, os personagens rodrigueanos têm por base o comportamento popular”. (*Nelson Rodrigues: de crítico a criticado – Um melodrama do teatro brasileiro*. Disponível em <<http://www.questaodecritica.com.br/2010/01/nelson-rodrigues-de-critico-a-criticado-um-melodrama-do-teatro-brasileiro/>>) Na apresentação do quarto folhetim de Rodrigues, publicado em 1997 pela Companhia das Letras, Ruy Castro afirma: “*Núpcias de fogo* não é uma fotografia, mas uma radiografia da alma suburbana brasileira em algum lugar do passado” (RODRIGUES, 1997, p. 7). Sandra Maria Pastro, no resumo de sua dissertação de mestrado, escreve: “A partir das dimensões cotidianas captadas no Brasil de 1940, refletiu-se especialmente sobre as representações sociais reproduzidas nos enredos criados por Nelson Rodrigues na pele de Suzana Flag e Myrna, discutindo com mais ênfase o retrato da mulher e do casamento, dentro de uma sociedade conservadora. Buscou-se, ainda, fixar as constantes temáticas dos textos do dramaturgo e seus posteriores desdobramentos” (PASTRO, 2008, p. 6).

³¹ Creio que é necessário esclarecer que as referências ao corpo como “elementos de dramatização” e ao “apelo dramático”, aqui, no tratamento dos folhetins rodrigueanos, não se opõem aos princípios de autonomia dos componentes teatrais que caracterizam o chamado “teatro pós-dramático”. Considerando a forma escritural dos folhetins em estudo como instauradoras de uma “nova forma de percepção” (LEHMANN, 2007, p. 10) – e, assim, reconhecendo sua potência política –, não se identifica seu efeito dramático (ou melodramático) com a tradição dialética cujo objetivo é levar o conflito a uma síntese (cf. *ibidem*). Com apoio nas reflexões de Lehmann, o que se busca é analisar, o mais cuidadosamente possível, como Nelson Rodrigues explorou os clichês (melo)dramáticos de forma crítica, aproximando seu efeito, ainda que sem radicalismo, do que se poderia chamar de pós-(melo)dramático.

do corpo, os gestos da personagem, como linguagem afetiva da sensibilidade delicada e do poder sensorial do leitor. Tudo isso ao tematizar paixões exacerbadas, construídas propositalmente com linguagem simples em enredos banais, recheados de clichês.

Para realizar o objetivo de comprovar por que acredito serem as encenações do corpo um princípio para Nelson Rodrigues, uma **ação** refletida e não uma inclusão automática, minha abordagem será feita em três momentos. Primeiro, tratarei de maneiras diversas de entender a formação da peça teatral³², partindo de afirmações de Hans-Thies Lehmann e Desirée Pessoa³³. Em seguida, estabelecerei relações com as perspectivas diferentes de criação de peças de teatro, acrescentando exemplos de exploração do corpo no circo, na dança, no teatro e no esporte, na intenção de ilustrar um modo de conceber o corpo que tem sido frequente nas produções contemporâneas. Por fim, mostrarei como o saber acerca da criação de peças e a maneira atuante como o corpo participa de espetáculos concebidos para receber grande público acabou me ajudando a chegar à proposta do corpo que encena e das encenações com o corpo na forma-de-escrita de Nelson Rodrigues no romance-folhetim. Proposta essa fundamentada nas ideias dos pesquisadores Hans-Thies Lehmann, Desirée Pessoa, Josette Féral e Eleonora Fabião, as quais me serviram de base teórica em minha análise.

Como disse ainda há pouco, começarei minha abordagem examinando o que poderia ser chamado de modos de perceber a formação da peça teatral em três grandes contextos históricos. E o farei a partir do modo de conceber do teórico teatral. Em sua provocação, Hans-Thies Lehmann fala, em “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político”, sobre olhar o drama de outro jeito, que nada tem a ver com a forma de drama a qual pressupõe ser essencial para o entendimento da realidade a relação estabelecida entre duas pessoas, ou entre pessoas. Muito menos a forma estrutural de drama cujos elementos estejam relacionados aos

³² As frequentes passagens dramatizadas da narrativa de ficção do folhetim reafirmam a sua natureza mista. O mecanismo de criação da narrativa tem muito a ver com a montagem da peça de teatro. Portanto, entender a elaboração da peça de teatro é importante para entender a produção da narrativa e a sua lógica de operação, que é similar à do espetáculo teatral que, no caso, rompe com as convenções. Então, a formação da peça teatral é um tópico crucial na análise em questão e na fundamentação da minha proposta de leitura da escrita do folhetim.

³³ A doutoranda e dirigente de grupo teatral tem em Lehmann uma de suas principais orientações teórico-críticas.

conceitos de caráter, das figuras dramáticas e da psicologia dos indivíduos e, mesmo, do conflito de ideias.

O professor titular da Universidade de Frankfurt põe em questão que se pode entender o teatro pela ótica de uma construção formada por uma série de elementos: pessoas, espaço e tempo. Além disso, alerta para o surgimento de uma configuração de peça de teatro mais independente dentro da modernidade. “O que aconteceu com a modernidade foi que essa forma tradicional de teatro, ou todos esses elementos que estavam relacionados, explodiu. Essa série de elementos que formavam o teatro ganhou uma autonomia”, avalia. (LEHMANN, 2003, p. 10)

Para começar a esclarecer no que ele está pensando ao mencionar a “configuração mais independente” e a “explosão” de elementos a que se refere (a dissociação da tríade pessoas, espaço, tempo), Lehmann vai buscar o tempo na *Poética* de Aristóteles, na qual se pode “projetar a noção de unidade de tempo” para o espectador. (ibidem) No entanto, “essa unidade de tempo implica que, para o espectador, o tempo desaparece” (ibidem).

Ele não pensa sobre o tempo e vê-se completamente envolvido pela progressão do drama sem pensar na progressão do tempo. É através dessa construção do drama que a arte teatral adquire sua unidade. No teatro moderno, ao contrário, os autores se colocaram a tarefa de apresentar justamente o que seria essa progressão de tempo, o que é o tempo. Não o tempo fora do drama, mas o tempo como tema, justamente do drama. Poder-se-ia falar de outros elementos que sempre constituíram o teatro: o espaço, a linguagem, os corpos. Assim, se você começa a olhar mais de perto, e com um pouco mais de paciência, uma série de procedimentos e uma série de formas teatrais, que a gente costumava ver como muito experimentais, são compostas por elementos tradicionais, coisas que já existiam no teatro. (ibidem, p. 10-11)

Veja-se como Lehmann articula seu entendimento a respeito da composição da peça teatral ao abordar o paralelo entre o teatro antigo e o teatro moderno. Primeiro, ele recupera a noção da *Poética* de uma dimensão temporal não percebida pelo público, com o objetivo de apontar o drama como uma unidade homogênea no período clássico. A progressão do drama fazia o espectador ficar absorto e, com isso, ele acabava deixando de notar a progressão do tempo. Estando deveras envolvido com a arte teatral, o espectador percebia o drama como uma unidade contínua.

Essa percepção se sustém no segundo momento analisado por Lehmann. No período moderno, apesar dos procedimentos experimentais com os elementos

tradicionais do teatro, a forma convencional do drama continua inalterada. Isso porque as inovações, segundo Lehmann, foram todas da ordem das mudanças pontuais e não estruturais.

Ao lado dessas, Lehmann identifica uma terceira forma de conceber o drama: como unidade composta por elementos autônomos. E detém-se nessa terceira forma a maior parte do texto. De acordo com ele, o drama passou a ser questionado na contemporaneidade, depois de a composição de sua estrutura ter sido revista. Reconsiderar a composição da estrutura do drama acabou tornando possível o surgimento de novas concepções e elaborações do drama. Para citar um exemplo, a própria ideia de continuidade do drama (relatada com certo incômodo por Lehmann) foi ponderada. Assim, tem-se outra visão a respeito de construção do drama, a qual permite ao autor e ao encenador maior liberdade para interferir na unidade da arte teatral.³⁴

Aqui faço uma pausa para trazer um dado novo. Dado esse que vai compor a continuidade do panorama da formação da peça teatral, que o pensamento de Lehmann estava ajudando a delinear. Mas levando o exame para uma verificação um pouco diferente daquela que estava sendo feita. Desirée Pessoa, em “Escrituras cênicas: novos olhares possíveis ao texto contemporâneo”, faz um link com o que Lehmann descreve como “formas de conceber” o drama no tempo de Aristóteles, na modernidade e na contemporaneidade. A artista de teatro detectou ser necessário falar de novos tipos de escritura, pois estamos vivendo um outro período. Segundo ela, hoje “já não temos um tratamento ficcional³⁵ das obras e o trânsito entre teatro e *performance art* ocorre livremente” (PESSOA, 2014, p. 2). O trânsito entre teatro e performance, no entender de Pessoa, teria transgredido a fronteira do tratamento ficcional.

O tratamento não mais ficcional das obras teria levado a autora à busca de novas formas textuais que privilegiem os campos da literatura e do teatro de forma **borrada**, isto é, com permeio de um campo pelo outro com naturalidade e frequência. Gosto da maneira descentralizada e transdisciplinar como Desirée

³⁴ No capítulo 2, através dos romances de Suzana Flag, as leitoras perceberiam outras possibilidades para a situação feminina. Esta seria também uma maneira não radical de construir, pela literatura, “outras possibilidades” de enfoque e enfrentamento de realidade. (cf. LEHMANN, 2003, p. 11)

³⁵ Esta menção ao “tratamento ficcional” das obras refere-se às primeiras experiências do grupo de teatro de Desirée Pessoa.

Pessoa pensa a construção escritural das encenações de seu grupo de teatro, cujo propósito é desenvolver possibilidades de “escritura cênica” satisfatória tanto para atores quanto para a plateia atual. Creio que haja afinidade entre seu esquema analítico e o de Lehmann.

Pode-se dizer que a sua linha de trabalho completa a dele de certo modo. Repare-se: enquanto Hans-Thies Lehmann está preocupado com a construção do drama, Desirée Pessoa observa as formas textuais e a relação entre estas e a construção do drama. O pesquisador observa o perfil da construção do drama ao longo do tempo, Pessoa analisa o papel do texto na encenação em momentos diversos na história da relação texto-encenação.

Ela diz que “a peça teatral escrita não é mais, como outrora o fora, na encenação clássica grega, um dos pilares do acontecimento cênico” (ibidem, p. 3). E ainda sobre a peça acrescenta: “[...] na Grécia Antiga, um dos elementos fundamentais do texto era a catarse, processo que provinha da conjunção entre elementos tais como o coro e também o texto” (ibidem). Lembra também que “o simples fato de a origem da encenação grega ser a peça escrita concedia a esta um valor de essencialidade” (ibidem).

O texto dramático era uma bússola para a encenação dramática. Ele direcionava a montagem da cena. Respondia a toda sorte de perguntas relativas à produção do espetáculo. Tudo estava no texto, conforme se acreditava. Bastava ir ao texto e as questões estariam resolvidas.

No século XX, no teatro moderno, “o teatro dramático [continua] subordinado ao primado do texto. [...] a montagem consistia em declamação e ilustração do drama escrito”, declara Lehmann (2007, p. 25). Ainda de acordo com ele,

mesmo quando a música e a dança eram inseridas ou predominavam, o “texto” continuava a ser determinante, no sentido de uma totalidade cognitiva e narrativa mais apreensível. Apesar da caracterização cada vez mais intensa dos personagens dramáticos por meio de um repertório não-verbal de gestos corporais, movimento e mímica que traduziam as expressões da alma, nos séculos XVIII e XIX a figura humana continuava a ser definida essencialmente por seu discurso. O texto, por sua vez, permanecia centrado em sua função como texto para a interpretação de papéis. (ibidem, p. 25-26)

“Falamos em dramaturgia, e é pela via da identificação [com o espetáculo encenado] que o público é conduzido às fortes emoções”, diz Pessoa (2014, p. 4).

E o que muda? “Começa a nascer a noção da relação entre ator e encenador, porém o centro de uma montagem teatral permanece no texto” (ibidem). No período Moderno, houve experimentos diversos no teatro, ideias inovadoras de autores, diretores e encenadores. Entretanto, apesar do surgimento de peças originais, quase nada mudou em relação à função e à importância do texto. O texto continuou sendo o grande orientador. Quer dizer, predominou como apoio fundamental à encenação. Por isso, sobressaía-se na relação texto-encenação.

A mudança considerável, de acordo com Pessoa, teria acontecido num terceiro momento. Momento esse classificado como teatro de pesquisa ou pós-dramático, título cunhado por Hans-Thies Lehmann. Ele esclarece:

A questão aqui posta é a de que o teatro, cuja essência (“teatral”) não é garantida de antemão desenvolve-se e modifica-se historicamente e deve ser concebido de maneira nova em situação posterior ao drama, ao passo que o conceito de “teatro teatral”³⁶ impõe que essa prática artística venha a encontrar tão-somente sua essência pretensamente autêntica.

O teatro pós-dramático é essencialmente (mas não exclusivamente) ligado ao campo teatral experimental e disposto a correr riscos artísticos. [...] trata-se [...] de uma ideia de teatro diferenciado. (p. 36-37)

A proposta do teatro pós-dramático não é rejeitar a modernidade, como assegura Sérgio de Carvalho (2007, p. 9), “mas tentar subverter de modo radical as heranças formais dominantes – sobretudo a dramática –” e fazer uma “correção do aparato teórico do pós-modernismo por meio de uma historicização das formas”. Esta última pretensão colocaria Hans-Thies Lehmann em embate com o autor da *Teoria do drama moderno*, que orientou o método da semântica das formas. Mas nem o confronto entre Lehmann e Peter Szondi, nem a discrepância entre suas visões, serão desenvolvidos aqui, a fim de não desviar do foco do objetivo da discussão em andamento.

Tendo deixado isso claro, volto à observação de Desirée Pessoa (2014) sobre a experiência teatral. A pesquisadora percebe: “[...] a encenação atual não conta mais com a catarse [...] também não lança mão de proporcionar ao espectador um processo de identificação como [...] no drama moderno” (p. 4).

³⁶ Sobre o conceito, justifica Lehmann (2007): “abstraindo-se da tautologia pouco agradável, suscita menos um campo de tensão do que o conceito de teatro pós-dramático, deixando de lado o problema colocado por essa definição terminológica” (p. 36).

Preste-se atenção nisto. A relação entre o texto e o espetáculo é definida assim no teatro contemporâneo do século XXI: a “escritura [...] emerge dos corpos da equipe criadora” (ibidem). Sendo assim, a “cena contemporânea está permeada pelo advento da *performance art* e dos assim chamados efeitos do real” (ibidem). Efeitos esses “criados a partir do diálogo e [de] jogos cênicos elaborados entre atores e projeções audiovisuais” (ibidem, p. 4-5).

A convergência entre o ponto de vista de Hans-Thies Lehmann e o de Desirée Pessoa é depreensível, embora um mantenha-se concentrado na forma de tratar os elementos do drama e a outra investigue a relação entre o texto e o drama. Os dois descrevem, cada um por uma linha de pesquisa perspectivada, o observado **esgotamento** da fórmula tradicional de percepção da construção do drama. E, ao fazê-lo, salientam que conceitos e formas precisam ser repensados, encontrando respaldo em formas de drama não convencionais, hoje em experimentação por criadores e encenadores.

Ambas as contribuições ampliaram minha visão a respeito da forma anticonvencional da construção do drama e a relação texto-encenação. É interessante a maneira como Hans-Thies Lehmann percebe a construção do drama e Desirée Pessoa lê as formas textuais à luz do hibridismo das formas artísticas. Diria até que as reflexões de Lehmann e Pessoa ampliaram minha percepção sobre o método de trabalho de Nelson Rodrigues no folhetim.

Quando disse ter visto um norte no raciocínio de Hans-Thies Lehmann, estava sendo ponderado. Posso afirmar que o modo político³⁷, como ele define a construção do drama, fomentou em mim uma reflexão e uma maneira de olhar para o papel do corpo na escrita do folhetim e, especialmente, para as relações que se estabelecem entre as encenações do corpo e a narrativa. Em última análise, a construção autônoma do drama, percebida por Lehmann, deu-me suporte epistemológico para compreender a construção textual da arte-escrita concebida por Nelson Rodrigues no folhetim.

No caso do folhetim, em lugar de representar uma ação anterior e exterior ao desenvolvimento da escrita, a elaboração material desta – em termos de

³⁷ No sentido de estar comprometido com a ação de perceber de modo a mudar a percepção já dada.

imagens, de sonoridades e ritmos provocadores de sensações – é que produziria o sentido e a tensão (ou o impacto) da narrativa. O efeito material daquele emprego peculiar da linguagem é que constituiria o equivalente à “encenação” no teatro pós-dramático.

Lehmann admite como postulado que “com [a] autonomia dos elementos, [o tempo] virou uma categoria com existência própria e que pode ser dramatizada de forma própria e não dentro da unidade que ela costumava constituir no drama” (LEHMANN, 2003, p. 10). O autor complementa o seu pensamento reconhecendo: “[...] Com a descontinuidade, ou com uma nova construção desse tempo, que não a da continuidade, a gente pode perceber ou suspeitar que existem outras possibilidades de tempo ou de construção dessa realidade” (ibidem, p. 11).

Lehmann separa o tempo dos outros elementos com base na política da mudança da percepção convencionada, ao que parece, pretendendo fazer da separação um fundamento para a liberdade na criação: desunir o que antes era percebido como sendo uma unidade contínua confere ao criador da peça liberdade formal na hora de estruturar o drama, justamente porque com a separação propõe-se a ideia de unidade composta por elementos autônomos e não de uma, mas de várias maneiras possíveis de construí-lo. “Formas criadas a partir de [...] experimentos teatrais, que não se satisfaz[em] mais com esse modo tradicional de se contar a história, ou de tratar o real a partir de uma dessas formas tradicionais, das historinhas” (ibidem, p. 11-12). Por isso Lehmann fala em “função fortemente ideológica” do tempo quando propõe a autonomia entre os elementos “pessoas”, “espaço” e “tempo”.

Chamando atenção para o tempo, isto é, pensando o drama visando a alterar a percepção tradicional que se tem da forma do drama, Lehmann procura legitimar um meio eficiente de causar um choque, “que faz com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso” (ibidem, p. 11). Ou seja, procura um meio de criar situação de interrupção através do teatro. **Criar interrupção**, de acordo com a proposta de Lehmann, seria fazer o espectador esquecer-se da realidade e pensar, sendo esse pensar um exercício gerado pela peça de teatro. Assim, o teatro é entendido como um **incômodo**, uma **perturbação** que, nas palavras do idealizador do raciocínio, “se torna possível

porque esses vários elementos [da unidade teatral] estão agora dissociados, eles podem ser construídos de outra maneira” (ibidem, p. 12).

Como se pode ver, não se trata exclusiva e especificamente da categoria de tempo – de uma **nova forma** de perceber o drama –, mas do desejo de legitimar uma proposta. Certamente, pois a forma de conceber o drama, Lehmann assegura, “se relaciona também com nossos conceitos e com nosso pensamento” (ibidem, p. 11). Ora, uma vez isso tendo sido concluído, parece-me muito plausível, muito razoável, o que Lehmann declarou sobre o teatro pós-dramático a favor de sua tese: “E com isso eu chego ao ponto, que é o fato desse conceito de teatro pós-dramático e das várias formas de teatro pós-dramático serem respostas, de maneiras muito diferenciadas, a uma mesma questão” (ibidem). A questão que se quer responder é: “como podemos, numa sociedade como a em que vivemos hoje, de mídia e de massa, criar através do teatro [...] situação de interrupção?” (ibidem).

O que Hans-Thies Lehmann chama de **nova forma** de perceber o drama é um jeito particular de marcar posição na discussão contemporânea sobre a construção da peça de teatro, criando – como ele diz – “situação de interrupção”. No ponto de vista de Lehmann, há que haver autonomia entre pessoas, espaço e tempo (elementos que formam o drama), bem como liberdade de construção formal do espetáculo teatral, para o criador da obra. Sua visão de produção de espetáculo teatral afasta-se da ideia tradicional de composição linear e acabada da peça de teatro.

Identificada com o conceito de teatro pós-dramático, sua perspectiva suscita o entendimento de que o drama pode ser pensado e organizado de formas diversas, podendo, por exemplo, o espaço, a linguagem, os corpos – elementos que sempre constituíram o teatro – ser priorizados em vez do drama como unidade. (cf. LEHMANN, 2003, p. 10) “Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto [...] é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc.”, afirma Lehmann (2007, p. 75). Segundo ele, “no teatro pós-dramático, a ‘comunicação’ do corpo mudo se emancipa do discurso verbal” (ibidem, p. 348).

“Signo central do teatro”, o corpo do ator destaca-se no trabalho teatral. (ibidem, p. 157) Ele “passa a ocupar o ponto central não como portador de

sentido, mas em sua substância física e gesticulação” (ibidem). Conforme é declarado, “de modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma corporeidade autossuficiente, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua ‘presença’ aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora” (ibidem).

É aí que a proposta dele me interessa bastante. Quando ele afirma que o drama pode ser pensado e organizado de formas diversas e quando assegura que uma das partes componentes da encenação pode ser priorizada no drama. O que Lehmann declara sobre priorizar o corpo (elemento constituidor do teatro que agora quero ressaltar), em vez do drama como um todo, parece-me muito coerente.

Digo isso considerando minhas experiências anteriores de leitura de escrita corporal em espetáculos, nos quais se pôde observar o corpo exprimindo-se com força para deflagrar sensações com a encenação. Principalmente, este tópico me interessa, pois tenho em vista a narrativa do folhetim de Nelson Rodrigues, na qual o autor abusa do aproveitamento da expressão corporal como linguagem criadora de sensações por meio da escrita que cruza a teatralidade com a ficção narrativa e a manifestação de uma “materialidade espacial, visual, [dialógica], corporal e expressiva” (FERNANDES, 2011, p. 12) nos signos da sintaxe que performatiza e dá a ver a trama ao leitor. A partir da maneira como Lehmann (cf. p. 13) trata a “experiência artística” contemporânea como jogo de que o espectador participa tanto quanto os atores, pode-se dar destaque ao papel ativo exigido do leitor dos folhetins.

Mas a questão do corpo que se exprime com força, para deflagrar sensações com a encenação na narrativa do folhetim de Nelson Rodrigues, será o tópico tratado no subitem 4.4. A seguir, vou estabelecer relações entre as concepções de Hans-Thies Lehmann e Desirée Pessoa sobre criação de peças de teatro e um modo de explorar o corpo que vem se firmando como uma tendência nas produções contemporâneas. Depois dessa abordagem, vou esclarecer como a relação há pouco mencionada ajudou-me a formular a leitura apresentada na quarta parte do capítulo 4.

4.3

Relacionando modos de usar o corpo em experimentos de arte contemporâneos com a vertente pós-dramática da autonomia do corpo: o novo significado atribuído ao corpo nas artes do espetáculo

Quero retomar o que chamei minhas **experiências anteriores**, conforme mencionado no penúltimo parágrafo da seção anterior. Meu propósito, nesta seção, será relacioná-las com a perspectiva do teatro pós-dramático. Pretendo, com isso, destacar a autonomia do corpo como componente principal da atração em apreço. O trabalho de corpo como elemento da dramatização que constitui o modo político de compor o plano estrutural de eventos artístico-culturais produzidos para o grande público.

A título das referidas experiências anteriores, posso citar os espetáculos *Passos* (2011; visto em 2012), *Belle* (2015), *Fuerza Bruta* (2017), *O cão sem plumas* (2017), *Auê* (2016; visto em 2017), *O Cordeiro de Deus* (2018), *O Rei Leão – A Origem* (2018), *Amaluna* (2018), *Santa Madera* (2017; visto em 2018) e *Um Natal Eletrizante* (2018). Nos supraditos tipos de manifestações artísticas, atribui-se um novo significado ao corpo. O corpo, estrutura física que inclui funções fisiológicas do organismo vivo, é ressignificado como **objeto de experimento de arte** nas produções artístico-culturais. Esse objeto é apresentado ao espectador como um eficiente criador e/ou usuário de linguagem, bem como um operador de infinitas possibilidades de realização, em condições e espaços os mais diversos, no exercício cênico da proposta em que está inserido. Essas novas maneiras de conceber acabam afetando o modo como o espectador percebe e se relaciona com o corpo, enquanto objeto de experimento de arte.

Nos espetáculos que citei como minhas referências, unindo o tradicional ao contemporâneo, apresentando de forma afetiva e acolhedora um cardápio de encontros e experiências artísticas, o processo criativo artístico tem como foco a sensorialidade. Em função disso, ao invés de se priorizar a análise mental do corpo e do movimento, dá-se ênfase à corporeidade, ao conhecimento sensível e aos processos perceptivos. A experiência sensível do corpo associado à motricidade, à percepção e à linguagem acaba produzindo uma noção de corpo: o corpo não é percebido como um “fragmento do mundo regido pelas leis de

movimento da mecânica clássica, submetido a estruturas matemáticas exatas e invariáveis” (NÓBREGA, 2000, p. 101), mas sim como sendo dotado da habilidade de dramatizar, de narrar uma história, seguindo concepções diversas de encenação e usando a linguagem das sensações, percepções e afectos.

Através da experiência corporal sensível, pode-se perceber a expressão corporal e o movimento em outra perspectiva: isto é, mais do que partes peculiares da unidade estrutural do espetáculo, esses elementos são portadores de significados. Desse modo, a experiência da dramaturgia corporal expande a fronteira da compreensão do gesto dramático³⁸ realizado pelo corpo e do movimento do mesmo em cena. Daí porque venho preferindo enfatizar que a percepção da experiência corporal realizada no decorrer de espetáculos artísticos seria baseada na perspectiva sensível e na poética da corporeidade, assim como venho realçando o corpo como um objeto de experiências artísticas, que vai trazer para o espectador leveza, beleza, energia, estímulo ao imaginário, um tipo de arte para se ver e sentir. Vai criar uma linguagem – linguagem que pode ser compreendida pela noção de sensação estética, relacionada à ideia de força, tal como Deleuze e Guattari a definiram.

A força impressa nas ações pelos corpos deflagra a sensação, definida como “bloco” ou “composto” de afectos e perceptos, por Deleuze e Guattari em *O que é a Filosofia?* (1992) No cerne da sensação está compreendida a noção de força, responsável pelo deslocamento do “devir sensível”. A sensação remete a um devir, a um tornar-se.

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227-228)

Logo, aplicando o conceito dos autores Deleuze e Guattari ao contexto do espetáculo de diferentes formatos de experiência artística, em espaços como o circo, o teatro, a casa de shows, a biblioteca, a quadra de atividades esportivas da

³⁸ O uso frequente do adjetivo **dramático** não se refere só nem principalmente ao conceito tradicional de drama. Ver-se-á que, na maior parte das vezes, refere-se a espetáculos que expandem suas possibilidades, seja no sentido experimental pós-drama, seja a tratamentos mais próximos da tradição moderna espetacularizada.

comunidade, diria que os artistas mostram afectos, inventam afectos, criam afectos quando seus corpos transmitem significados através da dramaturgia corporal, em relação com os perceptos ou as visões que nos dão. Os artistas se expressam através de sensações. No entanto, conforme afirmam os autores, a sensação

só remete a seu material; ela é o percepto ou o afecto do material mesmo. [...] E, todavia, a sensação não é identificada ao material, ao menos de direito. O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. (ibidem, p. 216)

Por conseguinte, a meta da dramaturgia corporal como meio de produção de sensações “é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancando o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações” (ibidem, p. 217). Porém, é importante frisar, “a sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda matéria se torna expressiva” (ibidem).

Assim, o espectador entra no corpo a corpo puramente energético com os artistas, no curso da realização de seu trabalho. Como resultado, algo se passa entre, de um ao outro, no fazer da experiência. Em outros termos, o que passa é a sensação, uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, enfim, o que é definido por afecto. (ibidem, p. 218)

Enquanto espectador, observei um grande impacto no conjunto de *Passos, Belle, Fuerza Bruta, O cão sem plumas, Auê, O Cordeiro de Deus, Rei Leão – A Origem, Amaluna, Santa Madera e Um Natal Eletrizante*. Impacto esse ligado à maneira como a relação corpo e espaço, as conexões que se instalam entre os corpos no espaço, a dramaturgia corporal e o investimento na sensorialidade foram meticulosamente gerenciados nos processos criativos daquelas concepções artísticas. Minuciosamente gerenciados para dar asas ao imaginário das pessoas na plateia através da arte e dar a elas matéria para sonharem; para provocar a saída do espectador dos esquemas habituais, da realidade; ou produzir a já mencionada “situação de interrupção” de Hans-Thies Lehmann.

Passos, a quarta grande produção da companhia carioca Crescer e Viver³⁹, levou-me a interrogar meus conhecimentos prévios de espetáculo de circo. Lembro-me de que ir ao circo foi um hábito forjado na minha infância. A magia do circo era vivenciada antes mesmo de sair de casa, durante a abordagem do responsável que iria comigo àquele lugar. Era o momento pré-evento em que perguntas procuravam acionar meu conhecimento de mundo a respeito de circo e me fazer falar sobre o que esperava ver. Ir ao circo era um programa, aguardado com expectativa desde antes de sair de casa até a chegada à Praça Onze, em cujo pátio animais enjaulados podiam ser vistos a pouca distância de nós, da fila, antes de adentrarmos o mundo encantador do circo. Eles davam as boas vindas ao público e mexiam com sua imaginação, antes de a sessão começar.

Na oportunidade em que vi *Passos*, em 2012, a participação de animais em espetáculos de circo havia sido proibida fazia algum tempo (de acordo com a Lei Federal⁴⁰ nº 10.220 de 11 de abril de 2001). O fato de a lona ter sido armada no estacionamento do Caxias Shopping⁴¹, fora do território já tão identificado com a rotina do circo (a Praça Onze), causou-me espanto. Mesmo em se tratando da temporada do Circo Volante, projeto⁴² da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro em que estavam previstas oito apresentações de três espetáculos criados por companhias da cena circense contemporânea (*Passos*, da Companhia Crescer e Viver; *Intermezzo*, do Teatro de Anônimo e *Zarak Show*, da Companhia Circo

³⁹ Circo que junta arte e transformação social em seu picadeiro. Criado em 2001, institucionalizou-se como uma associação civil de direito privado sem fins lucrativos em 2003. Desenvolve ações nos campos da formação, produção e difusão das artes circenses, constituindo-se em um empreendimento social com atuação em todos os elos da cadeia produtiva do circo. Segue desenvolvendo projetos sociais que beneficiam centenas de crianças, adolescentes e jovens de origem popular, usando o circo como ferramenta pedagógica e de intervenção social.

⁴⁰ Proíbe a participação de animais em circos e similares em todo o território nacional: Art. 1º – Fica proibida, em todo o território nacional, a apresentação de espetáculo circense ou similar que tenha como atrativo a exibição de animais de qualquer espécie. (AGPA – Associação Gaúcha de Proteção aos Animais) Disponível em <http://ong.portoweb.com.br/agpa/default.php?reg=12&p_secao=20&PHPSESSID=5438b5f6b0263a39fc6ac07991018f1d> Acesso em: 15 fev. 2018)

⁴¹ A temporada em Duque de Caxias foi viabilizada por meio de uma parceria com a Prefeitura de Duque de Caxias, através da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, com o Caxias Shopping, que recebe a lona itinerante. (Portal Baixada On, 16/05/2012). Disponível em <<http://portal.baixadaon.com.br/duque-de-caxias/circo-volante-no-caxias-shopping-a-precos-populares/index.html>> Acesso em: 12 mar. 2018.

⁴² Com patrocínio da Petrobras, a realização do Crescer e Viver visa resgatar e fortalecer a tradição da itinerância das lonas de circo, como espaço de difusão da produção criativa das artes circenses, como linguagem e forma de organização de espetáculos acessíveis a diferentes públicos e classes sociais, bem como de interação estética e intercâmbio de linguagens e manifestações da cultura fluminense (ibidem).

Dux), maldei da propaganda. Cheguei a supor que por trás da oferta de circo vendida a preços populares (R\$ 6 a inteira e R\$ 3 a meia) a todos que lotaram a sessão estivesse o anseio frequente de arrecadar bilheteria, sendo esta garantida pelo volume de frequentadores do shopping. Muito embora Cristiana Legey, gerente de marketing do Caxias Shopping, tenha explicado: “Receber esse projeto é uma oportunidade única de proporcionar aos nossos clientes espetáculos de qualidade. É uma forma de incentivar a cultura e trazer para Caxias grupos que fazem sucesso em palcos por todo Brasil” (Portal Baixada On, 16/05/2012).

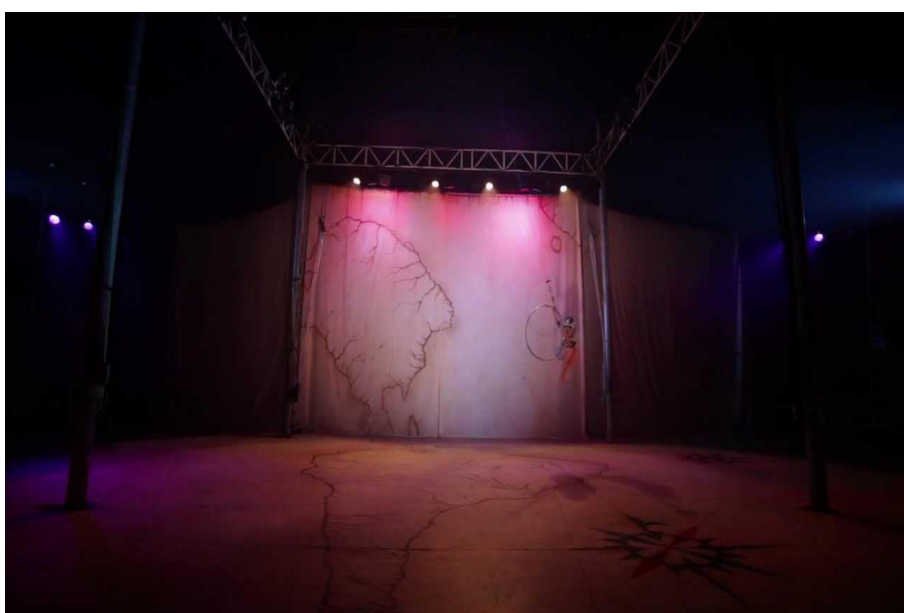


Figura 1 – Detalhe do picadeiro de *Passos*, criação do circo Crescer e Viver. Fonte: Página eletrônica da trupe Crescer e Viver.

Mas o que se viu foi de fato uma exibição de qualidade, moderna⁴³, toda centrada numa proposta de narrativa construída a partir da performance teatralizada do corpo. O espetáculo circense, sob direção de Cláudio Baltar, conduzia “à ideia da busca de novos rumos a seguir, gerando deslocamentos e criando a coragem para correr riscos e partir para os próximos passos” (Página de apresentação do espetáculo no site do grupo Crescer e Viver). Concebido com o fim de expandir a possibilidade do olhar, *Passos* é “a representação estética das diversas etapas, oportunidades, escolhas, encontros e desencontros,

⁴³ O adjetivo, aqui, vale, antes, como pós-moderna ou contemporânea, pois já se situa depois da ruptura dos limites entre vanguarda e cultura de massa.

relacionamentos, ciclos que começam e terminam para recomeçar em seguida, que dão forma a vida como um lugar de passagem” (ibidem).



Figura 2 – Número inspirado em obra de Escher apresentado no espetáculo *Passos*.
Fonte: Cultura.rj.

No centro da arena improvisada, “os personagens de *Passos* caminham simultaneamente em diferentes planos, se deslocando em metamorfose e estabelecem relações com aparelhos singulares e movimentações coreográficas inspiradas nas obras do artista holandês” Maurits Cornelis Escher (1898-1972). Em vez de palhaços, malabaristas, trapezistas, equilibristas, artistas que geralmente transformam sua destreza em arte no picadeiro, em *Passos*, “uma cigana, um andarilho, um sonhador, um fugitivo, uma exilada, um marinheiro, um mensageiro, um retirante, um estudioso, uma apaixonada e uma insatisfeita são os personagens que, passo a passo, viajam no universo imaginário do circo”. E “sem preocupações ou objetivos de chegar [a] algum lugar, eles valorizam os caminhos e a busca, que significam os seus percursos”. (ibidem)

A proposta artística e técnica de *Passos* era diferente de tudo o que eu conhecia do universo do circo. O que vi ali, em termos de proposta de narrativa criada a partir do jogo de luz e do trabalho artístico do corpo do acrobata em manobras técnicas – acrobacias muito elaboradas –, me deixou admirado. Talvez, naquele momento, subitamente tenha-me dado conta do meu interesse pelo corpo, enquanto objeto capaz de expressar mensagens não verbais artisticamente, e pela

percepção sensível, enquanto forma de captar o lirismo do corpo que se exprime no andamento do espetáculo artístico. De captar o modo artístico-inventivo como o corpo é utilizado como linguagem, forma estética e de interação organizada por uma mente criativa para sensibilizar o público na plateia.



Figura 3 – A face casta e a luxuriosa (da esquerda para a direita) de Séverine em *Belle*, em apresentação no Guairão, em Curitiba. Foto: Gazeta do Povo.

Na esteira do protagonismo do corpo, com arrojo e originalidade no espetáculo, *Belle* e *O cão sem plumas*, da Companhia de Dança Deborah Colker, agregaram percepções ao meu aprendizado por experiência, via conhecimento sensível. Se no acender das luzes da ribalta em *Passos* coube ao corpo dos artistas transformar destreza e coragem em arte, utilizando a força poética do circo na apresentação ao respeitável público de uma leitura circense de obras de Escher, o vanguardismo em *Belle* e *Cão sem plumas* foi a tônica da dramaturgia corporal dos coreógrafos na estética da atualização criativa do romance francês *Belle de Jour* (A Bela da Tarde), escrito por Joseph Kessel em 1928, e do poema homônimo de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) publicado em 1950. Os bailarinos utilizaram o corpo como elemento central de um experimento coreográfico focado na geração de movimentos corporais refinadíssimos, cujos desenhos perfeitos e acabamentos limpos⁴⁴ indicavam que forma e significado

⁴⁴ Termo de uso corrente na dança para designar a ideia de **muito bem acabado, preciso, irretocável**.

estão intimamente relacionados no corpo. Corpo que “se dá a ler como um texto”, “é mídia de si mesmo” (NEVES, 2014) e está em constante processo de escritura no espaço ao provocar o movimento e servir de guia para este.

Pode-se concluir que a noção de corpo que se dá a ler como um texto, é mídia de si mesmo e está em constante processo de escritura no espaço – seja provocando o movimento, seja servindo de guia para este – é inerente a cada experimento artístico descrito aqui, neste subcapítulo, como sendo um exemplo do que chamei de minhas experiências anteriores. Vale lembrar que, mesmo sendo distintas as maneiras de produzir espetáculo, havendo o uso de procedimentos diferentes nas produções e existindo demanda de diversas soluções adaptativas no corpo, amplia-se o seu poder de comunicar conteúdo não verbal para o grande público – dentro de propostas em que muitas vezes há entrecruzamento de campos artísticos – e aproveitam-se as possibilidades do espaço destinado à exibição. Esse jeito de perceber o corpo, como corpo-texto, pode estar relacionado com uma prática contemporânea para a qual Desirée Pessoa chama atenção: o estabelecimento de diálogos entre as artes da cena.

Graças a esse diálogo, veem-se – cada vez mais – aproximações entre os diversos campos. O trabalho de corpo da dança ganha evidência como transformador dos espetáculos circenses (como se vê em *Passos*). Também já é mais comum “o aumento do número de coreografias com um forte caráter acrobático e proezas corporais, algumas vezes utilizando-se de aparelhos típicos do circo ou modificados a partir de uma leitura destes” (PEIXOTO, 2013, p. 88) (como em *Belle* e no *Cão sem plumas*). Assim, como tem-se tornado frequente levar a forte influência da linguagem da dança para o teatro (vejam-se os exemplos de *O Cordeiro de Deus* e *Rei Leão – A origem*) e emprestar certo aspecto da dramaticidade teatral a números de circo. Pode-se falar de criações inspiradas em múltiplos encontros, a saber, show-circo-performance (*Fuerza Bruta* é um exemplo), música-teatro-coreografia-performance (como na montagem de *Auê*), teatro-circo-performance-pantomima (caso típico do ocorrido em *Amaluna*), circo-teatro-coreografia (no caso de *Santa Madera*) e teatro-coreografia-teatro de marionete (como em *Um Natal Eletrizante*). Pode-se, ainda, mencionar a concepção dramático-literária do folhetinista Nelson Rodrigues, na qual o uso do corpo da personagem desencadeia a vivificação do folhetim

convencional em instrumento estético-crítico-político. É bom lembrar que a constituição predominantemente afetivo-sensorial do folhetim foi apropriada das táticas espetaculares do melodrama, incluindo, tradicionalmente, nos programas dos circos.

Esse intercâmbio de especificidades aponta para a realidade do momento. Realidade de elaboração de espetáculos de características híbridas, ou mescladas, que não apenas sugere a ocorrência de apropriação de técnicas, aparatos e procedimentos no circo, na dança e no teatro. Têm-se, além disso, a transformação dessas áreas e a consequente ampliação de seus repertórios.

Ampliação que um “processo de hibridização” entre o circo, a dança, o teatro e a literatura tornou possível. Hibridização entre áreas artísticas distintas que permitiu as trocas de informações, “por afinidade e imitação, gerando processos criativos e resultados artísticos que por sua vez foram imitados de alguma maneira”. Considerando a repetição contínua desse processo de hibridização, pode-se “dizer que foi desencadeado um efeito bola de neve dentre esses universos, em que as fronteiras vão se tornando cada vez mais imbricadas, podendo provocar a emersão de novos padrões” (ibidem, p. 90). Reorganizações inovadoras e singulares, nas quais se desafia e se respeita o corpo realizador do ato performativo, suas habilidades e seus limites.

Porque fazem experiências estéticas em diferentes áreas artísticas, artistas circenses, coreógrafos, atores e escritores podem acumular “uma prontidão perceptiva de grande amplitude” (ibidem, p. 92). “Vão de um campo ao outro, levam um conjunto de informações consigo, se contaminam com o que encontraram no campo alheio e trazem elementos encontrados” (ibidem). No entanto, vale frisar, “todas as informações vão se transformando no seu percurso adaptativo, em cada encontro com uma nova informação, com um novo corpo” (ibidem).

O circo, a dança, o teatro e a literatura “sofrem adaptações em busca por uma [outra] coisa, não importando tanto o que fica de uma ou outra área, mas sim o estabelecimento de uma relação afetiva” (ibidem, p. 93). Isto é, “os entrecruzamentos se fazem notar numa dimensão mais ampla” (ibidem, p. 94). Desse modo, “o próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações

com o ambiente e carrega esse seu modelo de existir para outras instâncias de seu funcionamento” (GREINER, 2005, p. 8).

Volto, agora, ao ponto em que se falava sobre os movimentos corporais no experimento coreográfico. Ao mobilizarem músculos e articulações, os integrantes da Cia. de Dança Deborah Colker acionavam percepção, memória, pensamento. Buscavam

um estado de atenção presente que permite, durante [uma performance de dança ou pesquisa – como essa minha, atenta à exploração de movimentos do corpo como gestos dramáticos –], o reconhecimento das alterações de estado corporal e dos significados que emergem. (NEVES, 2014)

Levavam à “compreensão de que o movimento corporal está na base dos processos mentais, assim como a memória e a cognição” (ibidem). Por isso, pode-se inferir que “o sistema sensoriomotor aciona processos mentais quando nos movemos, quando pensamos em nos mover e mesmo quando vemos outra pessoa em movimento” (ibidem). Porque “somos uma unidade corporente”, o corpo “organiza sua comunicação no processo de troca com o [público], sem linearidade, na emergência de significados” (ibidem), enquanto o corpo de baile executa movimentos e o público atém-se à sua execução.

Através do movimento do corpo que dança, cria-se “comunicação, formação, informação” (ibidem) na cena limpa, que se compreende bem, é fácil de entender; a narrativa é inscrita pelo corpo no palco no agora da apresentação. Ao passo que o movimento treinado é dramatizado no decorrer da dança, a narrativa imaginada vai-se materializando na narrativa corporal – como diz Neide Neves, “o movimento é a imaginação corporificada” (NEVES, 2008, p. 75). O movimento produzido na narrativa corporal mexe com a imaginação e a sensibilidade do espectador, que organiza a sua compreensão da dramaturgia corporal a partir do que vê e sente.



Figura 4 – Bailarinas à frente do telão no palco do Teatro Municipal Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, em *Cão sem plumas*. Foto: Facebook/@ciadeborahcolker.

A dança não apenas evoca a história da “bela da tarde” e a saga narrada na voz do eu lírico do poema de João Cabral. Ela traduz a linguagem verbal em performance dos corpos; transmuta, em movimento, a palavra poética. Opera por meio de movimentos muito precisos, enquanto técnica, e expande o efeito do *logos* por meio da dramaturgia corporal. Cria, assim, um vínculo direto com a representação cênica. Nessa encenação, “o corpo é obra de arte e sua linguagem é poética” (NÓBREGA, 2000, p. 95). Ele configura “uma linguagem sensível que é expressa nos movimentos” (ibidem).

Logo, a coreografia, como acontecimento da motricidade, suscita uma concepção de percepção, com traços significativos, para compreender a experiência da ação toda apresentada pelo corpo dos coreógrafos que dançam-atuam diante do público em *Belle* e no *Cão sem plumas*. A percepção estética, enquanto conhecimento, precisa ser significativa para compreender a “operação expressiva do corpo, iniciada pela menor percepção, que se amplifica em [dramaturgia corporal]” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 73).

Tal como *Belle* e *Cão sem plumas*, o espetáculo argentino *Fuerza Bruta* – em cujo elenco se reúnem 50 pessoas, argentinos e brasileiros, músicos que se apresentam ao vivo e acrobatas – relaciona a corporeidade com o sensível e este com a realidade do corpo em movimento. Inspirado em festas de rua, como o

Carnaval, o show é apresentado em 360 graus. Mistura música, dança, efeitos visuais, muitas acrobacias e efeitos especiais. Tudo de modo a passar o clima de festa para o público, o qual é inserido na apresentação.



Figura 5 – Piscina gigante descendo sobre o público em *Fuerza Bruta*. Foto: Ana Carolina Jordão.

O público é convidado a bater palma no ritmo da música, a dançar, a deslocar-se a fim de acompanhar a sequência performática de *Fuerza Bruta* em diferentes partes do espaço destinado à apresentação. Participa minuto a minuto da proposta artística criada e dirigida por Diqui James, a qual testa os seus sentidos. Em determinado momento do espetáculo, o público observa três bailarinas que correm sobre um imenso tecido arfante, de uma extremidade à outra de um paredão, na vertical, em sentidos diferentes. Em outra parte do show, precisa olhar para o alto a fim de assistir às acrobacias de bailarinos em uma piscina gigante que sobe e desce no meio dos espectadores. Ainda em outra parte, experimenta a sensação de ser molhado pela água – que cai de um sistema de irrigação acionado por computador –, como simultaneamente experimentam os artistas de um número.

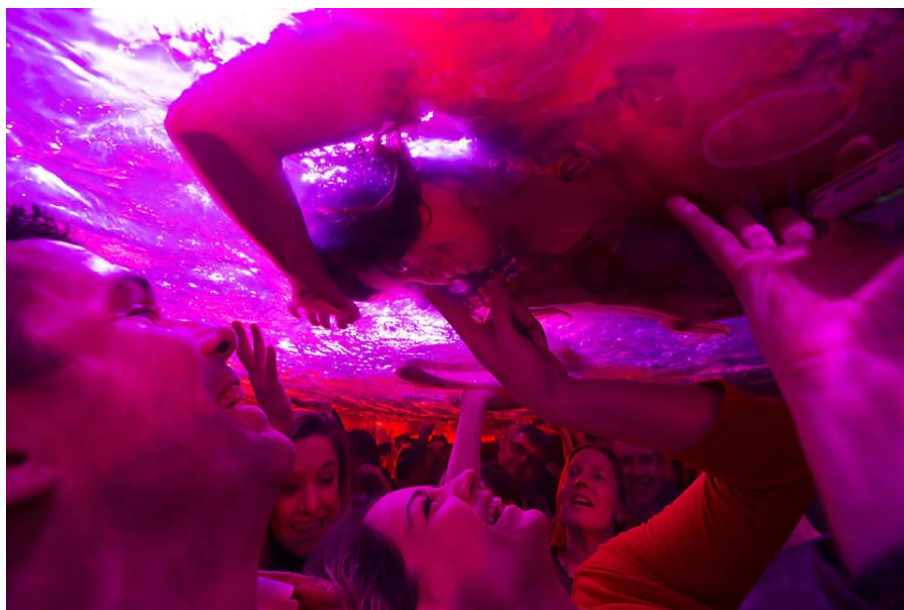


Figura 6 – Público interagindo de perto com artistas em piscina em *Fuerza Bruta*.
Foto: Eduardo Graça.

A temporada da companhia argentina *Fuerza Bruta* no Metropolitan, na Barra da Tijuca, foi pontuada por performances inspiradas no vento, na água e que exploravam a sexualidade – segundo Diqui James –, visando homenagear o Rio de Janeiro e os cariocas. Uma curiosidade foi a falta de diálogos na concepção artística do projeto nascido em 2003 a partir da companhia *De La Guarda*, em Buenos Aires. *Fuerza Bruta* (que é realizado periodicamente em Buenos Aires e só em Nova York foi visto por mais de 500 mil pessoas durante nove anos seguidos) foi elaborado de modo a ressaltar a linguagem corporal – a **mensagem produzida** pelo corpo – apresentada ao público em um jogo cênico desenvolvido de maneiras diferentes a cada instante e com várias acrobacias no transcorrer do espetáculo performático.

A variedade de elementos utilizados para compor a cena e narrar a história em *Fuerza Bruta* singulariza um método de trabalho e o resulta num estilo de apresentação artística que seduz os olhos pela grandiosidade, beleza, imprevisibilidade e pelo ineditismo, tornando-se difícil de categorizar em um gênero. A meu ver, é complexo definir em um gênero também o trabalho da companhia Barca dos Corações Partidos exibido no Teatro Riachuelo Rio, na Cinelândia, e no Centro Cultural João Nogueira (o antigo Imperator), no Méier, em 2017. Refiro-me à premiada peça *Auê*, concebida pelo octeto da Barca e por

Duda Maia, que também dirige a **bagunça organizada**. Para o crítico Renato Mello, trata-se de uma “impertinência”, ou melhor, uma “daquelas expressões artísticas que causam imensa dificuldade para os críticos que buscam permanentemente rótulos e definições para apoiar suas afirmações” (MELLO, *Botequim Cultural*, em 25/01/2016).

Na sinopse oficial, *Auê* é definido como

um espetáculo que mescla teatro, dança, performance e, claro, música. Criada em processo coletivo com a diretora Duda Maia, a encenação utiliza as letras como dramaturgia e os oito atores/cantores ainda são responsáveis por tocar todos os instrumentos ao vivo nesta verdadeira farra teatral.

Apesar de ser chamado de “peça”, o espetáculo *Auê* traz uma mistura de conceitos de tratamentos artísticos que faz jus ao nome. O comentário recém-feito está longe de ser uma desqualificação, pelo contrário. É um reconhecimento da originalidade da proposta artística que desconstrói o procedimento tradicional de montagem da peça com um arranjo de aspecto não convencional na cena teatral. E que teve, vale mencionar, grande repercussão na crítica e sucesso junto ao público. No tocante à crítica, *Auê* foi destaque nas três principais premiações de teatro carioca que consagraram as melhores produções de 2016. Ao todo, foram sete triunfos – Melhor Espetáculo, Produção e Música (Alfredo Del-Penho e Beto Lemos), no Prêmio APTR; Melhor Direção (Duda Maia), no Prêmio Shell; e Melhor Espetáculo, Direção e Direção Musical (Alfredo Del-Penho e Beto Lemos), no Prêmio Cesgranrio. (Rio Encena, 28 de junho de 2017).

A produção cultural em discussão mescla teatro, dança, performance e música. O cenário e o figurino dos atores – que permite a liberdade total dos movimentos, dada a sua leveza – são bem simples e de grande efeito visual. O que se deve destacar dessa experiência de linguagens combinadas – que se fortificam mutuamente – não é a força nem a emoção provocada pela palavra, mas a poética do corpo. Aqui, a tradução do sentimento de quem está amando mais a poética da dramaturgia corporal e o movimento, tal como nos demais espetáculos pontuados, são os grandes destaques.

O amor é apresentado a partir de sutilezas e palpitações, tendo como condutores a força de composições expressivas (nos mais diversos ritmos: samba de roda, baião, rock, valsa, ijexá, maracatu, coco) e a refinada movimentação

cênica, elementos provocadores de uma torrente emocional em toda a ambientação. Não há um fio condutor ou uma linha dramática definida. Em vez disso, os artistas oferecem a oportunidade para sentir a vida que pulsa no espetáculo.

A percepção sensível da técnica de corpo explorada pelos oito atores/cantores/multi-instrumentistas em *Auê* redimensiona uma visão do corpo comum: “o corpo não é coisa, nem ideia, o corpo é movimento, sensibilidade e expressão criadora” (NÓBREGA, 2000, p. 100). Percebe-se abandono, desespero, angústia, alegria e vários outros estados psicológicos manifestados na mímica, nos gestos, nas expressões dos corpos em processo de construção coletivo, sem haver anulação das individualidades, visto que os múltiplos e complementares talentos alternam seu momento de protagonismo. Além disso, como se lê em *Melodrama* de Jean-Marie Thomasseau (2005, p. 132), observa-se que “não tendo que render jamais tributo a um texto ‘literalizado’, [os atores podem] exprimir totalmente sua personalidade dramática, seus dons de mímica e dar à sensibilidade toda a sua força e suas nuances”.

Os artistas da Barca dos Corações Partidos destacam-se concomitantemente na dramaturgia corporal e na execução de instrumentos musicais no palco. Seus corpos são o **foco**, o ponto para onde converge a atenção do público, porque contam a história. Em dados momentos, os atores produzem sons usando seus próprios corpos e utilizam a voz como instrumento musical durante performances. Em vez do texto, os atores-cantores privilegiam “as letras que falam sobre o amor – inclusive seus altos e baixos – como dramaturgia e tocam ao vivo todos os instrumentos” (Rio Encena, 28 de junho de 2017). A apresentação dramático-musical conta com um repertório de 21 canções autorais e inéditas, compostas pelos integrantes da própria Barca.



Figura 7 – Atores/cantores/multi-instrumentistas da Barca dos Corações Partidos em uma cena de *Auê*.
Foto: Annelize Tozetto

“A música [...] é ao mesmo tempo expressiva e descritiva. Sua função é inicialmente emocional: ela substitui o diálogo [...], prepara e sustenta os efeitos dramáticos e patéticos, acompanha a entrada e a saída dos personagens” (THOMASSEAU, 2005, p. 131). A sequência de músicas desenha a cena em *Auê*. E a cena desenhada pela harmonia, pelas melodias e pelo ritmo das canções determina a ação corporal dos atores, cujo controle extremo no trabalho respiratório é exigido constantemente, de modo a manter a qualidade da emissão de voz na ação verbal, no canto, e na expressão de intenções cambiantes através da dramaturgia corporal. Essas intenções expressas são as grandes causadoras da emoção no público, seja nas interpretações dramáticas, nas danças, seja na interação dos atores com o público. Os atores, pelo que a técnica na direção dos movimentos indica, têm consciência de que seu momento em cena é um **texto** do espetáculo e de que se comunicam através de gestos expandidos ou retraídos, aos quais cabe a ação de dizer.



Figura 8 – Jesus carregando a cruz na Quadra da Cachopa em *O Cordeiro de Deus*. Fonte: Facebook da Cia. Semearte.

O desenho dos movimentos do grupo que atuou em *O Cordeiro de Deus* (montagem dramática baseada na Paixão de Cristo) e *O Rei Leão – A Origem* (montagem baseada no filme *O Rei Leão* da Disney, de 1994) revela a consciência do elenco quanto ao corpo ser o suporte da linguagem desenvolvida no momento da atuação^{45, 46}. Os jovens da Cia. Semearte⁴⁷, meninos e meninas da Rocinha,

⁴⁵ É de se admirar o preparo do cabelo, a maquiagem e o figurino customizado que caracterizam os personagens nas apresentações, bem como a confecção/reciclagem de objetos cênicos, o aproveitamento da iluminação improvisada à base de papel celofane, da locução em gravações, da dança com a função dramática de descrever ou exprimir. Apesar dos diversos problemas que enfrenta (indisponibilidade de local para ensaiar, impossibilidade de se reunir com frequência devido a conflitos na comunidade da Rocinha, escassez de verba, falta de patrocinador, etc.), a Cia. Semearte resiste como pode, sem deixar de produzir espetáculos de qualidade. A união do grupo, o amor de seus componentes pela arte de representar e a força que se dão mutuamente pode ser o segredo da sua capacidade de superação.

⁴⁶ Gostaria de traçar um paralelo entre a improvisação dos aparatos técnicos, no espetáculo e a apropriação improvisada de técnicas da literatura, do melodrama, do cinema na construção do folhetim. Embora seja produto industrial, o folhetim se improvisa a cada capítulo, pois não há tempo para pesquisa ou revisões.

imprimem nos gestos e nos movimentos o refinado acabamento, integrando-o ao diálogo para completá-lo com a potência da gesticulação expressiva. Ao mesmo tempo em que verbalizam, geram impressões diversas com o corpo, mensagens que suplementam aquilo que estão dizendo em cena.



Figura 9 – No palco da Biblioteca Parque da Rocinha, o mandril Rafiki e o leão Scar conversam um pouco atrás do pássaro calau Zazu, em meio às hienas que os cercam, em *O Rei Leão – A Origem*. Fonte: Facebook da Cia. Semarte.

Nas duas oportunidades em que vi a Cia. Semearte atuando (na Biblioteca Parque da Rocinha e na Quadra da Cachopa, situada naquela comunidade), o nível de controle motor, precisão e a habilidade na transmissão ao público da ideia imaginada, através de gestos dramáticos, nos diferentes blocos cênicos, fazia transparecer uma experiência artística avançada. Experiência essa muito provavelmente decorrente do trabalho corporal aperfeiçoado nos ensaios da dança, nos treinos e oficinas no teatro. A consciência rítmica da divisão da música parecia uma prestimosa assistência na gesticulação dos atores, haja vista a maneira como eles articulavam sua expressão através de gestos do corpo. Gestos os quais levavam a perceber que “o corpo não é uma massa material inerte e a causalidade linear, baseada no esquema estímulo-resposta, não se apresenta como

⁴⁷ Conhecida pelo trabalho com os segmentos dança, teatro, música, animação de festas (casamento, aniversário de criança, 15 anos, etc.), palhaçaria (arte ou técnica do palhaço) e diversão. Mais do que um polo difusor da arte e cultura, promove a valorização da educação e desenvolve ativamente um trabalho social na comunidade da Rocinha.

a maneira mais apropriada de compreensão do universo corpóreo” (NÓBREGA, 2000, p. 100). Sendo assim, “a sensação e a percepção não são elementos inferiores à evidência racional, aos conceitos logico-matemáticos, sendo imprescindíveis ao processo de conhecimento” (ibidem, p. 100-101).



Figura 10 – Equilibrista sustentando com uma mão o peso de ossos sobrepostos em momento de tensão. (ação física)

Os gestos do corpo no trabalho cênico dos artistas eram as notações de nuances expressivas a partir das quais o espectador de *Amaluna*, show de arte circense da companhia canadense Cirque du Soleil – realizado na arena armada no estacionamento do Parque Olímpico, na Barra da Tijuca –, formava o seu entendimento das narrativas apresentadas no contexto do espetáculo. Aqui, mais uma vez, a inexistência do diálogo em momento algum significou comprometimento das percepções sensíveis. A inscrição das emoções no trabalho corporal desempenhado por artistas em trânsito por várias experimentações cênicas (números circenses, dramatização, performance, pantomima) servia como meio eficiente de comunicação com a plateia.



Figura 11 – Acrobatas em número desafiador. (ação física)



Figura 12 – Visando entreter o público, casal de palhaços pantomimos sai rumo a uma viagem romântica. (ação dramatizada)

A experiência do corpo em movimento permitiu ao espectador compreender os sentidos construídos por meio da expressão corporal. Isto ficava evidente tanto na narrativa dramatizada do primeiro plano, na qual se revelaram os episódios ligados aos protagonistas do espetáculo através das artes cênicas, como na

narrativa do segundo plano, cujos personagens eram um palhaço e uma palhaça⁴⁸ – na verdade atores pantomimos – que interagiam com o público e o entreteniam durante a sua atuação. Os dois tinham se encontrado como que por acaso, no momento da abertura do show circense, antes do começo do espetáculo principal, e dali em diante começaram a viver juntos uma série de situações cômicas, as quais interrompiam momentaneamente a sequência do enredo dramático do outro plano narrativo que, certo tempo depois, voltava a ser o centro das atenções. O casal de palhaços pantomimos passou por altos e baixos, até acabar unido, após o término da trama mais importante e antes do retorno dos artistas à cena, para a despedida.



Figura 13 – O encontro de Miranda e Romeo. (ação dramatizada)

⁴⁸ Em mais uma aproximação entre o folhetim – escrita em que predominam perceptos e afectos de impacto imediato – e o espetáculo circense, o esquematismo proposital da atuação dos palhaços corresponde à figuração característica do folhetim. É a simplificação de gestos e atitudes que garante a percepção e a empatia imediatas do palhaço, da heroína e do vilão com o espectador/leitor.

Na trama central (inspirada nas mitologias grega e nórdica e na ópera *A Flauta Mágica* do compositor alemão Wolfgang Amadeus Mozart e ainda na peça *A Tempestade* do dramaturgo inglês William Shakespeare), após uma tempestade, um grupo de rapazes acaba aportando na ilha de Amaluna, local dominado por deusas e guiado pelo ciclo da lua. Romeo, um jovem marinheiro, conhece por acaso Miranda, filha da rainha Próspera. Os dois se apaixonam e enfrentam inúmeros obstáculos para ficarem juntos. A narrativa dos jovens apaixonados é entrecortada por vários números acrobáticos, os quais interrompem a ação dramatizada e substituem-na temporariamente pela ação física em *Amaluna*.

A atração *Santa Madera* (Madeira Sagrada, na tradução livre do espanhol) celebrou a abertura do Festival Internacional Intercâmbio de Linguagens (FIL) edição 2018, o décimo sexto da história, no Teatro Riachuelo. Na apresentação de circo contemporâneo da companhia francesa MPTA, criação inovadora e surpreendente baseada no poema *Je veux parler d'un ami* (Eu quero falar de um amigo) de René Char escrito em 1957, o argentino Juan Ignacio Tula e o suíço Stefan Kinsman demonstram domínio do trabalho de corpo expressivo no palco. A dupla cria jogos e variações poéticas explorando suas semelhanças e diferenças ao interagir com um objeto circular circense que cria movimentos espetaculares e perigosos.



Figura 14 – Tula e Kinsman na Roda Cyr. Foto: Divulgação/Christophe Raynaud de Lage. FIL 2018.

O trabalho corporal dos acrobatas mais parece mistura de arte circense, dramaturgia corporal e coreografia. Girando nos limites do controle na Roda Cyr, os acrobatas contam com o corpo sua história/suas histórias numa espécie de experiência de escrita em dupla. Os três corpos, o de Tula, o de Kinsman e a roda, deixam no chão uma espécie de cartografia virtual: linhas traçadas pela roda mais as marcas de mãos e pés dando a quem assiste à cena da plateia a vertigem e o encantamento da ilusão de ótica. (Folder do FIL 2018, p. 5) Efeito esse também obtido por meio do disparo de flashes de luz durante um trecho do processo da escrita corporal de Tula e Kinsman.

Outro espetáculo no rol da experiência teatral inovadora em que se evidencia o trabalho corporal de artistas na história é *Um Natal Eletrizante* do Lightwire Theater – companhia de dança sediada em Nova Orleans, nos Estados Unidos, que ganhou projeção mundial após uma participação marcante no programa televisivo America's Got Talent, em 2012. A atração combina teatro de marionetes, teatro e dança com o jogo de luzes fluorescentes em completa escuridão. Numa narrativa em que não há palavras, a trilha sonora feita de músicas de Nat King Cole, Tchaikovsky, Mariah Carey, dentre outros, encarrega-se de criar diferentes sensações e ambientes para sensibilizar a plateia, no decorrer da experiência auditiva, emocionante.



Figura 15 – Max (à direita) e o pai (à esquerda) olhando para as flores em *Um Natal Eletrizante*. Foto: Dell'Arte Soluções Culturais.

A junção de habilidade na arte eletroluminescente e delicadeza no mimetismo, nos movimentos realizados com muita precisão das personagens (pássaros, ratos, minhocas, flores, sentinelas) de visual deslumbrante que aparecem magicamente na escuridão, causa um efeito de ilusionismo, magia e muita interação com o público, proporciona uma experiência sensível do enredo fantástico, comovente. Este é centrado nas férias de um jovem pássaro chamado Max. *Um Natal Eletrizante* “chama atenção pela associação entre rigor técnico e inovação tecnológica [na dança com marionetes]. No escuro, fios de luzes coloridas – conectados às roupas dos próprios bailarinos – desenhavam imagens lúdicas” (CUNHA, Rio Show, 23/11/2018).

“Há um detalhe interessante que ninguém na plateia percebe”, diz Corbin Popp, um dos dançarinos à frente do grupo. “Nosso show não é controlado por um computador. No palco, cada bailarino toma conta da própria luz, que é abastecida por baterias de energia acopladas aos figurinos [eletroluminescentes]”. Ou seja, “ninguém ali é apenas dançarino. Todos atuam praticamente como eletricitistas”, ressalta Popp. (ibidem)

O caráter brincante da narrativa é, talvez, a razão para a universalidade da obra, já encenada em países como China, Canadá e Emirados Árabes Unidos. “O tema central da obra tem a ver com os momentos de união e compartilhamento em família”, afirma Ian Carney, um dos fundadores da companhia. “É uma linguagem entendida por todo o mundo, independente da idade” (ibidem). *Um Natal Eletrizante*, certamente o mais mimético⁴⁹ dos espetáculos que eu cito, é inspirado em clássicos natalinos. Surpreende, encanta, emociona espectadores de todas as idades.

Antes de encerrar a relação das minhas experiências, há que se fazer um adendo. Quero acrescentar aqui uma referência que de fato não é um espetáculo, mas tem a ver com o lado espetacular próprio do espetáculo e, sobretudo, com o movimento dos corpos e sua energia, o gesto, o uso do corpo como instrumento. Estou falando do ponto de partida do meu exercício de pensar o corpo fora do modo convencional, isto é, como sendo capaz de criar e transmitir conteúdo significativo e afetivo não verbal por meio do gestual, de postura no

⁴⁹ Mesmo tendo caráter mimético, o espetáculo produz efeito fantástico, desencadeando afetos muito mais do que transmitindo significações.

posicionamento, do movimento. Da leitura da ação de jogar como operação, na qual formulava minhas hipóteses ao fazer minha leitura performática baseado em percepções.

Meu ponto de partida vem de um esporte. O voleibol tem sido a minha inspiração para perceber com um olhar diferenciado o movimento corporal desde os meus oito anos. Minhas indagações sobre o uso do corpo como instrumento do sentido e sobre a dramaturgia corporal têm ligação direta com os movimentos dos jogadores desse esporte. Tudo o que disse até agora neste capítulo sobre os temas movimento, gesto e dramaturgia corporal é um desdobramento da minha relação com o que considero ser o estimulante das minhas inquietações relacionadas à dramaturgia corporal.

Meu interesse pelo vôlei de quadra⁵⁰ foi muito despretenso no início. Já aos oito anos, identifiquei-me totalmente com **o que o jogador faz** (as diversas formas como estrategicamente usa o conhecimento da técnica e o movimento do corpo a seu favor) nesse esporte, a complexidade dele, as regras, o formato da disputa em sets e a emoção despertada em mim pela partida – frequentemente definida nos detalhes técnicos ou táticos. Como um espectador dedicado, assistia a todo o tipo de campeonato, torneio, competições nacionais e internacionais televisionadas. Parafraseando Hans Ulrich Gumbrecht (2007, p. 146), cada segundo de ação era um pagamento em potencial, na forma de intensidade, ao meu investimento emocional no evento esportivo.

⁵⁰ O vôlei de quadra consiste em uma modalidade esportiva disputada por duas equipes formadas por seis jogadores: dois ponteiros (que passam a bola para o levantador depois de recebê-la da equipe adversária, ou atacam a bola levantada pelo levantador), dois centrais (especialistas na defesa através do bloqueio do ataque adversário e em ataques feitos no meio da rede), um levantador (armador do ataque à equipe adversária) e um oposto (atacante por excelência e responsável por passar bolas difíceis de atacar para o lado adversário). Os jogadores fazem um rodízio de posições na quadra, em sentido anti-horário, passando por setores numerados de 1 a 6. Um jogador volante pode fazer parte desse rodízio a qualquer momento, o líbero (especialista na defesa dos ataques adversários e na recepção da primeira bola), entrando provisoriamente no lugar de um dos companheiros de equipe. O objetivo do jogo é passar a bola por cima da rede, que separa as equipes em dois lados na quadra, e fazê-la tocar o chão do lado do adversário. Só é permitido ao jogador tocar a bola utilizando a mão. Cada equipe tem direito a fazer até três toques na bola ao receber, preparar e finalizar uma jogada, não podendo um jogador tocar na bola duas vezes sucessivamente. Ganha o jogo a equipe que fechar três sets de 25 pontos corridos. Em caso de empate no set, leva a parcial a equipe que abrir uma diferença de dois pontos no placar. Se o empate for no jogo, quando cada equipe ganhar dois sets, um set decisivo de 15 pontos corridos é disputado para definir a equipe vencedora. Havendo empate nesse set, ganha o jogo a equipe que abrir a diferença de dois pontos no placar.

Acompanhava até aqueles jogos que, devido à diferença de fuso horário do Brasil, eram transmitidos de madrugada. Colocava o despertador para tocar, ou programava a televisão para ligar já no canal da transmissão, só para não perder a oportunidade de experimentar a emoção de torcer por um clube daqui do Brasil, pela seleção brasileira feminina ou masculina de voleibol. Conforme Gumbrecht (2007, p. 19) diz no seu *Elogio da beleza atlética*, para mim, “o esporte era uma questão de estar ali no momento em que as coisas acontecem e em que as formas emergem através dos corpos, uma presença real e em tempo real”.

Os jogos passados na madrugada impuseram uma rotina de procedimentos: torcer sem vibrar e pôr a TV para ligar com o volume no zero, para dali ir ajustando gradualmente. Mas jamais ultrapassando do quase inaudível, de modo a não atrapalhar o sono dos menos entusiasmados. Com isso, o visual acabava sendo para mim mais importante do que o áudio. A minha adaptação surpreendentemente rápida a esse comportamento requerido pelo bom senso me trouxe um ganho: a habilidade de ver o jogo de vôlei sem som, tendo somente a imagem em movimento por recurso.



Figura 16 – A ponteira Drussyla defende a bola no time do SESC-RJ em jogo pela Superliga feminina de vôlei 2018/2019. Crédito: SESC-RJ.

Minha percepção em relação ao esporte que tanto gostava de acompanhar mudou completamente a partir do momento em que compreendi o que tinha acontecido. Sem o apoio sonoro, minha leitura de jogo concentrou-se na ação. E

quando digo ação, estou me referindo exatamente ao movimento do corpo no saque, na recepção da bola, no levantamento, no ataque, na defesa, na preparação e na definição do contra-ataque; ao acompanhamento da trajetória da bola; ao posicionamento e à movimentação do jogador na quadra; à narrativa construída enquanto dura o jogo. Para mim, a própria ação já era em si significativa. Tudo o que tinha a fazer, para entender o que estava acontecendo, era focar na dinâmica do jogo e formar a minha interpretação a partir da ação da qual era espectador atento.

Percebi que já não torcia apenas e ficava emocionalmente envolvido, quando acompanhava partidas de vôlei; pois havia mudado a maneira como eu enxergava os jogos. Passei a ver as transmissões dos jogos como “uma forma de experiência estética” (ibidem, p. 37). Por quê? “Insisto que assistir a esportes realmente corresponde às definições mais clássicas de experiência estética, não é para dar uma nova aura a formas não-canonizadas de prazer”, pois os esportes “já estão disponíveis para a apreciação potencial de todo mundo, e essa é uma das características mais positivas (e mais frequentemente destacadas) do esporte” (ibidem).

Talvez possa até parecer fútil declarar que assistir a uma partida de vôlei pode ser compreendido como fazer uma experiência estética. Contudo, para mim, é de grande importância. Ainda que, segundo Gumbrecht (ibidem, p. 36),

a maioria das pessoas que se consideram cultas tende a acreditar que experiências estéticas só podem ser desencadeadas por um conjunto limitado de objetos e situações consagrados: por livros que se apresentam como “literários”, pela música executada em salas de concerto, por quadros pendurados em museus ou por dramas que se desenvolvam num palco.

Ademais, alerta o pensador,

o fato de ser tão conservador com respeito ao cânone permite a esse grupo de elite utilizar a experiência estética como instrumento de distinção e privilégio social – instrumento de distinção, aliás, que a autoproclamada classe média gosta de usar como arma de agressão social, mais contra os “novos ricos” que contra os ignorantes, pobres e oprimidos. De acordo com essa visão, os times que milhões de pessoas comuns acompanham, e dos quais alguns multimilionários são até donos, jamais seriam dignos o suficiente para serem confundidos com algum tipo de experiência estética. (ibidem)

Entretanto, acredito que assistir a um jogo de vôlei esteja em linha com realizar uma experiência estética. Por algumas razões. Começando pelo mais básico: “as formas produzidas por movimentos corporais e a presença desses corpos” (ibidem, p. 31) são “um fascínio no sentido real da palavra – um fenômeno que paralisa os olhos, algo que atrai, constantemente, sem indicar nenhuma explicação para a atração” (ibidem, p. 20). Um fenômeno, portanto, tão fascinante como um livro literário, uma música, um quadro, uma encenação de teatro. “Por essa capacidade de fascinar, o esporte exerce uma força transformadora, conduzindo [o] olhar para coisas que normalmente ele não apreciaria” (ibidem).

Os movimentos atléticos como gestos dramáticos no vôlei – enquanto forma – seriam **belos**, importantes o suficiente para se tornar alvo de minha percepção sensível, para que escrevesse sobre eles. Como Immanuel Kant observa em sua *Crítica do juízo*, a palavra “belo” vem de “juízo de gosto” feito em situação de “satisfação pura e desinteressada”. **Desinteressada** no sentido de desconectada em relação ao cotidiano, no tocante ao caráter autônomo e insular da experiência estética. A propósito, ressalta Kant, o juízo estético não se prende a conceitos: não se baseia neles nem os visa. Assim sendo, salienta Gumbrecht (ibidem, p. 39), “não precisamos de conceitos que justifiquem esse juízo estético, porque, como normalmente não há nada do mundo cotidiano em jogo, não precisamos traduzir nosso prazer pessoal para que os outros o compreendam”. Se o conceito kantiano de estética é invocado para tratar do esporte, parece que a mesma abertura se opera para tratar do folhetim. Ambos se aproximam no apelo às massas e na relação com a remuneração e o lucro. Creio que se identificam, no caso, com a interrupção revolucionária do teatro pós-dramático.

Por fim, o desempenho atlético como candidato a experiência estética “– e a experiência estética em geral – não difere, em termos qualitativos, de nossa experiência em outras situações menos marcantes” (ibidem, p. 45). A distinção está no seguinte: “o que é diferente é que nossa capacidade física e emocional está atuando perto do limite máximo”, diz Gumbrecht (ibidem). Quando diante da “multiplicidade de movimentos do corpo [convergindo] para produzir uma impressão de intencionalidade” (ibidem, p. 40) percebo estar submetido a “algo cuja chegada não controlamos e que portanto sempre parecerá repentino” (ibidem,

p. 45). Alguma coisa **sublime**, isto é, absolutamente grande, capaz de causar desordem, a devastação mais selvagem e incontrolável, “algo que assim que inesperadamente aparecer, começará a desaparecer, irreversível e dolorosamente, porque queremos nos agarrar ao prazer e às possibilidades que [a experiência atlética dos movimentos dos corpos] proporciona” (ibidem).

Mesmo quando assistia a um jogo de vôlei ouvindo o áudio da transmissão, a leitura visual da movimentação predominava sobre a escuta do som da TV. Observando os jogos com atenção, concluí que o vôlei era mais do que um esporte físico, atlético, demandador de uma mistura bem calibrada de força, agilidade, técnica e raciocínio. A prática do vôlei é uma atividade extremamente técnica, como a dança o é.⁵¹ Exige do jogador o **jeito** de tocar, golpear, trabalhar a bola. O movimento do corpo – sobre o qual se pode ter percepções sensoriais imediatas –, que é muito indicativo, deve ser invariavelmente impecável a fim de ser aproveitável. Caso não o seja, haverá consequências na recepção e nas ações de organização ofensiva. A equipe terá que se desdobrar para concluir a jogada combinada e fazer ponto.



Figura 17 – Fernanda Garay e Walewska, do Praia Clube, subindo para bloquear o ataque de Nadja Ninković, do Nestlé/Osasco, pela Superliga feminina de vôlei 2017/2018.

⁵¹ Para se ter uma ideia da importância do gesto técnico no vôlei profissional, vale a pena conferir um treino de saltos disponível no YouTube, no link <https://youtu.be/YmBMu2Za91Y>.

Jogar vôlei exige sensibilidade na leitura do jogo, visão estratégica, equilíbrio emocional, nível altíssimo de concentração, movimentos precisos e refino técnico em todos os fundamentos. Deve-se ter a máxima atenção nos detalhes: desde o posicionamento do jogador nos setores da quadra até a adequação da postura corporal e a perfeição do gestual ao sacar, dar manchete, passar a bola de toque, saltar, atacar e bloquear. Estar mal posicionado em quadra pode comprometer a recuperação de uma bola defensável, assim como a execução mal feita de um movimento pode custar não só o ponto, mas toda a estratégia montada pelo levantador – o cérebro do time na quadra – para a equipe garantir aquele ponto. No vôlei, sai-se melhor a equipe que erra pouco, ou não comete erro algum. Para tanto, o atleta treina, visando alcançar a excelência na sua atuação em quadra.

Com a percepção mais apurada, passei a assistir aos jogos de voleibol mais como um examinador. Contudo, sem deixar de lado o envolvimento emocional de torcedor: algo normal, pois “qualquer tipo de esporte pode gerar dois tipos de espectadores – os de olhar analítico e os de investimento emocional”, afirma Gumbrecht (ibidem, p. 147). Cabe lembrar que “cada esporte tem uma afinidade menos ou mais intensa com um ou outro modo de assistir” (ibidem). Para mim, envolver-me emocionalmente no jogo e analisá-lo era bastante agradável e inexplicavelmente recompensador.



Figura 18 – O ataque do holandês Maarten van Garderen passando pelo bloqueio duplo do central Lucão e do oposto Wallace. Atrás, a atenção na cobertura da defesa do levantador Bruno e a preparação da recepção do ponteiro Kadu. Mundial de Vôlei 2018. Foto: Surto Olímpico.

Enquanto observador de evento esportivo, procurava ver como os times desenvolviam o seu jogo e como o desempenho individual dos jogadores colaborava no resultado das equipes nas parciais disputadas. Comecei a me prender aos aspectos táticos e técnicos. Nos aspectos táticos, buscava me concentrar na escolha feita pelo levantador da combinação de jogada e do jogador cujo ataque levaria a equipe a marcar mais um ponto no placar, bem como na comunicação entre os jogadores e entre estes e o técnico (muitas vezes não sendo verbal, mas feita por meio de gestos).

Nos aspectos técnicos, olhava para a maneira particular de cada jogador executar os fundamentos do vôlei. Isto é, o jeito pessoal de cada atleta transformar conhecimento e habilidade em lance do repertório de vôlei através do movimento corporal, “a capacidade de fazer os movimentos certos na hora certa” (ibidem, p. 138). Procurava me ater aos movimentos corporais dos jogadores (que evocavam lembranças da minha experiência de espectador de balé, devido à plasticidade dos movimentos) que *per si* comunicavam. Movimentos certos que correspondiam “a cada movimento do corpo num determinado contexto espacial” (ibidem, p. 139).

Observava a extensão ou retração de braço, o giro do corpo no ar, a colocação de maior ou menor energia na realização do lance esportivo, “a capacidade intuitiva de colocar o corpo num espaço específico no momento exato em que ele precisa estar lá” (ibidem, p. 140), “[o] impacto emocional de sua presença física” (ibidem, p. 47). Prestava atenção em tudo o que delineava uma intenção, a potência, a direção e produzia um impacto. Para mim, “a forma específica do desempenho atlético produz uma forma específica de efeito estético” (ibidem, p. 48). Forma essa que “nos lançam numa oscilação entre nossa percepção de pura beleza da forma física e nossa obrigação de interpretar essa forma de acordo com as regras de um jogo específico” (ibidem, p. 46). Por isso, experimentava captar dados não verbais do evento esportivo por meio da percepção sensível.

Em outros termos, passei a focar nos aspectos do jogo de vôlei passíveis de serem registrados por meio do conhecimento sensível: recepção e passe, defesa e ataque. Aspectos os quais, quando bem realizados, promoviam o espetáculo de voleibol (o vôlei-espetáculo, como, por analogia, tem-se o futebol-arte para as

jogadas espetaculares⁵²), a julgar pela performance individual e coletiva do momento da recepção da bola até a preparação e a finalização do ataque. Considerando “uma série de fenômenos que fica de algum modo entre a performance [atlética] e o ato de julgá-la” (ibidem, p. 108).

Detinha-me inclusive na ação ofensiva eventualmente não terminada com o ponto garantido, apesar de todo o esforço e da mobilização da equipe, a fim de compreender o que tinha contribuído para a falha do sexteto no lance em apreço. Despertava-me a atenção a aparição inesperada de um corpo no espaço. Corpo que de repente assume uma bela forma, que se dissolve de maneira tão rápida e irreversível, podendo ser encarada como uma espécie de epifania. Essas epifanias, segundo Gumbrecht, “são a fonte da alegria que sentimos ao assistir a um evento esportivo, e elas marcam a intensidade de nossa resposta estética” (ibidem, p. 46).

O voleibol, para mim, é, portanto, mais do que um esporte. Representa o marco do modo de perceber a grandeza do uso do corpo – e a graça⁵³ do movimento deste – como instrumento de significação comunicável e de efeito artístico. Ali, como no espetáculo, o movimento é um indício de significado não verbal, percebido pela via da percepção sensível⁵⁴. Por isso concordo com Grumbrecht quando ele diz que assistir a um evento esportivo – neste caso, a um jogo de vôlei – confunde-se com fazer uma experiência estética e afirmei acima que, apesar de não ser propriamente um espetáculo, o jogo de vôlei também tem um quê de espetacular, considerando pelo lado do gestual e do movimento – apreensíveis ao olhar –, que passam energia, beleza e outras sensações a mim quando assisto à partida em casa ou no ginásio. Passam a impressão de que

⁵² Complementa Gumbrecht (2007, p. 134): “uma jogada bonita é mais que apenas uma forma – é uma epifania da forma. Uma jogada bonita é produzida pela convergência súbita e surpreendente de corpos de vários atletas no tempo e no espaço. As jogadas bonitas são sempre surpreendentes, por dois motivos. Mesmo que a forma específica seja o que os especialistas chamam de jogada ensaiada – pensada com antecedência e praticada inúmeras vezes –, ela será nova e surpreendente [...]. Mas, mais que isso, as jogadas que surgem em tempo real na partida são surpreendentes até para os treinadores e para os jogadores que as executam, porque precisam ser realizadas contra a resistência imprevisível da defesa do outro time. Enquanto o time que está com a bola tenta criar uma jogada e evitar o caos, a equipe adversária, em posição defensiva, tenta destruir a forma emergente e precipitar o caos”.

⁵³ Característica que, mais do que qualquer outra coisa, pode ser a responsável pelo fascínio dos amantes de esporte.

⁵⁴ É bom lembrar que nessa percepção existem variáveis na recepção do público, pois o espectador recebe o jogo de acordo com a sua leitura.

“alguma coisa acontece aos corpos nos grandes momentos do esporte, algo para o qual os corpos não foram feitos” (ibidem, p. 128).

O voleibol proporcionou o treinamento do meu olhar para perceber o gesto, o movimento, a expressão do corpo. Esse lugar da experiência da sensorialidade me levou até a dramaturgia corporal nos espetáculos. E essa (como disse na introdução) me levou a reconhecer, na escrita da narrativa de ficção do folhetim de Nelson Rodrigues, a aposta do autor no trabalho de corpo expressivo da personagem no enredo, que desloca a dramaturgia corporal (operada por atores) para a descrição verbal do movimento e expressão dos corpos das personagens.

Como se pode observar, o gesto, o movimento e o corpo estão no âmago das diferentes propostas de espetáculos referidos como minhas experiências anteriores, inclusive no voleibol, modalidade esportiva na qual o corpo tem um papel fundamental na dinâmica do jogo. No tocante ao espetáculo, o corpo tem sido um eficiente instrumento de comunicação vigente nas artes da cena, como o teatro, a dança, o circo, a performance – como mostrei quando escrevi sobre os espetáculos aos quais assisti – e a literatura – conforme será mostrado mais à frente.

Realizadas por meios os mais diversos, as montagens dos experimentos artísticos têm apresentado na contemporaneidade tendência a uma riqueza de ações dramatizadas e físicas que, mais do que levarem à consciência das ações, têm total importância na potência do resultado teatral. Ações essas que já trazem o sentido como resultado de operações dos corpos, sendo, por isso, dispensável o uso de palavras no seu transcorrer. Nelas, a gestualidade natural que sugere, indica, faz subentender, cria o essencial como forma poética. (COUTINHO, 2012, p. 138) Convida “o público a ser um coautor do espetáculo, preenchendo com a sua imaginação todas as lacunas oferecidas, criando e dando nexos, cada qual, à sua própria história” (ibidem).

4.4

A proposta do corpo que encena e das encenações com o corpo na forma-de-escrita de Nelson Rodrigues no romance-folhetim

Vinha falando, até o momento, sobre o gesto, o movimento e o corpo no espetáculo. Sobre o corpo como um instrumento que pode comunicar com eficiência, na ação física ou através da dramaturgia corporal. Havendo ou não palavra na apresentação para o público. Agora, vou tratar do corpo que encena e das encenações com o corpo no folhetim escrito por Nelson Rodrigues.

Mas quero, antes de fazê-lo, retomar as questões em aberto. As perguntas feitas ao final da seção 4.1 deste capítulo, e que ainda não as respondi, questionavam como falar de uma dramatização na qual o corpo da personagem (que não é físico) vai atuando de modo a criar significados não verbais durante a ação, de que forma pensaria o corpo como elemento essencial nos processos performativos da figura fictícia e como revelaria o desempenho desse corpo como um dos vários elementos integrantes da encenação. Certamente a atuação da personagem na ação dramatizada do folhetim é um bom fio condutor e é por esse caminho que vou começar a formular as respostas.

Primeiro, a respeito da dramatização. A dramatização elaborada por Nelson Rodrigues põe em destaque o trabalho de corpo da personagem na cena. Esse trabalho de corpo resulta no destacamento da encenação em relação ao texto e ao drama. No desenvolvimento da encenação, através de uma série de gestos da personagem, é que significados não verbais vão sendo criados.

O estilo de personagem que serve ao propósito de Rodrigues de externalizar reações emocionais, por meio do teatro gestual, seguramente nada tem a ver com uma representação da figura humana, cujo corpo não importa do ponto de vista literário. Interessa ao romancista, antes de tudo, expressar os estados da mente e do espírito. Para isso, ele utiliza o corpo da personagem como elemento propiciador e dinamizador da dramatização. Elemento que, definitivamente, importa do ponto de vista da dramaturgia da prosa. Portanto, o corpo é um elemento fundamental na atuação da personagem e no trabalho expressivo que o folhetinista realiza.

Penso, como já afirmei, a escrita do folhetim de Rodrigues como um objeto artisticamente trabalhado. Objeto portador da atuação criada pelo artista da palavra. Atuação que ele cria para ser experimentada pela massa de leitores. Esse objeto, acessível ao público através da plataforma livro (depois da primeira divulgação, seriada, em jornal), é composto de um enredo repleto de passagens

dramatizadas. Na atuação encenada que se destina à experiência do leitor, percebem-se o corpo realizador e produtor de sensações, a força da atuação dramatizada e o impacto produzido. Logo, o desempenho do corpo da personagem é um dos eixos da forma de teatro melodramático da narrativa de ficção rodrigueana.

Ao que tudo indica, existe no texto do folhetim de Rodrigues uma proposta afinada com um realce reiterado na captura de gestos do corpo. O corpo em deslocamento na cena, sentido, se revelando através da linguagem de gestos e expressões faciais. O corpo motivando o emprego do poder sensorial na ação dramatizada, enfim, o corpo em diversos modos de atuar. Mas toda vez como um elemento destacado na encenação que, ao ser apanhada num olhar, “convida o espírito a um delírio que exalta suas energias” (ARTAUD, 2006, p. 29).

O corpo desempenha-se no teatro e a sua presença se modifica no palco. Porém, no livro, é a escrita que dá vida ao corpo. A técnica de escrita de Nelson Rodrigues é a agenciadora dos empréstimos entre o teatro e a literatura. A escrita é o meio pelo qual esse efeito é alcançado. Ela é a operadora do efeito de presença e do desempenho do corpo na encenação da narrativa do folhetim.

[...] dona Ana, alucinada, não dizia coisa com coisa. Cercada de filhas e de genros, desmoronada na cadeira, limitava-se a soluçar: “Minha filha! Minha filha!”
Doutor Maciel perdeu a cabeça. Agarrou-a pelos dois braços e a suspendeu:

— Pare com esse histerismo! Fale!

Com a boca torcida, uns olhos de espanto, dona Ana indicou, com a cabeça, o quarto de Lúcia. Doutor Maciel balbuciou: “Lúcia?” Empurrou a esposa e arremessou-se. O quarto de Lúcia estava com a porta apenas encostada. O velho entra e estaca. Olha em torno, estupefato. Aproxima-se da cama intacta.
(RODRIGUES, 2010, p. 57)

Repare-se no trecho de *A mentira* acima. O momento dramático é indicado através das reações emocionais de dona Ana e da falta de paciência de doutor Maciel para com a esposa. A sequência de ações realizadas por ambos vai passando ao leitor a imagem de clima tenso, que vai se intensificando a cada instante, na medida em que as personagens vão se expressando no decorrer da ação espetacular. **Espetacular**, aqui, no sentido mesmo de espetáculo.

Se, segundo Hans-Thies Lehmann, “no drama tradicional o corpo é existente, mas não importa do ponto de vista literário” (LEHMANN, 2003, p. 15), no drama do folhetinista Nelson Rodrigues, o corpo importa do ponto de vista da

dramaturgia da prosa. A escrita, composta por termos simples em construções sintáticas breves, destaca o corpo como realizador e o poder sensorial do corpo no enredo.

A escrita faz do corpo um objeto de experimento de arte no processo gerador do drama. Insere o corpo na narrativa de ficção como um instrumento criador e transmissor de significado não verbal, por meio de expressões corporais, linguagem. “[Uma] linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, [que] deve satisfazer antes de tudo aos sentidos [...]” (ibidem, p 36). Isto é, “[uma] linguagem [...] verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada” (ibidem). Assim, o exagero de gestos na cena do folhetim pode ser analisado como uma ação premeditada, calculada pelo idealizador do plano dramático. Concebida para produzir um resultado cênico expressivo.

[Malú] continuava fria e o médico cada vez mais espantado. “Interessante, muito interessante”, admirava-se ele, pensando, que, afinal, podia ser inibição nervosa. Dirigiu-se, então, para D. Lígia; e nova surpresa, porque a dor que esperava encontrar na filha via explodir em D. Lígia. Ela chorava, com efeito: escondia o rosto no peito do médico. Era uma dor sem medida e que foi um crescendo. O médico desconcertou-se. “Ora essa, Malú é quem devia estar chorando”... Achava que o sofrimento de D. Lígia devia ser mais moderado. (RODRIGUES, 1946, p. 38)

Observe-se o trecho de *Escravas do amor*. O comportamento desviante do esperado, tanto de Malú (“fria”) como de sua mãe (desesperada), vai dando ao dr. Meira indícios de anormalidade. O choro excessivo de D. Lígia, expressão não verbal da profunda dor que ela sente, comunica estranheza veementemente à consciência de dr. Meira. Por que aquela que seria a futura sogra, e não a ex-namorada, chora copiosamente a morte de Ricardo? O médico, então, vai suspeitando dos fatos que testemunha. Veja-se que, colocando a sensibilidade a serviço da leitura da cena, o leitor é capaz de captar sensações produzidas pelas reações de Malú, D. Lígia e dr. Meira.

Nesse sentido, seria razoável pensar a escrita como uma proposta artística valorizadora do movimento e da dramaturgia corporal dentro da narrativa. O corpo, nessa proposta, seria um importantíssimo elemento vinculado à elaboração do espetáculo feito pelo romancista. Elemento esse que Rodrigues colocaria na

base do processo criativo, quando elabora uma história para emocionar o público leitor do seu folhetim.

Esse modo de perceber não apenas coloca o corpo e as várias indicações que o leitor capta por meio da linguagem corporal no centro do processo criativo do romance-folhetim, mas também provoca uma relevante alteração. Repare-se que a relação do leitor com a narrativa acontece não influenciada pelo enredo, e sim pela emoção comunicada pelos gestos da personagem.⁵⁵ “Essa linguagem física, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra” (ARTAUD, op. cit., p. 36).

Um aspecto característico do drama de Nelson Rodrigues, as encenações amplificadas do corpo, é priorizado com frequência na cena. Desse modo, a encenação prevalece sobre a ação e o drama no folhetim. “[O gesto da personagem, enquanto linguagem,] consiste [...] [no] que ocupa a cena, [...] [no] que pode se manifestar e exprimir [...] numa cena” (ibidem, p. 36-37).

Como se pode ver, procuro realçar na forma-de-escrita de Nelson Rodrigues no romance-folhetim o corpo sendo explorado em processos performativos ligados ao ato de uma performatividade literária. Chamo atenção para o que, a meu ver, é uma **forma** de comunicar própria do romancista. Forma que consiste em explorar o corpo na narrativa como um objeto de arte que possui vivacidade, energia, que exprime bem ideias, transmite emoções de modo altamente significativo através do movimento. Forma de explorar o corpo semelhante à maneira como o corpo é explorado nos espetáculos e na prática do vôlei de alto rendimento, conforme se mostrou nos subitens 4.2 e 4.3.

Opto por focar no aspecto do teatro gestual na prosa folhetinesca de Rodrigues, entendendo que “essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los” (ibidem, p. 37). Mas isso, em hipótese alguma, “a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais” (ibidem). E ainda “permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras” (ibidem).

⁵⁵ “Uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói” (ZUMTHOR, 2014, p. 78).

Ver nos textos de Hans-Thies Lehmann o que ele escreve sobre a corporeidade e que a forma do teatro não se limita a uma **forma específica**, pois há modos variados de conceber o drama, e ver no artigo de Desirée Pessoa as maneiras diversas de lidar com o texto, em relações estabelecidas a partir de óticas diferentes de criação de peças teatrais, foi muito produtivo. O que li nessas fontes teóricas fomentou a minha visão crítica sobre a encenação que encontro na escrita do folhetim de Nelson Rodrigues. Depois de ler *Teatro pós-dramático*, “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político” e “Escrituras cênicas: novos olhares possíveis ao texto contemporâneo”, torna-se ainda mais interessante e desafiador conceber o corpo da personagem como “[meio] de expressão utilizável[l] em cena”⁵⁶ (ibidem, p. 38), um expressivo elemento da dramatização que Rodrigues cria na sua realização artístico-literária.

Na escrita folhetinesca, entonações, a pantomima, os gestos encenados pelo corpo indicam a emoção que a personagem está sentindo. Sua atitude ao se expressar com o corpo leva a compreender que o estado mental está sob influência das emoções. A escrita dá a ver comportamentos sendo determinados por essa suscetibilidade.

Entonações e gestos são meios que têm uma poesia própria, intrínseca, na escrita folhetinesca de Rodrigues. Poesia que se junta com a poesia que provém do modo como Rodrigues combina o teatro gestual com comportamentos e atitudes motivados pelo estado emocional. Teatro gestual, comportamentos e atitudes “que têm um valor ideográfico” (ibidem, p. 38). “Representam ideias, atitudes do espírito [...] de um modo efetivo, concreto, isto é, evocando sempre [...] detalhes naturais” (ibidem, p. 39). Uma espécie de “linguagem que [...] dá bem a ideia do que poderia ser no teatro uma poesia no espaço independente da linguagem articulada” (ibidem).

Veja-se um exemplo do que se disse no seguinte trecho de *Meu destino é pecar*. Rodrigues traz à cena Maurício e sua cunhada, Leninha. Observe-se a união de gestual, comportamento, atitude e entonação na passagem.

⁵⁶ Como Antonin Artaud explica, “na medida em que se revela [capaz] de aproveitar as possibilidades físicas imediatas que a cena [lhe] oferece para substituir as formas imobilizadoras da arte por formas vivas e ameaçadoras, através das quais o sentido [...] pode reencontrar, no plano do teatro, uma nova realidade; na medida em que cedem àquilo que se poderia chamar de **tentação física** da cena”. (ARTAUD, 2006, p. 38; grifo do autor)

[Maurício] avançava para Leninha. Vinha sombrio, os lábios cerrados, um ar de determinação feroz. Ela, então, correu.

[...]

— Pode correr. Eu corro mais que você. Não adianta!

Leninha desafiou:

— Duvido!

— Você vai ver!

Começou a perseguição. [...] O salto do sapato atrapalhava-a; por duas ou três vezes ia caindo. Então se decidiu. Descalçou-se, rápida. Estava agora mais livre.

Mais atrás, ele percebeu o movimento da moça. E vendo-a de pés nus, teve uma emoção aguda e incompreensível, como se um fato tão sem importância lhe transmitisse uma sugestão perturbadora.

(RODRIGUES, 2013, p. 192-193)

O que busco ao me deter na linguagem poética do teatro gestual – que “escapa à palavra” (ARTAUD, op. cit., p. 38) – é o seguinte. Desejo ressaltar “essa linguagem de signos e de mímica, essa pantomima silenciosa, essas atitudes, esses gestos no ar, essas entonações objetivas” (ibidem, p. 39) na encenação. Ou seja, conceber tudo isso de que Nelson Rodrigues lança mão no seu folhetim, que é “teatral no teatro” (ibidem), como princípios basilares do plano teatral do drama.

Infelizmente, um conjunto de modos de expressão que, negligentemente, não é chamado de **arte**. Nem é percebido como **ação programada**. Nem é entendido por **encenação** ou realização na prosa, apesar de essa linguagem (signos, mímica, atitudes, gestos, entonações) produzir efeito de encenação no agora da cena, com eficácia e imediatez.

Refiro-me a uma linguagem não verbal que expressa ideias claras aos sentidos ao participar da cena. Portanto, o leitor pode entendê-la utilizando a percepção sensorial na leitura do romance-folhetim. Romance no qual o teatro não submete a encenação ao texto. Um tipo de teatro que utiliza muito o que é especificamente teatral para indicar no texto, através da dramaturgia corporal da personagem, sentidos imaginados pelo autor. Ideias que os sentidos podem ajudar o leitor a compreender.

Quando Sônia entrou no quarto, algum tempo depois, Joyce já estava deitada. Vestira o pijama leve e gracioso e se cobrira com o lençol, da cabeça aos pés. Não era possível nenhuma dúvida: a menina estava ressentida com alguém. Fiel ao hábito de muitos anos, Sônia não podia ver a prima sofrendo, sem que sofresse também. Embora temerosa de exasperar a outra, fez a pergunta:

— O que é que há, Joyce?

Resposta curta e seca:

— Nada.

Sônia insistiu:

— Vocês brigaram?

Joyce, com a voz abafada pelo lençol, deu uma nova resposta, e malcriada:

— Quer me deixar sossegada, sim?

[...]

Finalmente, [Sônia] veio deitar-se. Joyce não se mexera; continuava coberta, o que sugeria uma impressão extremamente desagradável e até fúnebre. Com profunda tristeza, Sônia apagou a luz e, enquanto se deitava, disse como sempre:

— Boa noite, Joyce!

— Boa noite!

Mas, imediatamente, Sônia sentiu que Joyce se sentava na cama e, como não queria se antecipar, deixou-se ficar silenciosa e expectante. Joyce teve a iniciativa, como se a escuridão do quarto a animasse:

— Sabe o que Carlos me disse, Sônia?

— Não. Que foi?

Joyce fez uma pausa, antes de completar:

— Disse que eu era indigna de qualquer espécie de amor.

— Disse isso? Teve essa coragem?

— Teve.

E Sônia:

— Mas foi uma infâmia!

Joyce negou:

— Não, Sônia! Não foi infâmia! Foi pura e simples justiça! Carlos disse a verdade: eu sou indigna de qualquer espécie de amor!

(RODRIGUES, 2007, p. 357-359)

Veja-se a passagem de *O homem proibido* em que Sônia almeja fazer contato com Joyce. Preste-se atenção na mensagem transmitida através do lençol: signo que, uma vez interposto entre o corpo da prima de Sônia e o ambiente do quarto de ambas, sugere a ideia de acesso interditado àquela menina. O jeito estranho de responder confirma, através de referências à sua entonação, que Joyce não estava querendo conversa. Quando protegida pela escuridão – outro signo –, a “ressentida” muda de atitude. Expressa o porquê de ter agido diferente com Sônia por meio de um gesto: a confissão que custou a sair.

Para priorizar a linguagem corporal e a efetividade desse aspecto na ação do folhetim, precisava de fontes de pesquisa condizentes com o meu objetivo. Meu objetivo é trabalhar a percepção do uso do corpo no enredo, não negligenciando as realizações que passam despercebidas, como se as expressões corporais fossem simplesmente descartáveis na narrativa. Com o auxílio de Hans-Thies Lehmann, a perspectiva do chamado teatro pós-dramático ofereceu suporte para cogitar a autonomia do corpo também na encenação que percebi no folhetim de Nelson Rodrigues. A saber, na minha percepção do corpo da personagem como elemento teatral essencial no teatro feito nas cenas dos romances.

A contribuição de Desirée Pessoa apontou-me outra vertente argumentativa produtora. Na perspectiva do teatro clássico e moderno, o texto era obra de linguagem, isto é, o grande drama. Mas nas manifestações cênicas contemporâneas, o texto é apenas mais um material. Essa diferença importa quando se reflete acerca de processos criativos. A partir dessa mudança de percepção, pode-se perfeitamente pensar em possibilidades de realização para além do texto dramático convencional.

Diante de uma escrita teatralizada, como a do folhetim de Nelson Rodrigues, é cabível pensar menos no texto como uma arte teatral, como outrora se fazia no teatro de fábula clássico. Os estados da consciência tornando-se compreensíveis através da expressão do corpo da personagem, “gestos, signos, atitudes, sons, [meios de expressão] que constitu[em] a linguagem da realização e da cena” (ibidem, p. 44) poderiam ganhar destaque no teatro do folhetim.

A escrita teatralizada do folhetim, concebida com ênfase na expressão corporal da personagem e na relação da gesticulação com a dramaticidade da cena, parece estar em assonância com a tendência pós-dramática, citada por Sérgio de Carvalho na apresentação do *Teatro pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann. Por ser uma escrita que valoriza a autonomia da cena e recusa o “textocentrismo” (CARVALHO, 2007, p. 9). Por romper com “velhos hábitos narrativos ligados ao mundo dramático” (ibidem) e fazer do corpo “um corpo de gesto” (LEHMANN, 2007, p. 342). “O corpo, em seu modo de ser gestual, se manifesta como uma dimensão na qual tudo permanece como ‘potência’ no ‘ato’, um ‘meio puro’” (ibidem).

Em função disso, “o ato da comunicação teatral se torna autorreferente. O mostrar passa à apresentação, à manifestação, à exposição como gesto que se basta a si mesmo” (ibidem, p. 181). O drama do folhetim não apenas convida implicitamente o leitor a interrogar as expressões corporais, mas também as coloca em cena sob nova maneira: como atos performativos. É uma construção encenada em que o potencializado caráter de signo do teatro possui concretude para além da interpretação, na percepção sensorial do plano estrutural da narrativa. Paralelamente, na própria construção da narrativa verbal, desloca-se a força produtora de sentido da trama propriamente dita para a descrição do que se passa nos corpos das personagens.

Juntos, o ensaio e o livro de Hans-Thies Lehmann e o ensaio de Desirée Pessoa levaram-me a olhar para o subtexto da dramaturgia e a compreender o texto folhetinesco rodrigueano como escrita dramático-literária. Por quê? Tenho a impressão de que por esse prisma consigo avaliar de modo mais satisfatório o procedimento de trabalho do folhetinista Nelson Rodrigues, o elaborador de encenações a partir de uma maior atenção à autonomia do corpo. Parece-me que Rodrigues age de forma consciente ao articular os gestos da personagem visando-a como “colaborador[a] na encenação do espetáculo em que participa” (PESSOA, 2014, p. 1), considerando sua própria capacidade física na hora de vinculá-la com a cena em andamento, carregando de dramaticidade seus gestos e suas expressões.

Nesse sentido, imagino que seja apropriado pensar, a partir das teses de Lehmann e Pessoa, a narrativa folhetinesca de Rodrigues como escritura cênica, já que se trata de uma escritura que tem o corpo como estímulo e cerne. O folhetim rodrigueano é uma forma textual privilegiada por uma forma de teatro que parte do corpo como elemento central e criador da cena lida-vista pelo leitor-espectador. Esse raciocínio me parece estar de acordo com a cenografia com efeito de real que Nelson Rodrigues cria para o leitor não só ler, mas ler vendo, sentindo, experimentando, e formar o seu entendimento dali da sua experiência.

Mesmo na ausência do corpo do ator, estou convencido de que o corpo da personagem seja hábil em criar efeitos do real nos jogos cênicos elaborados pelo criador do folhetim. Acredito ainda que o folhetim de Rodrigues (mesmo não tendo sido provavelmente essa a intenção original do autor) esteja identificado com o processo de desierarquização das produções culturais que se tem visto acontecer. Sua escritura teatral corrobora “a relativização da especificidade de cada área artística disciplinar e a intersecção entre linguagens distintas” (ibidem, p. 5). Escritura teatral essa com ênfase no corpo e nas reações corporais da personagem, no lugar do corpo e das reações corporais do ator. Escritura teatral cuja carpintaria é toda adaptada para as possibilidades de realização no suporte livro de ficção, em vez do palco.

Desirée Pessoa comenta: “a falta de uma rigidez formal e a flexibilização e o desejo cada vez maior de ressignificar a todo instante [...] concedem à cena contemporânea um arejamento inconcebível até algumas décadas atrás” (ibidem). Antes de considerar a referida oxigenação, é oportuno “perceber a relevância de

uma proposta [como a vista no folhetim rodrigueano] [...] que, baseando-se [na dramaturgia corporal] em diálogo com a literatura, possa [refletir o] momento [atual] em relação ao texto/textualidade em teatro” (ibidem).

Apesar de *Meu destino é pecar*, *Escravas do amor*, *Núpcias de fogo*, *O homem proibido* e *A mentira* (os folhetins de Nelson Rodrigues que li) terem sido escritos no século XX, encontros e pontos de convergência podem ser percebidos nas experimentações de empréstimos que Rodrigues realiza entre o teatro e a literatura, na concepção de drama encenado no papel, e não no palco. Mesmo quando não era tão comum por parte dos profissionais de teatro e *performance art* a urgência de diálogo e intersecção entre diferentes formas do saber e da produção artística como hoje, momento em que se presencia a mobilidade de ideias e propostas em franca expansão, hibridismo.

A narrativa dramática de Rodrigues origina-se da relação entre o gesto, a palavra escrita e falada. Provém do relacionamento entre o teatro e a literatura, duas áreas artísticas que se inter-relacionam reforçando-se e complementando-se mutuamente. É um texto folhetinesco que flerta com o estilo dramático, uma vez que se baseia em práticas corporais; um texto narrativo condizente com os dias atuais, no que concerne à influência dos encontros com a dramaturgia corporal em sua base formadora. Texto que demonstra ainda paralelismo com a performatividade. Texto que parte de práticas, como gestos do corpo e a potência física destes, para criar cenas de espetáculos.

Pode-se dizer, com isso que, mais do que escrever com palavras, Nelson Rodrigues escreve sugerindo gestos das personagens em imagens realizáveis e entonações possíveis de serem ditas. Daí porque o folhetinista criaria escrituras com seus corpos, movimentações de cena, intensidades subjetivas e corpóreas. A criação passa pelo corpo da personagem, bem como pelo corpo de quem elabora a escrita, haja vista o cuidado no seu preparo. Por isso que a encenação e o texto falado em cena funcionam no plano da unidade dramático-folhetinesca como “um texto precisa funcionar ao vivo, na carne dos atores em relação com o grupo de espectadores” (ibidem, p. 9). Fala-se, aqui, do entendimento e do registro no folhetim (literatura) de uma textualidade composta praticamente o tempo todo por movimentos corporais e projeções visuais sensíveis ao leitor da narrativa. Isto é,

“o texto encarado como um reflexo da cena”, como “ocorre no momento contemporâneo” (ibidem, p. 10).

Quando Lúcia abriu a porta da frente, ia numa felicidade tão desesperada que esquecera outra vez do ambiente familiar. Não lhe ocorria a possibilidade de que existissem no mundo senão ela mesma e Carlos. Esquecera-se de tia Clara, Dóris, dr. Amarílio. Teve assim um choque quando o dr. Amarílio, que vinha passando pelo *hall*, observou:

— Parece doida!

Referia-se, evidentemente, à violência com que Lúcia, no seu ímpeto, abrira e fechara a porta. Mas a moça nem ligou e talvez até não tenha percebido o comentário. Subiu a escada correndo. Mas, em cima, quase deu um encontrão com tia Clara. Disse um “desculpe” e quis passar, mas a solteirona a segurou pelo braço.

Teve que parar, então. “Pronto!”, pensou. “Vai começar.” Já vira tia Clara dominada pela maior cólera. Nunca, porém, como naquele momento. Sentiu que a solteirona estava cega de ódio:

— Venha me explicar o que foi isso.

— Isso o quê?

— Você ainda pergunta? Então você me aparece na porta de casa, de automóvel, com Carlos, e ainda se faz de boba?

— É muito simples, titia. Ele ia passando, me viu e me trouxe. Nada mais.

Sem uma gota de sangue no rosto, os lábios brancos, ela sacudiu a moça:

— Pensa que eu acredito?

— Paciência.

E tia Clara, já deformada pelo ódio:

— Paciência o quê? – e coma voz estrangulada, enterrando as unhas na carne de Lúcia — Que foi que eu lhe disse uma vez? Que Carlos podia ser de qualquer mulher; seu, nunca! Está lembrada?

— Estou.

Falava baixo e rápido:

— Você pensou que eu estivesse brincando, não foi?

(RODRIGUES, 1997, p. 248)

Concentre-se na oposição apresentada no trecho de *Núpcias de fogo*. Observe-se a “felicidade desesperada” sendo expressa através dos gestos de Lúcia: chega batendo a porta, anda sem se importar com as pessoas a sua volta. Note-se, em contrapartida, a raiva da solteirona, que nunca esteve como naquele momento, “cega de ódio”. Veja-se o discurso (rápido, apressado, agressivo) de ambas exprimindo a condição momentânea de seu estado de nervos. E, ainda, a descrição delineando, para o leitor se impressionar, a expressão do semblante, gestos e atitudes que dão conta da fúria de tia Clara: segurou a sobrinha pelo braço “cega de ódio”, “[s]em uma gota de sangue no rosto, os lábios brancos, ela sacudiu a moça” e, no ápice do enfurecimento, quando “já deformada pelo ódio”, “com a voz estrangulada, [enterrou] as unhas na carne de Lúcia”.

Os movimentos corporais e as projeções visuais na literatura teatral do folhetim de Nelson Rodrigues “se torn[aram] aquilo que provoca a encenação” (ibidem). Observe-se que, nessa escrita fortemente caracterizada pelo teatro de hibridismo, segundo Barthes pontua,

[...] as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escrita faz do sabor uma festa. [...] a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor. (BARTHES, 1987, p. 19-21)

Reincidindo em processos performativos na cena do folhetim, Nelson Rodrigues aborda o leitor pelos diversos sentidos, em uma velocidade e multiplicidade de acontecimentos. Sempre interessado nas reações corporais de seu leitor. Rodrigues, no teatro do seu folhetim, conforme escreve Josette Féral em “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, ao que parece, “se beneficiou das aquisições da performance”. Repare-se como: operando a

transformação da [personagem] em performer, [eliminando a] descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão⁵⁷, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador. (FÉRAL, 2009, p. 198)

Observem-se os elementos que acabo de descrever. Acham-se ali elementos da performance que nos anos de 1980 abalaram o teatro, quando este os adotou. Tais elementos, “inscrevem uma performatividade cênica” (ibidem), uma noção aplicável ao teatro elaborado por Nelson Rodrigues em seu folhetim, repleto de cenas teatrais.

Rodrigues colocaria em primeiro plano o gestual na ação, o corpo, a voz, a atitude comportamental, os sentimentos. A personagem seria incluída nos acontecimentos como um performer dentro da história. Mas não como um performer que constrói signos “cujo sentido é definido de uma vez por todas”, e

⁵⁷ Naturalmente, por se tratar da criação de uma ficção literária, na qual há forte influência do melodrama na narrativa dramática do folhetim, a ilusão é, certamente, um dos elementos de composição empregados no enredo elaborado por Nelson Rodrigues. Entretanto, quando se fala de eliminar a ilusão aqui, pensa-se que a **encenação** assume o lugar da **representação** nas construções de cena. Sendo assim, parte-se do princípio que, embora reconheça estar lendo uma história fictícia, o leitor deixa-se seduzir pelo real possível do enredo. Ainda que temporariamente, enquanto lê a narrativa do folhetim, o leitor vive a realidade virtual do objeto-livro. Contudo, sabendo que tudo, ali, não passa de um contexto de uma obra de ficção.

sim como o que instala “a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. Ele joga ali com os signos, transforma-os, atribui-lhes um outro significado” (ibidem, p. 205).

“O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas [por Rodrigues] ao seu olhar” (ibidem, p. 202). A performatividade encenada na narrativa, através da escrita, amplifica “a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano [...] O espectador [busca] um sentido para a imagem [enquanto é levado] por esta performatividade em ação” (ibidem).

Rodrigues introduz o evento na escrita cênica. “Coloca em jogo o processo sendo feito” (ibidem, p. 209). É conveniente frisar que, nesse evento, quando se fala em elementos da performance, pretende-se “des-habituá-lo”, “des-mecanizar” o olhar para a encenação, o gesto – que faz parte de “uma tessitura de ações podendo ou não incluir a palavra” –, o corpo e a cena. (ibidem) No sentido de fazer o leitor atentar para o que é e o que não é cotidiano, o que é e o que não é ritual. Ou melhor, atentar para o “programa”, como prefere Eleonora Fabião em seu artigo “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. “Um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo” (ibidem, p. 237).

Assim sendo, o romancista Nelson Rodrigues, ainda segundo Fabião, “cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que [suas personagens realizem] ações concebidas por ele [e mesmo existindo o convite aos leitores] para ativarem suas proposições)” (ibidem). A atriz, performer e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro diz que “um programa é um ativador de experiências” e “a experiência é a ação em si mesma” (ibidem). E o plano teatral do folhetim é carregado de experiências.

A autora considera algumas tendências dramatúrgicas na performance. Dentre elas, veem-se algumas que poderiam ilustrar aspectos peculiares da escrita folhetinesca de Nelson Rodrigues, como “acumulações”, “exageros”, “aguda simplificação”⁵⁸ de materiais, formas e ideias”, “o interesse em explorar

⁵⁸ Deve-se manter em mente que o autor busca a simplificação como princípio. Pretende dar à sua criação ar de simplicidade. No entanto, seria um contrassenso afirmar que sua narrativa

características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais)” e “a ampliação da presença, da participação e da contribuição dramática do espectador (que por vezes se vê diretamente implicado na ação)” (ibidem, p. 239). O fato de perceber tais tendências dramáticas no programa de Rodrigues – na ação dramatizada do folhetim – leva-me a entender que a escrita da narrativa encenada parece estar consoante com o universo da performatividade literária.

A teatralização forjada na escrita da narrativa mostra que, para o romancista, “a compreensão de corpo não se reduz ao conhecimento anatômico, ao estado neural ou aos processos fisiológicos” (NÓBREGA, 2000, p. 103). Nos processos performativos do enredo rodrigueano, “o sensível é uma realidade constitutiva do ser e do conhecimento que se manifesta nos processos corporais” (ibidem, p. 104). Por isso, cabe destacar, a leitura de passagens recheadas de atos performativos propicia ao leitor a realização de uma **experiência**, mediada por signos selecionados e combinados pelo folhetinista em sua linguagem.

“A consideração [da] experiência” – é importante ressaltar – “permite compreender diferentes formas de linguagem [manipuladas por Rodrigues na montagem do espetáculo, promovido por meio do arranjo verbal, como] expressões sensíveis diretamente vinculadas à corporeidade e comunicadas pelo movimento” (ibidem). A experiência de um teatro que é “uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira” (ARTAUD, 2006, p. 97).

O sensível é uma parte importantíssima da experiência que o leitor faz do espetáculo rodrigueano. Um tipo de espetáculo produzido segundo o ensejo de apanhar a sensibilidade do leitor-espectador, “na medida em que [é] lançado [pelo autor] com a violência necessária” (ibidem). Espetáculo que “difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa de [leitores]” (ibidem).

De acordo com Zumthor (2014, p. 54), “percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá”. Ou seja, “não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo

folhetinesca possui uma construção simples, levando-se em consideração a sua urdidura, como se tem mostrado neste capítulo.

semântico do texto, apropriando-me dele, interpretando-o, ao meu modo” (ibidem). E “é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia” (ibidem). Trata-se de um sentido que “terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro” (ibidem).

Nesse espetáculo que Nelson Rodrigues – interessado em explorar a sensibilidade nervosa do leitor – monta, no objeto-livro, “importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ibidem, p. 101). Tentando deixar esse conceito claro desde o início, utilizei, no começo deste capítulo, a epígrafe de Hans-Thies Lehmann, na qual se lê que fazer teatro também é pensar, só que com diferentes materiais. Tomando o enunciado da epígrafe, em relação à escritura cênica do folhetim, pode-se imaginar que ao mencionado **pensar** estaria atrelada uma **forma de teatro melodramático**, que pessoaliza e distingue a escrita da narrativa de ficção rodrigueana. Nesta proposta original, a **atuação encenada**, o **impacto produzido**, a **força da ação dramatizada**, o **corpo**, colocado a todo instante como **produtor e receptor de sensações** – por meio da linguagem de gestos e expressões faciais, motivando o emprego do poder sensorial na ação dramatizada –, seriam os possíveis **diferentes materiais**.

A vertente do teatro pós-dramático de Lehmann e a conjectura de Desirée Pessoa de que a encenação pode sobressair-se ao texto no drama, enquanto embasamento teórico, apoiaram a análise crítica realizada neste capítulo, em que se coloca em evidência o corpo como instrumento criador e transmissor de significado não verbal – por meio de expressões corporais. A maneira como o folhetim de Rodrigues é construído, reafirmando o efeito de presença do corpo, assim como a ideia do corpo como criador/transmissor de significado não verbal, tem muito a ver com o impacto político da maneira como o folhetinista pensa o papel decisivo das encenações do corpo na escrita – não sendo muito diferente da dimensão política do papel da dramaturgia corporal no espetáculo teatral.

Um aspecto fica patente no exercício de compreensão do plano dramático do romancista, considerando a atenção de Nelson Rodrigues à autonomia do corpo no enredo das histórias. Percebe-se que é mais útil conceber a aproximação entre a personagem rodrigueana e o performer – levando-se em conta sua capacidade

para impressionar e comunicar – do que uma analogia que remeta a encenação da personagem ao trabalho de corpo do ator – que se concentra na personificação, na metamorfose, na composição da personagem. Não apenas porque o performer, em geral, tem contato direto com o público; tal como a personagem do folhetim que, estando muito próxima do leitor, pode mexer com sua sensibilidade nervosa.

A frequência constante da exploração do fator **presença** em processos performativos do corpo, na escritura cênica, seria uma evidência de que este é um fator crucial na perspectiva de Rodrigues. Assim sendo, considerando-se a estrutura dramatúrgica da arte teatral folhetinesca, é preciso falar de performance; visto que, na performance, o corpo do performer atua no evento com a finalidade de produzir sensações e mexer com a sensibilidade do espectador; visto que, no folhetim, o corpo da personagem atua de modo a sugerir tensões e sensações no aqui e agora da cena.

Performance e performer são noções inequivocamente cabíveis, quando se pensa numa atuação aos moldes do teatro pós-dramático. O teatro pós-dramático é, como Hans-Thies Lehmann diz, mais consciente de que o teatro (clássico e moderno) é muito mais corporal do que está voltado em primeiro lugar para a verbalização do raciocínio. Na visão pós-dramática, teatro é fundamentalmente uma questão do corpo, algo menos relacionado imediatamente com os sentimentos⁵⁹. O corpo é o material essencial do teatro.⁶⁰

O corpo é, também, objeto de experimento de arte fundamental na concepção artístico-literária do folhetim rodrigueano. Objeto esse que, no cruzamento de linguagens do folhetim, tal como no teatro pós-dramático, está a serviço do plano dramático, da geração de tensões e sensações. Assim como na arte do espetáculo circense, teatral, na dança e no vôlei profissional.

⁵⁹ No caso das narrativas de Nelson Rodrigues, o sentimentalismo, característico do folhetim, estaria transformado no que se poderia nomear um emocionalismo imediato – um efeito de impacto imediato sobre o leitor, impacto potente ao ponto de vivificar, no momento da leitura, o convencionalismo dos clichês.

⁶⁰ Cf. Hans-Thies Lehmann – Las características del teatro posdramático. Vídeo disponível no YouTube, no link <https://youtu.be/48osWfyzJzo>.