

A voz e a série

de Flora Sussekind

Rio de Janeiro e Belo Horizonte, Sette Letras/UFMG, 1998

José Dacosta

N o primeiro ensaio de seu livro *A voz e a série*, Flora Sussekind analisa o trabalho teatral de Gerald Thomas e de Bia Lessa, destacando em especial uma temporalização complexa e uma ênfase na voz narrativa ou na instância organizadora do discurso cênico-dramatúrgico nos espetáculos dos dois encenadores. O que chama a atenção da ensaísta quanto à organização temporal nos espetáculos de Bia Lessa e de Gerald Thomas é o modo como se configura neles um tipo de convivência ou de interação entre tempos distintos (por exemplo, as duas *Elas* em *The flash and crash days* de Thomas pertencendo a épocas diferentes) ou entre vários modos de representar o tempo (como a tensão entre a voz *off* e o que se vê em cena nos espetáculos de Gerald Thomas ou entre o âmbito visível da própria cena e, por outro lado, um espaço extra-cênico do qual surgem diversos elementos como areia ou papel picado que caem do alto sobre o palco em alguns dos espetáculos de Bia Lessa).

No que diz respeito à voz – ou àquilo a que no título do ensaio a autora se refere como a “imaginação monológica” –, a ênfase em um sujeito do discurso que preside, de algum modo, ao que se vê e ao que se ouve no espaço da cena,

não tem, segundo a ensaísta, a função de produção de um lugar fixo e estável para o sujeito, função que viesse a corroborar a autoridade narrativa desse sujeito, seja por meio de um narrador como o do romance realista do Século XIX, seja por meio de uma perspectivização como a que se vê no teatro dialetizador de Brecht. A atenuação irônica da importância do sujeito e a desestabilização do sentido e da referência é que são antes os resultados a que chegam os procedimentos temporalizadores e narrativizadores de Gerald Thomas e de Bia Lessa, na opinião de Flora Sussekind.

Não se trata, no comentário sobre os trabalhos de Gerald Thomas e de Bia Lessa, de verificar a ocorrência de um teatro narrativo, plástico-visual, técnico-sonoro ou performático. Não se trata de enfatizar uma ou outra especificidade estável (como foi o caso da moda que recentemente se verificou entre nós de falar de um teatro do corpo ou da imagem, por um lado, e de um que fosse das palavras, por outro, como campos opostos e bem definidos). Trata-se antes de enfatizar, recorrendo tanto ao âmbito da organização dramatúrgica das encenações, quanto a seus recursos visuais e sonoros, o modo como se mantêm certas tensões – como a que

José Dacosta é diretor e pesquisador de teatro, professor do Departamento de Teoria do Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio).

se dá entre atualidade cênica e relato ou entre uma narrativização monológica do teatro e, por outro lado, uma redramatização cênica da visão por meio das múltiplas personagens que a figuram (essas personagens não ganhando, portanto, completa autonomia como agentes individuais) nos espetáculos discutidos.

A tensão entre monólogo e diálogo é tematizada também – e tendo em vista o esclarecimento de aspectos distintos – tanto no texto sobre a peça *Quero, sim* de João Gilberto Noll no pequeno ensaio “Teatro e relato – nota sobre Noll”, quanto no estudo da filmografia de Ana Carolina em “Paciência e ironia – sobre o cinema de ficção de Ana Carolina”. No primeiro desses dois textos, trata-se de inserir a peça de autoria de Noll no interior da sua produção literária anterior – fundamentalmente narrativa, incluindo seis romances antes do texto teatral – e de verificar como a peça dá continuidade a um mesmo movimento de configuração de uma voz narrativa monológica que, entretanto, se tensiona e se desestabiliza por meio de um trânsito constante a que se submete o narrador na obra de Noll.

“Mas, se a inclusão de uma segunda voz quebra, em parte, com a sua sucessão de monólogos narrativos, quando se observa, com atenção, o texto da peça, é perceptível o caráter especular desse novo interlocutor, mencionado, aliás, claramente, por ele: ‘Ai, repito qual um eco’” (Sussekind, 1998, p. 57).

A partir dessa observação sobre a segunda voz como marcada por uma especularidade que a torna indistinta da primeira, Flora conclui o texto com a hipótese de recomposição, “em meio à exposição de seus avessos” do “horizonte narrativo em que Noll ensaia seu método”. É de um modo semelhante que a crítica termina o ensaio sobre o teatro de Gerald Thomas e o de Bia Lessa – ensaio em cujo núcleo reflexivo se encontra o tema da dificuldade ou mesmo da impossibilidade contemporânea de reconstituição narrativa do mundo como objeto. Na conclusão do texto, a ensaísta alude à

possibilidade de verificação de um tipo complexo (fronteiriço) de redramatização – via tensionamento entre as imagens fragmentadas e disjuntivas do sujeito e de seu possível objeto – daquele teatro submetido, entretanto, a uma forte perspectivização individual (a cena da “imaginação monológica”) por meio de modos diversos de representação ou de presentificação da voz ou da instância organizadora do discurso cênico-dramatúrgico.

Quanto ao ensaio sobre o cinema de Ana Carolina (“Paciência e ironia – sobre o cinema de ficção de Ana Carolina”), a verificação da tensão monológico-dialógica funciona para esclarecer a hipótese do texto que é a de que se opera uma desestabilização intensa da linguagem do senso comum (de frases e imagens feitas), dos provérbios ou de discursos como o religioso ou o patriótico nos filmes da cineasta. Nesse aspecto é muito interessante, por exemplo, a abordagem de uma seqüência do filme *Mar de rosas*. Trata-se do momento em que a personagem *Felicidade* é vista, dentro de um banheiro e meio jogada no chão, em solitárias digressões sobre sua vida, quando entra o personagem *Dirceu*, cuja fala é citada pela ensaísta: “A senhora está falando sozinha ou está fazendo um balanço de sua vida? Ah! Já sei. Está fazendo das tripas coração” (*id., ibid.*, p. 63).

Essa seqüência é pensada por Flora como uma espécie de passagem do monólogo para o diálogo não porque simplesmente se verifique, primeiro, alguém no interior de um solilóquio sendo, depois, flagrado, por uma segunda personagem. Não se trata disso, até porque, conforme a descrição que é feita da cena, o que está sendo observado no texto crítico nesse instante não é o encontro de dois personagens distintos num diálogo efetivo de complementação ou de oposição de idéias. A aparição de Dirceu interessa para a ensaísta porque ratifica a dimensão monológica da situação de Felicidade na cena e porque instaura aí a intervenção de uma voz coletiva na fala individual e privada. Trata-se, para a crítica, não de mostrar um diálogo propriamente dito entre dois personagens, mas de

destacar – no filme comentado – um tensionamento irônico entre, por um lado, a fala que se quer íntima e singular (de certo modo, o sentido mesmo de “fazer das tripas coração”) e a intervenção inesperada de ecos do senso comum, de uma voz massiva e indistinta da coletividade, por meio do que a fala não passa de uma frase feita (“fazer das tripas coração”).

Mas não se pense que o livro *A voz e a série* seja um volume sobre artes representativas como o teatro e o cinema. Para além do texto sobre Ana Carolina, o meio cinematográfico é, de fato, tematizado em outro momento, ainda que não como enfoque principal. Trata-se do ensaio “O Ritmo e o mar”, em que a estudiosa aborda poemas de Mário Peixoto, diretor de *Limite*, o legendário filme brasileiro – experimental e modernista – produzido em 1930.

Já a referência ao teatro retorna principalmente no texto sobre João do Rio (“O cronista e o secreta amador”), pela comparação da obra narrativa desse autor – e da forma como nela se define a imagem da cidade do Rio de Janeiro – com outros modos de figuração da vida urbana e da Capital Federal na produção cultural brasileira do fim do Século XIX e início do atual. Coteja-se, então, nesse aspecto, a obra de João do Rio e em especial o romance *A profissão de Jacques Pedreira* (1910) com autores como Coelho Neto, em seu romance *A Capital Federal* (1893), e Arthur Azevedo, em sua peça *O tribofê* (1892). O teatro reaparece nesse ensaio, de maneira ainda subsidiária, para que se fale do livro *A profissão de Jacques Pedreira* como uma espécie de romane-revista-de-ano. Mas o objeto do ensaio é o próprio romance de João do Rio e se o texto faz alusão a aspectos relacionados ao teatro, recorre também a um tipo de literatura industrial (comercial) como as histórias de detetive (a exemplo do Sherlock Holmes, de Conan Doyle) divulgadas amplamente no início do Século nos centros urbanos. A graça e o interesse do ensaio é na verdade o tipo de investigação que ali se realiza – por meio do recurso a associações e comparações diversas – sobre os modos como se figuram no romance a cidade,

o movimento, o automóvel e como certos procedimentos serialistas e enumerativos funcionam para a representação da vida urbana em *A Profissão de Jacques Pedreira*.

Apesar de não se tratar de um livro sobre teatro, mas fundamentalmente de uma coletânea de ensaios de crítica literária, localizam-se ainda tematizações que se podem associar a interesses e preocupações próprios do campo dos estudos teatrais em vários outros dos textos que se encontram no volume. Exemplo disso é o ensaio sobre a escritora Virgínia Woolf (“A ficção como inventário do tempo – nota sobre Virginia Woolf”), por conta da alusão ao romance *Entre os atos* (1941) e a importância que nele tem a referência teatral, ainda que o próprio ensaio não verse apenas sobre esse romance (alude também a obras como *Mrs Dalloway*, *Os anos*, *As ondas* e *Orlando*) e nem o faça do ponto de vista de uma reflexão sobre o sentido com que nele se tematiza o teatro, para a partir daí teorizar ou discutir concepções a propósito da arte teatral, tratando, antes, de certos aspectos relacionados à temporalidade e aos vários pontos de vista na produção literária analisada que definem o enfoque do ensaio.

É verdade que a literatura dramática é abundantemente referida seja como enfoque central (como é o caso da peça *Quero, sim*, de João Gilberto Noll, no ensaio sobre esse autor), seja de modo subsidiário (como a alusão ao teatro de Nelson Rodrigues no ensaio sobre o cinema de Ana Carolina ou à peça *As you like it* de Shakespeare no texto sobre Virginia Woolf), seja ainda como alusão à forma dramática ou dialógica de certos textos no interior do campo mais amplo da obra de um autor (como é o caso dos autos de João Cabral de Melo Neto – *Auto do frade* e *Morte e vida severina* – ou do poema *Os três mal amados* do mesmo autor). Entretanto, talvez seja no próprio modo como se discute, em vários dos textos da coletânea de Flora Sussekind, a voz narrativa (ou o eu lírico) – e diversos processos de disjunção, fragmentação, tensionamento interno e dramatização direta daquela voz – que se encontre não só um dos pontos

centrais e de grande interesse do livro, mas um tópico que margeia um importante campo de preocupações artísticas de vastos setores do teatro contemporâneo. Interesse que se verifica nas numerosas e variadas experiências atuais em termos de narrativização do teatro, de cenas monológicas em que o ator ou performer dirige-se diretamente aos espectadores e de manipulação dramaturgico-cênica de textos não produzidos para o teatro¹.

Crítica e contraponto

As páginas centrais da coletânea de Flora Sussekind são ocupadas por um longo e fascinante ensaio sobre Jorge Luis Borges. É de se notar, no estudo sobre Borges, a ênfase que a autora dá aos “métodos paratáticos” ou de “estruturização contrapontística” por ela destacados nos textos do escritor argentino.

“O fundamental parecendo estar exatamente no movimento duplo que orienta o seu método de composição, na dinâmica entre simultaneidade e sucessão, entre descontinuidade e seqüencialidade, fragmentação e narratividade, na coexistência desses impulsos antitéticos, nessa marcha (ou suspensão) temporal tensionada internamente por outro ritmo, por uma espécie de contratempo simultâneo obrigatório” (*id., ibid.*, p. 158).

Não é à toa que aparece no último parágrafo do texto a seguinte citação: “Um livro que

não encerra seu contralivro é considerado incompleto” (*id., ibid.*, p. 159). Interessa aqui essa ênfase sobre a parataxe ou a composição contrapontística, porque ela explicita um aspecto importante dos interesses e do método crítico da própria ensaísta. De fato, em praticamente todos os ensaios do livro *A voz e a série*, observa-se um olhar voltado para a descoberta de elementos bipolares que se tensionam e se desestabilizam reciprocamente (monólogos aparentes que se tornam diálogos e vice-versa, como nos textos sobre os trabalhos teatrais de Bia Lessa e de Gerald Thomas, sobre o cinema de Ana Carolina e sobre a peça *Quero, sim*, de Noll; convivência de, por um lado, procedimentos temporalizadores ou narrativizadores para dar conta da figuração espacial da paisagem e, por outro lado, formas diversas de descritivismo – tradicionalmente relacionado à representação de lugares ou ambientes – para figurar a duração temporal em João Cabral de Melo Neto). É como se a crítica se exercesse, nos trabalhos de Flora Sussekind, como uma espécie de teatralização ou encenação (na medida em que opera uma colocação em jogo quase espacial – ou em jogos os mais diversos no espaço – desses impulsos antitéticos) do pensamento e da experiência artístico-literária dos autores estudados.

Trata-se de uma espécie de operação pela qual se tenta enxergar e fazer ver a proximidade de aspectos aparentemente contrários ou distanciados entre si, operação que organiza prioritariamente não uma convivência harmônica, mas

¹ As peças de Peter Handke (como *Insultos ao público* e *Gaspar*), de Heiner Müller (como *Hamlet-máquina*) ou do espanhol José Sanchis Sinisterra (como *Naque o de piojos y actores*; *Ay, Carmela* e *Naufrágios de Álvaro Núñez o la herida del otro*), assim como os espetáculos de Bob Wilson, de Pina Baush, de Antunes Filho, como o recente *Drácula e outros vampiros*, e as performances de Denise Stoklos ou os monólogos do norte-americano Spalding Gray, indicam como são variadas e distintas entre si as experiências do teatro contemporâneo no sentido de figurar (para problematizar de diversas formas) o sujeito do discurso teatral (como uma voz narrativa ou lírica presentificada de modo enfático na própria cena, bem como submetida aí a processos variados de disjunção, fragmentação, sujeição a ironias e esgarçamentos paródicos diversos, muitas vezes por meio de articulações com citações numerosas a produções artísticas anteriores e à cultura de massas – caso de *Drácula e outros vampiros* – ou a procedimentos serialistas – caso do teatro de Bob Wilson).

uma fricção criticamente desestabilizadora do lugar e do suposto equilíbrio de cada um dos pólos, no interior de uma interação sempre tensa ou que, ao menos, permite evidenciar certo grau de conflitividade na cena observada (e/ou montada) pela recepção crítica. Nesse espaço cênico ou crítico², os personagens podem ser, por exemplo, formas distintas e mesmo opostas de temporalidade (de ritmos e tipos de percepção da passagem do tempo) convivendo no aqui e agora da cena crítica.

No ensaio “Relógios e ritmos – em torno de um comentário de Antônio Cândido”, realiza-se uma discussão sobre a historiografia literária e cultural no Brasil. A reflexão tem como mola mestra um comentário feito por Antônio Cândido em encontro literário realizado em 1983 na Unicamp. O comentário de Cândido chama a atenção para o fato de que a toda formação teórica e crítica dos estudiosos brasileiros está muito presa a uma idéia de sucessão temporal homogênea, ainda que isso seja negado constantemente, sendo necessário, portanto, um esforço de revisão de métodos e pressupostos, para que se pudesse dar conta de certas simultaneidades ou “temporalidades múltiplas no interior do sistema cultural latino-americano”, como explica Flora Sussekind. A partir do comentário de Cândido, Flora examina certos textos ensaísticos – como a tese *Os parceiros do rio bonito*, do próprio Cândido – e alguns trabalhos recentes no campo da antropologia – como os de Eduardo Viveiros de Castro e de Ana Luíza Martins Costa –, utilizados como exemplos de trabalhos nos quais se lida com uma noção de temporalidade múltipla ou tensionada pela co-presença de faixas ou níveis temporais distintos.

Na parte final do ensaio, Flora analisa textos de períodos (o romantismo e o pré-moder-

nismo) que propiciariam amplamente, em sua opinião, uma abordagem histórica não hierarquizadora, aberta às contradições e à convivência de tempos distintos no mesmo tempo. Aliás, esse tipo de tensionamento é o que se tematiza também tanto nos ensaios sobre Borges e João do Rio, em *A voz e a série*, quanto em livros mais antigos da autora, como, por exemplo, em *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro* (sobre o teatro de Arthur Azevedo) e *Cinematógrafo de letras* (sobre a relação entre literatura e técnica no Brasil, no contexto da virada do Século XIX para o XX). Pode-se dizer, aliás, que o ensaio “Relógios e ritmos” fornece chaves importantes para a compreensão dos métodos críticos de Flora de maneira mais ampla.

O desejo de concretização quase visual dos objetos, aspecto que Flora enfatiza no método literário de João Cabral de Melo Neto, caracteriza também a escrita crítica da ensaísta. Talvez seja precisamente esse o sentido de tantas referências às artes visuais em seus estudos literários. Assim é que, no estudo sobre o teatro de Bia Lessa e o de Gerald Thomas – ainda que Flora afirme evitar uma abordagem via aspecto visual dos trabalhos dos encenadores, priorizando uma investigação sobre a voz narrativa nos mesmos –, tem grande importância o recurso a uma citação de Kandinski a propósito das diferenças entre o ponto e a linha como modos de representação do tempo. A atenção a um certo esmaecimento da cor na série de telas sobre a montanha de Santa Vitória de Cézanne e sobre a cor branca nos textos de Herman Melville (em especial no romance *Moby Dick*), no ensaio sobre Peter Handke (“Branco sobre branco”), bem como sobre a cor preta no estudo sobre o *Poema(s) da cabra* de João Cabral (“Predomínio do negro”) também exemplificam esse desejo de concretização do pensamento por

² Lembre-se que Anne Ubersfeld pensa o conceito de teatralidade como meio de surpreendente desestabilização ou desnaturalização crítica das imagens e noções do senso comum (UBERSFELD, A. *Lire le théâtre*. Paris, Editions Sociales, 1993).

meio da visualidade no trabalho crítico de Flora Sussekind.

Enfim, *A voz e a série*, não sendo um livro de estudos teatrais, fornece, entretanto, um material riquíssimo para o campo da crítica e da teoria do teatro no Brasil, devido não só à agilidade de um pensamento capaz de transitar

entre referências muito diversas, mas também à força interna que – neste pensamento – move-o em direção a uma concretização tão intensa que ele se torna quase espacialmente (cenicamente) visível nas tensões e procedimentos fronteiriços pelos quais discute a arte e a cultura.

