

A adaptação de clássicos em linguagem contemporânea: O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos

Tânia Alice Feix(UFOP)

GT:Territórios e Fronteiras

Palavras-chave: adaptação, clássico, estética

A comunicação é a síntese de uma pesquisa em andamento no Departamento de Artes/ Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, intitulada “A adaptação de clássicos em linguagem contemporânea: da busca estética à consciência ética”, que vem sendo desenvolvida juntamente com os bolsistas PIP e PIBIC Bartira Fortes e Samir Antunes no Núcleo de Estudos em Artes, dentro da linha de pesquisa “Processos de Criação Artística”. A pesquisa tem por objetivo a análise de processos de criação que mantêm uma exigência estética na encenação através da montagem de textos da dramaturgia clássica, mas que se preocupam com os conceitos elaborados pela estética da recepção no que diz respeito às possibilidades de leitura da platéia, distanciando-se de um teatro elitizado. A utilização de linguagens (rap, hip-hop, trip-hop, grafite, quadrinhos...) e estéticas contemporâneas (fragmentação, recomposição, colagem, etc.) tem por objetivo facilitar o acesso da platéia ao texto clássico, que retrata problemas humanos fundamentais e atemporais, ampliando assim as fronteiras da recepção desses textos. Para a pesquisa, elegemos duas companhias que trabalham com a adaptação de textos clássicos em linguagem contemporânea, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (SP) e o Grupo Galpão (MG). Buscamos analisar o impacto do trabalho de adaptação das duas Companhias na sua dimensão estética – inclusive no que diz respeito à preservação ao texto original -, mas também na sua dimensão de incitação à reflexão e ação social, analisando a relação entre estética e ética no contexto generalizado de descrença da Pós-Modernidade. Nessa comunicação, buscarei refletir sobre a questão do engajamento na adaptação dos clássicos em linguagem contemporânea, a partir de alguns exemplos de adaptações realizadas pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (NBD).

Em *O Pós-Moderno*, Lyotard expõe de que forma a sociedade pós-moderna e seus contextos de informação e comunicação geram a necessidade de elaborar novas formas de construção do conhecimento. Sendo assim, ele aponta para a importância da existência de uma contracultura que não seja utilitária, funcional, subordinada aos meios e fins ou da produtividade ou do marxismo – sendo essas, segundo Lyotard, as duas correntes de pensamento dominantes do séc. XX. Nesse contexto, faz-se urgente pensar os meios dessa subversão e das condições que a tornam efetiva. Conforme as teorias da estética da recepção, a essência da obra emerge do seu encontro com o espectador. Conseqüentemente, a contracultura teatral deve ser pensada em função da platéia contemporânea, para não se tornar arcaica e inacessível. Esse trabalho de pesquisa constitui a essência do trabalho do diretor na adaptação de clássicos.

Segundo Ítalo Calvino, “leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência” seriam as propostas estéticas para o novo milênio. Como tal, elas estariam em adequação com a realidade da

percepção analisada por Lipovetsky em *A Era do Vazio*, onde o sociólogo elabora um retrato das limitações – ou, sejamos positivos, das modificações – na percepção estética contemporânea, que tende a voltar-se sempre mais para a percepção de si e sempre menos para uma percepção do mundo. Conforme as teorias de Debord em *A sociedade do espetáculo*, tudo o que era vivido antes se afastou para tornar-se uma representação, gerando o sentimento da impossibilidade do ser humano de interferir e modificar o desenvolvimento da História, inclusive na sua própria história, gerando a passividade pós-moderna. No espetáculo *Fratria Amada Brasil* (2006) do NBD, adaptação da *Odisséia* de Homero, a encenação aponta para essa passividade. O espectador é envolvido num espaço cênico que reflete a multiplicidade de solicitações da vida urbana através de grafites, espaços fragmentados, projeções de vídeo, cabines com telefones tocando, textos luminosos, cartazes, circundando vários acontecimentos simultâneos. A própria trajetória de Ulisses é fragmentada em múltiplas histórias de “Zé Ninguém” – a cantora, o assaltante, o retirante, o atendente de supermercado, o bailarino - que buscam o retorno a uma pátria, solicitando uma participação ativa e atenta do espectador. Estimulando o senso crítico do espectador, a encenação resiste às exigências do mercado globalizado, que exige do teatro que ele seja “pelo menos” um divertimento, confortando o espectador numa atitude passiva de consumo cultural. Ou então que ele distraia o público a partir de temas convencionais e, diga-se de passagem, que essa distração se dê em novos espaços de diversão, ou seja, os shoppings. Enfim, exige-se que o artista se torne um analgésico, para que ele possa – inclusive – beneficiar-se do apoio das Leis de Incentivo.

Portanto, as mudanças, a passagem da modernidade para a chamada “pós”, a morte das vanguardas, o surgimento da comunicação de massa são acontecimentos inelutáveis. É difícil imaginar que os adolescentes – e até mesmo os adultos – de hoje venham se interessar por ler as tragédias gregas nas suas formas originais; mas não é por conta disso que as tragédias perderam suas forças vitais e devam ser esquecidas, descartadas ou consideradas como fantasmas sobreviventes de uma época onde “*força moral e capacidade de luta constituíam a grandeza dos personagens*”, segundo a análise de Luis Alberto Abreu. A questão da adaptação torna-se vital, como o sublinha o dramaturgo: “*Percebe-se, em grande parte da produção artístico-cultural um empenho decisivo em questionar e encontrar formas de comunicação mais eficientes com o público*”¹.

Mesmo levando em conta a importância da percepção contemporânea – exigência de rapidez, de ação, influenciada pela cultura televisiva, que resiste a monólogos teatrais demorados, para citar um exemplo clássico –, a idéia é persistir na contracultura sem abaixar o nível de exigência artística, evitando e fugindo da literatura e do teatro de puro entretenimento.

¹ Luis Alberto de Abreu, “A restauração da narrativa”, texto disponibilizado por Francisco Medeiros no ECUM (Encontro Mundial das Artes Cênicas, 2006) de Belo Horizonte na Oficina “Guantánamo: defendendo a liberdade em nome da honra”.

O espetáculo *Acordei que Sonhava*, adaptação de *A vida é um sonho* de Calderon de la Barca, do NBD, é um exemplo dessa tensão. Na encenação, televisões dispostas ao redor da cena captam os olhares dos espectadores durante todo o espetáculo. Dessa forma, a atenção é sempre chamada pela virtualidade, mais do que pelos acontecimentos reais da cena. Quando, de volta à prisão depois de sua excursão trágica ao palácio de seu pai, o personagem Segismundo chora, a imagem filmada tem um caráter sensacionalista: em todas as televisões é projetada a lágrima escorrendo no seu rosto, enfatizando de maneira retórica o lado emocional, o *pathos* no qual se baseia a linguagem televisiva, alertando para essa força chamativa do “second life” virtual. Percebemos que esses elementos inscrevem o texto clássico na contemporaneidade.

Mas então, o que torna o clássico, clássico? Para Jauss, o filósofo da estética da recepção, o importante é analisar qual foi o “horizonte de expectativas”, isto é, as normas, os códigos, o sistema de valores literários, morais e sociais nos quais a obra se inscreveu no momento da sua escrita. Uma vez que esse movimento sincrônico se torna diacrônico, transcendendo horizontes de expectativas de épocas diferentes, a obra adquire o status de “clássico”. A *Wirkung*, ou seja, a potência, o efeito, a ação do texto, transcendem o tempo.

Explicando o sentido da atualização. Não estou falando da modernização ingênua que vai retomar um assunto passado para vesti-lo com um traje de estilo moderno, nem o celebre “salto do tigre para dentro do passado”, expressão de Walter Benjamin para explicar a relação entre revolução e continuidade da história. (...) A atualização deve ser baseada no estabelecimento consciente de uma ligação entre o significado passado e o significado presente da obra.

Para Jauss, a realização dessa junção dialética só pode ser operante se ela funciona junto com o prazer estético, que nasce da catarse aristotélica. Essa catarse é particularmente forte nos espetáculos do NBD, onde apesar dos elementos épicos utilizados, as trajetórias descritas são trajetórias de homens e mulheres comuns, do cotidiano, como é o caso de Bartleby, um escrivão, no espetáculo *Bartolomeu, o que será que nele deu?*, adaptação do romance de *Bartleby, o escriturário*, de Melville. Diante da exigência de produtividade crescente, Bartolomeu simplesmente responde, “Eu preferiria não”, resistindo às pressões.

Em seus *Escritos sobre o teatro*, Barthes afirma que, para que a adaptação seja funcional, o encenador deve responder a duas perguntas: “o que a obra significava para a platéia quando ela foi escrita?” e “o que ela significa hoje?”. Segundo Barthes, a encenação deve ser pensada em função desse duplo significado, estabelecendo uma continuidade entre o significado original e o novo. Assim, a adaptação acima citada, *Acordei que Sonhava*, leva os questionamentos filosóficos do século de Ouro Espanhol para o contexto das favelas no Brasil de hoje.

Uma atriz passou a dedicar-se ao estudo do *rap* (ritmo e poesia) e se tornou uma MC, possibilitando à interpretação da personagem, além de um recurso estético, a possibilidade de inserção dessa personagem em determinado segmento social. Segismundo transformou-se em *rapper*, “um mano da periferia” e isso muda substancialmente o sentido da obra e principalmente onde o núcleo iria contextualizar essa história.²

Essa contextualização talvez permita pensar em posturas que abram o caminho para uma atitude transformadora para o teatro. “Todo mundo conhece a utilidade do útil, poucas pessoas conhecem a utilidade do inútil” escreveu o filósofo oriental Tchouang-Tseu. Partindo da constatação da profunda utilidade do inútil e da necessidade vital da arte para o ser humano, como possibilidade de resistência num mundo em que a vida se torna um valor secundário, a adaptação seria então uma forma de adaptar, sem se adaptar, no final, às exigências do desencanto mercantilista da Pós-Modernidade.

Bibliografia

- BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*. Paris: Seuil, Points Essais, 2002
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1988
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Folio Essais, 1967
- JAUSS, Hans-Robert. *Para uma estética da recepção*. Paris: Gallimard, 1978.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide ou Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris, Gallimard, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ROSENBERG e WHITE, David Manning. *Cultura de Massa*. SP: Cultrix, 1957.