



## Um Teatro que sabe o que significa narrar

Maria João Brilhante  
Lisboa, Fevereiro de 2002  
Centro de Estudos de Teatro

### 1. Teatro e literatura

Percorrer os caminhos da narrativa no teatro é tarefa árdua. Estamos hoje bem distantes das certezas que possuíam os nossos antecessores relativamente à distinção entre modos dramático e épico, porque não nos parece já possível circumscrever a narrativa ao enredo ou aos relatos de acções irrepresentáveis em cena feitas pelas personagens do teatro clássico.

Escolhi por isso alguns tópicos que irei percorrer, chamando em meu auxílio desde logo as palavras de dois homens do teatro, Jorge Silva Melo e Antunes Filho. Diz o primeiro:

*"E é precisamente um teatro sem palavra aquele que ficou para ser pago pelos novos reis. (...) Ao deixarmos fugir a palavra, prescindimos da sua necessidade política. Entregámos o palco às artes decorativas, as quais se apoderaram da função do encenador. Fugimos da escrita contemporânea. Esvaziámos a "comunidade de espectadores" do seu sentido cívico e apelamos agora àquilo a que chamam o seu sentido lúdico." (1998: 307)*

Diz o segundo:

*"Acho fundamental gostar de literatura, gostar de poesia. Eu adoro literatura e poesia. As pessoas que fazem teatro não gostam muito; gostam mais da teatralidade."*

(1997: 5)

Existe nos estudos de teatro, uma questão incontornável que é a da relação do teatro com a literatura. Em 1989, Osório Mateus, professor de História do Teatro e encenador colocava-a nos seguintes termos:

"Teatro e literatura são artes diferentes. É preciso redefinir a especificidade de cada uma delas. As diferenças relativas do teatro e da literatura hão-de ser procuradas na análise das matérias-primas e nos processos específicos de transformação de cada uma dessas práticas.

Os materiais com que se faz o teatro são entre si muito diversos: acções do corpo ao vivo, num espaço que se ocupa, durante um tempo que se transforma. Na forma dominante de circulação da literatura, o material é a língua fixada por escrito. Corpos numa arte e letras noutra.

Em ambas as práticas há a possibilidade de trabalho sobre uma matéria comum: as palavras, substância própria da literatura, mas não imprescindíveis ao teatro. O corpo tem língua e num determinado modo de teatro profere palavras. Quando estas existem, não são nunca o todo e nem sempre o modelo." (1989: 91)

Parece-me necessário, antes de mais e por uma questão de método, distinguir realidades textuais que se relacionam com o teatro, através de diferentes designações que procurarei explicitar.

À expressão texto dramático, possuidora de uma larga tradição, complexificada, aliás, a partir dos anos 60 pela invenção de um texto cénico resultante das contribuições de homens de teatro como Craig, Appia, Artaud e Brecht, [\[1\]](#) faço corresponder aquele texto que procura adequar-se ao modelo aristotélico e que a tradição ocidental foi transformando, canonizando-o como objecto perene, deshistoricizado, sujeito a regras universais de composição que o tornam possível a sua integração no campo literário. Ele pretende realizar a imitação pura de acções, sem o contributo de um narrador, através dos sujeitos dessas acções. A acção constrói-se sob

a forma de conflito que deverá ser resolvido num tempo e num espaço limitados e verosímeis.

À expressão texto de teatro faço corresponder qualquer texto em cujo processo de constituição se inscreve um específico modo (que é antropológico e cultural) de se conceber **para teatro**

. Pode recuperar o modelo dramático (acontece em certas adaptações de romances) ou não, recusando nesse caso conflito, personagens caracterizadas psicologicamente, acção, diálogo. Todavia, nele o discurso é programado para ser proferido num espaço e num tempo na presença de um público. E as marcas dessa operação nas letras impressas não são facilmente legíveis (repetições, ritmos, jogos prosódicos, aporias de sentido a resolver) mas podem e devem ser restauradas a bem de uma história das artes performativas por fazer.

Quanto ao texto teatral, ele corresponde ao texto dito e ouvido no decurso da representação, aparentemente as mesmas palavras que antes referi, mas transfiguradas pela situação de enunciação, pelo encontro com os outros materiais do teatro. Este texto não sobrevive ao fim da acção teatral, perdura apenas na memória do espectador.

Feita esta distinção, que a praxis teatral da segunda metade do século passado tornou óbvia, podemos ainda perguntar o que torna o texto de teatro literatura. A resposta, diz-nos Genette, reside no facto de partilhar com ela o estatuto de obra de arte, caso sigamos a perspectiva das poéticas herdeiras de Aristóteles, que vêem na simulação de acções humanas, isto é, no funcionamento da linguagem ao serviço da ficção, da invenção ou composição de uma história, a manifestação de literariedade. No entanto, segundo uma poética a que Genette (1991: 26) chama condicionalista, o texto de teatro é literatura porque a história cultural da humanidade o recebeu e classificou como tal através de um juízo estético que sobre ele recaiu em determinado momento histórico e independentemente da sua função prática.

Como qualquer outro texto, o texto de teatro pode ou não entrar no campo literário. Tal acontecerá se se sujeitar às regras, códigos e valores poéticos que o regem em cada momento histórico e for reconhecido culturalmente como tal. A pós-modernidade foi tornando cada vez mais porosas as fronteiras do campo literário, admitindo no seu seio objectos cuja textualidade é lassa, cuja voz autorial é vaga e cujo carácter híbrido põe em causa qualquer classificação genérica. Mas não terá sido sempre assim? Não teremos estado, no ocidente, a laborar com uma ínfima parte da criação discursiva que a humanidade vem produzindo? Como entender as consequências que a escrita trouxe às "arts de faire" de que falou Michel de Certeau, [\[2\]](#) que privilegiam o uso e os seus contextos, à vista no ancestral acto de contar? Não estaremos hoje perante o resultado de um processo que as vanguardas do início do século XX iniciaram e que manifesta o poder configurador que a literatura exerce sobre o mundo e que este por sua vez

tende a limitar, fixar em regras e modelos?

O texto de teatro apresentou-se desde sempre não apenas como um dos materiais do espectáculo, exibindo a dimensão verbal das práticas humanas (comunicação, expressão), mas também, sob certas configurações, como uma objectivação literária (de um tema, de um mito).

A história do teatro fornece-nos inúmeros exemplos antigos ou recentes que nos ajudam a relativizar a universalidade dos modelos de teatro (textos e acções) com que operamos. Recordo que textos de teatro hoje canonizados, como os que Molière escreveu para a sua "troupe", já tiveram outro formato, outra função e estavam longe de pertencer às "belles-lettres", como então se chamava à literatura. Roger Chartier, historiador do livro e da leitura, revelou dados interessantes acerca de *George Dandin* que mostram como o estudo das edições existentes pode abalar a nossa confiança numa obra acabada e imutável ao revelar o funcionamento pragmático do texto: a sua adequação ao momento da produção teatral e a sua posterior reconfiguração a partir das condições de recepção. Noutra ocasião, procurei mostrar as dificuldades sentidas por Lesage na transposição escrita das palavras que inventara para serem proferidas nas acções teatrais que ocorreram nos teatros de feira, em Paris, no início do século XVIII. Ainda citando Osório Mateus: "O texto fala de uma acção anterior, dá-se a ler como evocação e as palavras do teatro aparecem como adequadas à conservação documental. Mas por letras o teatro não passa todo." (1989: 93) No caso dos textos de Lesage, não se trata sequer das mesmas palavras, pois a sujeição das acções verbais e não verbais à linearidade da escrita e à sucessividade logico-temporal atingiu não apenas a sua funcionalidade, mas a sua significação também. Do teatro ficou apenas um resto, desaparecida a sua dimensão performativa.

Foi esta dimensão, já exibida pelas acções teatrais dos futuristas e dadaístas, que os anos 50 do século XX redescobriram, como nos diz Erika Fischer-Lichte:

" O que a teoria dos actos de fala de Austin alcançou, no que respeita ao conhecimento da linguagem, o "acontecimento sem título" de Cage [1952, Black Mountain College] realizou-o para o teatro. Subitamente aquilo que os artistas de teatro e os espectadores sabiam intuitivamente e praticavam correspondentemente há séculos, tornou-se evidente: o teatro cumpre não só uma função referencial, mas também uma função performativa." (1998: 147)

A esta acção, onde a função performativa foi colocada em primeiro plano, dificilmente se pode

chamar teatro. Tratou-se, contudo, provavelmente da primeira "performance" que, ao romper a fronteira entre disciplinas artísticas (dança, pintura, música, poesia) e seus canones através de um traço comum, a performatividade, viria a ter consequências decisivas: por um lado na questionação de uma ideia universal de teatro, por outro na transformação da própria arte do teatro. A ausência da função referencial de que Erika Fischer-Lichte fala e que, segundo ela, se cumpriria no caso de existir uma história ou uma significação produzida ou sustentada pelas acções individuais postas em relação, foi talvez o mais duro golpe desferido ao modelo dramático subjacente ao teatro ocidental. Sem acção dramática, sem personagens, sem tempo e espaço representados ou ficcionais, o espectador ficava disponível para, segundo os seus padrões de percepção, atentar nas acções, no fazer e não no artefacto resultante desse fazer.

Deste breve e necessariamente incompleto excursão à volta da relação entre teatro e literatura ressalta a importância da dimensão performativa do teatro, obra de arte viva segundo Appia, e de como ela deve suscitar-nos algumas questões que poderão elucidar a ligação entre texto de teatro e narrativa.

## 2. Teatro e narrativa

Partamos, agora, das três consagradas definições básicas de narrativa, a saber: discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou série de acontecimentos; a própria sequência de acontecimentos que constitui o objecto desse discurso independentemente do meio linguístico ou outro em que radica; e, terceira definição possível, acto de contar alguma coisa. Isto porque, convém sublinhar, não existe narrativa sem narração, não existem enunciados (narrativos ou outros) sem enunciação.

Enquanto sequência funcional de acontecimentos organizada crono-logicamente que o discurso manifesta, a narrativa dos amores de Romeu e Julieta pode configurar-se num monólogo produzido/narrado por uma única voz, registado em filme ou, como recentemente num palco de Lisboa, representada por dois actores que desempenham todas as personagens. A narrativa assim entendida, como núcleo duro de acções funcionais, está presente no texto de teatro, como noutras formas discursivas e também em discursos não ficcionais. Psicanálise, Psicologia, Filosofia da linguagem foram algumas das áreas do saber que procuraram também analisar a narrativa do ponto de vista cognitivo, da construção da (inter)subjectividade ou do regime verdadeiro ou falso dos enunciados narrativos ficcionais (Pavel, Genette) [\[3\]](#) .

Não é meu propósito seguir a evolução da produção narrativa e da narratologia dos últimos

cinquenta anos em detalhe, mas importa, no entanto, notar a simultânea transformação que se foi operando, quer na praxis narrativa, quer nas ciências da linguagem minadas por idêntica suspeita em relação à possibilidade de representar nesse modo narrativo um mundo ordenado, centrado e transparente, cuja significação seria acessível ao homem seguro do poder da razão. Segundo Roland Quilliot, no seu diagnóstico à situação da cultura após a II guerra mundial, "il s'agit pour la culture moderne d'exhiber ce qui dans le monde échappe à la mise en ordre que lui impose la raison. (...) Elle cherche à explorer les résidus à peine pensables qui résistent à la mise en forme." (1989: 37) [\[4\]](#)

A pós-modernidade decorre desta desconfiança e instaura a auto-reflexividade na narrativa, graças às contradições que faz surgir na representação da realidade, expostas através da ironia e da paródia, à questionação das convenções para melhor as exibir e explorar como tal, desarmando o carácter natural atribuído a estruturas marcadas pela ideologia. O discurso da narrativa pós-moderna, por seu turno, dilui fronteiras entre géneros e tipologias produzindo desta forma um objecto híbrido que desafia o canone literário e os horizontes de expectativa do seu leitor. Ao ameaçar o sentido universal e coerente do mundo que as narrativas tradicionais produziam, para nossa tranquilidade, a narrativa das últimas três décadas realizou um duplo trabalho: tornou legítima qualquer configuração discursiva e elevou à condição de tema literário o que é diferente, singular e particular.

Deste modo, a narrativa como ordenação textual do mundo tem estado em crise apesar da tomada de posição do romancista francês Pascal Quignard ao ter afirmado há tempos "Nous sommes une espèce asservie au récit. (...) Chacune de nos vies est un continent que seul un récit déborde. Et non seulement il faut un récit pour accoster et s'associer sa propre expérience, mais un héros pour assurer la narration, un moi pour dire je." (1989: 78) [\[5\]](#)

Posto isto, falar, a propósito do teatro contemporâneo, de impulso narrativo, de necessidade imperiosa de pôr em jogo, através da construção da narrativa, desenhos possíveis do mundo, só é aceitável se tivermos em consideração que, na segunda metade do século XX, também os modelos narrativos envolvidos na criação teatral se foram modificando.

Além disso, como sabemos, ficou também diferente a relação entre modo dramático e modo narrativo desde que Brecht questionou a herança aristotélica através da criação de um teatro a que chamou épico. Entre outras características, este teatro recuperava a narração não apenas como estratégia de estranhamento e de convite à participação crítica do espectador, logo de destruição do efeito de mimése, mas para sublinhar a presença incontornável da função narrativa na criação de situações. "O palco principiou a narrar", afirmou Brecht, mas mais do que isso, o palco passou a mostrar o acto de narrar, porque no teatro age-se, mesmo quando

se representa. Aliás, a dimensão discursiva que se concretiza primordialmente através da figura do narrador é também detectável na polifonia produzida através da inserção de canções, de aforismos, provérbios, citações de textos. Brecht tornou explícito o carácter duplo da narrativa: relato de acções e sequência de acontecimentos e ao fazê-lo revelou que uma história, uma mera anedota se transfigura pelas modalidades do contar.

É, pois, importante, para tentar entender a relação entre narrativa e teatro, o interesse colocado na análise do discurso da narrativa. Ao ser revelada a produtividade dos modos de organização desse discurso enquanto modeladores da história narrada, atingiu-se talvez o cerne da questão: as marcas enunciativas e as suas implicações na(s) maneira(s) como uma história é dada a ler. Questões como temporalidade e enunciação tornaram-se fulcrais para entender a importância da narratividade na configuração da nossa experiência do real (Ricoeur), apesar dos debates à volta da referencialidade ou da não referencialidade dos universos narrativos. A narratologia pós-estruturalista veio, aliás, acentuar essa direcção ao alargar ao estudo das narrativas não ficcionais o seu campo de pesquisa.

O que parece, por conseguinte, permanecer incólume a toda a transformação vivida pela escrita de teatro e pelo teatro nestes últimos cinquenta anos é o papel central do acto de contar e as implicações do discurso narrativo na configuração do texto de teatro. Actualmente, podemos reconhecer sob ou apesar da recusa da fábula e sob ou apesar da recusa do drama, enquanto núcleo duro do texto de teatro nesta era da dramaturgia pós-dramática, uma tendência, que é mais do que uma moda destinada a alimentar o desejo de novidade dos raros consumidores de teatro: o reencontro com o corpo enunciador do actor, com a sua capacidade de transformar sobre cena esses textos, narrativos ou não, híbridos, sem dúvida, mas que se reaproximam declaradamente da literatura.

Não se trata de um regresso à apregoada prepotência do escritor e do texto, mas de recuperar após o império da semiótica teatral, da antropologia e da "performance" [\[6\]](#) a dimensão performativa do acto de fala, a dimensão poética da criação de discursos para serem recriados pelo actor e intervirem no presente da acção teatral.

Por outro lado, após um século de primado da figura do encenador, que se manifestou no poder de dar a ler um texto, de construir um ponto de vista hegemónico sobre o espectáculo assiste-se a uma dupla reacção: a do actor e a do escritor. O primeiro reivindica para si o papel principal na acção teatral (veja-se o caso dos Stan na Bélgica, colectivo de actores sem encenador, que inventaram um novo modelo de organização laboral que dá origem a espectáculos-ensaios nos quais, à vista do público, descobrem ou, melhor, põem a descoberto textos "clássicos", ou em Portugal, o caso dos Artistas Unidos, mais ambíguo porque liderado

pelo encenador Jorge Silva Melo, o qual, apesar de reivindicar a autonomia dos actores no acto criativo e até administrativo, sob o slogan Sem Deus nem Chefe, não deixa de estar por detrás de qualquer produção de uma rede de actores e artistas que cruzam o espaço do seu teatro). Quanto ao escritor, ele tem vindo a procurar recuperar um lugar próximo das unidades de produção, confundindo-se em parte com a figura do dramaturgista de tradição alemã, mas defendendo cada vez mais uma autonomia criativa como autor/"agenciador" de textos que integram um projecto de realização cénica. A diversidade de funcionamento destes dramaturgistas-autores merece, aliás, um estudo à luz das contemporâneas teorias do autor.

Que nos dizem, então, os que escrevem hoje para teatro, por exemplo, em França? Um recente número da revista *Mouvement* dedica um dossier a esta questão. Eis alguns excertos que revelam, desde logo, a pluralidade de pontos de vista sobre a situação, assim como a complexidade de um fenómeno que parece encontrar-se num ponto de viragem, pelo menos no que à cultura francófona diz respeito. Por um lado, atribui-se uma especificidade ao texto de teatro - "le fait qu'il soit voué à passer dans des corps, à devenir parole, à produire du jeu" (Joris Lacoste, 2001: XII) [7] - por outro, exacerba-se a sua literariedade - "Un texte dramatique, pour moi, c'est un objet littéraire autonome, au même titre qu'un roman ou qu'un recueil de poésie. C'est quelque chose qui doit pouvoir se lire." (id., ibid.)

[8]

Mas, não só verificamos coexistirem estas duas tendências na tentativa de definição do texto de teatro, como a um outro nível, o da caracterização formal e funcional desse(s) mesmo(s) texto(s), descobrimos quão instáveis se encontram os códigos e modelos da escrita dramática. Afinal neste início de milénio, pôr em cena narrativas entendidas como relatos de acontecimentos, recuperando assim a figura do rapsodo [9] constitui apenas uma das possibilidades de realizar ideias de teatro cada vez menos homogéneas e universais. É possível reconhecer o grau zero da teatralidade na leitura pública e em voz alta da *Odisseia*

que Brigitte Jaques dirigiu em Paris, em 2000, ou a teatralidade máxima em espectáculos baseados na máscara, na ilusão e no jogo de transfiguração cénica, como os dos Fura del Baus. A escrita acompanha e responde a este alargamento da ideia de teatro, realizando, talvez, neste início de milénio um gesto político ao reaproximar-se da literatura.

Não são, pois, de estranhar posições como a do jovem dramaturgo francês Joris Lacoste [10] que passo a citar, porque me permite transitar para uma breve análise de dois casos da dramaturgia portuguesa do século XX.



"Je ne suis pas du tout convaincu que les moyens du théâtre soient particulièrement adaptés pour raconter ou représenter des histoires, ou exposer des situations, ou faire s'affronter des subjectivités dans un espace donné. Cela reste pourtant le schéma ultra-dominant des dramaturgies actuelles. En particulier l'idée d'un miroir (plus ou moins déformant) que le théâtre tendrait à la société est loin d'être morte. Pour moi, la société se représente déjà bien assez toute seule. Je préfère de mon côté essayer de créer des dramaturgies hors de la représentation - hors de la fable, des personnages, des dialogues. Se tenir sur cette frontière étroite où ce qui se représente s'annule dans sa propre représentation, par un trop de style, un déplacement, une indétermination des signes: ainsi on peut rendre à l'apparition de la parole et à la présence de l'acteur tout leur poids, celui d'un événement. Je pars du principe que le temps du plateau doit coïncider avec le temps du public, que l'espace ne désigne que lui même, que l'acteur ne désigne que son jeu. À partir de là on peut travailler." (2001: XIII) [\[11\]](#)

Algumas palavras-chave neste excerto são a tríade constituída por **aparición da palavra, presença do actor**

**evento**

. A que se juntam, evidentemente, a recusa da fábula, da representação e do conflito materializados nas personagens e no diálogo e a defesa da coincidência entre o tempo da cena (representado e da representação) e o tempo da sala, de um espaço que não pretende esconder aquilo que é - a cena habitada - e de um actor que se mostra em acção.

### 3. O impulso narrativo em *O Marinheiro*

Vejamos agora como em *O Marinheiro* de Fernando Pessoa se coloca a questão da narrativa e como o drama ilustra também a seguinte afirmação de Peter Szondi: "La parole dans le drame exprime toujours aussi, en plus du contenu concret des mots, le fait que l'on parle. Lorsqu'il n' y a plus rien à dire, lorsque quelque chose ne peut être dite, le drame se tait."

( 1983: 32)

[\[12\]](#)

Desde logo somos interpelados pela nomeação - "drama estático" - que, integrada no contexto estético-literário do momento que viu nascer o texto - o simbolismo - surge como uma radical proposta de um teatro à margem da longa tradição ocidental aristotélica.

Cito das *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* : "Quem quisesse resumir numa

palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ía, perfeitamente, na palavra *sonho*

. A arte moderna é arte de sonho.

(...) O poeta de sonho é um melódico, um acorrentado na música dos seus versos, como Ariel estava preso na curva [?] de Sycorax. A música é essencialmente a arte do sonho: e o desenvolvimento da música, moderno todo, no que valioso e grande, é a composição suprema de quanto aqui teorizamos. (...)

O poeta de sonho é geralmente um visual, um visual estético. O sonho é *da vista* geralmente. Pouco sabe auditivamente, tãctilmente. E o «quadro», a «paisagem» é de sonho, na sua essência, porque é *estática*

, negadora do contínuamente dinâmico que é o mundo exterior. (Quanto mais rápida e turva é a vida moderna, mais lento, quieto e claro é o sonho.) (1973: 153-155).

Encontramos aqui, a defesa de uma arte moderna, reconhecemos alguns dos valores do simbolismo, mas mais do que isso quase podemos afirmar que nestas frases se inscreve uma poética presente não apenas em alguma da poesia de Pessoa, mas no seu "drama estático em um quadro", *O Marinheiro*. Para além do adjetivo "estático" com o qual caracteriza a paisagem sonhada e no qual radica a ausência deliberada e quase total de movimento, por um lado e de acontecimento, por outro, destacamos também a importância que atribui à música, à melodia dos versos.

Por que razão *O Marinheiro* ajuda a pensar a relação entre teatro e narrativa?

Uma primeira leitura detecta no texto a forma dialogal através da qual se reconhecem geralmente os textos dramáticos. Com afirma, creio que com alguma ironia, Maurice Blanchot, "les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page, et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations; il faut donc de temps en temps dans les livres donner la parole aux gens; le contact direct est une économie et un repos (pour l'auteur plus encore que pour le lecteur) "(1959: 225) [\[13\]](#)

Cedo percebemos que esta conversação constitui mais do que uma forma de imitação da vida,

como pretende o modo dramático de representar [14], esse tipo de discurso que configura ação e agentes, que produz efeito de autonomia das personagens e das suas falas e cujo estatuto pragmático no interior da diegese é, para Genette, o de qualquer troca de palavras entre pessoas. A situação dramática de

*O Marinheiro*

é a seguinte: três figuras femininas estão velando uma morta. Começam a falar e o discurso manifesta desde logo um conflito entre desejo e recusa de contar.

" Primeira - Não desejaes, minha irmã, que nos entretenhamos, contando o que fômos? É bello e é sempre falso..."

Segunda - Não, não fallemos d'isso. De resto, fômos nós alguma cousa?" [15]

O diálogo alimenta essa tensão entre o desejo de quebrar o silêncio e a dificuldade em falar. "É poristo que me apavora ir, como por uma floresta escura, atravez do mysterio de fallar...". As palavras soam falso. Há que aceitá-las como meio de esquecer a vida para entrar no sonho. "Não rocemos pela vida nem a orla das nossas vestes", diz a Segunda donzela, ou, noutro passo:

"Primeira - Não dizeis senão palavras. É tão triste fallar! É um modo tão falso de nos esquecermos! ...Se passeassemos?..."

Terceira - Onde?

Primeira - Aqui, de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.

Terceira - De quê?

Primeira - Não sei. Porque o havia eu de saber?"

Rasgar o silêncio constitui, por conseguinte, a primeira acção do drama e ela realiza-se em três etapas: a da difícil verbalização do desejo de contar;

" Primeira - Não dizíamos nós que iamos contar o nosso passado?

Segunda - Não, não dizíamos."

(...)

"Segunda- Contemos contos umas às outras...Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal..."

(...)

"Primeira - (...) Ah, fallemos, minhas irmãs, fallemos alto, fallemos todas juntas..."

(...)

"Primeira - Breve será dia...Guardemos silêncio...A vida assim o quer..."

a etapa seguinte em que se ensaia o contar através de tentativas frustradas da primeira e da terceira veladoras, as quais acabarão por conduzir a segunda veladora até à narração da história do marinheiro perdido, narrativa inacabada, como sabemos;

"Primeira - (...) Contae-nos agora o que foi que sonhastes á beira mar...

Segunda - Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longinqua."

e, finalmente, a etapa em que se manifesta a impossibilidade de contar - "Segunda - Não se deve fallar demasiado...A vida espreita-nos sempre" - e a própria fala se vê ameaçada pelo horror de o sujeito se descobrir corpo habitado por uma voz estranha que revela a dimensão da não existência em que a vida se tornou: "Repito-as seguindo uma voz que não ouço que m'as está segredando", "Quando fallo de mais começo a separar-me de mim e a ouvir-me fallar", "Mas já não sei como é que se falla...Entre mim e a minha voz abriu-se um abysmo...".

Se para Rimbaud " la vraie vie est ailleurs", para as três veladoras a verdadeira vida vive-se sonhando e é disso que fala a história do marinheiro perdido.

" E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido...Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento, podem crer...".

Mas como sair do sonho e voltar à vida? "Nenhum sonho acaba..." diz a segunda veladora, a menos que algo aconteça, algo terrível como a morte - "Porque é que se morre? Segunda - Talvez por não se sonhar bastante..." - algo terrível como o raiar do dia ou como a dúvida de que o real seja apenas o sonho de outro alguém, de que cada um de nós seja personagem numa história sonhada.

Esta fulgurante revelação precipita o estilhaçar do quadro e nele das três figuras.

" Tudo isto, toda esta conversa, e esta noite, e este mêdo - tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes..."

E a acção começa, de facto, a extinguir-se; o discurso sobressaltado tende para o silêncio ou melhor, para o som de um carro a gemer e a chiar, perturbante irrupção do real e do tempo num

universo imaginado e sem relógio. Os apelos para que cesse a fala sucedem-se em crescendo, como se as figuras pedissem ao criador para as extinguir porque nada faz já sentido: não reconhecem as vozes através das quais falam, não sabem falar, percebem a realidade de existirem como estranha, falam apesar de não quererem falar ." Quem é que nos faz continuar falando?".

Assiste-se à desagregação progressiva do discurso, à sua fragmentação,

"E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam."

até que, como bonecas às quais a corda acaba, "numa voz muito lenta e apagada" deixam de falar porque "tudo em nós pede o silêncio e o dia e a inconsciência da vida..."

Vemos, pois, como as falas das três veladoras vão produzindo efeito dramático e de personagem, sem que cheguem a construir um universo ficcional coerente, completo e verosímil.

O que torna singular o funcionamento do diálogo neste texto é o facto de proceder à interrupção do registo mimético sem anular a sua vocação dramática. O diálogo cumpre por um lado a sua atribuição canónica - constrói personagens, situações, acontecimentos, isto é, pretende propor um enredo, uma fábula - mas também subverte esse propósito ao esbater os contornos das figuras, reduzidas a porta-vozes de um discurso que se constrói como uma melodia (vejam-se as pausas pontuando a acção de contar, as suspensões, as repetições, o uso da interrogativa, modalizadores que insinuam a possibilidade de conflito, de drama), ao tornar indefinidas as fronteiras entre tempo passado (narrado) e tempo presente (da narração), ao inviabilizar qualquer tentativa de restaurar uma sequência de acções com princípio, meio e fim.

O leitor julga defraudada a sua expectativa de ver representada a vida, um conflito entre três mundividências, de se deleitar com a metáfora de acção em que se converteu o drama ocidental. Em contrapartida, é colocado perante não uma narrativa mas a acção de construir ou de tentar construir uma narrativa. Mostram-se ensaios, o lento arrancar do movimento de contar.

E assim, explorando o contraste entre o estatismo das figuras e o movimento gerado pelo acto de proferir, Fernando Pessoa amplifica a dimensão verbal do drama, tornando-a matéria exclusiva de um teatro que se concebe como exercício de imaginação pura, bastante próximo do drama poético de Mallarmé e Maeterlinck que para Peter Szondi se caracteriza da seguinte maneira: "Le langage se sépare de l'action, soit que le drame en fasse son sujet, soit que, de manière paradoxale, l'action entre dans le langage" (1981: 132) [\[16\]](#)

Não podemos, apesar de tudo, negar a inscrição de marcas de uma teatralidade que concebe acções para os corpos: a troca de olhares, o movimento das mãos da Segunda veladora, a interacção com as chamas das velas. Todavia, o carácter performativo de que está investido o texto reside, sobretudo, na "proferição", na concepção musical, polifónica, de uma partitura verbal. As falas das veladoras supõem uma situação: fisicamente imobilizadas, introduzem movimento e acção através do discurso. Daí a importância do tempo, não o do relógio, sempre negado, mas um tempo-duração, passado e presente fundidos num universo de imagens que numerosas e regulares pausas, pontuando o discurso, nos ajudam a construir.

#### 4. Narração polifónica em *O Navio dos Negros* de Jorge Silva Melo

O segundo texto que convoco começou por ser o texto de um espectáculo dos Artistas Unidos (Culturgest, Junho, 2000), declaradamente construído a partir da novela *Benito Cereno* de Melville. Poder-se-ia pensar tratar-se de uma "dramatização" da novela. A fábula resume-se brevemente: Amasa Delano, capitão de um navio americano equipado para a caça à foca ancora no porto de Santa Maria. Alguns dias depois entra na baía um misterioso navio espanhol, em ruínas. O capitão americano dispõe-se a ajudar a tripulação doente, constituída por alguns marinheiros espanhóis, e os escravos negros que sobreviveram. O comandante chama-se Benito Cereno, criatura enigmática servida por um negro chamado Babo. O clima que se vive no navio é estranho e a história da viagem ainda mais estranha. Sinais inquietantes que Amasa Delano não consegue interpretar surgem enquanto aguardam a chegada de água e mantimentos. Seria um barco de piratas? O vento que recomeça a soprar arrasta o navio espanhol, mas quando Amasa Delano se prepara para regressar ao seu navio, Benito Cereno tenta segui-lo saltando para a baleeira. Alguns espanhóis e o criado Babo parecem querer acudir a Benito, a verdade é que o fiel servo tinha afinal o capitão sequestrado e liderava os escravos negros amotinados. Benito Cereno conta então a história verdadeira da sua trágica viagem.

A dimensão narrativa dominava todo o espectáculo e era sublinhada pela acção cénica que,

constituída por quadros, não mimava antes acompanhava o que era narrado em cena. Apesar de plasticamente notável, o espectáculo privilegiava o texto. O relato de acções predominava sobre o diálogo e, esporadicamente, podia coincidir e interagir com a acção apresentada pelos corpos em cena, funcionando como legenda de um filme mudo. Eram óbvias as diferenças em relação a um texto dramático tradicional: as personagens vivem e narram uma aventura; a acção de narrar é convertida em acontecimento; o presente da enunciação (e da acção cénica) coabita com o passado da narrativa; as tábuas de um navio imaginário coincidem com as tábuas do palco.

Não podemos deixar de evocar, é claro, a herança do teatro épico, mas a ruptura com o modelo aristotélico parece ser aqui mais radical do que naquele, sobretudo pelo alastramento da dimensão narrativa, quase tornando supérflua a invenção de situações para serem realizadas através de acções das personagens. Digo quase, porque algumas didascálias implicam acção pura, pantomima que suspende a narrativa construída com palavras.

*"Feita a barba, o criado pegou numa garrafa de água de colónia, deitou algumas gotas na cabeça do patrão e esfregou tão diligentemente que a violência do exercício lhe contraía os músculos do rosto de maneira singular. (...) DOM BENITO, entretanto, suportava tudo isto e estava tão pálido e rívido, que o negro tinha o ar dum escultor que moldava o busto de um branco.*

" p. 68

Do mesmo modo, não estamos perante um exemplo de dramaturgia pós-dramática marcada pela diluição da fábula, das personagens e da referencialidade espácio-temporal. Trata-se, sobretudo, de ganhar para o teatro as possibilidades que o épico encerra. A quarta parede, que Silva Melo diz querer romper, fecha o teatro ao poder de criar mundos que a literatura tem.

Publicado em 2001, *O Navio dos Negros* revela a sua autonomia relativamente à novela de onde parte, bem como a singular relação que mantém com o teatro contemporâneo. Um vez desligado da cena, ainda que aqui seja lido sob influência das reminiscências cénicas que as palavras ainda conseguem em mim evocar, torna-se mais óbvio o exercício de invenção de um texto que, muito embora se escreva dentro de uma tradição ocidental de teatro como acção de corpos em cena (logo, distante da cena estática simbolista analisada anteriormente), pretende recuperar a dimensão literária, subalternizada por quase meio século de domínio das artes cénicas, a de uma literatura inconformada ao género dramático.

O que torna, no entanto, o texto de Silva Melo interessante é que, mesmo perdida toda a



memória do espectáculo, nele se impõe a espessura das palavras proferidas circulando de voz em voz, rompendo os nossos (maus ?) hábitos de leitura, sempre atrás de uma intriga, de personagens com densidade psicológica, de um conflito, de um ambiente à custa da perda de densidade e fulgor da palavra.

À peça bem feita, contrapõe Silva Melo a vertigem do romance: "Prefiro contar, contar com a cena, deixar-vos o remoinho da narrativa, febril sorvedouro das palavras. Prefiro deixar narradores e leitores em cena, deixar as palavras correr como correm no romance, partir com elas para descrever navios, mares, camarotes, machados, acções ou costumes como o tão belo texto de Melville sobre a maneira de barbear dos espanhóis." [\[17\]](#)

Vejamos de mais perto. O texto divide-se em onze quadros que correspondem a momentos seleccionados da narrativa de Melville: uma selecção feita por um leitor/autor que converte em leitores e narradores todas as personagens, inclusive as que inventa, retiradas da actualidade de um Portugal a braços com novas formas de escravatura, como é o caso do NEGRO VERDADEIRO e de ALEXANDRE PUMPURA, dois imigrantes "Gladiadores para o circo do futebol, sem papéis os que morrem ao cair das pontes ou sepultados no cimento." [\[18\]](#)

As personagens do Leitor, do Outro Leitor e do Leitor Dois cuja principal acção consiste em narrar, tomam a palavra como o corredor toma a estafeta para a passar ao companheiro.

"LEITOR

Neste mar onde não chegaram leis  
e com as histórias que ainda se contam sobre estes mares,  
isto podia meter medo.

Mas o navio  
navegava demasiado perto de terra  
a proa quase tocava num recife submerso.

UM MARINHEIRO

O navio navegava perto de terra.

LEITOR

O navio

navegava demasiado perto de terra.

**O MESMO MARINHEIRO**

A proa quase toca num recife.

**LEITOR**

O navio

navegava demasiado perto de terra.

A proa quase tocava num recife submerso.

**UM MARINHEIRO**

Não arvorava bandeira o veleiro estrangeiro.

**LEITOR**

Era um estranho

nestas paragens."

Se o aspecto gráfico pode inicialmente surpreender, a verdade é que depressa a nossa leitura interioriza um ritmo e o grafismo deixa de funcionar por aproximação ao dispositivo formal da poesia, para intervir materialmente como pontuação, respiração do discurso e marca de performatividade: "O vento levantou-se,/ o vento levanta-se/ o vento./ Icem a vela, aquela,/ aquela vela rota,/ as velas rotas e os paveses,/ ide." p.72-73

Do mesmo modo, as repetições (as do coro de negros), as variações (veja-se acima a mudança do imperfeito para o presente do verbo navegar), os ecos que ligam as vozes através do acto de narrar sustentam o funcionamento polifónico do discurso, jogando com a diferenciação de timbres ao mesmo tempo que se sobrepõem à caracterização ficcional das personagens. O texto não é arbitrariamente distribuído pelas vozes; pelo contrário, a teia de relações que assim se constrói ultrapassa, em complexidade, o jogo com uma tipologia de personagens (Benito Cereno, Amasa Delano, os marinheiros velhos e jovens, Atufal, a mãe negra, Babo etc.). Ainda que essa distribuição defina algumas especificidades - dois grupos de negros desempenham a função do coro, Babo possui um registo discursivo próprio - e obedeça a princípios de composição canónicos (o uso do monólogo e do diálogo), quando as personagens assumem a narração desdobram-se em sujeito e objecto do discurso. Os corpos

põem-se a contar, os corpos dos actores exibem personagens que têm uma narrativa a partilhar com o leitor/espectador.

O Leitor é não apenas um dos narradores, mas uma personagem: a figuração daquele que pratica a acção de ler e que, por vezes, se questiona sobre aquilo que lê ("Quem quererá assassinar Amasa Delano?" p.58). Encontra-se fora do tempo e do espaço narrados, existindo, todavia, como um ser da ficção que emparceira com todos os que cumprem a mesma função de narrar. É, talvez, possível descortinar no narrador do(s) Leitor(es) alguma especificidade que lhe é conferida pelo facto de estar fora da acção narrada. Descreve as personagens ("o espanhol vestia uma jaqueta de veludo escuro;" p.37), narra o acto de barbear à espanhola ("Os espanhóis têm uma forma de barbear-se que diverge ligeiramente da de outros países. (...) No caso presente recorreu-se, à falta de melhor, à água do mar (...) " p.64), tece considerações sobre acontecimentos e agentes ("Era um navio estranho, com uma estranha história e estranhos passageiros. Mas...nada mais. Alguns factos singulares vieram-lhe à memória." p. 60). É, por conseguinte, uma personagem do texto de teatro cujo discurso coincide, em parte, com o do narrador extradiegético da novela.

No entanto, é ainda ao nível da enunciação que outros aspectos deste texto merecem destaque. Quando, por exemplo, dentro da fala de uma personagem se dá a passagem da narrativa na 1ª pessoa para o discurso directo ou vice versa:

" AMASA DELANO - (...) Foi quando vi  
ao longe aproximar-se a baleeira.  
Também os negros a avistaram.  
E os gritos que soltaram chamaram a atenção de Dom Benito  
que veio agradecer-me.  
Mas nesse instante,  
dois negros,  
incomodados talvez por um dos marinheiros,  
romperam em horríveis imprecações:  
agarraram no homem, atiraram-no ao chão e espezinharam-no.  
Dom Benito! Olhe!" (p. 51)

Por vezes, na fala em directo narra-se algo que a personagem, enquanto personagem não pode conhecer, mas que sabe enquanto narrador. Como neste exemplo em que Amasa Delano desvenda os pensamentos de Benito Cereno:

" Esta pergunta fê-lo  
lembrar-se da doença,  
a doença  
que tomou conta do navio  
e lembrou-lhe dolorosamente que ele agora estava  
sozinho  
num beliche  
onde antes havia tantos  
amigos e oficiais." p.70

Leitor e espectador apercebem-se do uso pouco convencional da alternância do discurso na primeira pessoa e do discurso na terceira pessoa, entre uma personagem e outra, ambas narrando em sucessão.

" AMASA DELANO - Quando vi a baleeira erguer-se e baixar-se ao sabor  
das ondas  
quando, olhando à minha volta, vi os estopeiros  
mexer os dedos activamente.

LEITOR - ...quando ouviu o silvo surdo e intenso e o zumbido dos polidores de machados,  
quando olhou o mar que se preparava para o inocente repouso da noite,

AMASA DELANO - ...e o Sol brilhante agora velado já no acampamento tranquilo do ocaso"  
p.76

Com o irromper do discurso de uma personagem que narra as suas acções como se se referisse a outrém, a estranheza criada está para além do célebre efeito V brechtiano.

" JOVEM MARINHEIRO ESPANHOL - O jovem marinheiro espanhol descia agora a enxárcia.  
Quando se inclinou para saltar para a ponte, a camisa de lã grosseira, ampla, solta e muito suja  
de alcatrão, abriu-se-lhe no peito, pondo adescoberto uma camisola suja que parecia feita do  
mais fino tecido (...). Entretanto, o olhar do jovem marinheiro fixava-se de novo nos dois  
homens, Dom Benito e o negro, que falavam baixinho, e o capitão Delano julgou distinguir  
silenciosos sinais maçónicos." (p.46)

ou

"VELHO MARINHEIRO - O velho marinheiro levantou-se, murmurando e seguido dos auxiliares negros, dirigiu-se à proa do navio onde desapareceu." p.57

ou ainda

"BABO - Patrão, disse o criado, parando de esfregar a manga do casaco, e dirigindo-se ao espanhol perdido em sonhos com a timidez de um homem encarregado de um dever: Patrão disse-me para o chamar, sempre que batessem horas, (...)" p.62

A não distinção entre corpo e discurso, que constitui um dos fundamentos do modelo de teatro aristotélico, é, por conseguinte, questionada por uma disjunção que (se) evidencia (n)o acto de narrar.

"BENITO CERENO - Não posso ir a bordo do seu navio.

LEITOR - Não posso ir a bordo do seu navio, respondeu. E mordida as unhas, olhava, quase devorava com os olhos o hóspede. (...)" p. 75

Efeitos de eco como este, alternância de tempos verbais - pretérito, presente, imperfeito - transportam o leitor e o espectador do universo ficcional narrado, para o momento presente da narração que prossegue com um momento da interacção verbal em directo.

" AMASA DELANO - Atravesso a ponte em direcção ao marinheiro, fico em silêncio diante dele, com um olhar fixo no nó, (...) Que é que estás a atar?" p.56

ou

"AMASA DELANO - Era o mesmo homem que se conduzira de forma tão estranha no molinete.

Ah! És tu?

Mais olho na corrediça.

Agora,

olha em frente e governa

o navio na mesma. Conheces o teu ofício, espero?" p.73

Também o modo de interacção entre didascália de pendor narrativo e fala de personagem se revela original e produtivo. Em cena, o discurso da personagem Delano assinala e sublinha uma acção praticada pelos corpos.

*"UM MARINHEIRO ESPANHOL escondido atrás de um grande monte de cordas fez um gesto vago na direcção da galeria; mas logo pareceu assustado com o ruído de passos e desapareceu, como um caçador furtivo*

AMASA DELANO - Que quereria aquilo dizer?

O homem tentara transmitir-me qualquer coisa,

às escondidas de todos, até do seu comandante." p.55

Tanto mais que o leitor descobre não existirem entre algumas didascálias e o discurso do Leitor diferenças de monta, mas que sem essas didascálias algumas falas seriam incompreensíveis. No início do quarto quadro, a fala inaugural da Negra é precedida de uma longa didascália narrativa que situa e introduz a personagem. No entanto, o que o espectador viu aquando da realização cénica deste episódio pode ter sido diferente daquilo que lhe é oferecido à leitura. E esta constatação é obviamente extensível a tudo o que na narrativa (a fuga de Dom Benito e o assalto ao navio espanhol) não é passível de ser realizado cenicamente e que por isso mesmo terá encontrado modos de realização irrepetíveis porque feitos com aqueles corpos e objectos, num espaço e num tempo determinados.

A multiplicidade de efeitos que a transmissão de uma narrativa em palco possibilita, longe de sugerir insuficiente "dramatização" ou recusa categórica do modo dramático, convida-nos a ponderar as razões da separação precoce entre teatro e narrativa na configuração dos modelos do teatro ocidental e os imperativos da sua junção no sentido da transformação desses mesmos modelos.

Seguir exaustivamente os meandros do exercício de desconstrução/construção da narrativa inventada por Melville e recriada por Jorge Silva Melo - para ser dita e representada sobre um palco - tornaria ainda mais longo este já longo ensaio. A incursão no texto *O Navio dos Negros* permitiu, todavia, alargar à criação contemporânea a nossa reflexão acerca do encontro inevitável entre teatro e narrativa.

Percebemos talvez um pouco melhor o significado das palavras do jovem dramaturgo francês atrás citado: o acto de tornar-se fala (discurso), característico do texto de teatro, ganha uma nova dimensão quando o contar é concebido como acontecimento. A narrativa no teatro e no texto de teatro é, desta forma, discurso e acontecimento, o que nos remete para Ricoeur quando afirma:

"Dire que le discours est un événement, c'est dire, d'abord, que le discours est réalisé temporellement et dans le présent, alors que le système de la langue est virtuel et hors du temps; en ce sens, on peut parler, avec Benveniste, de l'«instance du discours» pour désigner le surgissement du discours lui-même comme événement." (1986: 104) [\[19\]](#)

No teatro, a dimensão performativa da narrativa manifesta-se não apenas na força ilocutória do discurso proferido, mas igualmente através da exposição do próprio acto de narrar, como vimos acontecer em *O Marinheiro* e em *O Navio dos Negros*.

O desejo de narrativa, o texto de teatro como literatura, a "mise en bouche" constituem talvez novas formulações para uma velha questão que a sociedade do espectáculo procurou esconder: no teatro a narrativa é acção, a sequência de acontecimentos inscrita no discurso passa pela voz e pelo corpo do actor, é praticada como acção (narrada ou recriada) no presente.

Talvez possamos, finalmente, concordar com Paul Ricoeur quando profetiza: "de nouvelles

formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se metamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où l'on ne saurait plus ce que signifie *raconter*

(1984: 48).

[\[20\]](#)

□

### **Bibliografia:**

Antunes Filho, 1997, "O teatro é uma obra viva. Antunes Filho busca a estética da cena do outro milênio", *O Percevejo* Ano 5, nº 5 (pp. 4-9)

Erika Fischer-Lichte, 1998, "Performance e Cultura performativa. O teatro como modelo cultural", *Dramas. Revista de Comunicação e Linguagens* nº 24, (pp. 143-169)

Fernando Pessoa, 1973, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Lisboa: Edições Ática.

Gérard Genette, 1991, *Fiction et diction*. Paris: Éditions Seuil

Jorge Silva Melo, 1998, "Teatro para os novos reis, religião dos novos papas", *Essas outras histórias que há para contar*, Lisboa: Edições Salamandra/ Abril em Maio/SOS Racismo

Joris Lacoste, 2001, "L'événement de la parole", *Mouvement* # 14, octobre/décembre (pp.XII-XIV)



Maurice Blanchot, 1959, *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, coll. Idées/nrf

Osório Mateus, 1989, "Teatro e Literatura", *Vértice* 21, II série, (pp. 91-94)

Pascal Quignard, 1989, "La déprogrammation de la littérature. Entretien avec Pascal Quignard", *le Débat* 54, mars-avril (pp.77-88)

Paul Ricoeur, 1984, *Temps et récit II. la configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du Seuil

Paul Ricoeur, 1986, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Esprit/Seuil.

Peter Szondi, 1981, *Poésies et poétiques de la modernité*. Lille: Presses Universitaires de Lille

Peter Szondi, 1983, *Théorie du drame moderne*. Lausanne : Éditions L'Age d'Homme (1<sup>a</sup> ed. alemã, 1956)

Roland Quilliot, 1989, "Un nouvel âge de la culture?", *le Débat* 54, mars-avril (pp. 33-39)

---

[1] O conceito de escrita cénica surge como reacção a uma visão logocentrada do teatro e dele decorrerá o privilegiar da teatralidade, sem que esta noção tenha até hoje sido devidamente teorizada, ainda que se tenha tornado produtiva na análise das práticas sociais do indivíduo nos estudos de Erwin Goffman, por exemplo. A verdade é que o alargamento do

conceito de escrita ("écriture" de Barthes) à prática teatral não é mais do que a manifestação do domínio do modelo linguístico sobre as outras artes.

[2] Michel de Certeau, 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Éditions Gallimard, coll. folio (1<sup>o</sup> ed. 1980)

[3] Ver Gérard Genette, 1991, *Fiction et Diction*. Paris: Éditions du Seuil, Thomas Pavel, 1988, *Univers de la fiction*.

Paris: Éditions du Seuil(1<sup>a</sup> ed. americana, 1986).

Recentemente, e no âmbito dos estudos culturais, Mieke Bal publicou um estudo que aborda a narrativa de uma perspectiva culturalista (1997,

*Narratology*.

*Introduction to the theory of narrative*.

2nd rev. Toronto: University of Toronto Press.

[4] "Para a cultura moderna, trata-se de exibir o que no mundo escapa à ordenação que lhe impõe a razão. (...) Ela procura explorar os resíduos pouco pensáveis que resistem à formatação." (tradução minha)

[5] "Somos uma espécie submetida à narrativa. (...) Cada uma das nossas vidas é um continente que só uma narrativa transborda. E não só é preciso uma narrativa para abordar e associar-se à própria experiência, mas um herói para assegurar a narração, um eu próprio para dizer eu." (tradução minha)

[6] Ver também Maria Shevtsova, "Bells and Alarm Cocks: Theatre and Theatre Research at the Millenium", *Theatre Research International*, vol.24, Number 1 Spring 1999

(pp. 98-108) e Silvia Fernandes, "Notas sobre dramaturgia contemporânea" in

*O Percevejo*

Ano 8 n<sup>o</sup>9, 2000 (pp.25-38)

[7] "o facto de estar votado a passar através dos corpos, a tornar-se fala, a produzir jogo" (tradução minha).

[8] "Um texto dramático, para mim, é um objecto literário autónomo, da mesma maneira que um romance ou que uma antologia de poesia. É qualquer coisa que deve poder ser lida." (tradução minha)

[9] Ver a este respeito o ensaio de Luiz Arthur Nunes "Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral" in *O Percevejo* Ano 8 nº9, 2000 (pp.39-51)

[10] Textos disponíveis em [www.joris.fr.fm](http://www.joris.fr.fm)

[11] "Não estou de todo convencido de que os meios do teatro sejam particularmente adaptados a contar ou a representar histórias, ou a expor situações, ou a fazer afrontar-se subjectividades num dado espaço. Este permanece contudo o esquema ultradominante das dramaturgias actuais. Em particular a ideia de um espelho (mais ou menos deformante) que o teatro estenderia à sociedade está longe de ter morrido. Para mim, a sociedade representa-se já bastante bem sozinha. Prefiro pelo meu lado tentar criar dramaturgias fora da representação - fora da fábula, das personagens, dos diálogos. Manter-se nesta fronteira estreita onde aquilo que se representa se anula na sua própria representação, por um excesso de estilo, um deslocamento, uma indeterminação de signos: assim é possível dar à aparição da palavra e à presença do actor todo o seu peso, o de um acontecimento. Parto do princípio de que o tempo do palco deve coincidir com o do público, de que o espaço não designa senão ele próprio, de que o actor não designa senão o seu jogo. A partir daí é possível trabalhar." (tradução minha)

[12] "A fala no drama exprime sempre também, além do conteúdo concreto das palavras, o facto de se estar a falar. Quando não existe mais nada a dizer, quando alguma coisa não pode ser dita, o drama cala-se." (tradução minha)

[13] "as personagens falam para se por brancos numa página, e por imitação da vida onde não há narração [narrativa], mas conversas; é pois necessário de tempos em tempos nos livros dar a palavra às pessoas; o contacto directo é uma economia e um descanso (para o autor mais ainda que para o leitor)" (tradução minha)

[14] Para Kate Hamurguer em *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, [1957] 1986, não há que distinguir os modos narrativo e dramático opondo narração a diálogo.

[15] Edição da qual se cita: *Orpheu. Edição facsimilada*, Lisboa: Contexto, 1989 (pp. 27-39)

[16] "A linguagem separa-se da acção, seja porque o drama faz dela o seu assunto, seja porque, de modo paradoxal, a acção entra na linguagem." (tradução minha)

[17] Jorge Silva Melo, 2001, "Ó noite mãe negra na casa dos Átridas", *O Navio dos negros*, Lisboa: Cotovia, p.12

[18] id. p. 15

[19] "Dizer que o discurso é um acontecimento, é dizer, antes do mais, que o discurso é realizado temporalmente e no presente, enquanto que o sistema da língua é virtual e está fora do tempo; nesse sentido, podemos falar, com Benveniste, de «instância do discurso» para designar o surgimento do próprio discurso como acontecimento." (tradução minha)

[20] "novas formas narrativas, que não sabemos ainda nomear, estão já a nascer, atestando que a função narrativa pode metamorfosear-se, mas não morrer. Porque nós não temos ideia nenhuma do que seria uma cultura onde já não se soubesse o que significa *contar*."  
." (tradução minha)