

DEUSES: DA ORIGEM DO UNIVERSO À ORIGEM DO TEATRO

Do texto dramático ao texto espetacular

GODS: FROM THE ORIGIN OF THE UNIVERSE TO THE ORIGIN OF THE THEATRE

FROM THE DRAMATIC TO THE SPECTACULAR TEXT

Marcos Antônio Alexandre*

Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

Este trabalho propõe uma discussão sobre a importância da adaptação de textos clássicos para a contemporaneidade, visando a sua articulação com os novos contextos de enunciação para os quais são ressignificados. Para concretizar esse objetivo, é trazida para análise a peça *Deuses: da origem do universo à origem do teatro*, de Éderson Miranda, buscando-se uma reflexão sobre as particularidades do texto dramático e de sua encenação.

PALAVRAS-CHAVE

Deuses, Éderson Miranda, textos clássicos, texto dramático, texto espetacular

Vivemos sobre vestígios. Funcionamos basicamente com vestígios. Uma coisa maravilhosa da arte do ator, da arte do executante do instrumento, da arte do cantor é que com vestígios ele constrói, reconstrói obras-primas. É o público adora isso, ele recebe a bênção de ouvir frases, ou versos ou notas musicais das grandes figuras de nossa história artística.

Iván Izquierdo

Releituras, adaptações e recontextualizações de textos clássicos têm sido realizadas através dos séculos. Foi assim com a *Antígona* (442 a.C.), de Sófocles, relida, entre outros autores, por Jean Anouilh (1910-1987), e sua *Antígona* (França, 1942); Bertolt Brecht (1898-1956) e sua *Antígona de Sófocles* (Alemanha, 1948); Griselda Gambaro (1928) e sua *Antígona furiosa* (Argentina, 1986); e José Watanabe (1946-2007) com sua *Antígona* (Peru, 1999); ou com a *Medeia* (431 a.C.), de Eurípidés, e, a título de exemplo, *Gota d'água*, a releitura realizada por Chico Buarque de Hollanda e Paulo Ponte, em 1975.

*marcosxandre@yahoo.com

Neste sentido, retomar o clássico implica colocá-lo em diálogo com um novo contexto de enunciação que traz consigo novas marcas ideológicas, políticas e sociais. Para ratificar esta assertiva, recorro brevemente à *Antígona de Sófocles*, reescrita por Brecht. Se em Sófocles o que está em jogo é o confronto entre a lei do Estado, personificada por meio da personagem Creonte, e a lei Divina – representada por Antígona, que enfrenta o édito de seu tio tirano para dar um sepultamento digno ao irmão, Polinices, permitindo, assim, que sua alma fizesse a transição adequada “ao mundo dos mortos” –, em Brecht, esse conflito não deixa de estar presente, mas, em contrapartida, o que mais chama a minha atenção é a forma que o dramaturgo/diretor/encenador escolhe para fazer com que o texto sofocliano ressoe e seja reverberado em seu tempo.

O novo contexto é *Berlim, abril de 1945. Alvorada*,¹ como aparece na descrição do “Prelúdio” da peça. O autor ainda acrescenta: “Duas irmãs saem do refúgio antiaéreo e voltam para casa”.² O fato histórico alude à batalha de Berlim, que foi a última ocorrida no panorama do conflito europeu durante a Segunda Guerra Mundial e que foi resultado de uma ofensiva soviética contra as forças alemãs no início de 1945. A batalha durou de abril de 1945 até o início de maio. Hitler comete suicídio em um dos últimos dias da batalha; poucos dias depois, Berlim se entregava e a Alemanha se rendia seis dias depois do fim da batalha.

Brecht, ao colocar no “Prelúdio” de sua *Antígona* duas irmãs que, ao voltarem para a casa, encontram-na aberta e remexida, reflete os porquês da guerra. Elas – nomeadas de “A Primeira” e “A Segunda” – se dão conta de que o irmão tinha retornado da guerra, sentem-se felizes, abraçam-se, mas logo aparece o medo. Em outro momento, elas escutam um chamado renitente que vem de fora, mas uma não permite que a outra abra a porta, temendo sofrer algum tipo de retaliação. Elas percebem que alguém está sendo torturado na frente da porta da casa: “Estão torturando gente de novo. / Irmã, não é melhor a gente ir ver? / Fique aqui dentro; quem quer ver é visto”.³ Logo, as irmãs compreendem que o grito antes escutado era do irmão que havia desertado e clamava por ajuda:

Entra um soldado da SS.
Soldado da SS
Ele lá fora e vocês aqui?
Apanhei-o saindo da porta de vocês
Conhecem aquele traidor do povo.
A Primeira
Caro senhor, não pode nos incriminar
Porque não conhecemos aquele homem.
Soldado da SS
Então o que ela pretende com essa faca?
A Primeira
Aí olhei para a minha irmã.
Deveria ela em busca da própria morte
Ir lá fora e libertar o meu irmão?
Talvez ainda não estivesse morto.⁴

¹ BRECHT. *A Antígona de Sófocles*, p. 197.

² BRECHT. *A Antígona de Sófocles*, p. 197.

³ BRECHT. *A Antígona de Sófocles*, p. 200.

⁴ BRECHT. *A Antígona de Sófocles*, p. 201.

Observa-se nesta cena uma clara referência às personagens Antígona e Ismene: uma (A Segunda) assume característica mais “forte”, “rebelde”: “Me deixe, eu já não fui / Quando eles o penduraram”.⁵; enquanto a outra (A Primeira) é “fraca”, “omissa”: “Irmã, deixe a faca onde está / Você não vai conseguir devolvê-lo à vida / Se nos virem junto dele / Farão conosco o que fizeram com ele”.⁶ Brecht, ao não nomear as irmãs, lhes imprime uma função de macrossigno, estratégia dramaturgica que nos permite sugerir que elas remetem à Antígona – A Segunda –, e à Ismene – A Primeira. No entanto, o ato de não nomear também pode assumir a conotação de várias outras mulheres e homens (irmãs, mães, familiares) que perderam entes queridos na guerra e que não tiveram como enterrá-los. Aí está o caráter atemporal do texto clássico, aspecto que permite a sua releitura para novos contextos de enunciação.

Outra característica que chama a atenção na *Antígona de Sófocles* de Brecht é o fato de o autor escrever um novo “Prólogo” para a apresentação da peça que fora realizada em Greiz, em 1951. O novo texto é apresentado como substituição do “Prelúdio” e inova dramaturgicamente:

Sobem ao palco os atores que representam Antígona, Creonte e o vidente Tirésias. Colocado entre os outros dois, o que representa Tirésias se dirige aos espectadores.

Amigos, inabitual

Podem lhes parecer a elevada linguagem

Do poema de mil anos

Que aqui ensaiamos. Desconhecido

Lhes é o assunto do poema, que era

Intimamente familiar aos antigos ouvintes.

Permitam-nos pois apresentá-lo a vocês. Esta é Antígona,

Princesa da estirpe de Édipo. Este aqui

É Creonte, tirano da cidade de Tebas, seu tio. Eu sou

Tirésias, o vidente.

Aquele ali

Trava uma guerra de pilhagem contra a longínqua Argos. Esta

Enfrenta o desumano, e ele a aniquila.

Mas a sua guerra, agora tornada desumana,

Escapa ao seu controle. A justiça inexorável

Ignorando o sacrifício do próprio povo subjugado

Acabou com ela. *Pedimos a vocês*

Procurarem em suas mentes ações semelhantes

Do passado recente, ou então a falta

De ações semelhantes. E agora

Vocês verão como nós e os outros atores

Na peça pisamos, um após o outro,

Na pequena arena do jogo, onde outrora

Sob as caveiras dos animais dos bárbaros cultos de sacrifício

Nos primórdios tempos a humanidade

Fazia a sua grande aparição.⁷

⁵ BRECHT. *A Antígona de Sófocles*, p. 201.

⁶ BRECHT. *A Antígona de Sófocles*, p. 201.

⁷ BRECHT. *A Antígona de Sófocles*, p. 201 (grifos meus).

É interessante observar o cuidado que o dramaturgo tem ao reapresentar a sua obra. Talvez seja o seu olhar de encenador que o faz reescrever o início da peça para contextualizá-la à nova enunciação. Naquele momento, em 1951, a Alemanha vivia o contexto do pós-guerra, com novos questionamentos de ordem socioeconômica e política. Com o final da Segunda Guerra Mundial, o país foi dividido em setores, que foram ocupados pelas potências vencedoras. O leste do país ficou sob a administração soviética e a parte ocidental foi dividida entre Estados Unidos, França e Reino Unido. Sem dúvida, diante deste novo panorama sociopolítico, justifica-se a necessidade de “atualizar” os conflitos, adaptando-os às ações dramáticas da peça, possibilitando, desta forma, não só reatualizar o enredo da peça, mas “abrir os olhos” dos leitores/espectadores, que teriam contato com novos ideologemas⁸ e marcas semânticas da trajetória trágica das personagens que estão sendo reapresentadas.

Como pesquisador e leitor crítico da arte teatral, defendo a ideia da necessidade constante de adaptar o texto teatral para a sua nova enunciação. Não vejo sentido em montar o “clássico pelo clássico”. Julgo extremamente válidas as adaptações ou releituras das obras teatrais para o público, e este é o grande mérito da obra de Brecht. Sua *Antígona* não deixa de dialogar com o texto de Sófocles, mas é ressignificada “em termos históricos, políticos, ideológicos” e “dentro do conjunto de uma cultura e de um traslado cultural”, como sugere Pavis.⁹ Entrar em contato com o texto brechtiano nos possibilita fazer uma análise do contexto cultural,¹⁰ o que, a meu ver, se torna fundamental na análise dos textos dramáticos, visando a sua realização espetacular. Para ratificar meu argumento, tomo as palavras de Patrice Pavis, que, precisamente, explicita:

As encenações de um mesmo texto dramático, particularmente as realizadas em momentos históricos diferentes, *não dão a ler o mesmo texto*. É verdade que a letra do texto é a mesma, porém o seu espírito varia consideravelmente. Compreende-se o texto apenas como resultado de um processo de leitura que chamaremos (...) de sua concretização.¹¹

É esta concretização a que se refere Pavis que, em minha perspectiva crítica, faz com que os clássicos sejam retomados e colocados em diálogo com novos contextos sócio-históricos, como busquei demonstrar a partir da breve análise da retomada do texto sofocliano por Brecht.

⁸ Aqui entendido, a partir de Patrice Pavis, como signos que expressam a ideologia.

⁹ PAVIS. *El teatro y su recepción – semiología, cruce de culturas y postmodernismo*.

¹⁰ Aqui empregado a partir dos dizeres de Marco De Marinis. *Comprender el teatro – lineamientos de una nueva teatrología*, p. 24: “O contexto cultural (ou geral) é constituído pela cultura sincrônica ao fato teatral que se estuda, e, com uma precisão maior, representa o conjunto dos ‘textos’ culturais, teatrais, extrateatrais, estéticos e outros, que podem se relacionar com o texto espetacular de referência, ou com um de seus componentes: outros textos espetaculares, textos mímicos, coreográficos, cenográficos, dramatúrgicos etc., de um lado; textos literários retóricos, filosóficos, urbanísticos, arquitetônicos etc., de outro” (no original, em espanhol, tradução minha.)

¹¹ PAVIS. *O teatro no cruzamento de culturas*, p. 25 (grifos meus).

Inúmeras outras releituras poderiam ser trazidas para esta discussão em relação à ressignificação de textos clássicos.¹² Não obstante, a partir das premissas aqui apresentadas, com base nas perspectivas analíticas propostas por De Marinis e Pavis, ou seja, reforçando a ideia da necessidade da concretização do texto teatral nos seus novos contextos de enunciação, é que trago para discussão a peça *Deuses: da origem do universo à origem do teatro*. Trata-se de um trabalho prático resultado da pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso de Éderson Miranda, intitulada '*Deuses*' – recursos narrativos na encenação teatral: um olhar panorâmico, defendida em 2009, sob a orientação do prof. Antonio Barreto Hildebrando,¹³ do curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG.



Foto do arquivo pessoal, cedida pelo ator

¹² Nesta mesma linha de concepção e criação espetacular, posso citar o espetáculo *Klássico (com K)*, estreado em 2012, do Mayombe Grupo de Teatro – coletivo do qual faço parte como membro-fundador e que já realizou outras incursões pelos mitos e pelas personagens clássicas com em *O julgamento de Don Juan* (2005) e *Nossosnuestrosmitos – Primeiro Estudo* (2002) e *Nossosnuestrosmitos – Segundo Estudo* (2003). Em *Klássico (com K)*, o grupo realiza um trabalho em que são apresentadas as trajetórias cênicas das personagens clássicas Antígona (Sófocles, 442 a.C), Fausto (Goethe, 1775), Medeia (Eurípides, 444 a.C) e Ulisses (Homero, aproximadamente séc. VIII a.C), em diálogo com as subjetividades e identidades dos atores. Em cena, em um espaço nomeado pelo grupo como arena-show, os atores são submetidos a um jogo – uma proposta performática –, a partir do qual se busca uma volta aos textos clássicos, visando transitar por questões contemporâneas, políticas, estéticas e filosóficas.

¹³ Hildebrando é dramaturgo e diretor de teatro. Entre suas montagens dirigidas, no âmbito acadêmico, merecem destaque, entre outras, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (2001); *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (2003); *Roda viva* (2004); *Vermelho, o último recital* (2004); *A cozinha* (2004), em parceria com Luiz Otávio Gonçalves, Arnaldo Alvarenga e Ernani Maletta; *Cabaret vagabundo* (2005), criação coletiva; *O lustre: um prólogo e nove variações* (2005); *O elogio da loucura* (2006), trabalho realizado a partir de fragmentos do texto homônimo de Erasmo de Rotterdan, inspiração para a criação e apresentação

O espetáculo estreou para o grande público de Belo Horizonte em março de 2010 e, com ele, Éderson Miranda foi premiado como Ator Revelação Teatro Adulto 2011 no 8º Prêmio Usiminas/Sinparc de Artes Cênicas de Minas Gerais e indicado como Melhor Dramaturgo (Texto Inédito) no Prêmio Sesc/Sated 2011.

Em termos de encenação espetacular, o próprio ator/autor salienta que seu trabalho tem como fonte de pesquisa o *teatro essencial* de Denise Stoklos, fato que pode ser comprovado em cena, onde o espectador se depara com uma interpretação notável – séria e ao mesmo tempo bem-humorada – de um ator que reúne atributos múltiplos. Tudo em cena é muito simples, desde o vestuário, o figurino, até o projeto de luz. Essas linguagens espetaculares são trazidas para a cena, mas o que se busca destacar são as ações físicas do ator, que, como um narrador-performático, vai guiando a plateia, enredando-a em sua trama inusitada, a partir da qual retrata a origem do universo e os avanços tecnológicos conquistados pelo *homo sapiens*. Enquanto narra, o ator se converte num crítico sagaz e mordaz. Segundo a crítica especializada publicada no jornal *Estado de Minas*,

A intenção é contar, de maneira épica, o surgimento do universo em suas mais diversas implicações. A peça fala do homem, dos deuses, das civilizações antigas e de seus reflexos atuais. Dioniso, o deus do teatro, é o único personagem. Ele narra passagens da história da humanidade a partir de seu ponto de vista. Deus criou o homem e a Terra? O universo surgiu do big bang? Será que o homem de hoje é realmente mais evoluído do que o homem de milênios atrás? Em que aspecto regredimos? No que evoluímos? Deus existe? Em caso afirmativo, ele está do lado de quem? A resposta está no palco.¹⁴

Tendo como mote “a origem do universo”, os questionamentos são trabalhados na montagem, que é dividida em blocos temáticos. O texto dramático/espetacular criado

concomitante de 15 micropeças; *O Guesa errante ou de como o Historisches und Ethnologisches Museum Von Kubenkrid e o G.R.E.S. Acadêmicos do Makeneyá se uniram para apresentar a errância do Guesa tão fidedigna quanto possível à versão fac-similar da obra do Sr. Sousândrade*, que teve o texto de Sousândrade como base; *Por quem choram as samambaias?* (2009), em princípio vinculado a um TCC de graduação; *Diário de um pássaro* (2010), dramaturgia do espetáculo, que também foi, inicialmente, vinculado a um TCC de graduação; *A viagem de Thespis: história(s) do teatro(s) em cena(s)* (2011), coordenação de dramaturgia e direção do espetáculo. Este trabalho está centrado na história de Thespis, o primeiro ator, e é concebido a partir de vários mitos clássicos, onde o espectador tem contato com a história do teatro através dos tempos – desde os textos clássicos até a nossa contemporaneidade. Paralelamente, fora do âmbito acadêmico, Hildebrando tem construído uma carreira de êxito como diretor e dramaturgo no cenário artístico mineiro, dirigindo e participando da produção de vários espetáculos, grande parte dessas montagens foi indicada e/ou recebeu importantes prêmios. A título de exemplo, destaco, entre outros trabalhos: *Samambaia: um melodrama cômico e sem lei* (2001); *Esta noite Mãe Coragem* (2006), dramaturgia da peça, produção da ZAP-18, com direção de Cida Falabella; *O lustre* (2008); espetáculo que continua em circulação até o presente momento, em 2014; *1961-2010* (2009), dramaturgia do espetáculo produzido pela ZAP-18 com direção de Cida Falabella e também em circulação em 2014; *Quem pergunta quer resposta* (2010), dramaturgia e direção do espetáculo infantil, concebido originariamente para rua e produzido pelo Grupo Oriundo de Teatro; *180 dias de inverno* (2010), dramaturgia do espetáculo, baseado no conto *Minha fantasma*, de Nuno Ramos, encenado pela Afeta Cia. de Teatro. Em março de 2012, o diretor/dramaturgo estreou uma nova versão de *Cabaré vagabundo*.

¹⁴ Cf. http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_11/2010/03/26/ficha_teatro/id_sessao=11&id_noticia=22244/ficha_teatro.shtml.

prima pelo trabalho intertextual proposto pelo ator/criador/performer¹⁵ Éderson Miranda mescla os seus textos autorais com outros discursos resgatados da história universal, do livro do *Antigo Testamento* e dos livros de física e química. Isso permite que o leitor/espectador identifique as vozes múltiplas que são trazidas pela cena, e o mais interessante diz respeito à forma como os textos são interpretados, pois o ator lhes atribui um tom de ironia, que produz uma forte identificação com o público, gerando momentos descontraídos de humor. Tudo isso corrobora o argumento de que o espetáculo é centrado no trabalho de ator e isso pode ser reforçado pela escolha do Éderson, que se inspira em artistas como Denise Stoklos, Matteo Belli e Charles Chaplin.

O que há em comum entre esses artistas é sua ligação com o público/espectador. Todos, cada um à sua maneira, entregam para o espectador uma mirada crítica e bem-humorada da vida, que nos faz repensar o momento de suas enunciações. Chaplin dispensa maiores apresentações: ator, diretor, produtor, humorista, escritor, empresário, dançarino, roteirista e músico, um dos mais famosos da era do cinema mundo, notável pelo uso da mímica e da “comédia pastelão”. Matteo Belli é graduado em Letras Modernas pela Universidade de Bologna, dedica-se aos estudos clássicos e musicais e, desde 1989, trabalha no teatro como mímico e ator, realizando projetos como diretor, autor e ator, confrontando textos clássicos com autores contemporâneos. Denise Stoklos iniciou sua carreira em 1968. Depois de trabalhar no Rio de Janeiro e São Paulo, vai para Londres, onde se especializou em Mímica¹⁶ e, posteriormente, desenvolveu seu estilo próprio de trabalho como performer solo.

Sem dúvida, Stoklos e o seu “teatro essencial” são a grande fonte de inspiração no processo de concepção do espetáculo *Deuses: da origem do universo à origem do teatro*. Segundo a própria artista,

No teatro essencial o ator é seu produtor, então escolhe para si o texto ou se não há texto, a movimentação, ou a adaptação do texto, ou a combinação de tudo debaixo de uma ideia ampla, coerente consigo e compacta, a dramaturgia. O que o ator de teatro pretende é expressar algo que lhe toca pessoal e coletivamente. Sua intenção começa desde o momento que percebe-se capaz de “re-apresentar” uma cena recortada do “real”, algo que lhe “atravessou” a emoção e que o ator sinta que pode apresentar como algo lúdico, algo de jogo, pois estará apresentando a partir de um “palco” e assim, por lúdico, conseguir a permissão implícita do público para entrar em sua emoção também. Nesta passagem, da “permissão por ser lúdico”: “ah, é apenas teatro”, pensa o público e só assim lhe abre as comportas do humor, da reflexão, da memória, da ideologia, acontecendo então o que chamamos de teatro essencial. *Essencial porque trata só de acontecimentos que pertencem à*

¹⁵ Acreditamos que a simples nomeação como “ator” não dê conta do trabalho realizado por Ederson Miranda. Por isso, a denominação “ator/criador/performer”, que, segundo a minha perspectiva, amplia o seu campo de atuação, visto que o artista, em cena, muitas vezes demonstra que o limiar entre o ator e o performer é muito tênue, assumindo características do ator-performático, pois, como bem sinaliza Ileana Diéguez Caballero (*Teatralidades, performances e política*, p. 27): “O que no teatro tem-se denominado ‘texto performático’ implica uma escritura gestual, uma prática corporal”.

¹⁶ Uma das formas de comunicação humana, conhecida como a arte de exprimir os pensamentos e/ou os sentimentos por meio de gestos. Muito estudada e desenvolvida dentro das artes cênicas, relacionada com o estudo da ação física do homem em seu meio. A mímica enquanto expressão artística é apresentada de distintas maneiras e estilos, sendo mais conhecida a “pantomima”, na qual os artistas usam cara branca e se inspiram na figura do Pierrot.

natureza humana, não de comportamentos ocasionais, e essencial porque usará apenas recursos que são básicos, de uso possível a qualquer um, que vem das expressões de corpo e das expressões do mental e das expressões do emocional. *A particularização se dá na plateia: cada um vai “ler” o que se passa no palco de acordo com sua capacidade e com seu interesse, outra vez: mental, emocional, cultural e existencial.* Porque o ator escolheu o que lhe toca profundamente, a ponto de dispor-se a levar à cena da melhor forma, sabemos que a escolha significará um empreendimento do ator sem fim, literalmente, cada novo ensaio, cada nova apresentação é um estudo a mais para atingir uma performance de caráter de um diamante, isto é, com repercussão em cada aresta, com emanção de brilho em cada planície, e o ritmo entre uso da planície e da aresta do tal diamante será uma das constituições da performance (nada de fora).¹⁷

A peça de Éderson Moreira, seguindo os pressupostos de Stoklos, cumpre com o papel de dialogar com o contexto de enunciação do artista – Belo Horizonte nos anos de 2009-2010 –, revelando as particularidades desse momento, mas, ao mesmo tempo, transformando e criticando o seu tempo com uma linguagem simples, com certa dose de ironia e de bom humor. O jogo com a plateia torna-se um elemento que merece destaque na montagem. O humor é trabalhado não apenas como mais uma linguagem cênica, mas como um recurso performático que possibilita que o ator/criador/performer faça de seu público cúmplice de sua atuação. Assim, utilizando-se de um acurado trabalho de mímica corporal, o ator vai conduzindo o espectador, fazendo com que ele seja receptivo ao seu discurso, convidando-o a interagir o tempo todo com as cenas:

E havendo Deus formado da terra todo o animal do campo, e todas as aves dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome. (*Adão apontando para espectadores específicos na plateia.*) “hum... hum... cachorro, gato, rato, pato, marreco, camelo, canguru, girafa, elefante, jacaré de papo amarelo, mico-leão-dourado, lobo, lobo guará, coiote, hiena, rinoceronte, hipopótamo, Uuuuh, difícil, difícil esse, hum, você... ornitorrinco. Cavalo, égua, boi, vaca, touro, áries, gêmeos, não, não Adão. Ornitorrinco! Gostei desse nome. Cavalo, égua, boi, vaca, tigre, leão, onça pintada, pantera, urso, urso polar, ema, avestruz, pavão, Uuuuh... inominável, inominável, não posso nomear tamanha coisa inefável: bode”. E Adão pôs os nomes em todos os animais do campo, em todas as aves dos céus, e em todos os répteis da terra; mas para o homem não se achava ajudadora idônea. Então, Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e Deus tomou uma de suas costelas, e cerrou carne em seu lugar. E da costela que o senhor Deus tomou de Adão, formou a mulher. Uuuuh. E a levou a Adão. E Adão disse: “esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; esta será chamada varoa, pois do varão foi tomada”. (*Dirigindo-se para o público.*) Então, você colega, você amigo que costuma chamar a sua mulher, a sua namorada, de o meu benzinho, o minha queridinha, o minha florzinha, o meu amor, o mô vem cá. Está completamente equivocado, pois você deveria chamá-la: vem cá minha varoa.¹⁸

As perguntas existenciais incorporadas ao texto podem ser lidas como inerentes a todos os tempos. A busca das origens conduz inevitavelmente ao *Gênesis* da literatura hebraica e de um deus que fala por múltiplos códigos e não somente pela linguagem do sagrado. Assim, no mito da criação, inserem-se pensamentos e frases contemporâneos que dão frescor e ligeireza ao texto antigo.

¹⁷ Cf. <http://denisestoklos.uol.com.br/reflexoes/manifestos.htm> (grifos meus).

¹⁸ MOREIRA. *Deuses da origem do universo à origem do teatro*, p. 9-10.

Contrapõe-se à história bíblica a explicação científica de um big-bang, que, por sua vez, é estruturada como narrativa mítica e acaba por se fazer crítica a todos os relatos “elucidativos” das origens: ciência e mitologia se equiparam? Ou tudo teria surgido da palavra? Perguntas que abrem reflexões para a história do homem, da cultura e do teatro.

Continuando a nossa história. Pausa. Será que os homens de hoje são realmente mais evoluídos que os de milênios atrás? (*Dirigindo-se para o público e em tom irônico.*) “Será?” (*Retornando*) Quem nunca passou as férias sentado aos pés da acrópole admirando aquela vista deslumbrante e deixando o vento balançar os cabelos não conhece o prazer real vida. Enfim, chegamos à Grécia Antiga, o berço da civilização ocidental. O ápice do espetáculo. A Grécia! (...)

Os gregos aprimoraram a antiga arte da escultura, mas com seu espírito vivo inventaram novas artes: a poesia lírica, a história, e acima de tudo: o Drama. Esquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes, mais conhecidos como Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes, transformaram as antigas procissões religiosas em homenagem ao deus Dioniso, em peças dramáticas divididas em partes e declamadas por personagens diferentes. A Grécia é o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2.500 anos. (...)

A Grécia é o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2.500 anos. Suas origens encontram-se nas ações recíprocas de dar e receber que, em todos os tempos e lugares, unem os homens aos deuses e os deuses aos homens: elas estão nos rituais de sacrifício, dança e culto em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante. Seu séquito é composto por Sileno, sátiros e bacantes. Os festivais rurais da prensagem do vinho e as festas das flores de Atenas eram em sua homenagem. As orgias desenfreadas dos vinheteiros áticos honravam-no, assim como as vozes alternadas dos ditirambos e das canções báquicas atenienses. Nas procissões festivas em homenagem ao deus Dioniso na Grécia Antiga havia representações com máscaras, em que seus seguidores fantasiados dançavam e cantavam. O desenvolvimento desse ritual dionisíaco resultou na criação da Tragédia e da Comédia, e ele se tornou o deus do teatro. Dioniso. Dioniso. Dioniso. Dioniso, é a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extásica da bem-aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal. Eis Dioniso o Deus do teatro!¹⁹

Ao evocar Dioniso, o grande deus do teatro para a cena, o ator/performer não só alude à sua história, remetendo-nos aos cultos ao deus por meio das dionisíacas, mas lhe rende uma homenagem no ápice da encenação. Desta forma, o texto dramático de Éderson Miranda cumpre com o seu objetivo em sua forma espetacular: recupera-se a “história da humanidade” a partir da história do teatro, trazendo para o palco – reitero, de forma lúdica, cômica e, às vezes, irônica – a sua versão da história, dos grandes fatos históricos, descobertas e avanços científicos, propondo uma mirada crítica sobre aspectos que dizem respeito às nossas sociedades contemporâneas. Em suma, o que se vê, como em outros textos contemporâneos ditos “pós-modernos”, “performativos” e ou “pós-dramáticos”,²⁰ é uma desconstrução das verdades absolutas, fazendo com que o leitor/espectador reflita sobre cada tema que é retratado na sua dramaturgia e no texto espetacular.

¹⁹ MOREIRA. Deuses da origem do universo à origem do teatro, p. 37-42.

²⁰ Não é meu objetivo, neste trabalho, entrar nas conceituações relacionadas a esses termos.

À guisa de conclusão, ainda que provisória, pois acredito que a temática aqui discutida não se esgota e ultrapassa as linhas deste texto, retomo os argumentos de Miguel Rubio Zapata, que, ao discorrer sobre o teatro e a sua importância dentro do contexto das Américas, assevera:

La América Latina y el Caribe no es una sola, es indígena, es africana, es europea y es contemporánea, abierta a todas las prácticas escénicas del siglo XXI. Nuestro teatro recorre el espíritu de los tres continentes y se alimenta culturalmente de esas tres raíces, y con ellas dialoga en igualdad con los teatros de todo el mundo.²¹

As palavras de Miguel Rubio²² corroboram a minha visão crítica em relação à força e à importância que as distintas formas de produções teatrais, produzidas nos diversos contextos de enunciação latino-americanos, exercem em nossa contemporaneidade e, no caso específico mineiro aqui retomado, a dramaturgia e o texto espetacular de Éderson Miranda. Assim, o artista, sem dúvida, logra executar a concretização dos mitos para o seu tempo, fazendo dialogar o passado com o presente.

Afinal, como sugere Pavis, “É indispensável, portanto, especificar em qual contexto e com que objetivo se analisam e julgam as produções cênicas interculturais.”²³



ABSTRACT

This essay discusses the importance of contemporary adaptations of classic texts, which aim at positioning them in the new contexts of enunciation in which they are resignified. In order to achieve this goal, we analyze the play *God: from the origin of the universe to the origin of the theatre*, by Éderson Miranda, focusing on the particularities of dramatic texts and their representation.

KEYWORDS

Classic texts, dramatic texts, Éderson Miranda, gods, spectacular texts

²¹ RUBIO ZAPATA. *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina*, p. 19. “A América Latina e o Caribe não é uma somente, é indígena, é africana, é europeia e é contemporânea, aberta a todas as práticas cênicas do século XXI. Nosso teatro recorre o espírito dos três continentes e se alimenta culturalmente dessas três raízes, e com elas dialoga em igualdade com os teatros de todo o mundo” (original em espanhol, tradução minha).²¹

²² Diretor do grupo peruano Yuyachani – fundado em 1971, um dos coletivos teatrais mais importantes das Américas –, responsável pela concepção e montagem de *Antígona*, texto de José Watanabe, representado por Tereza Rali, atriz do grupo, uma releitura do mito grego, baseada nos conflitos políticos peruanos que desvelam uma sociedade civil acoçada pela violência e o estado de terror.

²³ PAVIS. *O Teatro no cruzamento de culturas*, p. IX.

REFERÊNCIAS

- BRECHT, Bertolt. A Antígona de Sófocles. *Teatro completo*. Trad. Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, v. 10, p. 191-251.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. *Teatralidades, performance e política*. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: Edufu, 2011.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro – lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Calerna, 1997.
- ESTADO DE MINAS. Espetáculo Deuses fala sobre a origem do universo. Divirta-se – Seção Teatro, 26 mar. 2010. Disponível em: <http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_11/2010/03/26/ficha_teatro/id_sessao=11&id_noticia=22244/ficha_teatro.shtml>. Acesso: 1º dez. 2012.
- IZQUIERDO, Iván. Conferência de Abertura. In: ISAACSSON, Marta (Coord.); MASSA, Clóvis Dias, SPRITZER, Mirna, SILVA, Suzane Weber da. *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Porto Alegre: Abrace – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes: AGE, 2013, p. 17-31.
- MIRANDA, Éderson. *Deuses da origem do universo à origem do teatro*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2012.
- PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción – semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Selección y traducción: Desiderio Navarro. La Habana: Uneac, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- STOKLOS, Denise. Site oficial: <<http://denisestoklos.uol.com.br/>>. Acesso: 1º dez. 2012.
- ZAPATA, Miguel Rubio. *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

Recebido em 30 de janeiro de 2014

Aprovado em 22 de abril de 2014