

SANDRO RAMOS DE LIMA

DOIS SOLITÁRIOS NUMA AVENIDA DISTANTE
Adaptação de Gógol e Dostoiévski para o teatro

SANDRO RAMOS DE LIMA

DOIS SOLITÁRIOS NUMA AVENIDA DISTANTE
Adaptação de Gógol e Dostoiévski para o teatro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação – POSLLI, da Universidade Estadual de Goiás – UEG, campus Cora Coralina, na linha de pesquisa de Estudos Literários e Interculturalidade para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Professora. Dra. Émile Cardoso Andrade

Cidade de Goiás
2022

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, **CsA n.1087/2019** sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

Dados do autor (a)

Nome Completo Sandro Ramos de Lima
E-mail sandrodilima@hotmail.com

Dados do trabalho

Título Dois solitários numa avenida distante – Adaptação de Gógol e Dostoiévski para o teatro__
Data da Defesa 05/04/2022

Tipo

Tese Dissertação

Programa: Mestrado Profissional em Ensino de Ciências

Concorda com a liberação documento

SIM

NÃO

Assinalar justificativa para o caso de impedimento e não liberação do documento:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

* Em caso de não autorização, o período de embargo será de **até um ano** a partir da data de defesa. Caso haja necessidade de exceder este prazo, deverá ser apresentado formulário de solicitação para extensão de prazo para publicação, devidamente justificado, junto à coordenação do curso.

* Período de embargo é de um ano a partir da data de defesa, prorrogável para mais um ano

Goiás, 05/04/2022



Assinatura do autor



Assinatura do orientador (a)

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

L732d Lima, Sandro Ramos de.

Dois solitários numa avenida distante : adaptação de Gógol e Dostoiévski para o teatro [manuscrito] / Sandro Ramos de Lima. – Goiás, GO, 2022.

129 f. ; il.

Orientadora: Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade.

Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2022.

1. Literatura e teatro. 1.1. Adaptação literária - dramaturgia. 1.2. Linguagem teatral. I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 82-02:792

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu
UEG CÂMPUS CORA CORALINA

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000
Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

ATA DE EXAME DE DEFESA 15/2022

Aos cinco dias do mês de abril de dois mil e vinte e dois às catorze horas e trinta minutos, realizou-se, por webconferência, o Exame de Defesa da dissertação do mestrando Sandro Ramos de Lima, intitulado “**DOIS SOLITÁRIOS NUMA AVENIDA DISTANTE, ADAPTAÇÃO DE GÓGOL E DOSTOIÉVSKI PARA O TEATRO**”. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dra. Émile Cardoso Andrade – Presidente – (POSLLI/UEG), Dr. Marcus Santos Mota (UnB), Dra. Michelle dos Santos (UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo mestrando e sua orientadora. Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, a presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (x) aprovada, () aprovada com ressalvas, () reprovada com as seguintes exigências (se houver): não há exigências.

Cumpridas as formalidades de pauta, às 16:30 a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, 05 de abril de 2022.



Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade (POSLLI/UEG)



Prof. Dr. Marcus Santos Mota (UnB)



Profa. Dra. Michelle dos Santos (POSLLI/UEG)

Página de assinaturas



Emile Andrade
901.620.561-68
Signatário



Marcus Mota
480.433.461-00
Signatário



Michelle Santos
004.920.551-06
Signatário

HISTÓRICO

-
- | | | |
|-------------------------|---|--|
| 05 abr 2022 16:57:00 |  | Emile Cardoso Andrade criou este documento. (E-mail: emilecardoso@ueg.br, CPF: 901.620.561-68) |
| 05 abr 2022 16:57:09 |  | Emile Cardoso Andrade (E-mail: emilecardoso@ueg.br, CPF: 901.620.561-68) visualizou este documento por meio do IP 189.63.13.39 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil. |
| 05 abr 2022 16:57:14 |  | Emile Cardoso Andrade (E-mail: emilecardoso@ueg.br, CPF: 901.620.561-68) assinou este documento por meio do IP 189.63.13.39 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil. |
| 05 abr 2022 16:59:08 |  | Marcus Santos Mota (E-mail: marcusmotaunb@gmail.com, CPF: 480.433.461-00) visualizou este documento por meio do IP 189.6.37.227 localizado em Brasília - Federal District - Brazil. |
| 05 abr 2022 16:59:19 |  | Marcus Santos Mota (E-mail: marcusmotaunb@gmail.com, CPF: 480.433.461-00) assinou este documento por meio do IP 189.6.37.227 localizado em Brasília - Federal District - Brazil. |
| 06 abr 2022 12:16:37 |  | Michelle dos Santos (E-mail: michelle.santos0803@gmail.com, CPF: 004.920.551-06) visualizou este documento por meio do IP 200.10.133.12 localizado em Planaltina - Federal District - Brazil. |
| 06 abr 2022 12:18:21 |  | Michelle dos Santos (E-mail: michelle.santos0803@gmail.com, CPF: 004.920.551-06) assinou este documento por meio do IP 200.10.133.12 localizado em Planaltina - Federal District - Brazil. |



DISSERTAÇÃO DO MESTRADO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

SANDRO RAMOS DE LIMA

DOIS SOLITÁRIOS NUMA AVENIDA DISTANTE

Adaptação de Gógol e Dostoiévski para o teatro

Trabalho apresentado em ____ de _____ de ____ pela Banca Examinadora constituída
pelos(as) seguintes professores(as):

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Professora Orientadora

Profa. Dra. Michele Santos
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Arguidora 1

Prof. Marcus Santos Mota
Universidade de Brasília (UNB)
Arguidor 2

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, D. Neném, que me ensinou tudo da vida, que me cultivou a importância do estudo, da honestidade e da alegria. Meu ponto de partida e de chegada em todos os momentos da minha vida. Essa gratidão se estende aos meus irmãos, Divina Núbia e Leandro, e a todos da família.

Aos meus filhos, Lucas e Mila, por renovarem em mim, sempre em cada manhã o sentido e o apego à vida, à imaginação e ao cuidado.

À Vera Bicalho, minha companheira de vida e de sonhos, mulher que dá rumo e sentido à minha existência.

À minha orientadora, professora Émile Cardoso Andrade, que em todos os momentos foi mais que uma referência e apoio, pois me deu inspiração e motivação para fazer a travessia nessa quadra tão difícil que estamos vivendo. Dona de uma ótima risada que muitas vezes silencia as angústias e floresce a imaginação.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, professora Michele Santos e professor Marcus Mota, pelas brilhantes sugestões e pertinentes orientações, que me ajudaram muito a chegar até aqui.

Aos meus colegas de IFG – Campus Cidade de Goiás, por aceitarem e facilitarem as questões para que eu pudesse organizar meu tempo para viver esse momento do mestrado. Um agradecimento, em especial, à Luciana Cristina Ribeiro e ao Lucas Emanuel Andrade pelo amparo, apoio e ajuda permanente.

Aos servidores e docentes da UEG/POSLLI pela oportuna e afetuosa relação comigo nas dúvidas, falhas e vacilos. Vocês são fundamentais para o fortalecimento de uma instituição de educação pública, tão necessária e estratégica como é a UEG.

À minha amiga, professora Ebe Maria de Lima Siqueira, pela sugestão do programa de pós-graduação e por me abrir esta janela.

À minha revisora, professora Meire Lisboa, sempre solícita e competente, pelo cuidado e zelo permanente.

Às minhas amigas da Livraria Leodegária, importante ambiente cultural aqui na Cidade de Goiás, pelas boas conversas, pela prontidão em me fornecer os livros dessa caminhada e por me abrigar no cotidiano de buscas e perguntas.

Aos amigos e amigas, pela paciência declarada e pela impaciência camuflada em me ouvir sobre o trabalho, por sugerir caminhos e esconder os bocejos.

Às minhas alunas e aos meus alunos por terem iluminado e inspirado toda a minha trajetória como professor, como diretor. Tornei-me um eterno admirador dos seus talentos. E também muito grato pela confiança e cumplicidade.

Akáki Akákievitch não nascera para escrever nada de si, nascera para copiar e acabara transformando-se em sombra das páginas que copiava.

(Paulo Bezerra, 2010, p. 219)

O arco que leva da culpa à redenção só se completará nos últimos romances, mas *Memórias do subsolo* já seria suficiente para fazer de Dostoiévski o precursor da melhor prosa modernista, criando um novo topos para a literatura: o subterrâneo como “lugar retórico” dos labirintos interiores. É possível ouvir ecos da voz subterrânea de Dostoiévski no conto “**A construção**”, de Kafka, e na ira crispada dos narradores de Céline, que se esgueiram como ratos pelos esgotos da cidade burguesa; na personagem da peça “**Dias felizes**” de Beckett, que passa todo o tempo enterrada num buraco, e nos círculos infernais de *A queda*, de Camus; no degredo doméstico de *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, na autoinunção dos heróis de Ernesto Sábato. Ou seja, essa narrativa insólita não apenas inicia o ciclo ascendente da literatura de Dostoiévski como lança seus gritos e sussurros sobre algumas das obras-primas do século XX.

(Manuel da Costa Pinto, 2000, orelha do livro *Memórias do subsolo*)

RESUMO

O propósito deste trabalho é a busca de um campo teórico, cujas abordagens e reflexões lidam diretamente com a adaptação de obras não dramáticas para uma linguagem teatral, com as necessárias operações textuais para uma encenação. Também são abordadas outras elaborações teóricas sobre os processos de transposição de textos literários para o teatro. O percurso aqui posto parte de duas obras literárias, “O capote”, de Nicolai Gógol e *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, chegando à elaboração de uma obra adaptada, que prenuncia os elementos cênicos de uma montagem teatral. A partir da minha trajetória como professor e diretor de teatro, apresento aqui uma metodologia para o traslado das duas obras literárias até o palco. Há ainda um ensaio dramaturgicamente de composição do texto para que possa ser encenado, dentro de um itinerário de projeto, processo e produto, valendo-me para isso de referências a aportes teóricos e práticos de Bertold Brecht (1978), José Sanchis Sinisterra (2016), Haroldo de Campos (2005), Linda Hutcheon (2011) e outros.

Palavras-chave: Projeto-processo-produto. Dramaturgia. Adaptação dramaturgicamente. Gógol. Dostoiévski.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to search a theoretical field, which approaches and reflexions deal directly with the adaptation of non-dramatic works to a theatrical language with the necessary textual operations to the staging. It also will be addressed other theoretical elaborations about the transposition process of literary works to the dramatics. The way delineated in this work starts from two literary works: *O capote*”, written by Nicolai Gógol and *Memórias do subsolo*, by Dostoiévski, achieving to elaboration of an adapted work, that prognosticates the scenic elements in a theatrical montagem. From my trajectory as a teacher and theater director, we introduce a methodology to the transcription of the two mentioned works into a dramatic text. There will also be a dramaturgical essay of text composition which it is to be played into a course of project, process and product. To this there will be used references to theoretical contributions as Bertold Brecht (1978), José Sanchis Sinisterra (2016), Haroldo de Campos (2005), Linda Hutcheon (2011) and others.

Keywords: Project-process-product. Dramaturgy. Dramaturgic transcription. Gógol. Dostoiévski.

Lista de Ilustrações

| | |
|---|----|
| Imagem 1: Peça Os sapos de Bandeira – 1982..... | 25 |
| Imagem 2: Peça Opus 6..... | 26 |
| Imagem 3: Peça Language (1) | 27 |
| Imagem 4: Peça Language (2) | 28 |
| Imagem 5: Peça Três por Três..... | 30 |
| Imagem 6: Nikolai Gógol..... | 40 |
| Imagem 7: Fiódor Dostoiévski..... | 41 |
| Imagem 8: Peça O Inspetor Geral..... | 95 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 2 ADAPTAÇÕES E ADAPTAÇÃO COMO PROCESSO E PRODUTO..... | 22 |
| 2.1 Uma trajetória de adaptações..... | 22 |
| 2.2 Da literatura ao teatro – um percurso de processos e produtos..... | 33 |
| 3 AUTORES, CONTEXTO, AS DUAS OBRAS E AS PERSONAGENS..... | 39 |
| 3.1 Nikolai Gógol e Fiódor Dostoiévski – os autores..... | 39 |
| 3.2 O contexto, a cidade e sua história..... | 44 |
| 3.3 “O capote”..... | 51 |
| 3.4 Memórias <i>do subsolo</i> | 55 |
| 3.5 A adaptação e a construção dramaturgica..... | 59 |
| 4 OS CAMINHOS PARA UMA NOVA OBRA..... | 65 |
| 4.1 Akáki Akákievitch e o Homem do subsolo na Avenida Névski..... | 66 |
| 4.2 A solidão e o mal-estar nas duas personagens..... | 73 |
| 5 UMA NOVA OBRA E A SUA TESSITURA..... | 78 |
| 5.1 Dramaturgia e encenação..... | 81 |
| 5.2 Operações dramaturgicas..... | 83 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 93 |
| REFERÊNCIAS..... | 102 |
| ANEXO..... | 105 |

1 INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos sempre houve uma transitoriedade entre as linguagens artísticas, mesmo após a constituição de cada uma delas em áreas de conhecimento e a consolidação de seus eixos epistemológicos. O Teatro e a Literatura ostentam trajetórias autônomas, com as suas frequentes crises e mutações, tendo seus gêneros e subgêneros narrativos em conflitos de fronteiras e em permanente estado de contradições e assimilações.

Há vasta produção intelectual, artística e filosófica derivada de novos produtos que foram adaptados e/ou referenciados, gerando novas nuances estéticas. Essa conjuração de conteúdos promove uma ampliação formidável no panorama da produção artística e cultural. Além de alargar e subverter fronteiras, permite que os acúmulos de cada âmbito estético prolonguem as suas possibilidades e alcancem limiares antes inimaginados pelos autores das obras originais, que passaremos a nominar aqui neste trabalho como obras de partida.

O propósito desta pesquisa é o estudo sobre o processo de adaptação de duas obras canônicas da literatura russa para a linguagem cênica contemporânea, referenciados do teatro pós-aristotélico. No caso, temos os textos literários “O capote”, de Nicolai Gógol, publicado em 1842, e *Memórias do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski, publicado em 1864, que serão submetidos a uma conversão em dramaturgia não mimética.

A abordagem aqui parte da premissa de que o teatro não aristotélico, ou mesmo o teatro épico, não utiliza os termos e conceitos de mimeses e catarse, cabendo ao espectador buscar uma postura crítica e autônoma. Quanto ao teatro não mimético, lidamos com uma conceituação de não mostrar, e sim contar a fábula, ao mesmo tempo em que há um afastamento da realidade, mantendo elementos de verossimilhança.

Isso posto, busca-se como intento a compreensão das circunstâncias literárias, o contexto histórico e as complexidades na abordagem conceitual da literatura de cada obra em seu momento de criação. Ao mesmo tempo, é intuito desse trabalho desvendar as conexões e afinidades entre as duas obras, verificando as suas interconexões e também as possibilidades de um caminhar artístico em paralelo, tanto no produto dramatúrgico quanto na encenação. Mais do que o que existe em comum entre as personagens, investiga-se o que de incomum há entre elas. Nos interessa aqui como desvendar as suas múltiplas camadas, analisando e desconstruindo suas feições literárias para convertê-las à possibilidade de uma construção dramatúrgica singular, a partir da cartografia de suas personagens autônomas, em uma articulação entre a fábula e a ação dramática.

Desde os primeiros momentos do meu contato com o teatro, eles vieram permeados de relações com as adaptações da literatura até o palco. Quando ainda era aluno da antiga Escola Técnica Federal de Goiás-ETFG, em Goiânia, eu já participava nas aulas regulares e nas atividades extraclasse dos ensaios de conversão de conteúdos literários para apresentações teatrais. Às vezes, esses conteúdos eram de aulas de História, Geografia e outras disciplinas. Passei a minha adolescência, nos três anos do ensino médio, como bolsista da biblioteca da escola técnica, ajudando os colegas nesses preparativos, nos ensaios e nas apresentações.

Por sorte, quando fui morar e trabalhar, aos dezoito anos, em São Paulo, na rua Capote Valente, em Pinheiros, era vizinho próximo do grupo de Teatro Popular União e Olho Vivo, sob a condução do mestre César Vieira, pseudônimo de Idibal Piveta. Eu não cheguei a participar do grupo, mas pude acompanhar as abordagens que faziam para compor a dramaturgia dos espetáculos, valendo-se de recortes de jornais, textos não dramáticos e mantendo um processo de construção coletiva, a partir de amplas pesquisas e demorados debates internos. Isso foi ao final dos anos 1970. No ano de 1980, eu dirigi, já de volta à escola, a peça **O Evangelho segundo Zebedeu**, texto de César Vieira, e com criação coletiva do grupo União e Olho Vivo, sobre a guerra de Canudos.

Por muitos anos, assisti e trabalhei com o recurso das adaptações da literatura para o teatro. Esse é o motivo determinante de trazer aqui para essa pesquisa mais do que a minha trajetória, mas um conjunto de apontamentos teóricos e também algumas reflexões de uma prática pessoal de quem percorreu caminhos e processos de adaptação.

No primeiro capítulo deste trabalho apresento essa trajetória, que inicia numa escola técnica profissionalizante de ensino médio, em Goiânia, onde comecei como aluno, depois fui convidado para dirigir espetáculos e acabei me tornando professor de Teatro. Claro que falar que era professor de Teatro na primeira etapa da minha trajetória na escola é um arredondamento forçado da minha parte, porque a realidade era bem distante disso. Até porque estamos falando de um período, cujo recorte histórico era em plena ditadura militar e prevalecia a antiga lei de Diretrizes e Bases – LDB 5692/71¹.

Nas primeiras montagens e adaptações, eu era uma espécie de professor convidado, a título precaríssimo, termo da época para pessoas sem vínculo permanente. A bem da verdade, era muito mais um monitor bolsista dessas montagens teatrais e eu também sequer tinha algum preparo teórico, didático e pedagógico para ser um professor.

¹ A LDB 5692/71 foi uma criação da ditadura militar, que não considerava Artes como uma disciplina, sendo seu conteúdo restrito a um conjunto de atividades, conforme determina o seu artigo 7º.

Foi um período de muito aprendizado, em que foi possível fazer pequenas montagens de textos, montagens teatrais mais robustas e também estudar teatro da forma que era possível, numa cidade sem formação acadêmica na área. Aliás, eu fazia Engenharia Elétrica, já que tinha me formado como eletrotécnico. Também, foi o período em que eu começo a minha militância no movimento de teatro amador em Goiás e depois nacionalmente. Muito do aprendizado se deu, porque eu pude participar de muitos eventos, festivais, cursos e oficinas de teatro, conhecendo pessoas, teorias e práticas teatrais estimulantes e inspiradoras.

As pequenas montagens de textos eram, em muitas vezes, por “encomenda” dos professores de diversas disciplinas, que nem sempre ficavam plenamente satisfeitos com os resultados cênicos levados ao palco da escola, já que os caminhos da cena são incertos e levavam em algumas situações a cenas dotadas de uma maior ousadia, bem além do que era previamente encomendado ou esperado, num tempo de silenciamentos impostos pela ditadura militar em vigor.

Antecipando algumas abordagens do próximo capítulo, no qual irei expor mais detidamente as obras adaptadas, gostaria de mencionar algumas que foram mais marcantes, como **Nós, homens nus**, uma adaptação de 1981, a partir de textos de Millôr Fernandes, que juntou duas obras do autor – *O homem do princípio ao fim* e *A história é uma história*. Na sequência, em 1982, a adaptação foi a partir de escritores e obras da geração beat, que resultou na peça **Os beatniks**. Essa montagem teve uma vida curta, por força da censura interna e dos setores mais conservadores da escola.

A interrupção prematura da montagem teve forte reação dos estudantes e de alguns professores. Mas, demos sequência ao processo de adaptações, mesmo mantendo em cartaz espetáculos que tinham sido montados em anos anteriores com os alunos. Ainda, no ano de 1982, pude coordenar e dirigir a adaptação da peça **Os sapos de Bandeira**, em homenagem à celebração dos 60 anos da Semana de Arte Moderna de 22. Foi um marco na escola e será comentado mais à frente. Permaneci nessa condição de monitor-bolsista até ser demitido injustamente em 1984, por conta do meu engajamento político na campanha das Diretas Já, e também pela postura crítica ao contexto político do país e à direção da escola.

Retornei para a ETFG, na condição de professor concursado, em 1987, onde passo a fazer a direção de algumas montagens teatrais e continuo atuando nos processos de adaptação de obras literárias. Assim, surge a peça **Opus 6**, fruto de uma construção coletiva com estudantes, com referência ao universo adolescente dos alunos, ao contexto político do país e também ao livro *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva.

Outra adaptação mais relevante ocorre em 1996, com a montagem da peça **Language**, baseada no livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. Similarmente, ocorreu numa dinâmica de construção coletiva e houve um conjunto de ações preparatórias para a adaptação e a montagem, como oficinas, mesas de conversa e reuniões de elaboração dramaturgica.

Em 1997, a partir do livro *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, foi possível fazer a montagem híbrida, igualmente chamada de **Boca do Inferno**, que juntava trechos do romance da escritora e poemas do escritor Gregório de Matos Guerra. Também, em 1997, é feita a montagem de **Três por Três**, também composto por estudantes da ETFG, que havia se transformado em Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás- CEFET-GO, ofertando cursos superiores. No processo de estudos e montagem, esse mesmo grupo de estudantes vai para a Universidade Federal de Goiás e se transforma na companhia de teatro Nu escuro. Essa adaptação é feita a partir de obras dos escritores Ariano Suassuna, Jorge Andrade e Nelson Rodrigues.

Outras adaptações foram realizadas e compõem uma trajetória de diálogos com a literatura e com outras disciplinas que compuseram e compõem as matrizes curriculares das escolas por onde passei. Foram aproximações e atravessamentos muito pródigos, que ensejaram muitas leituras, releituras criativas e encantadoras.

No segundo capítulo desse trabalho, apresentaremos um breve resumo comentado das biografias dos autores das duas obras aqui analisadas, além do seu contexto histórico, social e político, onde essas obras foram publicadas. Da mesma forma, traremos uma leitura das duas personagens centrais dos romances que aqui se propõe possam ser adaptados para o teatro.

“Todos nós saímos do Capote de Gógol!” (FRANK, 2008, p. 421) – famosa frase de Dostoiévski, capaz de proporcionar a compreensão da admiração do escritor por seu famoso conterrâneo. Este elo de empatia é um gerador da busca por um percurso concomitante entre as duas obras e com os dois gênios da literatura mundial. E esse é o princípio desencadeador da construção desta dissertação: buscar a adaptação como uma reescrita criativa das duas obras, no caso, um conto e uma novela, numa perspectiva dramaturgica, para a sua caminhada até o palco.

É uma jornada que parte da compreensão dos contextos e dos conteúdos das duas obras, com ênfase no que elas se pronunciam sobre a solidão das personagens, passando pelo desvendamento dos processos e categorias de adaptação, até chegar ao produto, que é a reescrita dramaturgica, com elementos de encenação, na qual me coloco na perspectiva de um dramaturgo-encenador.

O que se insere nessa pesquisa é o esforço investigativo por uma narrativa para o teatro, tendo como escopo a problemática da adaptação literária para o texto teatral e também alguns aspectos teóricos do que se chama uma transcrição da literatura para o palco. Ainda, ao final desse trabalho, apresento um anexo que prolonga essa transposição, levando a empreitada do produto dramaturgico à encenação. Ou, pelo menos, a composição de um mapa de encenação com o texto, roteiro e concepção de uma montagem cênica, talvez, apropriada aos dias de hoje, onde o palco encontra-se interditado pelo isolamento social, causado pela pandemia da Covid-19.

O projeto, o processo e o produto estão aqui problematizados na perspectiva de uma encenação, mesmo que seja em condições remotas, conforme o desenrolar da pandemia, já que durante todo o mestrado, desde a fase de cursar as disciplinas, passando pela qualificação e chegando ao momento da defesa da dissertação, foi todo cursado durante o período pandêmico, com idas e vindas, fechamentos, isolamentos, breves aberturas e novos isolamentos. Tal situação cria um enigma para definir o formato do produto estético a ser elaborado como resultado desse processo e os seus desdobramentos como obra de dramaturgia-encenação. Portanto, as indicações aqui colocadas têm forte feição de uma idealização, que podem demorar a ocorrer a sua materialização enquanto espetáculo.

Ainda no capítulo 2, são apontados outros desafios que aqui se apresentam e que partem da compreensão e do escrutínio dos processos de adaptação e de como construir uma nova narrativa cênica que promova o caminhar paralelo das duas personagens, resultando em um espetáculo singular. O intento, como processo e como produto, é mais do que uma síntese das duas obras a serem convertidas em um texto teatral inusitado. O que se busca é um encontro das duas personagens, numa imaginária Avenida Névski, tão comum aos dois autores, em suas diversas obras. Uma avenida que aqui se traduz como via fantasiosa da modernidade, da dispersão e da solidão difusa das sociedades, em uma perspectiva de tempo e espaço.

Duas personagens em suas redomas espectrais, num endereço simbólico, que guarda uma distância subjetiva, maior do que a distância geodésica e temporal que nos separam. E é esse o jogo que constitui a base do enredo aqui proposto, em que se analisa as distâncias e aproximações das personagens, desenhadas originalmente em uma São Petersburgo do século XIX, cotejada com os dias de hoje.

Como dar sentido e verossimilhança às personagens no tempo presente? Como redesenhar os seus percursos entre os tapumes sociais e as suas jaulas de ferro de outrora comparados com os da contemporaneidade? O que há de atual nas duas categorias de solidão das duas personagens em tela? Haverá paralelos inspiradores na segregação social de Akáki

Akákievitch, personagem central do conto “O capote”, e no isolamento misantropo do homem do subsolo com as subjetividades e aprisionamentos hodiernamente?

Não há dúvidas que a escolha que aqui se faz é pelo desconforto da abordagem de duas obras sombrias e irônicas, que trazem a solidão voluntária ou a solidão crivada pela coerção social para um passeio simbólico em uma avenida imaginária. Uma avenida que atravessa o tempo e o espaço e expõe as personagens e suas desimportâncias a um mundo de fragmentações, rigidamente submetidas a um regime mediocrático.

Se antes a solidão poderia ser vista como algo libertador, mesmo que triste, agora está além do mal-estar na civilização. O que se apresenta neste trabalho é uma solidão que não tem o charme como espaço de reflexão e libertação. É antes o espelho do desamparo, desenhada em um estatuto de uma sociedade multimidiática, como se tratasse de uma simples escolha a ser feita, ser feliz ou migrar para a tristeza e a negação das belezas da vida. As fábulas oriundas das duas obras literárias vão dar lugar a diferentes abordagens, relatos e narrativas, numa perspectiva de ação dramática.

Assim, a fábula e ação dramática aqui propostas estarão articuladas nos âmbitos de temporalidade, espacialidade, personagens, o discurso e figuratividade ou verossimilhança, nos termos da Dramaturgia de Textos narrativos, da obra *Da Literatura ao Palco*, de José Sanchis Sinisterra (2016). Os desenhos aqui em curso irão realçar a caminhada das personagens, que, involuntariamente, percorrem as vias da burocracia czarista do século XIX e caminham pela burocracia racionalizada dos nossos dias que, alheias às perspectivas emancipadoras, padecem em um mundo desprovido de ambição ou libertação.

São antagonismos que se colocam na vida contemporânea de forma irreconciliável, não permitindo que se busque finais grandiosos ou harmoniosos, já que é impossível, no drama moderno, colocar as personagens como vítimas da fatalidade do destino. O que se tem são desdobramentos da solidão e da angústia, em um mundo atormentado pelas dúvidas, com uma sequência de conflitos multilaterais que as assolam, além de uma ganância no âmbito macroeconômico com reflexos nos comportamentos individuais, gerando uma impessoalidade sufocante e imobilizadora. É muito atual as confrontações entre o universo dos eslavófilos e dos ocidentalistas, demarcando vias de conflitos diversos na Rússia, desde o século XIX.

As abordagens metodológicas, para uma escrita dramatúrgica que aqui se faz, partem dos conceitos e elaborações do teatro épico e se dão a partir do escritor alemão Bertold Brecht (1978) e do escritor espanhol José Sanchis Sinisterra (2016). Tal construção, levada a cabo nessa pesquisa, vai além dos elementos da verossimilhança realista, busca referências no teatro contemporâneo, marcadamente do teatro não aristotélico ou teatro dialético. No caso desse

trabalho, a escolha que é feita é pelo enfoque de Anatol Rosenfeld (2011, 2012), que se dedicou aos estudos das obras e teorias de Brecht.

Nesse viés, é notória a percepção de que o sujeito moderno, estando alijado das decisões tomadas à sua revelia e fora da participação nas engrenagens sociais, posto que é excluído dela, vê-se privado da capacidade e da possibilidade de falar ao mundo e sobre o mundo. Há um diálogo interrompido. Existe um indivíduo que gagueja a sua fala e se isola dos seus supostamente iguais. O diálogo interdito cede vez à narrativa. Percebe-se uma urgência em narrar para superar a crise do diálogo silenciado.

Sob essa ótica, não há mais espaço para uma arte dominada por paliativos ou tomada por surtos redentores. Tal situação desdobra-se na necessidade de um despertar crítico do indivíduo e, ao mesmo tempo, na formulação de hipóteses de intervenção, dando a esse teatro épico, agora de cunho predominantemente narrativo, um outro parâmetro, que como diz Rosenfeld (2011, p. 148) é “o de elevar a emoção ao raciocínio”.

A experiência com os parâmetros desse teatro épico visa prioritariamente enxergar o homem como processo, vinculado e sabedor da sua condição histórica, capaz de perceber que a sua leitura de mundo não pode mais se dar pelas estruturas do teatro burguês com as suas formas clássicas e engessadas. Por conseguinte, compreende-se que os recursos narrativos não limitam a ampliar o mundo para outros limites e possibilidades, mas em dominar elementos que lhe deem a compreensão e a elaboração didática para o seu conhecimento de mundo e também a sua capacidade de explicar esse mundo e as perspectivas de mudança.

O que há muito tempo não muda, parece imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma, o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”. Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. (ROSENFELD, 2011, p. 151-152).

Ainda, no capítulo 2 desse trabalho, vamos nos atentar mais detidamente aos processos e dinâmicas das adaptações, nos desdobrando para algumas teorias que trazem elucidções sobre os problemas e formas dessas migrações de linguagens. Assim, valeremo-nos da obra de Linda Hutcheon (2011) e a sua Teoria das Adaptações. Outras abordagens teóricas, como a Teoria da Tradução, de Haroldo de Campos (2005, 2006) e outros teóricos que trabalham na concepção da transcrição. Além da Teoria da Tradução intersemiótica, de Roman Jakobson, aqui trazida pelos estudos de Júlio Plaza (2008) que, entre outras, lida com as nomações sobre as diversas formas artísticas que mudam de meio e de estruturas semióticas.

Dessa forma, a transposição ou tradução intermédias serão analisadas com o propósito de ampliar as percepções das práticas críticas e criativas, que aqui estão alinhadas, e serão aprofundadas em alguns dos princípios teóricos que as norteiam mais à frente. Não nos pareceu possível caminhar plenamente com todas essas concepções ao mesmo tempo, pois, embora sejam extraordinários conceitos e com excelentes abordagens, preferimos que no segundo capítulo tenhamos uma via mais vinculada a uma das teorias. Não como uma clivagem, mas como uma ênfase de recorte metodológico.

Da mesma forma que o texto teatral pode ser compreendido como literatura, também a sua jornada rumo ao palco exige processos próprios de transcodificação e inserção em novos contextos semióticos, dotados de especificidades inerentes à nova linguagem, em que será aplicado. Nesta abordagem, iremos nos valer do professor Ismail Xavier (2003) para alcançar o percurso do texto à cena teatral ou ao filme, cuja construção da trama confunde-se com a construção do olhar. Uma cartografia que permite o reconhecimento entre a interação das mídias, uma alteração profunda das hierarquias e valores para a percepção dos sentidos e dimensões das leituras e tessituras das personagens aqui abordadas. “A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico [...]” (XAVIER, 2003, p. 62).

Assim, nossa abordagem sobre a questão da fidelidade entre as obras em processo de adaptação filia-se ao entendimento de que são produtos próprios, em que a obra adaptada é uma nova escrita, com as suas vicissitudes próprias, mesmo que prenehe do arcabouço original de onde foi inspirada.

Já no terceiro capítulo, a construção direciona-se à nova obra, à reescrita. Trata-se da indicação das referências estéticas, como estarão dispostas as personagens, nos desenhos de cenas imaginados, na migração do repertório subjetivo para as possíveis materialidades cênicas, num ensaio que ensejará a nova peça dramaturgica. O esforço e foco desse capítulo passam pela indicação dos elementos que traduzem a poética do palco para abrigar as duas personagens.

Preconizam-se as camadas mais profundas do homem do capote, para além da sua repartição pública, burocrática, sorrateira, hierárquica e do seu contexto melancólico, realçando o seu viés de excluído, submetido à coerção de sua condição social. Caberá aqui alguma compaixão? Da mesma forma, ocorre a tessitura do texto sobre o homem do subsolo. Como ir além da sua misantropia versus a sua interminável tagarelice, evidenciando o seu paradoxalismo e acolhendo, sem juízo de valor, as suas conjecturas sobre a ciência e a modernidade?

Como o processo de adaptação nesta pesquisa encontra-se centrado nas duas personagens, que se deslocam de seus contextos de São Petersburgo, nos meados do século XIX, em plena modernização urbanística da cidade, em uma implantação arquitetônica

renovadora, mas que se mantém uma continuada e perversa exclusão dos mais humildes, chegando aos dias de hoje, em uma nova via de modernização, também excludente, a escolha é por um deslocamento dessas personagens. Que deixam de ser “heróis problemáticos”, em conflito com o mundo, para se constituírem em anti-heróis, comuns e triviais, nos termos da abordagem da escritora Tânia Pellegrini (2003), em *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*, em que afirma que:

Desde o século XIX, a personagem vem gradativamente deixando de ser um pólo centralizador, um “tipo” ou até mesmo uma caricatura, em que estariam resumidas as características de uma classe social ou de uma profissão, por exemplo. Deixa também de se caracterizar como o “herói problemático” em conflito com o mundo, abrindo espaço para o anti-herói comum, passivo e indefeso, mergulhado num universo fragmentado e sem sentido [...]. (PELLEGRINI, 2003, p. 31).

Assim, as duas personagens irão percorrer a via fantasiosa da Avenida Névski da nossa contemporaneidade com as suas poucas importâncias, baixíssimas empatias e suas fragilidades tão comuns, tão vulgares, que muito pouco inspira de compaixão. O espectador ver-se-á nas vitrines espelhadas da avenida Névski. A percepção de que os paradoxos das personagens lhe são tão familiares, talvez o fará repensar a sua própria comisseração consigo próprio.

O efeito do distanciamento proposto pelo teatro épico permite que o espectador rompa com a sua condição emudecida e passiva para que ele saiba que está “em um mato sem cachorro” ou, pelo menos saiba, que está numa avenida sem sinalização em que, para evitar ser atropelado pela história, deverá conhecer os sinais da sua fragilidade como indivíduo isolado. A percepção desse desconhecimento do território e da sua condição irá permitir ao indivíduo o choque de realidade que o levará ao estranhamento. E o que seria o estranhamento nessa avenida em nossos dias?

Ora, como o seu endereço é nosso palco de hoje, que se encontra sob interdição, por força do isolamento social, onde predomina todo processo de interação em vias virtuais, essa Avenida Névski está na virtualidade, com o tráfego cênico em alguma das plataformas que hodiernamente permitem reuniões, eleições, encontros, aulas e espetáculos. Com o público ausente ou distante, o teatro, a dança, a performance artística, a ópera e o circo, que compõem o rol de linguagens cênicas, estão sob profunda mutação. Os aspectos predominantes da celebração ao vivo estão impossibilitados até o fim da pandemia, exigindo um novo estatuto para a relação do espetáculo com o espectador.

Se o tema já teria uma abordagem peculiar aqui neste trabalho pela sua relevância e permanente transformação, neste instante, com essa inédita situação, redobra-se a necessidade

de uma elaboração ainda mais ousada e inovadora. A concepção da dramaturgia e da encenação já apontava para uma fabulação diferenciada do que se imagina como a Avenida Névski, agora esse imaginário de avenida nos dias atuais fica ainda mais dominado pelo caráter espectral da sua feição.

Sobrevém-nos na composição da escrita e da montagem uma alameda de álamos virtuais, em que cada personagem permanece em sua redoma, cujos pouquíssimos deslocamentos ocorrem por perturbações citadas em cenas previamente gravadas, que sejam recuperadas nas falas das personagens/narrador. O percorrer nesta avenida ficcional poderá se dar por flashbacks² que intercalam as cenas e as falas das duas personagens, que estarão cenograficamente dispostas em vitrines/redomas individuais, que lembram o polêmico bairro de prostituição da Red Light³, em Amsterdã, nos Países Baixos.

Neste terceiro capítulo, além de considerar os rumos indicados pelas teorias das adaptações e suas complexidades, e para desenhar o mapa dramaturgico do produto a ser efetivado, vamos aprofundar as fronteiras entre os textos narrativos e o teatro para a melhor compreensão do que seja teatralizar que, na visão de Sinisterra (2016, p. 14), é “construir um contexto dramático e, portanto, cênico – no qual os elementos do relato narrativo ganhem presença e consistência cênica”.

Nota-se que essa compreensão parte do fato de que uma boa estrutura narrativa contida em um conto ou uma novela, como é o caso aqui, não assegura o êxito de uma estrutura dramática. É necessário o alinhamento e termos dramáticos das personagens, dos diálogos/narrativas e da progressividade, uma vez que o próprio diálogo romanesco difere do diálogo dramático, cuja cena enseja uma ação dramática que possa crescer, mesmo que conduza a uma inação, um silêncio, um transbordar de angústia, tomado por uma inquietude ou por um assombro. No percurso investigativo teórico de Sinisterra, que passa pelo recurso à narratologia, definida por ele como:

Ciência que estuda a textura, a contextura e a técnica narrativa dos relatos, e, que permite que se pergunte como esses textos estão construídos, como eles funcionam, que recursos empregam e por que produzem determinados efeitos receptivos, e não outros. (SINISTERRA, 2016, p. 27).

² Flashback – Termo inglês para uma cena ou um motivo dentro de uma peça, que remete a um episódio anterior àquele que acaba de ser evocado. (PAVIS, 1996, p. 170).

³ Red Light – Também conhecido como Bairro da Luz vermelha, é um bairro da cidade de Amsterdã, nos Países Baixos, famoso por ser uma zona de prostituição legalizada. Constituído por um conjunto de ruelas estreitas, agrupadas em torno da Igreja Velha.

O referido teórico destaca a necessidade de uma adaptação iniciar com uma fase preliminar de análise, em que se possa indagar como o texto proporciona prazer na recepção e porque produz prazer em nós, compreendendo, dessa forma, como está articulada a textualidade. Seus estudos elaborados, a partir de análises dos formalistas russos e dos estruturalistas franceses, pontuam que todo texto é constituído por dois níveis: história e discurso. Sendo que o nível historial está composto pela cadeia dos acontecimentos que afetam determinadas personagens, são os acontecimentos indicados em um relato.

Dessa forma, Sinisterra (2016) compara a história à fábula. E assim ele conduz a uma compreensão de que o exercício da dramaturgia fabular consiste em transpor os episódios que integram a fábula – que é a sequência de acontecimentos, personagens, suas ações, os lugares, a ação e as sequências temporais – traduzindo-as para os códigos adequados e em voga na teatralidade vigente, numa cara de texto teatral. Será relevante mencionar, ainda no terceiro capítulo, a necessária atenção a esse nível historial ou, como ele pontua, fabular.

Em muitos casos, algumas adaptações desprezam ou desdenham do seu segundo nível, que é o discursivo. Sendo o discurso a forma de apresentar a história ao leitor: em uma linha de narrador – ponto de vista – ordem temporal – e o plano no qual os elementos fabulares organizam-se. Ou seja, tudo aquilo que não é a história, é o discurso, o modo de contar.

Outro aspecto que permeia o capítulo 3 é a função social da arte. Uma questão complexa e relevante que analisa os níveis de engajamento da arte e do artista. Seja ele o escritor, dramaturgo, ator ou encenador e que tipo de relação ele está disposto a estabelecer com o espectador. A busca dar-se-á não somente pela superação da ilusão fatalista e catártica aristotélica, mas também na construção de alusões plurais proporcionadas pela contemporaneidade.

Além do crivo do teatro épico, tentar-se-á compreender os elementos de fruição da obra literária transposta para a linguagem cênica, bem como entender tal fruição quando se trata de um leitor de uma obra canônica a cotejar com o público de uma obra teatral. Para Brecht (1978), existe a teorização em que há um quarto criador. Consoante o referido teórico, além do autor, do diretor e do ator, há a figura do espectador.

Neste processo de refletir sobre a fruição e a recepção do leitor ou do espectador, deve-se levar em conta que algumas adaptações criam um desvendamento no produto estético adaptado que rouba dele o que lhe cabe nesse desvendamento. Ou seja, há adaptações que por vícios pleonásticos de composição dão o produto “mastigado” para o receptor. Às vezes, é necessário que o espectador tenha uma forte sensação de incompletude ou de inacabamento em

relação ao espetáculo assistido. Que se plante dúvidas ou inquietações que o acompanhem até sua casa ou até a primeira pizzaria.

E finalmente, serão apresentadas algumas demarcações das escolhas que aqui foram acolhidas, com comentários mais conclusivos. Nessas considerações finais, poderei compartilhar algumas análises sobre esse itinerário entre o texto literário e o palco. São abordagens que não encerram o amplo e necessário debate sobre o tema das adaptações, mas reafirmam os princípios norteadores deste trabalho.

2 ADAPTAÇÕES E ADAPTAÇÃO COMO PROCESSO E PRODUTO

Neste primeiro capítulo, abordaremos no primeiro momento, através de um resumo, a minha trajetória de adaptações de obras não dramáticas para o teatro e, na segunda parte, trataremos as várias conceituações sobre adaptação, tradução e transcrição e os seus processos, com a distinção possível entre elas, que vai desde as análises das obras de partida até a perspectiva da sua recepção em outra linguagem, aqui compreendido como produto dramaturgico.

2.1 Uma trajetória de adaptações

Creio que seja oportuno e cabível aqui neste trabalho apresentar, mesmo que resumidamente, a minha trajetória como professor de uma escola de Ensino Médio em Goiânia, a partir do final dos anos 70, até o presente momento, já que continuo ativo na rotina de uma escola. Vou mencionar e comentar aqui apenas as montagens que eu dirigi, que foram produto de adaptações de obras não dramáticas, feitas com a minha participação, excluindo outras direções que fiz de obras dramáticas. Antes de citar e comentá-las, deixo claro que fui convidado pela Escola Técnica Federal de Goiás – ETEFG, em 1979, pelo ex-diretor, professor Edwaldo Augusto Won Waldow para coordenar um grupo de teatro com alunos que estavam interessados em montar algum espetáculo.

No primeiro momento, dirigi a peça **O Santo Milagroso**, comédia de Lauro César Muniz, que não entra aqui neste estudo por ser um texto teatral. A minha presença na escola foi mediada por um contrato, a título precaríssimo, cujo vínculo dava-se em caráter temporário, numa espécie de monitor-bolsista. Assim fiquei de 1979 a 1984, quando fui demitido, sob a alegação de influenciar negativamente os alunos em questões políticas e ideológicas, em uma clara retaliação ao meu envolvimento na campanha das Diretas Já. Houve forte reação da comunidade acadêmica, que puxou a primeira greve ocorrida em toda a rede das antigas escolas técnicas federais em todo o país. Retornei, via concurso público, em 1987.

A primeira adaptação que eu coordenei e dirigi foi a peça **Nós, homens nus**, em 1981, adaptada a partir de duas peças de Millôr Fernandes, *O homem do princípio ao fim* e a peça *A história é uma história*. Os textos desse autor foram escolhidos, porque ele utilizava muito do recurso da intertextualidade, que era algo que me interessava e me empolgava. São duas comédias bem leves, as quais foram traduzidas em uma montagem com um maior grau de questionamentos e deboches. Muitas alterações foram introduzidas para refletir a realidade de

Goiânia, naquele início de anos 80. A produção acabou se transformando em um pequeno musical, cujas letras e músicas foram compostas por mim. As coreografias eram criadas pelos alunos e alunas e a regência da parte musical era feita pelos alunos do coral da escola.

Na circulação do espetáculo, ocorreram problemas com a censura, tendo sido impedido de se apresentar no Teatro Glauber Rocha, em Itumbiara, que era propriedade da diocese local. Esse impedimento foi capa do jornal “O Popular” e teve grande repercussão⁴. A partir daí, outras questões com a censura aconteceram: o nome da peça foi alterado para **Cai n’água Sucuri** com o intuito de driblar a censura federal. Mudou-se o nome novamente, agora para o nome de **Cai n’água Capivara**, mas não teve jeito, onde ia o espetáculo, tinha um agente da polícia federal.

Isso suscitou grande interesse do público e provocou ótimas improvisações com uma participação ativa de pessoas da plateia. Como nem todas as apresentações eram em ambientes escolares, tivemos um problema com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, sobre a questão do direito autoral, mas que foi bem resolvido. Mas, essa situação suscitou-me a atenção sobre o necessário cuidado com a regulação do direito autoral das obras originais das adaptações, o que em certa medida amenizou futuros dissabores com a SBAT.

Outra adaptação na sequência foi a montagem da peça **Os Beatniks**, feita em 1982, com a participação predominante de alunos do período noturno da escola, numa iniciativa deles próprios, que queriam encenar alguns poemas e trechos de romances de escritores da chamada Geração Beat. O interesse dos alunos surgiu a partir de uma palestra sobre contracultura, centrada em uma visão pacifista, contrária às guerras e ao espírito belicoso ainda reinante no país e no mundo. Vale lembrar que se vivia os estertores da ditadura militar, mas ainda com os entraves burocráticos da censura. Foram utilizados trechos e poemas dos livros de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady, William Burroughs e Charles Bukowski. Além do filme, “Crônica de um Amor Louco”, de Marco Ferreri.

Além de várias reuniões coletivas com alunos, alguns professores e convidados de fora da escola participavam. Esse processo foi marcado por rodas de conversas preliminares com as turmas do período noturno. Eu coordenei o processo, mas a construção da estrutura da peça foi feita pelos próprios estudantes. Em cena, tinha-se sobre o palco uma carcaça de uma cabine de um veículo desmontado da escola, a vestimenta do palco era feita com lonas de caminhão, toda a iluminação foi feita por faróis de veículos e um farol de ambulância, tipo giroflex. O elenco portava mochilas, malas, faixas e bandeiras que eram abertas durante as cenas. Muitas

⁴ Tentei recuperar essa matéria junto ao jornal, mas não obtive êxito.

simulações de baculejo no palco e na plateia, já que se tinha a presença renitente da censura federal nas apresentações.

Essa foi uma montagem que teve uma vida curtíssima por dois motivos. Um é o já citado efeito da censura federal, que não só inibia as apresentações, como também gerava certo temor entre os alunos envolvidos. Outro ponto foi a dispersão dos próprios estudantes diante dos narizes torcidos de muitos professores da escola, que achavam os termos chulos, exagerados e as ousadias muito transgressoras. Mas, foi um lindo libelo pela paz e muito divertido, embora desse sempre um trabalhão para desmontar a estrutura de palco.

Os sapos de Bandeira foi uma adaptação em homenagem à Semana de Arte Moderna de 1922, em comemoração aos sessenta anos da semana. Essa foi uma produção que ficou como um divisor de águas na relação com os professores da escola, já que o êxito da montagem e a ótima circulação da peça motivaram uma maior aproximação com a comunidade acadêmica. Foi realizada com alunos e alunas da escola e, pela primeira vez, tivemos recursos financeiros institucionais, pouco, mas que foi relevante para aquisição e confecção de figurinos, elementos de cena mais elaborados e um grupo musical de acompanhamento.

O poema, título da peça, “Os sapos”, de Manuel Bandeira, era o fio condutor da montagem. No palco, na rotunda de fundo, enormes reproduções e recriações de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral e alguns painéis de Di Cavalcanti nas laterais do teatro, como se fossem a via sacra que são colocadas nas laterais das igrejas. Toda a trilha sonora era baseada em composições de Villa Lobos e executada por alunos que faziam música na escola. Os poemas eram de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia e outros.

As coreografias foram criadas livremente, sendo uma delas a partir da escultura Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret. Outra coreografia foi baseada na bailarina estadunidense, Isadora Duncan, que havia dançado no ano anterior a composição Internacional Socialista, em Moscou, onde morava e fundara uma escola de dança moderna para além do balé clássico. Uma aluna inspirou-se nela e compôs a coreografia. Muitos não gostaram, mas poucos se manifestaram no primeiro momento.

Imagem 1: Peça Os sapos de Bandeira – 1982



Fonte: Acervo pessoal

Durante as apresentações, o poema “Ode ao Burguês”, de Mário de Andrade, era lido junto com a plateia. Os alunos e alunas do grêmio estudantil eram os mais assíduos nessas apresentações e, sobretudo, nas leituras. O texto dramático era mesclado com anúncios publicitários da época da semana de 22 e eram muito bem recebidos pelo público. É difícil apontar qual poema ou trecho era melhor recebido, porém a apresentação de partes do manifesto Prefácio Interessantíssimo, de Mário de Andrade, talvez por haver a participação da plateia e de convidados, era um dos momentos de maior agitação nas performances.

Esse espetáculo circulou muito por Goiânia, apresentando-se em muitas escolas da capital e em algumas cidades do interior. Embora tivesse uma estrutura de cena leve de transportar, tinha um elenco grande, mas que conseguiu resistir e cumprir uma ótima agenda, muito determinada pela adesão espontânea de muitos professores e professoras de literatura das escolas secundaristas da cidade.

Como foi falado na introdução desse trabalho, fui demitido em 1984 da instituição e retornei em 1987, como professor concursado. Nesse regresso, foi feita a montagem de **Opus 6**, uma criação coletiva com os alunos e as alunas, que teve como referência inicial *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Rubens Paiva, retratando o universo adolescente e as suas visões de mundo, seus sonhos, temores e imaginação de futuro. Um ponto fulcral no processo criativo era a

pergunta sobre o que viria com o ano 2000. Tinham frases criadas pelos estudantes, do tipo: “no ano 2000 eu quero dar a volta ao mundo de escada rolante” ou outra que dizia “no ano dois mil eu quero fazer amor com um robô bom de cama”.

A música era marcada pelo estranhamento futurístico e o tema central era a canção “Opus 46, um sobrevivente de Varsóvia”, de Arnold Schoenberg. Eram cenas curtas, entrecortadas, algumas ocorriam concomitantes, que falavam do mundo distópico, visto pelos adolescentes, abordando desde o cotidiano da escola, até as situações temidas por eles e elas em suas vidas, como a gravidez indesejada, a sexualidade reprimida, o sofrimento angustiante dos pais, o transporte público absurdamente atrasado e lotado e outras questões que foram levantadas pelos próprios alunos. O espetáculo tinha um forte apelo visual e uma sonoridade que provocava curiosidade no público. Teve uma ótima circulação dentro e fora de Goiânia. Não foi um espetáculo que tinha a intenção de ser muito agradável e não foi, contudo, os envolvidos deliciavam-se com as ousadias cênicas que participavam.

Imagem 2: Peça Opus 6



Fonte: Acervo de Constantino Isidoro Filho

Outra montagem, produto de adaptação, foi **Language**, concebida e produzida entre 1995 e 1996, foi criada a partir da obra não dramática de Roland Barthes, *Fragments de um discurso amoroso*, centrada nas percepções dos alunos sobre o amor, os seus discursos, as narrativas de pessoas sobre seus dramas amorosos, o que era o ciúme, o que era o amor perdido, o que representava um passa fora recebido, uma ligação telefônica que não chegava, uma carta de amor que não era respondida. Para tanto, os estudantes leram *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe.

Toda a trilha musical é de canções de Meredith Monk, em especial, *Gothan Lullaby*, que pontua o momento mais expressivo da peça. Nessa montagem não havia nenhum diálogo, nem discursos. Toda narrativa era visual, a partir de trechos da obra de Barthes, de cartas de tarô e uma filmadora. Enviavam-se imagens ao vivo para um projetor em contra plano. Tinha-se um palco giratório, três retroprojetores, desses antigos de escola, que projetam transparências, mostrando textos e imagens que faziam a composição das cenas, com os quais o elenco interagia.

Imagem 3: Peça *Language* (1)



Fonte: Arquivo pessoal

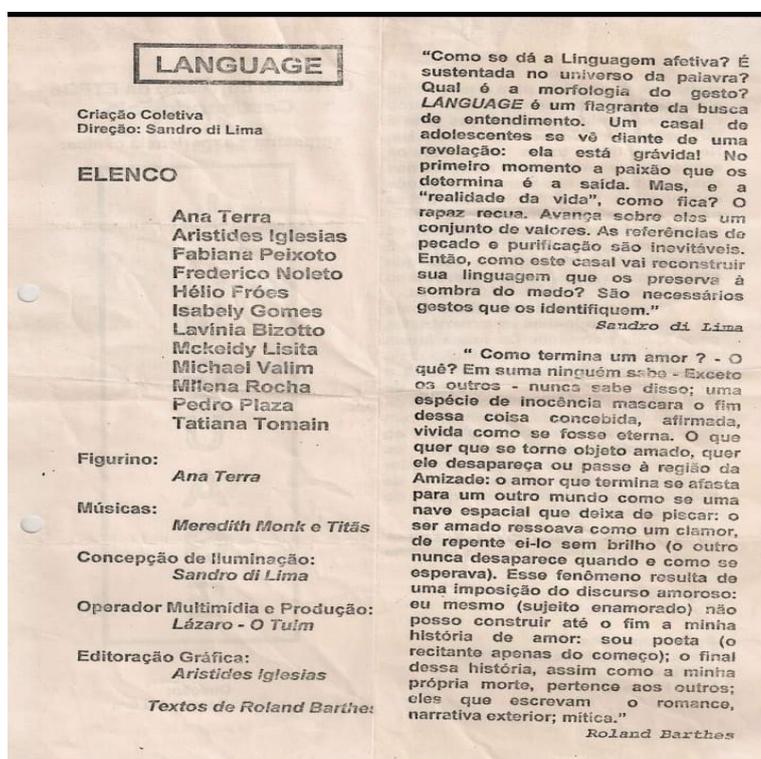
Os temas dessa montagem surgiram quando foi necessário intervir, talvez seja melhor o termo mediar, relações entre alunos que tinham brigado por conta de representações do jogo de RPG. Havia tido um “entrevero” entre alguns estudantes de teatro, que não se falavam e que tinham rompido relações entre eles. Fiquei curioso sobre a motivação e, com os relatos e as narrativas tão pessoais e unilaterais, sugeri que esse poderia ser um tema a ser trabalhado, talvez em uma montagem.

Eu desconhecia totalmente o jogo, sequer sabia o que era ser o mestre do jogo. No entanto, dessas conversas e da mediação nasceram as matrizes temáticas e referências visuais para a montagem. O livro de Barthes aconteceu dentro das discussões sobre arquétipos e outras abordagens com os convidados para as rodas de conversas.

Como na obra de Goethe havia a cena do suicídio do jovem Werther e esse era um tema recorrente nas diversas conversas realizadas, achei prudente recorrer à ajuda das psicólogas e das pedagogas da escola. Foram participações muito oportunas, já que era um grupo exclusivamente de adolescentes. Nas avaliações feitas com os envolvidos diretamente na montagem, desde a etapa inicial e passando pelas dinâmicas processuais de elaboração de texto,

de escolhas simbólicas, de ensaios até as apresentações, viagens e participações em eventos, foi constatado que a peça **Language** foi um grande acerto em todas as fases.

Imagem 4: Peça Language (2)



Fonte: acervo pessoal

Na sequência, já em outro ambiente acadêmico, coordenei uma adaptação de obras não dramáticas, que foi a peça **Boca do Inferno**. Foi uma adaptação híbrida, uma vez que se utilizava do romance do mesmo nome de Ana Miranda e reunia poemas do poeta lisboeta Gregório de Matos Guerra. A estrutura de temporalidade segue a linha do romance, mas que é entremeada pelos poemas do “Boca do Inferno”. A produção foi montada pelo Teatro Universitário, da Universidade Federal de Goiás-UFG, onde fui o coordenador por três anos.

O espaço do galpão da universidade ainda não contava com uma estrutura de caixa cênica e nem palco ou plateia, então a montagem foi em forma de teatro de arena. A iluminação teve que ser improvisada com dezenas de lanternas distribuídas ao público e ao pessoal de suporte da montagem. Cabia a eles apontar as lanternas e escolher as cenas que queriam assistir, já que as passagens eram concomitantes. O elenco era formado por alunos da própria universidade, pelos membros do teatro universitário e por estudantes de projetos de extensão.

A cenografia foi criada e executada por Shell Júnior, o melhor cenógrafo da história do teatro em Goiás, que nos deixou prematuramente. O cenário simulava um barco com as

traquitanas de amarração de uma embarcação tipo caravelas, em que até o movimento das cordas era coreografado. O barco era uma alusão ao longo exílio do poeta Gregório de Matos. Percebe-se que foi uma montagem de vida curta, pela dispersão dos principais envolvidos, que eram alunos do teatro universitário e outros dos projetos de extensão. Entretanto, foi muito marcante, porque toda etapa preparatória foi feita através de cursos de curta duração e que envolvia muitos setores da universidade.

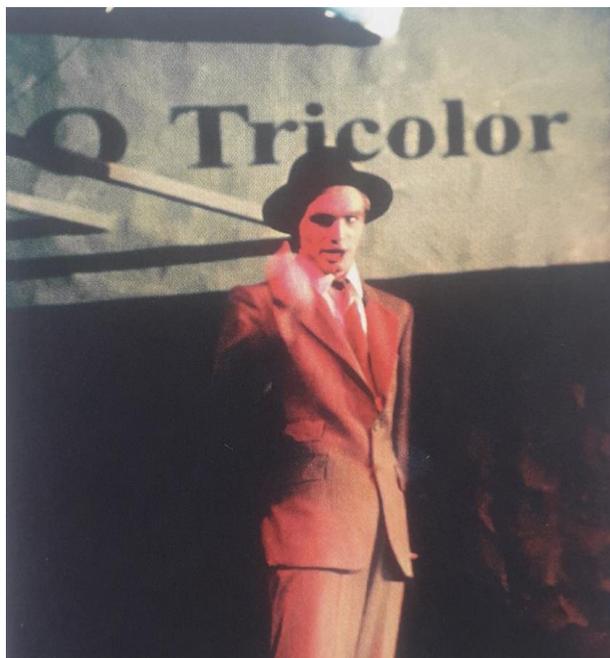
Junto com essa montagem e dentro dos projetos alinhados com ela, surgiu o projeto **Pronto Sorriso**, uma ação de humanização hospitalar, que reunia alunos do curso de Medicina da UFG e que participavam das oficinas de teatro. A estrutura e concepção era inspirada no projeto Doutores da Alegria. Esse programa existe até hoje na universidade e promove visitas às pediatrias de muitos hospitais na cidade.

Depois tivemos **Três por Três**, uma adaptação feita a partir de obras dramáticas de Jorge Andrade, com as peças “Rastro Atrás” e outras do ciclo dramático “Marta, a Árvore e o Relógio” e de peças de Ariano Suassuna, como “O santo e a Porca” e “Farsa da boa preguiça”. Como o propósito era homenagear os três principais dramaturgos brasileiros e eu já tinha dirigido muitas peças de Nelson Rodrigues, optei por incluir na trilogia as crônicas esportivas a partir dos livros *Pátria de chuteira* e *As sombras das chuteiras imortais*.

O processo de estudos e montagens dos três autores iniciou-se em 1996, na então escola técnica, que havia se transformado em CEFET-GO, mas foi concluída e estreada em 1997, na Universidade Federal. Geralmente, os alunos acompanham os mestres e professores em seus percursos acadêmicos, pois, dessa vez, fui eu que acompanhei estudantes do antigo núcleo de teatro da escola na sua ida para a UFG, já que vários de seus componentes foram aprovados em vestibular.

A adaptação constitui-se de três cenas, cada um dos autores mencionados, em estruturas triangulares, com disposição cenográfica e marcações de cena também triangulares. O cenário também foi criado por Shell Júnior e cada face do triângulo era vinculada a um autor. Uma montagem muito premiada e que teve ótima circulação. Essa produção marca o início da companhia de teatro Nu Escuro, que ocupa um espaço muito relevante no teatro goiano e nacional, sendo um dos grupos mais aclamados em várias capitais, onde cumpre temporadas.

Imagem 5: Peça Três por Três



Fonte: Acervo Cia de Teatro Nu Escuro

Esse breve resumo das adaptações realizadas por mim, num recorte de tempo muito em aberto, tem o objetivo de demonstrar um universo de possibilidades que a vida acadêmica me permitiu. Foram inúmeras temáticas e muito variado os formatos e os processos, que culminaram em objetos e produtos estéticos plurais. O que foi realizado dramaturgicamente e cenicamente foi feito dentro um autodidatismo predominante. Eu era um egresso do curso técnico de Eletrotécnica e o meu percurso acadêmico foi inicialmente na Engenharia Elétrica, prematuramente abandonado.

Minha atuação começou como ator e depois, forçosamente, como diretor, com uma estreia aos 19 anos, na montagem de **O Santo Milagroso**, em 1979. Uma peça que ficou três anos em cartaz e com uma temporada bem longeva. A formação teórica e prática, que fui obtendo, deu-se com muita insistência em cursos de pequena duração, frequentando festivais, fóruns de debates e com a própria militância nos movimentos de teatro amador goiano e nacional. Fiz cursos de teatro com Luiz Roberto Galízia, Celso Nunes, Amir Hadad, Bernardo Mata Machado, Ulisses Cruz, Bia Lessa e muitos diretores (as), professores (as) de teatro.

Ainda tive a oportunidade de ser eleito presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador – CONFENATA, uma entidade muito importante no país, no processo de enfrentamento da ditadura militar e na construção de uma identidade artística nacional, com ênfase na legitimação e reconhecimento dos artistas e grupos fora do eixo Rio-São Paulo. Minha

militância deu-se no movimento de teatro amador dentro da convicção de que o termo “amador” não significa anterior ou inferior ao conceito de profissional, mas uma construção de sentido ético e de escolha por um teatro que não fosse necessariamente comercial. Essa militância e liderança no movimento nacional me levou ao cargo de conselheiro do Conselho Deliberativo da Fundação Nacional de Artes Cênicas-FUNDACEN, que substituiu o antigo INACEN. Todas essas estruturas foram demolidas no governo de Fernando Collor de Mello, num cenário nacional tão sinistro quanto o atual.

Em conclusão, foi uma trajetória de muito aprendizado, pois tive a oportunidade de conviver com as pessoas mais proeminentes das artes cênicas brasileiras da época. Com destaque para o meu colega de conselho, o ator, escritor e tradutor de Bertold Brecht no Brasil de então, Fernando Peixoto. Todavia, não posso esconder que o que me incomodava profundamente eram os movimentos deletérios da censura. Seja ela ao órgão então ligado à polícia federal, que era a Divisão de censura do Departamento de Polícia Federal.

Foi uma relação muito difícil, pois além de ter que ir levar o texto até a sede da censura, ainda recebíamos “bilhetinhos” de interlocutores que não vexavam de ser os porta-vozes dos censores. Essa relação conturbada teve a sua culminância quando fui preso no Festival de Teatro de Londrina, em 03 de abril de 1985, com chamada ao vivo da então repórter da TV Globo, Dulcineia Novaes Vieira.

Voltando ao percurso pessoal das adaptações, é relevante mencionar que para este trabalho, desde o início, me intrigava a questão da fidelidade do produto adaptado ao texto original. Porém, sempre tive comigo que a prova dos nove estaria na qualidade da relação do produto com o público. Mesmo considerando que cada relação do espetáculo com a plateia é sempre algo inédito, impossível de ser previamente calculado, enquanto receptividade, preferia reafirmar os propósitos dessa relação, ainda que sendo públicos tão diferenciados e multifacetados.

Uma questão determinante em todo esse processo era a entrega e envolvimento dos estudantes. Em cada processo de adaptação e construção coletiva foi possível verificar o quão era profundo e profícuo o envolvimento de cada aluno e aluna. O que era colocado em cena, constituía uma pequena parcela de uma longa jornada de elaborações, um jogo sinuoso de composição, uma subida íngreme de tentativas e erros, com alguns acertos, que se transformavam em cenas “encenáveis”. Era como descascar uma guariroba, fruto do cerrado, em que se come o cerne do caule e se descarta muito da planta. Logo, o que ficava pelo caminho era muito aprendizado e fruição.

Vivíamos em plena ditadura militar, com todos os excessos de censura e restrições pedagógicas. Contudo, na escola técnica, sempre houve um grande incentivo às oficinas e núcleos de artes, predominantemente de canto coral, banda marcial e artesanato. É relevante mencionar que o ensino de artes nas escolas não era obrigatório, sendo ele regido pela LDB 5692/71, na qual constava Educação Artística, conforme o seu artigo 7º. Assim, nenhum professor do período aqui relatado tinha licenciatura na área, prevalecendo o “espontaneísmo” entre todos. Não tínhamos sequer uma ementa sobre o ensino de artes ou parâmetros curriculares que norteassem as nossas atuações. Cada professor agia conforme a sua própria convicção e sua vivência artística anterior ou paralela à sua atuação na escola.

Como monitor-bolsista e, depois, professor de teatro, acrescentaram na minha formação os fóruns de debates, as assembleias de servidores, as greves e todo movimento de militante como trabalhador da educação pública em mais de 43 anos. A participação em encontros de arte-educadores também foi relevante para a compreensão de estudos teóricos sobre o ensino de artes e a sua relação didática e pedagógica com escola.

Esse aprendizado ensinou-me que os processos tinham tanta relevância quanto os resultados obtidos nas adaptações. Até porque eu pude dirigir muitas outras montagens de textos dramáticos escritos, originalmente, para serem encenados. Dessa forma, mesmo com imensas limitações formativas, nunca hesitei em me jogar na luta por uma escola efetivamente comprometida com a formação de sujeitos sociais, conscientes e críticos de se sua realidade, empenhados em construir alternativas às opressões de seu tempo, como nos ensina o mestre Paulo Freire.

Formar sujeitos sociais, leitores da realidade em que se inserem e capazes de usar a leitura como instrumento indispensável à sua participação na construção do mundo histórico e cultural, implica garantir uma ação educacional voltada para o desenvolvimento da competência comunicativa do aluno na sua capacidade de interpretar construções simbólicas, de modo que este se torne capaz de ler e pronunciar o mundo. (FREIRE, 1982, p.60).

Olhando agora essa retrospectiva de encenações de obras adaptadas a partir de textos não dramáticos, ocorre-me que, muitas vezes, eu não tinha uma clara noção dos processos e a necessária compreensão dos princípios que norteiam uma operação dessa dimensão. Mas, tenho convicção que as ações experimentadas foram realizadas com muita permeabilidade ao aprendizado que foi se construindo ao longo do caminho. Ou seja, onde faltava conhecimento e domínio técnico, não faltou coragem. Até porque em muitas das apresentações ocorriam

debates posteriores à função, cujas críticas, reflexões e diálogos com o público nos ensinavam muito.

Dessa maneira, como esse é um encontro entre um percurso artístico e uma pesquisa acadêmica, vamos ao campo teórico e às concepções metodológicas para uma melhor compreensão de terminologias, processos e abordagens de uma adaptação para o teatro a partir de textos não dramáticos.

2.2 Da literatura ao teatro – um percurso de processos e produtos

A complexa jornada de uma adaptação passa pela identificação dos signos verbais, textuais e literários da obra de partida para, diante da sensibilidade e percepção dos envolvidos nesta tradução, colocar a transformação em signos não verbais, como a operação de signos de um sistema a outro. Esse processo de ressignificação de formas e conteúdos é longo e sinuoso, pois vai além da mudança intersemiótica, pois envolve a relação inicial da obra de partida com o leitor e o produto construído com o espectador, o que altera as significações, já que o processo de fruição também é diferenciado nas duas relações.

Considerando que a obra de partida da adaptação tenha o seu universo próprio, autoral e dialógico com seu leitor, em um relacionamento já mais ou menos configurado, a obra em processo de reelaboração tem um caminho a percorrer, que é a sua percepção do tipo ou dos tipos de relação que esse conjunto de signos em construção terá com o seu público.

Vamos, então, a uma construção de etapas para a melhor compreensão do que é uma adaptação de obras literárias para o teatro, em que se possa ir além da compreensão do termo “adaptação” e outros termos ou elaborações similares ou próximos até ao campo teórico da questão. Dito de outra forma, como realizar a transposição de um romance, no caso aqui um conto e uma novela, para o palco? Quais são os caminhos, paradas técnicas e ênfase que serão dados nessa caminhada? Há a possibilidade de separar a atuação do dramaturgo do encenador? É possível alterar a escritura de uma montagem originada de um romance e manter a sua potência imagética?

São perguntas iniciais e embaraçosas que, necessariamente deverão ser aprofundadas, num esforço de respostas ou pelo menos de vibração intensa dos questionamentos presentes nesse trabalho teórico-prático. Vamos lidar com algumas conceituações que são heterogêneas e que giram em torno desse empenho de transposição de um campo linguístico a outro. A pergunta inicial nos exige uma resposta inicial, o que é uma adaptação? Vamos ao início com um verbete linear:

Adaptação – 1 – Transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro (de um romance numa peça, por exemplo). A adaptação tem por objeto os conteúdos narrativos que são mantidos, enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente pelo fato da passagem a um dispositivo de enunciação inteiramente diferente. Assim, um romance adaptador para o palco, tela ou televisão. Durante esta operação semiótica de transferência, o romance é transposto em diálogos (muitas vezes diferentes dos originais) e sobretudo em ações cênicas que usam todas as matérias da representação teatral (gestões, imagens, músicas e etc.). Exemplos: as adaptações, por GIDE ou CAMÕES, de obras de Dostoiévski. (PAVIS, 1996, p.10).

O que o escritor Patrice Pavis nos traz é uma explicação necessária, que junto com outras na sequência, poderá parecer um tanto quanto tautológica, mas importante para que se possa percorrer algumas das conceituações dessas mudanças. Temos ainda outra boa resposta, com Linda Hutcheon (2011), em que ela alia as etapas da construção através do entendimento dessa operação como um processo na perspectiva metodológica de gerar um produto:

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de épico para um romance), ou uma mudança de foco, e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2011, p. 29).

A referida escritora canadense escreveu o livro *A Teoria da Adaptação* com o propósito de repensar as categorias tradicionais da teoria literária, em um ambiente contemporâneo, buscando compreender historicamente as obras e, ao mesmo tempo, as práticas de leituras. Daí o seu enfoque em elementos estruturais, como a paródia, a narração e a adaptação, sempre deslocados para um novo contexto ou uma nova chave. Interessa aqui a sua abordagem sobre as questões da intersemiose na arte, ao diálogo entre as diferentes linguagens artísticas, cuja complexidade revela-se no fenômeno da adaptação.

Partindo do questionamento sobre como se posicionar frente à ubiquidade do fenômeno “adaptação”, o qual envolve duas instâncias distintas e, ao mesmo tempo, conexas: uma adaptação é igualmente um produto e uma produção. Como produto, ele tem a marca indelével da sua matriz de origem, o que Hutcheon (2011) recorre ao termo “palimpsesto”, demarcando como transposição anunciada. Como produção, constitui-se como ato criativo, que ordena um processo específico de leitura, interpretação e recriação, a partir da obra anterior.

Assim, a autora aborda, com especial atenção, a natureza intrínseca da adaptação, a adaptação como adaptação, como um texto em segundo grau, cotejado com o primeiro texto. Entende-se, nesse sentido, que uma adaptação não é uma cópia, embora opere também com

essa possibilidade, é uma nova obra na qual estão presentes os elementos da repetição e da diferença.

Permanece a pergunta, em outro viés: o que exatamente é adaptado em uma adaptação? Hutcheon (2011, p. 14) trata de responder utilizando o termo “heterocosmo”, que se trata de “...literalmente, um outro mundo, ou cosmo, completo, claro, com todas as coisas como a história – lugares, personagens, eventos e situações.

Ainda em seu livro sobre a adaptação, ela aborda elementos de um tipo de engajamento, que pode ser compreendido como o modo de contar histórias, presente em todas as linguagens artísticas narrativas, preponderantemente verbais, sob a égide da literatura. Rechaça os clichês e a falsa hierarquia sobre as relações entre as linguagens artísticas e a iconofobia, que ocorre sempre acompanhada de uma logofilia.

A autora antecipa uma questão que irei abordar mais adiante, que é quem é o adaptador. Mas, interessa aqui a sua afirmação de que a adaptação é um fenômeno eminentemente transcultural, pois o local e o tempo em que ocorre vão determinar, de forma inevitável, alterações no sentido da obra relida. Ela conclui o seu livro com a afirmação de que “no trabalho da imaginação humana, adaptação é a norma, não a exceção” (HUTCHEON, 2011, p. 177).

Ainda no intuito de procurar referências conceituais para os propósitos desse trabalho, é relevante destacar a contribuição do escritor brasileiro Haroldo de Campos (2005), compreendendo que ele aprofunda essa questão ao elaborar sobre um tipo de tradução que contorne o seu sentido literal, recriando o texto e impingindo-lhe novos sentidos. Dessa forma, traz-se aqui o conceito de transcrição (CAMPOS, 2005, 2006), como um alargamento das reflexões aqui pontuadas, quando consideramos que o processo de tradução não se restringe apenas à informação semântica, mas, sobretudo, à estética, associando ao mesmo tempo forma e conteúdo.

É possível considerar, portanto, que as traduções operam mudanças de suporte, gênero, formato e linguagem, à medida que esses aspectos diferenciados modificam a maneira como se percebe e se interage com eles – a palavra escrita é substituída por signos, tanto sonoros quanto visuais, adquirindo novos significados. Vale ressaltar que Haroldo de Campos (2005) considera a tradução como criação e crítica, vendo a problematização imposta pela obra como transferência para a tradução, numa compreensão de vivência interior do mundo e da técnica do traduzido, ou seja, uma operação de desmonte e remontagem. “Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. E essa desmemória parricida chamarei de “transluciferação” (CAMPOS, 2005, p. 209).

Essa ode recheada de neologismos tem o pendão de demonstrar a insatisfação do autor com as ideias naturalizadas de tradução. Tem o propósito de se deslocar de conceitos dispensáveis, como fidelidade e literalidade com o original na “operação tradutora”. Haroldo de Campos (2005) reafirma que a tradução não é servil, nem submissa, apostando no pensamento de que ela visa a informação do texto-base, recriando-a no texto traduzido. Compreende que um tradutor se impõe pela sua criação em um texto, que não é mais uma “cópia” de um original, mas que determina como um original passa a ser.

Assim, o tradutor criativo não é apenas um transportador de mensagem, ele coloca-se, acima de tudo, como criador de informação, impondo-se como insubmisso e transgressor. O intento não é anular a voz do autor traduzido, ao contrário, à medida que nenhuma tradução possa ser imparcial, o que se coloca é uma tradução criativa que emergja a voz do autor traduzido. Na sustentação do conceito de “paramorfismo”, por exemplo, que supera ou contorna os conceitos de “figuração” ou “teoria da cópia”, que foram naturalizadas pela necessidade de “assimilação do sentido do original” ou algo próximo da exatidão do conteúdo de partida, Campos (2005, p. 102) afirma que “a exatidão (Genauigkeit) no traduzir se regula não por essa busca imprecisa de “similaridade” no plano do significado, mas pelo resgate da “afinidade”.

Até então não se aventou as semelhanças, similaridades ou dissidências entre os termos adaptação ou tradução, até porque o esforço aqui é o reconhecimento de ambas as correntes teóricas como ferramentas metodológicas para as transposições que o trabalho almeja. O que se pode afirmar tempestivamente, no propósito dessa procura, é que tanto a tradução/transcrição como a adaptação lidam com releitura do texto-fonte como uma criação.

De acordo com a professora Thaïs Flores Nogueira Diniz (2021), da Universidade Estadual de Maringá-PR, a compreensão desses conceitos fortalece o diálogo entre campos do saber que, mesmo estando estruturados em bases teóricas diferentes, possuem inúmeros pontos de contato. Em uma entrevista para a *Acta Scientiarum – Language and Culture*, em fevereiro de 2021, ela pontua sobre as duas correntes teóricas:

Pergunta: Traduzir e adaptar / Traduzir ou adaptar: como a professora compreende os conceitos de “tradução” e adaptação? Como conceitos correlatos ou divergentes?
Comente.

Thaïs Flores Nogueira Diniz: De acordo com muitos teóricos e, entre eles, Lawrence Raw (2017), não existe, a esse respeito, um conjunto homogêneo de pensamentos teóricos, aceito por todos. As pessoas se ajustam a seu ambiente de maneiras diversas e tanto o que chamamos de adaptação quanto o que chamamos de tradução, são processos de modificação, de ajustamento. O que é definido como tradução em um contexto pode ser considerado adaptação em outro. Em consequência, não podemos impor definições absolutas para certas obras. Até onde vai a tradução? Onde começa

a adaptação? Haveria uma maior preocupação com a fidelidade na tradução? Seria a adaptação mais livre? Em um congresso recente (University of Tartu, 2020), essa discussão esteve em pauta, principalmente por parte dos adeptos da adaptação como uma espécie de tradução. Ficou claro que existem duas linhas de pesquisa: a dos estudos da adaptação e a dos estudos da intermedialidade. Embora os conceitos de ‘adaptação’ e ‘tradução’ recebam definições diferentes de acordo com cada teórico ou cada linha de pesquisa, para mim, o mais importante não é rotular o processo a ser analisado e sim investigar como ele se realiza. (LUZ; WALLAU; MARINS, 2021, p. 2)

O que se busca com essa mediação? Buscar um *tertius*? Ou promover um distanciamento crítico e uma aproximação analítica? Cremos que a segunda opção aqui posta é mais condizente com a minha trajetória, inicialmente exposta nesse capítulo. Até porque *tertius* pode ser compreendido como terceira via, que é uma margem para onde eu não pretendo me exilar no atual contexto nacional e nesse caudaloso rio de conceituações. Logo, o que se tem claro é que o caminho adotado neste trabalho visa a composição de um produto que possa ser o devir desse processo.

Identifico, dessarte, como um tradutor-encenador que se movimenta num entrelugar, em um deslocamento de um universo semântico e estético para outro em construção. Por acreditar que o intento aqui é a criação de um novo texto, ordenado por um interesse que não tem o caráter comercial, nem editorial e, como entende o professor Tiago Marques Luiz (2019), citando o escritor George Bastin⁵ (2011, p. 5), que considera como adaptação aquele texto “que não geralmente aceito como tradução, mas é, mesmo assim, reconhecido como representativo do texto-fonte”.

O que permite dizer que adaptação abre margens para que sejam feitos acréscimos ou retiradas de determinadas passagens daquele texto, sejam elas de cunho político, obsceno, ideológico, chulo, etc., de modo que esse texto seja aceito na cultura de chegada. Para Bastin, a adaptação serve como uma forma de evitar o propósito da comunicação do texto literário, que é apresentar determinada narrativa ao seu leitor em questão, superando a questão de cunho linguístico e trazendo o adaptador como mediador entre leitor e a obra-fonte. (LUIZ, 2019, p. 40).

Como o trabalho aqui opera um deslocamento da literatura para o teatro, não havendo uma distinção do público ou espectador em uma transposição livre, prosseguiremos no entendimento de “(re)interpretação e, em seguida, (re)criação; isso tem sido chamado ora apropriação ou salvação, dependendo da sua perspectiva”, concedendo ao adaptador certa autonomia para trabalhar a obra em questão, “norteados pelo seu propósito” (HUTCHEON, 2011, p. 8).

⁵ BASTIN, Georges. Adaptation. Translated from Spanish by Mark Gregson. In: BAKER, Mona. SALDANHA, Gabriela. **Routledgeencyclopedia of translation studies**. London and New York: Routledge, 2011, p. 5-8.

Assim, adota-se os parâmetros da Teoria da Adaptação, cujas investigações, constantes no terceiro capítulo, do texto de Hutcheon (2011), pontuam a atuação do adaptador. Infelizmente, não se aplica o que ali se diagnostica que é a transposição de um meio para outro, elaborado por processo solitário de criação para um processo coletivo de criação em grupo. Com a pandemia, tornaram-se impraticáveis as reuniões e os processos coletivos para essa construção da adaptação. Optamos, assim, por elaborar todo o processo solitariamente, sem o convívio com colegas de teatro, incluindo a minha companhia, Cia de Teatro Nossa Senhora dos Conflitos, já que somos todos suscetíveis aos deletérios efeitos da contagiosa doença imposta pela covid 19.

Dessa forma, não se tem os filtros autorais, nem as rodas de conversas, das quais eu sou um adepto. Abdicar dessa construção coletiva que, nesse momento, dá-se por coerção do contexto em que vivemos, não interdita futuras operações, caso o produto deste trabalho enseje uma montagem cênica efetiva. É importante ressaltar também que as demais contribuições metodológicas de Hutcheon (2011), estabelecidas nos capítulos 4 e 5, serão abordadas, quando tratarmos da construção dramatúrgica e no mapa de encenação.

3 AUTORES, CONTEXTO, AS DUAS OBRAS E AS PERSONAGENS

Neste capítulo apresentaremos biografias comentadas dos dois autores, Gógol e Dostoiévski, trazendo alguns elementos das suas atribuladas vidas como escritores e como pessoas influentes da intelectualidade russa. Os dois escritores formam, junto com Púchkin, uma tríade de relevância extraordinária no século XIX, pelo elevado legado que foram capazes de gerar a todas as gerações vindouras da Rússia e mundial. Suas obras percorreram o mundo e trouxeram profundas marcas no universo literário que nos alcança até os dias atuais.

Ainda, nesse item, vamos abordar o contexto histórico e social, em que as duas obras foram publicadas, as suas motivações e, sobretudo, as suas inspirações, trazendo para este trabalho os aspectos mais importantes da conjuntura política da Rússia do século XIX. Da mesma forma, será apresentada, nessa parte da dissertação, uma síntese comentada das duas obras que serão submetidas ao processo de adaptação aqui empreendido com uma apresentação prévia das duas personagens centrais que as compõem.

3.1 Nikolai Gógol e Fiódor Dostoiévski – os autores

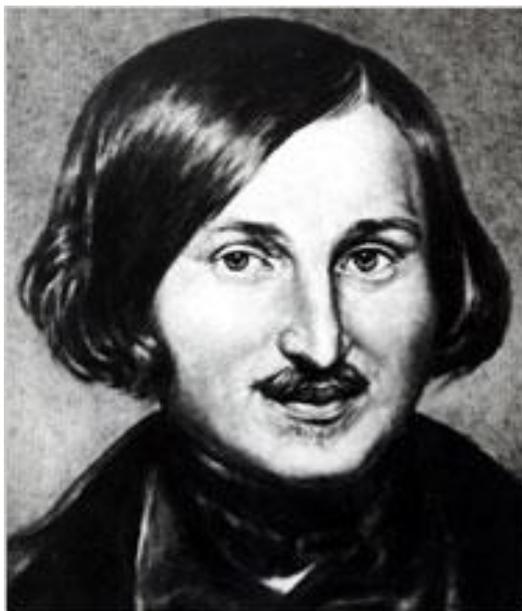
Não é uma tarefa simples a elaboração de uma biografia de qualquer escritor canônico. Quando são duas biografias, a tarefa, então, mais do que dobra. Mas, o que é bom é que, da mesma forma, dobram o prazer e a alegria de poder falar de vidas tão relevantes para a literatura mundial e para a compreensão do que é a teia da vida, de como elas se tecem e por onde perpassam é sempre um convite à alteridade. Instigado por essas convicções é que inicio as biografias de Gógol e de Dostoiévski.

Os dois formam, conforme mencionado anteriormente, juntamente com Púchkin, a tríade de escritores de maior importância na Rússia do século XIX, cujas influências sobre as gerações posteriores alcançam os dias de hoje, sendo impossível falar da história russa sem que o trio não seja mencionado e, quase sempre, reverenciado. É relevante dizer que as influências vão além do universo literário e constam de elaborações de grandes nomes de outras áreas, como Nietzsche, Albert Camus, Jean-Paul Sartre e Freud. Sendo que este último escreveu algumas de suas obras, tendo Dostoiévski como referência e inspiração.

Para efeito de aproximação com o leitor deste trabalho, separarei, inicialmente, as duas biografias. No entanto, retomo a abordagem conjunta, ao final dessa parte, sobre os autores das duas obras aqui tomadas para adaptação.

Nikolai Gógol tem o seu nascimento na Ucrânia que, na época de seu nascimento, 1º de abril de 1809⁶, pertencia ao império russo, o que gerou uma controvérsia, já que o mesmo desenvolveu a primeira parte da sua produção literária em cima de tradições ucranianas, mas escritas em idioma russo.

Imagem 6: Nikolai Gógol



Fonte: Pushkin Press – pushkinpress.com

Gógol herda do pai a paixão e talento para a literatura e o teatro e recebe da mãe pesado fervor religioso. A forte inclinação para o teatro o leva a participar de suas primeiras peças juntamente com seu tio. Permanece em sua região de nascimento até os vinte e um anos, quando se muda para São Petersburgo, onde conhece o grande escritor russo Aleksandr Púchkin, de quem se torna grande amigo e que irá influenciá-lo e inspirá-lo decisivamente.

As publicações das suas primeiras obras o levam a ser acolhido na Universidade de São Petersburgo para a disciplina de história medieval, uma experiência que tem um desfecho desagradável para o escritor, pois ele acaba deixando essa função profundamente frustrado. Permanece em Petersburgo até 1836, quando decide viajar para o exterior, percorrendo alguns países, como Alemanha, Suíça e Itália, onde fixa residência em Roma por alguns anos e onde também escreve, talvez, a sua maior obra *Almas Mortas*.

⁶ Há uma controvérsia também sobre a sua verdadeira data de nascimento, alguns de seus biógrafos atribuem essa variação de datas às diferenças de tipos de calendários, juliano e gregoriano.

Foi aclamado como escritor e transitou entre as chamadas escolas literárias, passando desde a escola naturalista de Bielinski, até a chamada escola do romantismo-grotesco, em que deixa um legado de modernidade e atualização da literatura russa. Sua repercussão é ainda muito atual e a UNESCO prestou-lhe uma elevada homenagem, em 2009, em que foi chamado de o “ano Gógol”.

O escritor entregava-se cada vez mais ao legado herdado de sua mãe, que ia, além do fervor religioso, e ultrapassava os limites do misticismo. Isso o levou a trafegar com desenvoltura as linhas cômicas e satíricas, sempre com fortes nuances do fantástico e do irreal.

O modesto emprego de funcionário de repartição pública, com baixíssima importância, será o desencadeador de uma linha temática presente na maior parte de sua obra⁷, a exemplo da peça de teatro *O inspetor Geral* e o conto “O capote”. Nessa linha própria e personalíssima de realismo, Gógol deixa marcas definitivas na literatura russa, em que seu personagem Akáki Akákievitch se torna um arquétipo do pequeno funcionário da baixa hierarquia do serviço público russo.

O escritor **Fiódor Dostoiévski** teve, ainda em vida, biógrafos de muita relevância na cultura russa. Ainda hoje, conta com inúmeros pesquisadores da sua conturbada vida e da sua vasta obra. Citamos aqui uma apresentação realizada por um desses, Boris Schnaiderman (2004), que além de traduzir várias de suas obras para a língua portuguesa, aponta aspectos relevantes de sua biografia.

Imagem 7: Fiódor Dostoiévski



Fonte: wook.pt

⁷ Principais obras: *Tarás Bulba* – 1835; *Avenida Névski* - 1835; *O diário de um louco* – 1835; *A carruagem* – 1836; *O nariz* – 1836; *O inspetor geral* – 1836; “O capote” – 1842; *Almas Mortas* – 1842 entre outras.

Fiódor Dostoiévski nasceu em Moscou, no dia 30 de outubro de 1821, num hospital para indigentes onde seu pai trabalhava como médico. Em 1838, um ano depois da morte da mãe por tuberculose, ingressa na Escola de Engenharia Militar de São Petersburgo. Ali aprofunda seu conhecimento das literaturas russa, francesa e outras. No ano seguinte, o pai é assassinado pelos servos de sua pequena propriedade. (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 226).

É preciso deixar registrado aqui um destaque para a produção de fôlego do escritor e professor americano Joseph Frank que elaborou, através de uma cuidadosa pesquisa, a biografia mais extensa e meticulosa de Dostoiévski. Seja na edição condensada *Dostoiévski, um escritor além de seu tempo*, publicada em 2018, com tradução para o Brasil por Pedro Maia Soares, que conta com 2500 páginas ou em obras completas sobre o autor russo que tem cinco volumes. Vamos a algumas pílulas dessa biografia, extraídas da publicação de Frank (2008).

Diferente de Púchkin e Gógol, Dostoiévski não era o chamado bem-nascido, sua origem plebeia vai ter impactos permanentes em suas obras e nos seus posicionamentos políticos, em que insistia em descrever e narrar as vidas simples de funcionários públicos, operários e camponeses. Acompanhou de perto os embates entre a *intelligentsia* russa e a alta aristocracia e, desses confrontos, retirou inspiração para muitos de seus posicionamentos e personagens.

Participa dos chamados círculos literários de então, que tinham como missão as reflexões sobre os contextos políticos e culturais da Rússia, que atravessava sua fase mais aguda de modernização ocidentalíssima. A sua primeira obra, *Gente Pobre*, terá uma recepção calorosa e auspiciosa, sobretudo pelo incentivo do crítico literário Bielinski. Por participar ativamente do círculo de Petrashevski, onde aconteciam fortíssimas críticas e denúncias em relação ao czar Nicolau I, é preso e condenado à morte por fuzilamento.

No momento da decisão, já com os atiradores perfilados, é anunciado o convertimento da pena fatal em trabalhos forçados na Sibéria. Uma situação que é recorrentemente lembrada, pois foi um pastiche do próprio imperador que, dias antes, já havia assinado o termo oficial dessa conversão. O degredo numa região inóspita e sendo submetido a um rigoroso regime de restrições e trabalhos duros irá influenciar profundamente as suas futuras escritas. Também no exílio, o escritor tem a sua primeira crise de epilepsia, que o acompanhará pelo resto da vida.

Quando retorna a São Petersburgo, irá encontrar um ambiente intelectual diverso o que impõe a necessidade de reiniciar sua trajetória como escritor. É desse período as publicações de *Recordações da Casa dos Mortos* e *Humilhados e Ofendidos*, que retratam, em certa medida, a sua vivência como prisioneiro e a sua relação com os outros exilados.

Além de fundar uma revista literária com seu irmão, Mikhail, ele continua a produção de outras obras que igualmente irão impactar fortemente nos meios culturais de então. No ano de 1862, inicia uma viagem por países da Europa que, segundo alguns de seus biógrafos, foi motivada por dívidas que o atormentavam.

É relevante registrar o contexto da produção da novela que aqui estamos analisando mais de perto, que é *Memórias do subsolo*, pois foi escrita em um momento particularmente difícil para Dostoiévski, pois sua esposa encontrava-se gravemente doente em um hospital de Moscou. Ou seja, a novela foi totalmente escrita em uma situação de extrema sensibilidade e numa outra cidade, já que toda a ambientação da novela passa-se em São Petersburgo. Outras obras⁸ vieram numa fase de muita produtividade do autor, mas é importante registrar duas dessas publicações, que foi *Crime e Castigo* e *Os irmãos Karamazov*.

Verifica-se, assim, que os dois escritores tiveram as suas trajetórias de vida muito marcadas pelas heranças dos traços familiares, que impactaram enormemente em suas escolhas e rumos tomados. Da mesma forma, tinham personalidades fortes e enigmáticas, que lhes acarretaram várias situações vexatórias e humilhantes. Deixaram igualmente legados de peso que chegam aos dias atuais, sendo recorrentemente pesquisados e celebrados, seja em reescritas ou em abordagens teóricas que vão além do ambiente literário, perpassando áreas como o direito, a psicologia, psicanálise, filosofia, política e ciências sociais.

Os inquestionáveis impactos inovadores e revolucionários de suas formas e temáticas, além de suas personagens, geraram escritas relevantes nos mais diversos meios intelectuais que chegam hodiernamente. E as afinidades não se esgotam, uma vez que ultrapassam as relações com os seus contextos, com o poeta Púchkin, com os intelectuais e movimentos políticos de então.

No contexto da presente abordagem aqui em curso, é relevante mencionar a intersecção que a Avenida Néviski tem em relação aos dois escritores, às suas personagens e às suas obras. A icônica avenida representa muito além de qualquer entendimento de unidade ou confluência, pois há singularidades e divergências muito nítidas nos desenhos que os dois fazem de seu tempo e de suas memórias. No entanto, há algo inevitável de reconhecer que é impossível a compreensão da história cultural da Rússia sem as suas obras.

⁸ Principais obras: *Gente Pobre* - 1846; *O duplo* - 1846; *Noites brancas* - 1848; *Notas do subterrâneo* (aqui nominada pela tradução de Schnaderman, como *Memórias do subsolo*) - 1864; *Crime e castigo* - 1866; *O idiota* - 1868/69; *Os demônios* - 1871/72; *Os adolescentes* - 1875; *Os irmãos Karamazov* - 1879/80

3.2 O contexto, a cidade e sua história

A majestosa e icônica cidade de São Petersburgo tem uma singularidade muito própria, pois diferente de outras grandes cidades, surgiu a partir da vontade e idealização de um czar poderoso, excêntrico e com grande visão megalomaníaca. O seu nome e epíteto, Pedro I, o Grande, correspondiam ao seu próprio tamanho, media mais de dois metros de altura, além de dominar quatorze ofícios e habilidades. Por achar a Rússia muito ultrapassada e medieval, determinou-se a equipará-la às grandes metrópoles europeias.

Com uma predileção mais do que especial por Amsterdã, pois ali viveu a sua juventude, desenvolveu vários ofícios, especialmente o de mestre em construção naval. Aliás, um virtuosismo que transformou profundamente não só a história, mas também a geografia da Rússia, já que depois de uma sangrenta guerra contra os suecos, estendeu o domínio russo até o mar Báltico. Tal conquista abriu-lhe a possibilidade de planejar construir uma cidade portuária, que deveria se tornar um portal, unindo definitivamente o país à Europa.

A primeira edificação data de 1703, com a cidade como um canteiro de obras, tendo como primeiro nome Petrogrado. Aliás, nomes não faltarão à referida urbe, já que passou por denominações posteriores⁹, impostos a ela em três regimes de governo. Enfrentou enchentes e invasões que a devastaram profundamente. Mas, a cidade erguida sobre uma região pantanosa fincaria de vez sua grandeza em terras convertidas como russas. O coração da cidade vai se consolidando ao largo do estuário do Rio Nevá. E a pólis segue a sua própria história, ampliando a sua dimensão urbana, acolhendo novas vias e construções, recebendo a alta, a baixa e a baixíssima burocracia czarista russa, além das centenas de milhares de mujiques¹⁰.

Para além de todos os estranhamentos, diante das novidades arquitetônicas de sua implantação, os formatos inovadores chamaram a atenção de todos que não mediram as suas reações, como descreve Berman (1982), em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* – a aventura da modernidade.

Tal qual Amsterdã e Veneza, a cidade foi disposta como um sistema de canais e ilhas, o centro cívico à margem da água. Seu desenho era geométrico e retilíneo, padrão de planejamento urbano ocidental desde a renascença, porém sem precedentes na Rússia, cujas cidades eram aglomerações, sem qualquer planejamento, de ruas medievais,

⁹ Ao longo de sua história, a cidade recebeu diferentes nomes das autoridades russas: São Petersburgo (1703-1914 e 1991-atualmente), Petrogrado (1914-1924) e Leningrado (1924-1991). Disponível em [https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/historia-sao-petersburgo.htm#:~:text=Ao%20longo%20de%20sua%20hist%C3%B3ria,Leningrado%20\(1924%2D1991\).](https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/historia-sao-petersburgo.htm#:~:text=Ao%20longo%20de%20sua%20hist%C3%B3ria,Leningrado%20(1924%2D1991).) Acesso em janeiro de 2022.

¹⁰ Mujiques, camponês russo, campesino, um homem da zona rural, anterior a 1917.

tortas e sinuosas. O revisor oficial dos livros escreveu um poema que expressa a perplexidade típica perante a nova ordem: a geometria surgiu, a agrimensura tudo abarca. Para além da medida, nada existe. (BERMAN, 1982, p. 202).

A cidade de São Petersburgo prosseguiu com o seu dinâmico e inovador processo de crescimento, mudando o perfil inicial, que era de uma cidade-fortaleza, posto estratégico de defesa do Golfo da Finlândia, ainda com os entresabores da guerra com a Suécia, em suas vias urbanas a marca de uma cidade grandiosa, três grandes avenidas, em formato de radiais e, num desenho urbanístico de “45isita4545ivas”¹¹, Néovski, Gorokhovaia e Veshchanskaia, planejadas e executadas ainda no seu processo original de criação. Vastas avenidas para onde confluíam outras vias também muito bem planejadas, com passeios, canais, diques ao longo das suas calçadas e alamedas.

O czar Pedro I estabelece então a recente urbe como a cidade europeia na Rússia. Mas, além da importação dos modelos urbanísticos e arquitetônicos, seria necessária uma grande empreitada para modernizar o universo russo, bastante atrasado, já que não houve em seu processo histórico os avanços culturais, acadêmicos e científicos do Renascimento. O dinâmico e autoritário czar, por consequência, impôs uma verdadeira, profunda e disruptiva perestroika na sociedade russa.

Além dos modelos urbanísticos, paisagísticos e arquitetônicos trazidos por arquitetos e engenheiros levados da Inglaterra, França, Holanda e Itália, também foi imperativo impor novos costumes sociais e comportamentais ao contingente de pessoas que passaram a habitar a nova cidade. Aliás, um crescimento vertiginoso e herdeiro dos problemas sociais de outras metrópoles nas quais o imperador inspirou-se.

O processo de crescimento imposto a Petersburgo foi profundamente radical, coberto de excentricidades e particularidades impensáveis em outras grandes cidades ocidentais. Primeiro, Pedro I ordenou que todos os pedreiros do império se mudassem para a região, proibindo que se construísse com pedras em qualquer outro lugar do país. Depois, determinou que grande parte da nobreza deveria também se deslocar para a nova cidade, levando toda a sua estrutura e ali construísse seus novos castelos, sob pena de confisco do título de nobreza. Assim, como a parte da população era propriedade da nobreza ou do próprio Estado, o imperador tinha finalmente poder absoluto sobre a grande parcela da força de trabalho do império.

O sacrifício imposto para transformar o pântano em cidade foi gigantesco, cruel e desumano. Além do incessante trabalho dos cativos, noites e dias, dias e noites, houve uma

¹¹ Desenho urbanístico de “perspectivas, que realçavam as grandes extensões e larguras das avenidas”.

perda de mais de 150 mil trabalhadores, cuja maioria morreu e muitos ficaram definitivamente arruinados fisicamente. De imediato, outros tantos foram buscados para a substituição e não interrupção dos trabalhos. Tantas mortes em tão curto espaço de tempo, ali soterrados e precariamente enterrados sob os grandiosos monumentos, não tardaram a virar temas e motivos do folclore e da nova mitologia da cidade. Mesmo os que a amavam não hesitaram em entoar os cânticos fúnebres pelas vidas ceifadas de formas tão drásticas e impiedosas.

Contudo, prosseguia o inexorável crescimento da cidade, contando já, em 1725, com uma população de 40 mil habitantes, que era, mais ou menos, um oitavo de toda população russa. E é essa população oriunda das diversas regiões da Rússia, que carrega consigo os seus legados ancestrais de modos de viver e de cultivar, que darão a feição humana do lugar, transgredindo a idealização de Pedro I de romper com toda e qualquer herança cultural rural. Foi a vida dos que sobreviveram e dos que continuaram a chegar que impôs à cidade a sua dimensão cultural, confrontando com a idealização abstrata e do espaço.

Outros czares vieram depois de Pedro I que continuaram o seu ideário de elevar a recém cidade ao apogeu entre as metrópoles, investindo nas benfeitorias para a cidade. Destaque à czarina Catarina II, a Grande, que, além de dar continuidade às grandes construções e monumentos, fez ser erguida uma grande estátua de Pedro I sobre um cavalo, no centro da nova capital, que se tornara a cidade. Esse cavaleiro de bronze será doravante um emblema de conflitos de percepção entre a alta elite do império e a população. Um profundo conflito de narrativas no imaginário da cidade.

As águas do Báltico inundaram o Rio Nevá por diversas vezes. Calcula-se que em trezentos anos desde o surgimento, a cidade tenha enfrentado mais de trezentas enchentes. Em muitas delas, a fúria oriunda do estuário inundou grande parte central da cidade. Entre todas elas, a mais trágica ocorreu em 7 de novembro de 1824, com uma inundação que engoliu as ilhas, transbordou os canais e diques e cobriu casas, palácios, além de arrastar muitas pessoas, levando também os seus pertences. Tamanha tragédia foi incorporada ao imaginário da cidade.

O escritor russo, patriarca entre os grandes mestres da florescente literatura russa, Aleksandr Serguéievitch Púchkin, será pioneiro na tradução desses sentimentos e pressentimentos do povo russo. A bela e majestosa cidade, inicialmente construída como uma fortaleza, vai revelando as suas fragilidades e se mostrando incapaz de proteger os habitantes das forças aterrorizadoras da natureza. E aí surge uma literatura que indaga sobre essa pólis e o seu gentílico.

O marco dessa pergunta no âmbito da literatura é o poema de Púchkin, “O Cavaleiro de Bronze”. Em alusão à grande estátua de Pedro I, erguida sob as ordens da czarina Catarina II, o poema vai descrevendo simbolicamente a construção da cidade e a saga do seu povo.

Será aqui erguida uma cidade
 Para arremeter o sueco,
 Ai do vizinho emproado.
 Destinou-nos a natureza
 Rasgar aqui uma janela
 Para a Europa, os pés fincar
 À beira-mar. Pelas ondas novas
 E ao largo iremos festejar.
 (PÚCHKIN, 1999, p. 35).

A cidade cresce e ganha corpo, vida e muita beleza.

Pelas vivas margens fervilhantes
 Montoam-se esbeltos gigantes
 De palácios e torres: barcos
 Do mundo inteiro em chusma
 Acometem aos cais opulentos;
 Vestiu-se o Nevá de granito;
 Pontes penderam sobre as águas;
 Cobriram-se as suas ilhas
 De jardins verdes, verde-escuros,
 E, ante a capital-menina,
 Já a velha Moscou se apaga,
 Como frente à nova czarina
 Se apaga a viúva purpurada
 (PÚCHKIN, 1999, p. 37).

No entanto, eis que chega a fúria do Báltico e inunda a cidade e a vida próspera e segura que a cidade prometia é severamente tomada pelo turbilhão de água, assim descrito no poema de Púchkin:

Inchava-se o Nevá, rugia,
 Cachoava como um caldeirão,
 E, qual fera súbito enraivada,
 Lançou-se à cidade
 [...]
 Tralha de pálida miséria,
 Pontes arrancadas pela intempérie,
 Caixões do cemitério aluído
 Vogam pelas ruas.
 (PÚCHKIN, 1999, p. 49).

A ilusão da cidade perfeita, pródiga e segura esvai-se com as águas furiosas. E o poeta não deixa de apontar no seu poema para aquele que estaria ali para proteger os habitantes de

qualquer mal na cidade que ele criara. Então, de benfeitor a algoz, o Cavaleiro de Bronze revela-se pela pena do poeta.

E ele, como um embruxado,
 Ao mármore agrilhado,
 Descer não pode! Ao seu redor
 Água, só água e mais nada!
 E, voltando-lhe as costas, alto,
 Nas alturas inabaláveis,
 Sobre o Nevá irado se ergue
 O ídolo de mão estendida,
 No cavalo de bronze montado.
 (PÚCHKIN, 1999, p. 55).

Assim, o poeta torna-se um pioneiro na literatura russa ao inaugurar uma nova forma poética de representar a cidade, juntando elementos da realidade com figuras da literatura fantástica, dando à urbe uma aura de vida autônoma, com feições monstruosas e fascinantes, criando uma abertura primordial para a literatura russa que o sucederá.

O escritor ainda iria criar outros poemas tão relevantes para o seu tempo e, da mesma forma, tão impactantes nas gerações posteriores, como o “Chefe da Estação”, em que aborda o universo dos funcionários públicos, as repartições públicas e as suas distinções da hierarquia da burocracia russa. Nesse poema, já aparece a sofrida personagem do baixo escalão dessa vertical estrutura. “No início do século XIX, a punição física era admitida como um método indispensável de infundir disciplina; na Rússia, açoitar e bater nas crianças ou nas pessoas de classe inferior era um comportamento aceito como natural” (FRANK, 2008, p. 43).

A capacidade de Púchkin de enxergar as nuances da vida e da história russa vai lhe conferir uma estatura muito firme, alcançada pelo refinamento da sua obra, merecedora da vastidão de elogios dos críticos e de tantos outros escritores de seu tempo. Tal prodigalidade influencia e inspira as gerações seguintes, mormente na obra de Nikolai Gógol.

E esse surgimento não tarda, tanto que no período de 1838 a 1848, teremos uma década muito pródiga, de uma produção intensa e muito reveladora. Geração notável que tem, além do próprio Gógol, Dostoiévski, Turgueniev, Solugob, Herzem, Gontcháriov, Odóievski, Schedrin e Leskov. Uma geração fortemente influenciada também pelos ideais de liberdade, muito idealismo, originados na Europa Ocidental, com destaque para a Alemanha.

Esse grupo e mais um conjunto de intelectuais constituíram o que se denominou a *intelligenstia* russa, que gerou muitos legados em forma de cartas, contos, romances e poemas. Também é desse período que surgem os famosos círculos literários, sempre lembrados por suas polêmicas, libelos proclamatórios e debates ideológicos, muitas vezes marcados pelos embates

entre eslavófilos e ocidentalistas. Um período marcante na cultura russa, que mesmo sob o regime autoritário do czar Nicolau I, circulou com certa liberdade de ideias e discussões.

Desde o reinado de Pedro I, no esforço de modernizar a Rússia, já se tinha a clareza que não bastaria a importação de modelos urbanísticos e arquitetônicos do ocidente. Seria necessário que houvesse um conjunto de ações complementares para ampliar e aprofundar o pensamento, a pesquisa e a circulação de ideias no país. Muitos jovens foram estimulados a estudar nas melhores universidades alemãs. Claro, aqueles oriundos da nobreza. Eles tiveram no reinado de Catarina II, a Grande, um período de possibilidades abertas pelos convênios firmados com instituições alemãs. No retorno, devolveram os incentivos recebidos, espalhando em solo russo os ideais iluministas tão em voga naquele período.

Esse fomento ao intercâmbio com universidades europeias permaneceu por um longo período, mesmo que se tivesse sempre o cuidado de evitar a França, pois já havia uma grande temeridade pelos ideais revolucionários que tomavam conta de Paris. Entretanto, mesmo os jovens que estudavam em universidades mais ortodoxas sentiam a profunda diferença entre os países visitados e aquela velha Rússia, uma vez que o esforço de modernização atingia uma parcela muito pequena do país.

Nota-se que o que predominava na Rússia era uma porcentagem muito elevada de trabalho servil, em torno de 80%. Eram escravos mujiques, iletrados, submetidos a relações desumanas de trabalho e de vida social. Como não havia ainda nenhum processo mais adiantado de industrialização, sobressaiam-se as formas mais arcaicas de produção artesanal, insuficientes para alavancar a tão idealizada modernização.

Dessa forma, a suntuosidade dos edifícios públicos e a beleza das cidades em processo de ocidentalização não correspondiam à realidade vigente no país. Além de soar muito falso, dava a forte impressão de desconcerto e de uma bravata czarista. Os extremos distanciam-se, porque se mantém de um lado uma cultura medieval, com práticas sociais muito atrasadas e, de outro, uma nova elite, dotada de russos estrangeirados, que ostentavam comportamentos esnobes e sofisticados. Um cenário propício ao aparecimento da escrita de Gógol. Uma escrita provida de muita astúcia, com uma verve predominantemente irônica e satírica, que logo cai no gosto do público e da crítica.

E uma das primeiras grandes obras de Gógol é justamente uma radiografia literária de São Petersburgo, denominada *Avenida Névski*, publicada em 1835. O escritor descreve com precisão e esmero a intimidade da cidade, enumerando ironicamente os detalhes da vida cotidiana, das suas ruas, vielas e avenidas, das personagens diversas que compunham uma variadíssima turba que vagava nos diferentes horários. O escritor devolve à cidade toda a

repulsa que ela lhe inspirava, sobretudo, pelo fato de não o acolher nas suas tentativas de fazer parte dos grupos de proeminência, em sua fase da juventude.

Uma pessoa vista na Avenida Névski parece menos egoísta do que quando encontrada na Morskaia, Gorokhovaia, Liteinaia, Meschanskaia e outras ruas, onde a cobiça, a avareza e a necessidade se manifestam nos que caminham e nos que voam em carruagens e coches. A Avenida Névski é a vida de comunicação geral de Petersburgo. Aqui, um habitante dos bairros Petersburki ou de Vyborgski, que durante vários anos não visitou seu amigo de Peski ou de Moskovskaia Zastava, pode estar seguro de que se encontrará com ele infalivelmente. Nenhuma lista de endereços ou guichê de informações fornecerá notícias tão precisas como as da Avenida Névski. Onipotente Avenida Névski! A única distração em Petersburgo, tão pobre em locais de lazer! (GÓGOL, 2013, p. 11).

Além de contar com todo esse movimento oriundo de todos os lugares, tendo pessoas de todas as classes sociais, a avenida icônica de Petersburgo contava com um movimentado centro de compras, que era o Gostini Dvor. Talvez, uma galeria que lembre os atuais shoppings centers. A Avenida Névski passou se constituir no primeiro espaço globalizado da Rússia, se é que se possa usar este termo. Muitas de suas lojas mantinham os letreiros em outros idiomas além do russo, algumas bilíngues. Em várias línguas, os assuntos que predominavam em algumas rodas de cunho mais aristocrático eram as notícias que chegavam da Europa.

E o escritor Gógol desenvolveu uma percepção crítica de toda essa efervescência que ocorria no dia a dia, nos diversos horários e nas diversas gentes e grupos que ali circulavam, trabalhavam, se aglomeravam e conversavam, ou apenas passeavam. Ele estabeleceu, inclusive, uma cartografia dos transeuntes e os seus horários de circulação.

Às doze horas, os preceptores de todas as nacionalidades fazem investidas sobre a Avenida Névski, com seus pupilos em golinhas de cambraia. Os Johns ingleses e os Cocqs franceses caminham de braços dados com seus pupilos. A essa hora a Avenida Névski é uma avenida pedagógica. (GÓGOL, 2013, p. 13).

Da mesma forma, descreve os grupos predominantes em outros horários, em uma sequência: os funcionários dos ministérios a percorrem entre as 14 horas, comentando seus hábitos, vestimentas e preferências. Segue-se uma sequência de relatos dos nichos sociais e seus costumes até o fim do dia e o cair da noite. Claro, nesse ambiente irão circular as personagens do conto *Avenida Névski*: o oficial Pirogov e o pintor Piscariov. Ambos compõem os grupos de jovens solteiros que vão à avenida, à noite, na busca por diversão e alguma conquista, quem sabe amorosa.

Tais personagens vão permitir ao escritor traçar um panorama da cidade, sobretudo, estabelecer um paralelo entre a arte e a burocracia. Gógol consegue obter os efeitos satíricos ao

revelar os diversos tipos humanos da cidade, mas também as suas vicissitudes urbanas que, muitas vezes, revelam-se desprovidas de encantos maiores. O conto envolverá outras personagens, inclusive algumas femininas, que irão desencadear em um final inesperado, aqui neste trabalho preservado em seu suspense, porém ainda sem deixar de compartilhar uma fina ironia do escritor:

‘Oh, não acredite nesta Avenida Névski! Sempre que caminho por ela protejo-me melhor com minha capa e tento não olhar para nada com o que me deparo. É tudo um embuste, uma ilusão, nada é aquilo que parece ser! Você pensa que este senhor que passeia exibindo uma sobrecasaca de excelente corte, é muito rico? Qual nada, todo ele se constitui de sua sobrecasaquinha. Você imagina que estes dois gordos que pararam em frente à igreja em construção discutem sobre a sua arquitetura? De modo algum, eles falam da estranha maneira com que duas gralhas pousaram em frente à outra. (GÓGOL, 2013, p. 89-91).

Nas obras de Gógol, as imagens múltiplas e contraditórias da cidade vão se tornar recorrentes com narrativas onde a cidade move-se por conta própria. O inclemente frio quase se torna uma personagem, a neve, a luz e outros aspectos tomam formas narrativas e descritivas e se confundem com as personagens dos contos e romances, que quase todos percorrem a Avenida Névski.

3.3 “O capote”

Desde a primeira linha do conto “O capote”, Gógol anuncia com incontida ironia a personagem central: Akáki Akákievitch Bachmákhtin, um conselheiro titular. Ora, apesar do pomposo nome, afinal tudo era luxuoso em Petersburgo, ocupava uma das mais baixas funções na hierarquia russa, um cargo civil de nona categoria. Na verdade, um copista! Função: copiar. O que mais? Ora, copiar os documentos do ministério e tudo mais que fosse mandado copiar. Nenhuma criatividade ou ousadia se esperava de Akáki, nem sequer era permitido. Com um salário muito modesto, levava uma vida mais do que humilde e simples, quase miserável, ainda mais considerando que o custo de vida em Petersburgo não era nem um pouco barato.

Mas, voltemos ao nome da nossa personagem: Akáki Akákievitch Bachmakhtin. A palavra do sobrenome Bachmakhtin é um derivado de *bachmak*, que significa chinelo ou sapato em russo. Os primeiros nomes vêm do pai e, antes de ser escolhido, provocou uma inútil discussão em família, contudo acabou prevalecendo o caráter patronímico para o nome, que ao ser pronunciado rapidamente lembra a sonoridade de uma gargalhada ou uma cacofonia

qualquer. “Batizou-se o menino, que se pôs a chorar, fazendo uma careta, como se pressentisse o dia em que viria a ser conselheiro titular” (GÓGOL, 2015, p. 51-52).

Akáki tinha um comportamento introvertido, sempre malvestido, resultado do baixíssimo soldo que recebia, andava com um capote surrado, desgastado e com remendos que não eram nada discretos. Alguns rasgos no capote tornavam o vento frio de Petersburgo ainda mais inclemente. Na sua repartição, sua aparência não ajudava, ao contrário, rendia-lhe as maiores gozações e zombarias. Não importava que fosse um sujeito humilde, que sonhava em ser ignorado, além de ser um funcionário exemplar, pois nunca faltava ao trabalho e dedicava todo o tempo de trabalho ao seu serviço, que fazia com notável dedicação. Nunca rejeitava trabalho ou alegava cansaço ou exaustão. Nunca! E ainda levava trabalho para casa. Todos podiam lhe enviar trabalhos que ele sempre correspondia com inegável esforço e dedicação.

À sua volta, os colegas mudavam de função, ganhavam promoção e mudavam de serviço, mas lá estava Akáki no mesmo lugar e no mesmo encargo de copista. Além das zombarias, lançavam-lhe bolinhas de papel na face, acompanhadas de xingamentos humilhantes, e ele se limitava a responder: “Deixem-me! Não veem que me estão magoando?” (GÓGOL, 2015, p. 10). Era inquestionável o empenho de Akáki Akákievitch no trabalho, além de sua assiduidade e horas extras em sua casa. Entretanto, nenhuma ascensão lhe fora assegurada. Por sua timidez, não almejava nenhuma promoção social.

Fosse o seu zelo recompensado de maneira devida, e ele teria sem dúvida chegado, não sem surpresa sua, ao título de conselheiro de Estado; mas outra coisa não obtivera, para usar a expressão de seus jocosos colegas, senão uma medalha de latão na lapela e hemorroidas no fundo das calças. (GÓGOL, 2015, p. 10-11).

Todo o esforço de Akáki em passar despercebido não lhe rendia o resultado esperado, pelo menos, entre os seus colegas de repartição. Claro, que em ambiente externo, no trato social, sequer havia convívio. Caminhava sem ser minimamente reparado. No entanto, o frio contrastava com a precariedade da sua indumentária, não sendo páreo para o vento cortante característico do clima de Petersburgo. E, com a chegada iminente do inverno, Akáki decide, a contragosto, de mais uma vez mandar remendar o seu capote. Procura o alfaiate Petrovitch para pedir a providência de um remendo, que fosse urgente e barato, e esse era o motivo de ser o profissional escolhido.

Ao examinar o surrado capote, o alfaiate não tem dúvida; o deplorável estado da vestimenta não permite mais nenhum tipo de remendo, tão roto que se encontrava. Essa sentença tão dura pronunciada por Petrovitch deixa Akáki sem saída. Depois de uma demorada

e chorosa negociação, é feita a encomenda de uma nova vestimenta, um capote novo para Akáki. Dos 150 rublos iniciais pedidos pelo alfaiate, o preço encomendado fica por 80 rublos. Uma poupança acumulada por muitos anos por Akáki dava-lhe 40 rublos, teria que pedir um adiantamento e se privar de outros gastos, inclusive com a alimentação, para alcançar o restante da quantia necessária.

Desde então, não tomou mais chá à noite e não mais acendeu a vela, levando, quando se tornava necessário, a tarefa ao quarto da proprietária. Na rua, pôs-se a andar bem depressa e na ponta dos pés a fim de poupar as solas; só raramente recorria aos préstimos da lavadeira, para não gastar a roupa branca, que chegando em casa, trocava por um velho roupão de algodãozinho, ao qual o tempo não havia em absoluto poupado. Para dizer a verdade, essas abstenções lhe foram um tanto penosas, mas aos poucos foi se acostumando e um belo dia acabou por se privar completamente da ceia. Como sonhasse todo o tempo com seu futuro capote, servia-lhe esse sonho de alimento suficiente, embora imaterial. (GÓGOL, 2015, p. 21-22).

Se não o alimentava de fato a viva ideia do capote novo, opunha a sonhar. Pensava que poderia andar com a cabeça erguida, percorrer com desenvoltura a Avenida Néovski e quem sabe até visitar outros funcionários em suas casas ou sair para tomar um chá. Tudo isso era um emaranhado de sonhos que Akáki imaginava, dormindo e acordado. Mas, eis que chega o tão sonhado dia e o alfaiate vai lhe entregar o novo capote. Depois de uma ótima sensação de aprovação, com reparo nos lindos detalhes da vestimenta, sob a motivadora apresentação por Petrovitch, Akáki prepara-se para a sua ida triunfal até a repartição. A sua chegada foi marcada por um inédito entusiasmo de seus colegas que, de tão admirados, decidiram homenageá-lo com a realização de um sarau a ser realizado na casa do chefe. “Na verdade, esse dia foi para Akáki Akaquievitch a maior das festas” (GÓGOL, 2015, p. 23).

Então, com muita motivação, Akáki dirige-se à casa do seu chefe para participar do evento. Sai do seu subúrbio pobre e no caminho para o centro é possível perceber a mudança da paisagem e dos tipos de moradores. Esse trajeto é detalhado por Gógol, revelando os contrastes dos ambientes urbanos do subúrbio até a chegada ao centro, descrevendo com pormenores as vestimentas, coches e carruagens. A personagem fitava todo esse movimento como se estivesse vendo tudo pela primeira vez. Afinal, há anos que não saía à noite.

No sarau muito animado pelo champanhe e pela jogatina, Akáki permanece mais tempo do que pretendia e do que era seu costume habitual de dormir. Sai à francesa e se embrenha na alta noite de Petersburgo. Inverso do percurso de ida, que se torna mais movimentado quanto mais caminha Akáki; na volta, o caminho vai se tornando mais sombrio, lúgubre e quase medonho. O chão coberto de neve cintilava nas calçadas desertas, poucas luzes, janelas fechadas e chega a um grande espaço vazio, com os lampiões apagados.

O ambiente revela-se macabro. E o pior acontece a Akáki, pois ladrões o atacam e lhe roubam o capote num átimo de segundo. Sequer conseguiu gritar de tão aturdida a nossa personagem. Ainda lhe restou força para ir até um policial, que dormia no serviço, mas em vão. Este mandou-lhe procurar o delegado no dia seguinte. E ele volta para casa sem o seu capote novo.

Agora, nosso Akáki irá conhecer por dentro outra parte da burocracia de Petersburgo, ao procurar, por indicação, uma autoridade importante que possa se interessar pelas buscas do seu capote. Ora, mas essa autoridade importante não se esforça nenhum pouco para ajudar o desconsolado, ao contrário, ainda o insulta pela audácia de 54isita54-lo em seu suntuoso gabinete, com aqueles trajés tão precários. Akáki, tomado pelo pânico e com voz trêmula, balbucia:

- Que Vossa Excelência me perdoe... Se ousei perturbá-lo... é que os secretários, pois não é... não se pode confiar neles...

- Como! Como? – exclamou o personagem importante. – Que ousa insinuar com isso? De onde lhe vieram essas ideias subversivas!

Mas onde será que a mocidade de hoje em dia adquiriu esse espírito de insubordinação, essa falta de respeito para com os superiores e as autoridades competentes?! (GÓGOL, 2015, p. 35).

A autoridade, que é o “personagem importante”, sequer percebe que Akáki há muito não era mais um jovem, apenas um homem muito transtornado, beirando os seus cinquenta anos. A personagem repete seus pedidos de desculpas e, muito abalado, volta para casa. Acometido por uma súbita depressão profunda que o imobiliza, cai prostrado numa espécie de resfriado. Não volta ao trabalho e morre dois dias depois. Sua falta sequer é sentida ou lamentada em sua repartição. De imediato é substituído por alguém um pouco mais alto e com a letra mais deitada.

Após a morte de Akáki, comenta-se em Petersburgo sobre um assombroso fantasma que roubava capotes novíssimos nos arredores da Ponte Kalínkin. Tal espectro era visto rondando o centro ao cair da noite, como se procurasse algum personagem importante. E eis que chega esse dia: “De súbito, o personagem importante sentiu que uma vigorosa mão o agarrava pela gola. Virou a cabeça e viu um homem de estatura baixa, vestido de um velho uniforme desbotado, no qual reconheceu com grande terror, Akáki Akaquievitch; o rosto de uma alvura de neve, tinha uma expressão cadavérica” (GÓGOL, 2015, p. 41).

O terror do “personagem importante” ultrapassa todos os limites quando o morto entreabriu a boca num ricto e soprando-lhe no rosto um bafo sepulcral, pronunciou estas palavras: “-Ah! Ah! Enfim te posso agarrar a gola! É o teu capote que me convém. Não te

dignastes, não é mesmo, mandar procurar o meu e até me passaste uma descompostura! Pois bem, agora dá-me o teu!” (GÓGOL, 2015, p. 41).

Há uma compreensível empatia entre a personagem de Akáki Akákievitch e o leitor, contudo é propósito da adaptação em curso trocar essa afinidade, que compromete o que aqui se intenta, por uma abordagem que não naturalize a sua condição social e nem os parâmetros históricos que o colocaram nessa situação. Um distanciamento que também valerá para o homem do subsolo que vem na sequência.

3.4 Memórias do subsolo

A novela *Memórias do subsolo* é constituída de duas partes: a primeira, chamada de “O subsolo”, em que a personagem narrador, um homem, sem nome, já com idade em torno de quarenta anos, agônico, discorre sobre suas teorias acerca do mundo e sobre as pessoas. Os temas são diversos, porém giram em torno da sua relação com a modernidade e o que há de atual em seu tempo, valendo-se da autodefinição como um paradoxalista, ele confronta-se com o mundo, esgrimindo com tudo e com todos, inclusive com a sua própria consciência.

A segunda parte, “A propósito da neve molhada”, é narrada como memórias de vinte anos atrás, a personagem-narrador relata uma sequência de fatos ocorridos em sua juventude, quando ele tinha vinte e quatro anos. Em ambas as partes, há recorrentes referências a lugares de São Petersburgo, sendo que na primeira, como se refere o nome do título, o ambiente físico espacial e psicológico é o subsolo. Um pequeno porão, úmido e lúgubre, nos arredores de Petersburgo.

Nessa primeira parte do livro, que é constituída de onze capítulos, o homem do subsolo é um quarentão solitário, misantropo e muito ranzinza. Dialoga de forma imaginária com interlocutores supostamente atentos, a quem chama de “senhores”. Sustenta um debate, numa atitude de arauto no combate ao racionalismo e às mentalidades positivistas. A indefinição de quem sejam esses interlocutores conduz à ilação de que se trata de autores e opiniões em voga na época. “Dizei-me: de que pode falar um homem decente, com o máximo prazer? / Resposta: de si mesmo. / Então, também vou falar de mim” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p.18).

Há um zelo com a sua imagem, com a opinião que as pessoas, no caso os “senhores”, possam ter dele. Por isso, utiliza-se do recurso da antecipação do discurso em relação aos seus interlocutores. Mas, deixemos que o personagem-narrador se apresente:

Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos. Ademais, sou supersticioso ao extremo; bem, ao menos o bastante para respeitar a medicina. (Sou suficientemente instruído para não ter nenhuma superstição, mas sou supersticioso.) Não, se não quero me tratar, é apenas de raiva. Certamente não compreendeis isto. Ora, eu compreendo. Naturalmente não vos saberei explicar a quem exatamente farei mal, no presente caso, com a minha raiva; sei muito bem que não estarei a “pregar peças” nos médicos pelo fato de não me tratar com eles; sou o primeiro a reconhecer que, com tudo isto, só me prejudicarei a mim mesmo e a mais ninguém. Mas, apesar de tudo, não me trato por uma questão de raiva. Se me dói o fígado, que doa ainda mais. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 15).

O narrador-protagonista deixa as senhas claras da sua dor espiritual ou psicológica, manifesta-a em uma dor física crônica. Poderia procurar alívio para ela, mas não o faz, pela estranha escolha de permanecer doente, de continuar mal. Uma escolha feita pela raiva, uma raiva que tem muitos direcionamentos, inclusive de si mesmo. É movido por uma consciência aguda de si próprio, pois sabe que padece de males que o afligem sem que tenha uma explicação elaborada que o satisfaça.

O sombrio exercício de autoanálise permanecerá durante os onze trechos da primeira parte, sempre tomado por uma fustigação consigo mesmo e com as pessoas com as quais conviveu e convive. Aliás, com as pessoas ele convive pouco, posto que se mantém predominantemente enclausurado em seu subterrâneo pessoal. A sua necessidade desesperada de aprovação alheia é misturada com o profundo desprezo que mantém em relação a esses “senhores” que poderiam dedicar uma aprovação. Afinal, considera-se melhor e mais inteligente que essas pessoas com as quais teve algum tipo de convivência. E mesmo as pessoas que estão na sua imaginária plateia podem ser compreendidas como o espírito reinante no universo da modernidade e da razão.

Peço a vocês, senhores, que em algum momento, ouçam com atenção os gemidos de um homem instruído do século XIX que sofra dos dentes, no segundo ou terceiro dia de dor, quando ele começa a gemer não tanto de quanto gemia no primeiro dia, ou seja, não simplesmente pelo fato de que os dentes doem; não como algum mujique, mas da maneira como geme um homem tocado pelo progresso e pela civilização europeia, como um que “renunciou ao solo e suas origens populares”, como se diz hoje em dia. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 27).

Por se considerar uma personagem suficientemente instruída, o homem do subsolo tem uma clara leitura dos incômodos gerados pelo processo de desenvolvimento e do mal-estar humano perpetrado por essa modernização. Em um isolamento voluntário de um homem aposentado aos quarenta anos, em função de uma parca herança de um parente distante, o

homem do subsolo expressa aí o seu assombro com a tão bem acolhida ocidentalização ocorrida na Rússia e que a cidade de São Petersburgo é o maior marco representativo.

A dor de dentes equivale ao achaque que a razão, o secularismo e o exacerbado culto à ciência fazem ao povo russo. É o seu protesto contra os valores de confiança na extrema racionalização, que intenta libertar o homem comum da Rússia de seus antigos costumes, de suas crenças e de suas superstições. É contra uma lógica positivista, com verdades matematizadas, logicistas e que rumam no sentido de um progresso inexorável e totalizante. Ao longo dos demais capítulos, o homem do subsolo vai extremando o seu desconforto com o culto desenfreado da razão. Contudo, há o momento em que ele se enxerga em sua condição de gentílico de São Petersburgo e menciona a sua trajetória pessoal.

[...] sou um assessor-colegial. Fiz parte do funcionalismo a fim de ter algo para comer (unicamente para isto), e quando, no ano passado, um dos meus parentes afastados me deixou seis mil rublos em seu testamento, aposentei-me imediatamente e passei a viver neste meu cantinho. Já antes disso vivi aqui, mas agora instalei-me nele. Tenho um quarto ordinário nos arredores da cidade. [...]. Dizem-me que o clima de Petersburgo está me prejudicando e que, para os meus insignificantes recursos, a vida aqui é muito cara. Sei disso; sei melhor que todos estes conselheiros e protetores experimentados e sábios. Mas ficarei em Petersburgo; não deixarei esta cidade! Não a deixarei porque.... Eh! Mas, na realidade, me é de todo indiferente o fato de que a deixe ou não. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 18).

E assim prossegue o personagem-narrador, desafiando a coerência e a sua própria condição e lugar. Não há um apreço razoável nem à sua própria cidade, tampouco à sua idade, quando diz que “viver além dos quarenta anos é indecente, vulgar, imoral!”, revelando, inclusive, uma predisposição a dizer aos imbecis e canalhas que se tornam anciãos de cabelos argênteos e conclui o discurso, afirmando que viverá até os setentas anos e... pede uma pausa para tomar um fôlego.

Por esse e outros momentos da novela, o homem do subsolo vai se declarando um camundongo de consciência hipertrofiada. Com ênfase, diz que é um camundongo e não um homem que, mesmo diante da ofensa mais aviltante, a sua reação será desse animal e não de um ser humano dotado de senso de justiça. Pois, não lhe resta outra possibilidade a “não ser esgueirar-se vergonhosamente para a sua fendazinha”, porque “ali, no seu ignóbil e fétido subsolo, o nosso camundongo, ofendido, machucado, coberto de zombarias, imerge num rancor frígido, envenenado e, sobretudo, sempiterno” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 23).

E é neste lugarzinho que nos encontramos com o homem do subsolo, em diálogos fantasiosos, carregados de precipitação, que é um procedimento dialógico apontado por Mikhail

Bakhtin (2008), como um antecipador dos discursos do outro e que, ao fazê-lo, promove a ressonância do discurso ausente ou do interlocutor imaginário.

Na segunda parte da novela, iniciada e marcada pelo clima psicológico da neve molhada, são citadas, com algumas descrições, as ruas, o restaurante Café Paris, uma taverna e a casa de encontros, onde o homem do subsolo conhece a prostituta Lisa. E, claro, as ruas de Petersburgo, tendo como principal referência a Avenida Néviski, que passa a ser o eixo dessa segunda parte. Nas suas memórias, ele faz o deslocamento do subterrâneo para a via principal de São Petersburgo. As lembranças são cruéis para quem lê ou ouve, menos para o personagem-narrador. Mesmo abalado em sua autoestima, essas memórias lhe pertencem. São terríveis, mas são dele, seu único patrimônio imaterial.

É na rua que o caráter contraditório e pusilânime do homem do subsolo revela-se mais inteiramente paradoxal. E a rua, com sua abundância de espaços da modernidade, vai lhe imputar as situações de maior humilhação e iniquidade. Embora fossem as ruas, os lugares onde predominassem a equidade e o equilíbrio, podendo cada sujeito que as percorre usufruir da sensação prazerosa de ver e ser visto, um lugar de corpos que se apresentam e são reconhecidos, percebidos. Entretanto, o que o narrador-personagem encontra é a indiferença. A neve molhada encharca mais do que as suas precárias vestes, penetra em sua alma.

Em três situações citadas nessa segunda parte da novela, o protagonista encontrará no ambiente urbano o caro preço de deixar o seu subsolo. Uma delas ocorre em um suposto confronto com um oficial de 1,80 metro de altura (lembrando a baixa estatura do nosso protagonista). Ao chegar a uma taverna, ele presencia uma briga, em que um oficial atira um homem pela janela. O homem do subterrâneo sente inveja dele. Do oficial? Não. Sente inveja do homem atirado pela janela. Então, ele enche-se de motivação e coragem e entra na taverna para buscar briga com o tal oficial. Tentativa em vão, totalmente fracassada, pois a autoridade o afasta com a mesma naturalidade que moveria uma cadeira ou um objeto sem importância.

Eu estava bem junto à mesa de bilhar, estorvava a passagem por inadvertência, e ele precisou passar; tomou-me então pelos ombros, e silenciosamente, sem qualquer aviso prévio ou explicação, tirou-me do lugar em que estava, colocou-me em outro e passou por ali, como se nem sequer me notasse. Até pancadas eu teria perdoado, mas de modo nenhum poderia perdoar que ele me mudasse de lugar e, positivamente, não me notasse.

O diabo sabe o que não daria eu, naquela ocasião, por uma briga de verdade, mais correta, mais decente, mais – como dizer? – literária! Fui tratado como uma mosca. Aquele oficial era bem alto, e eu sou um homem baixinho, fraco. A briga, aliás, estava em minhas mãos: bastava protestar e, naturalmente, seria posto janela a fora. Mas, eu mudei de opinião e preferi... apagar-me, enraivecido. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 62).

Uma circunstância que, na realidade, não teria a menor possibilidade de ocorrer em condições reais na Rússia do século XIX, uma vez que o distanciamento entre as castas não permitiria, porque uma briga ou um duelo entre um oficial e um funcionário da baixa burocracia do serviço público significaria que o primeiro estaria se rebaixando a um nível muito inferior, já que a esses subalternos não se atribui uma condição de sujeitos. A falta de coragem moral do protagonista não é uma situação isolada, peculiar à personagem, mas, antes, uma condição das relações entre as camadas sociais russas, mesmo com a importação da modernização do ocidente.

Outra cena ocorre ao narrador, quando ele arma uma situação para enfrentar outro oficial pelo qual se sentia humilhado. Ele vai ao encontro dele, mas a sua vingança não passa de um esbarrão casual de rua movimentada, não sendo minimamente notado pelo superior, mesmo estando o nosso protagonista, vestindo o melhor casaco que poderia comprar e podendo tirar satisfação com o oficial, contudo nem a isso se atreveu.

Um outro momento, ainda mais carregado de humilhações, ocorre quando ele se esforça para ir a uma despedida de ex-colegas de escola, que não queriam a sua presença. Mas, ele teima e, assim mesmo, vai ao encontro. Ele odiava seus colegas quando era jovem e os odeia ainda, no que é plenamente correspondido. Um inevitável desentendimento desfaz a comemoração de despedida do colega e eles saem do restaurante e vão para um prostíbulo, sem convidá-lo. Irado, resolve ir no encalço dos odiosos conhecidos para tirar satisfações. Porém, eles, pressentindo a sua presença, mudam de endereço e o nosso protagonista chega a um frustrado desencontro na casa de encontros noturnos.

Nessa casa de encontros, acaba por conhecer Lisa, uma jovem prostituta. Faz um inflamado discurso redentor e moralista, ensaiando um ato heroico de salvação. Deixa seu endereço com a moça que, mesmo confusa, resolve lhe procurar em seu subsolo no subúrbio. O desfecho segue o ritual de humilhação e iniquidade das cenas anteriores, revelando o caráter ignóbil e sádico do homem do subsolo e enterrando qualquer possibilidade, mesmo que remota, de redenção.

3.5 A adaptação e a construção dramática

Estendendo ainda esse segundo capítulo, coloca-se agora a necessária junção das obras e dos conceitos que irão reger as leituras e releituras neste processo de transposição e também o que se apresenta para a compreensão dos processos de adaptação de obras literárias para o teatro ou para outras linguagens. O que se tem enquanto literatura nessa área é ainda uma

produção teórica escassa, ainda mais se comparando com os volumosos produtos de obras transpostas do livro para o palco, para a tela ou para a televisão. No Brasil, à míngua, é ainda mais complexa. Mas, o pouco que se tem já firma convicções de que a questão da fidelidade da obra adaptada à original esteja transitoriamente superada. Ou pelo menos não é a questão fulcral deste trabalho.

Da mesma forma, está contornado o costumeiro enfoque de que exista uma hierarquia estabelecida entre a obra literária e os resultados estéticos alcançados com as novas obras. Ou seja, supera-se uma visão aligeirada e superficial de que exista uma relação tipo matriz e filial. A escritora inglesa Virgínia Woolf (1926 apud HUTCHEON, 2011, p. 23) planta uma consideração dura sobre a transposição de sua produção literária para o cinema, em que diz que: “o filme é um parasita e a literatura a sua presa e vítima”. Ela não está só, pois um universo significativo de críticos e teóricos ainda navegam nessa classificação, como constata Linda Hutcheon (2011, p. 22), observando que muitos consideram as adaptações “menores, secundárias, derivativas, tardias e culturalmente inferiores”.

Isso ocorre quando examinamos que muitas adaptações da literatura para outras linguagens seguiram critérios e motivações mercadológicas, determinadas pelo lucro, promovendo deslocamentos que comprometeram a transposição das obras, gerando resultados pífios ou inferiores se comparadas com as obras originais.

O processo de adaptação requer um aprofundamento na obra a ser referenciada para a migração de elementos estéticos que irão gerar uma outra obra, numa reescrita inédita, que exigirá uma sensibilidade criativa e interpretativa dessa apropriação, além de suscitar um engajamento intertextual considerável. Ao considerarmos que estamos abordando um processo complexo de reinterpretação autoral, com um deslocamento de recursos semióticos e estéticos, muitas vezes, exigem-se novas recodificações, algo muito próximo do que seria uma tradução em idiomas diferentes de um poema.

2 – A adaptação também designa o trabalho dramaturgico a partir do texto destinado a ser encenado. Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. A adaptação, diferentemente da tradução ou da atualização, goza de grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário. [...]. Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria. Essa prática teatral levou a se tomar consciência da importância do dramaturgo para a elaboração do espetáculo. Não poderia haver adaptação perfeita e definitiva das obras do passado.

Quando muito pode-se, como Brecht (1961), em seu *Modellbuch*¹², propor certos princípios de representação e fixar certas interpretações da peça com os quais os futuros encenadores poderão se beneficiar. (PAVIS, 1996, p. 10).

A complexa jornada de uma adaptação passa, como dito anteriormente, pela interpretação dos signos verbais, textuais e literários da obra de partida para uma transformação em signos não verbais, operando de um sistema significativo para outro. Esse processo de ressignificação vai além da alteração intersemiótica, já que envolve a relação com o receptor que, por sua vez, converte as significações, cujos processos de fruição também são diferenciados. Considerando que as obras inspiradoras da adaptação aqui proposta tenham seus universos próprios, autoral e dialógico com seu público em processos já configurados, a obra reelaborada tem um próprio caminho a percorrer, que é a sua percepção do tipo de relação que esse conjunto de signos e formas vai se estabelecer com o seu público.

No caso em questão, que é a adaptação de duas obras canônicas da literatura russa, do prodigioso século XIX (prodigioso em vários sentidos, sobretudo no aspecto político, já que havia uma revolução em gestação), para o teatro em tempos atuais, há que se compreender as escolhas que estão presentes nelas e que foram feitas por seus autores, Gógol e Dostoiévski, com as que devem ser operadas nessa transposição. Se nos processos de fruição das duas obras já houve uma experiência de construção de sentidos, na relação livro-leitor, o que agora se coloca, como operação a ser empreendida, é a construção estética da nova obra, com a autonomia ensejadora de um novo tipo de relação entre o espetáculo e o público. Uma relação que exige uma grave inflexão, pois o atual cenário pandêmico que interdita as casas de espetáculos e impede a presença do público e que não tem a mínima previsão de superação do quadro.

Ou seja, além da operação de transcrição do estatuto de signos e significados, há ainda a necessidade urgente de definir para onde vai esse caminhão de mudança, pois o endereço e perfil do espectador está indefinido. Como o teatro é uma celebração fugaz, instantânea e casual, há que antecipar o quão efêmero será essa relação e em quais condições ela poderá se dar, pois esse jogo de adaptação precisa aportar em algum lugar, mesmo que seja em um não lugar.

A literatura pode falar por séculos com públicos distintos e se reinventar sempre nessa relação de construção de sentidos, mas o teatro pronuncia-se para o agora. E como o agora é

¹² *Modellbuch* significa modelo.

um tempo de urgências, é preciso que se estabeleçam os parâmetros dessa mutação, pois se chega a uma fase em que são necessárias algumas respostas.

Dessa forma, ficam algumas dúvidas aqui nesta ponte, que são: será presencial, em um palco, mesmo que bastante diferente dos convencionais? Ou será em palcos virtuais, com transmissão ao vivo, mas mediados por dispositivos de captação de imagem e sons? Uma definição que consta do próximo capítulo, em que estão os elementos desse encontro ou desencontro das duas personagens no imaginário, com as materialidades da relação espetáculo-espectador delineadas.

Se há clareza que o artifício de adaptação vai além da transposição de uma obra literária para o palco, pois ultrapassa o ato de transformar uma obra de matriz moldável e aberta para um objeto estético que nada mais é do que uma extensão dessa obra inicial, é necessário então a compreensão de alguns dos diversos métodos de adaptação de obras literárias que são utilizadas nessa relação literatura para o teatro. Como são muitos os bons exemplos de exitosas transposições, vamos aqui a um recorte conciso para espelhar essa leitura de possibilidades.

Inicialmente, apontamos o processo mais singular, que é o chamado romance-em-cena, cujo diretor Aderbal Freire Filho (2008) adota uma reprodução quase *ipsis litteris* do texto original em cena. Coloca nela não uma visão sua do romance, mas o próprio romance lido. Seguem suas afirmações sobre o tema:

Nos primeiros tempos, para defini-lo, eu dizia que é um romance levado ao palco sem adaptação. Agora, prefiro dizer que é um romance levado ao palco com uma adaptação absoluta [...] é preciso descobrir dentro do romance uma dramaturgia, que existe ali dentro, atuar como um decifrador, que tenta descobrir, revelar uma língua invisível. (FREIRE-FILHO, 2008, p. 1).

O encenador está se referindo ao seu processo de montagem de espetáculos com a utilização de romances colocados em cena na sua integridade de escrita. Inicia essa trajetória com *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas, pseudônimo de Ariosto de Colona Morisini Palombo. Na sequência, dirige o espetáculo *O que diz Molero*, do escritor português Dinis Machado, encenado no ano de 2003. Fecha a sua trilogia com *O púcaro búlgaro*, escrito por Walter Campos de Carvalho, em 1964, e levado ao palco, em 2006. Essa sequência marca de forma antológica o estilo próprio de Aderbal Freire Filho e enseja outras nuances próximas em outros encenadores brasileiros.

Outro diretor que traz para a cena um jeito próprio de adaptação de obras literárias para o teatro é Domingos de Oliveira, no prestigiadíssimo *A casa dos budas ditosos*, uma obra literária de João Ubaldo Ribeiro, com a brilhante interpretação de Fernanda Torres, que

permanece por um longo período em cartaz, tendo estreado em 2003. Em um formato de monólogo, o espetáculo revela um processo muito peculiar de adaptação. O texto é escrito na primeira pessoa e narra as peripécias de uma baiana sexagenária e libertina. O próprio diretor diz que “é impossível falar de sexo na terceira pessoa”. As abordagens hilárias da personagem ultrapassam os aspectos de folhetim de peripécias sexuais e se revelam como uma rica abordagem filosófica pela liberdade e o prazer.

Aqui caberia uma interminável lista de ótimas adaptações que fogem do padrão tradicional de releitura na operação de transcrição, mas é suficiente para ilustrar o que se pretende dizer: não há exatamente regras ou fronteiras para os processos de adaptação. A intensa movimentação da cena brasileira dos anos que antecederam o golpe parlamentar contra presidente Dilma, em 2016, revelou um acervo exuberante de experiências novas nos palcos em todas as regiões do país.

Além das movimentações disruptivas que rechaçaram as antigas definições e fronteiras entre os gêneros dramáticos, houve uma outra alteração de fôlego, que foi a quebra das referências ortodoxas as quais demarcavam as funções na montagem de um espetáculo no exercício cotidiano de uma companhia ou grupo de teatro. Dessa forma, as figuras de atores/atrizes, cenógrafos, iluminadores, encenadores e dramaturgos modificam-se profundamente. Praticamente inexitem entre as companhias contemporâneas brasileiras aquela figura do dramaturgo de gabinete ou mesmo do encenador todo onipotente de uma montagem.

Os processos mais corrosivos de relações tóxicas que predominaram no país no tempo dos grandes encenadores cedem lugar aos atores-criadores. Um grupo pode encenar trechos ou livros da bíblia em ambientes inesperados com o público movimentando-se pelas cenas e todo esse processo de criação e montagem ser plenamente aberto e construído em vivências totalmente novas e em ambientes inéditos. Claro que haverá sempre espaço e relevância para um espetáculo levado a um palco convencional, tipo à italiana, com montagens mais ou menos ousadas, com estruturas funcionais em padrões tradicionais ou inovadores e de cunho mais anárquico, elaboradas em relações mais horizontais e menos verticais.

Contudo, é extraordinário que tenhamos um crescimento da consciência crítica em pleno processo de ampliação e aprofundamento, que é capaz de rechaçar algumas práticas e receitas que eram convenientemente aceitas ou impostas nessas relações. Esse destemor e nitidez nos ensinam muito, pois incluem e reconhecem camadas sociais, étnicas e de gêneros que antes eram condenados à uma exclusão absolutamente *nonsense*.

O que se pode deduzir, mesmo que parcialmente ou inconclusivamente, é que o teatro atravessa um momento muito peculiar de mutação no Brasil, que se alonga desde a implantação

de processos colaborativos no âmbito de grupos e companhias, cujas ações compartilhadas e o rodízio de funções vão desde a pesquisa até a encenação. Há ainda outras experimentações que vão se consolidando e abrindo veredas autônomas de organização e funcionalidades para os grupos e companhias de teatro.

4 OS CAMINHOS PARA UMA NOVA OBRA

1 – O Teatro consiste nisto: em fazer uma viva representação dos fatos acontecidos ou inventados entre seres humanos e fazendo com a perspectiva da diversão. De qualquer modo é o que buscamos tratando de teatro novo ou antigo. (BRECHT, 1948, s/p).¹³

Adentramos agora ao terceiro capítulo, onde se propõe o mapa de percurso desse processo até o produto, com as suas etapas apontadas e comentadas. Neste momento da construção, coloca-se alguns aspectos subjacentes nas leituras, que percorrem as duas obras e que gritam silêncios que serão insinuados cenicamente.

Ao enveredar-me em um processo de adaptação de obras literárias para o teatro sempre contei com um conjunto de pessoas, entre alunos, atores, atrizes, iluminadores, cenógrafos, músicos e outros alinhados a um processo de construção coletiva ou, muitas vezes, de elaboração articulada de forma conjunta. Agora, ao escolher o tema e o processo inicial de adaptação sozinho sinto um certo calafrio, uma estranha forma de vertigem diante da folha em branco ou do palco vazio.

Faço parte de uma companhia de teatro, a Nossa Senhora dos Conflitos, onde tenho a honrosa convivência com atrizes e atores, com as decisões e escolhas construídas coletivamente. Sinto que não me faz bem, a essa altura da vida, uma carreira solo. Ainda mais em tempos de pandemia, em que o isolamento está muito além da escolha voluntária. Dessa forma, as presentes elaborações compõem um plano de voo circunstancial para efeito de trabalho acadêmico, cujas ideias aqui contidas servirão para ensejar, um projeto futuro de montagem, idealmente articulado.

Ainda é relevante mencionar que as ideias anteriormente pensadas para a concepção de uma possível montagem poderão ser profundamente revistas, em função do cenário pandêmico que atravessamos, uma vez que os palcos se encontram silenciados e as plateias vazias. Da mesma forma que os afetos têm que ser reinventados e criados outros afagos, já que os beijos, abraços e apertos de mão estão adiados, também há que se imaginar outros desenhos estéticos para uma montagem cênica nesses tempos. Assim, o que se segue é o esboço da adaptação propriamente dita, a metodologia indicada e as escolhas que foram feitas para a dramaturgia da nova obra.

¹³ A citação é uma epígrafe para o capítulo, assim como foram/serão as demais apontadas.

Isso posto, vamos ao processo de composição a partir das duas obras e as necessárias considerações sobre elas. Para buscar os melhores resultados, galgaremos essa escalada em etapas. Inicialmente, dentro do parâmetro de processo, passa-se para uma revisita aos textos e aos seus contextos, agora numa perspectiva de dramaturgia-encenação. Na sequência, um itinerário da dramaturgia à encenação, via adaptação e, por último, o desenho da estrutura autoral da nova obra, nominado como produto.

4.1 Akáki Akákievitch e o Homem do subsolo na Avenida Néovski

32 – Porém prossigamos! Seja de que maneira for! Saiamos para uma luta, lutemos então! Não vimos já como a crença que alguma coisa está sendo ocultada? Esta cortina que nos oculta isto e aquilo, é preciso arrancá-la. (BRECHT, 1948, s/p).

Primeiramente, uma breve narrativa sobre as escolhas. Eu já tinha dirigido uma peça do Nikolai Gógol, *O inspetor geral*, e fiquei fascinado pela grandeza do texto e pela possibilidade de se fazer uma comédia que ultrapassasse todos os estereótipos e clichês que turvam as cenas em montagens cômicas. Também havia lido seus contos, inclusive “O Capote”, que me deixou igualmente arrebatado. Apresentei-o ao pessoal da companhia Nossa Senhora dos Conflitos, da qual faço parte e todos gostaram muito da possibilidade de uma adaptação do conto para o teatro, mas estávamos na montagem de uma outra peça e ainda com uma montagem no repertório, sendo as duas comédias.

Assim, decidimos que estudaríamos outras alternativas temáticas, o que foi feito e, temporariamente, a possibilidade de adaptação de “O capote” foi adiada. Da minha parte, estava profundamente inclinado a trabalhar com algum texto que abordasse o tema da solidão. Pensei no texto *Um inimigo do povo*, de Henrik Ibsen, mas a grandiosidade da empreitada me demoveu da ideia. Outros textos teatrais com temática similar foram cogitados, mas não me entusiasmaram tanto. Lembrei-me novamente do conto e me atinei com a ideia de fazer a adaptação de uma maneira perturbadora. Também já estava, da mesma forma, determinado a uma adaptação da novela de Dostoiévski, *Memórias do subsolo*.

Então, ocorre-me a possibilidade de juntar as duas adaptações em uma peça singular, já que ambas tratam de funcionários públicos em repartições muito modestas, que vivem só e são submetidos a coerções sociais iníquas. Faltava um elemento simbólico que desse sentido e unicidade às duas obras em uma montagem única. Assim, surge a ideia da Avenida Néovski, que já havia me encantado em outras obras dos dois autores, como na cena extraordinária em que a

personagem Goliádkin, do romance *O duplo*, encontra com o seu dúplice no meio de uma tempestade ao longo da avenida.

Mas temos que fazer escolhas e a que tenho neste momento é essa junção dos dois tipos de solidão, encontrando-se na Avenida Névski. Claro, o termo encontro é uma forma de dizer, porque as aproximações são conjecturais, mesmo Dostoiévski tendo dito que “Todos nós saímos do Capote de Gógol” (FRANK, 2008, p. 421). Os dois são cânones da literatura russa, do século XIX, também são personalidades muito fortes e marcantes, com incalculáveis influências sobre as gerações seguintes. Existem ainda muitas outras afinidades e há também o que permanece de incomum entre as duas personagens, já que Akáki Akákievitch é uma pessoa reservada, quieta, com pouquíssimas falas e atitudes, enquanto o homem do subsolo é um misantropo tagarela. São dois tipos diferentes de solidão que serão aqui comentadas.

E por que a Avenida Névski? A avenida é o viés da modernidade, o lugar da experiência vital de tempo e espaço, da vivificação dos perigos e dos encantos, mesmo os mais funestos e desintegradores, como afirma Berman (1982, p. 205), em *Tudo que é sólido desmancha no ar*:

[...] encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...] ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia.

A rua é aqui o espaço paradigmático da modernidade, o lugar social onde as pessoas vão para ver e para serem vistas. Mas também é para estabelecer o contraponto aos lugarzinhos das nossas personagens, sendo esses porões o símbolo do recolhimento, do recôndito, de alguma resistência, mesmo que inútil, ao mundo de hostilidades e exclusão. E a Avenida Névski é também o ícone representativo da modernização russa, implementada pelo czar Pedro I, o Grande, e continuada pelos outros czares que o sucederam.

É a avenida larga e em perspectiva geométrica que dá a dimensão de grandiosidade pretendida para a cidade, com todo traçado arquitetônico importado por urbanistas ocidentais. Sua escala gigantesca vai se contrapor à baixíssima estatura das duas personagens. E mais que a questão da altura dos dois, tem a polêmica da estatura moral, sendo no caso baixeza mesmo nas suas coincidentes covardias.

Também a avenida é palco do paradigma clássico da literatura russa do século XIX que, nas palavras de Berman (1982, p. 203), representa “o oficial aristocrático versus o funcionário pobre”. Desde o poema de Púchkin, “O cavaleiro de bronze”, passando por personagens de Gógol e Dostoiévski, que são escorraçados na avenida. A rua traz o fascínio da modernidade,

com as suas lojas, centros de compras, vitrines com produtos importados e amplos espaços de circulação de pessoas, carruagens e coches. Assim, explicadas as escolhas, vamos à construção de narrativas das personagens e dos espaços num tempo dramático:

- 4) Akáki Akákievitch: “Contamos toda essa história para que o próprio leitor possa ver que tudo aconteceu por absoluta necessidade e que outro nome seria inteiramente impossível” (GÓGOL, 2015, p. 9).

b) A desimportância de Akáki:

No departamento ele não era objeto de nenhum respeito. Os guardas, além de não se levantarem quando ele passava, nem olhavam para ele, como se fosse uma simples mosca que voava pela sala de recepção. Os superiores o tratavam com uma frieza um tanto despótica. Qualquer subchefezinho de departamento metia-lhe a papelada debaixo do nariz sem se dar ao trabalho de dizer: “copie” [...]. (GÓGOL, 2015, p. 9).

c) Do outro lado da avenida: “Tenho, por exemplo, um terrível amor-próprio. Sou desconfiado e me ofendo com facilidade, como um corcunda ou um anão, mas, realmente, tive momentos tais que, se me acontecesse receber um bofetão, talvez até me alegrasse com o fato” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 20).

Ainda:

Temia, também, a ponto de adoecer, tornar-me ridículo, e, por isto, adorava como um escravo a rotina e tudo o que se relacionava com coisas exteriores; entregava-me amorosamente à vida cotidiana e comum e do fundo da alma assustava-me ao notar em mim alguma excentricidade. E como poderia deixar de ser assim? Eu já era doentamente cultivado, como deve ser um homem de nossa época. Eles, pelo contrário, eram todos embotados e parecidos entre si, como carneiros de um rebanho. É possível que eu fosse o único em toda a repartição a ter continuamente a impressão de ser um covarde e um escravo, e talvez tivesse esta impressão justamente porque era cultivado. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 57).

São duas abordagens diferenciadas que abrem as obras, sendo que “O capote” é um conto e *O homem do subsolo* é uma novela. Nelas há um único conflito e a redução do número de personagens é muito próxima. Se a questão do nome de Akáki ocupa as primeiras linhas do conto; na novela, o homem do subsolo sequer tem nome. É o homem do subsolo ou outros adjetivos nada edificantes que ele mesmo se nomeia, como um “camundongo de consciência hipertrofiada” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 20).

As trajetórias são diferenciadas e permitem que as cenas sejam simultâneas ou com uma concomitância articulada. Aqui as vozes e narrativas estarão em pé de igualdade entre si, mas também com as outras vozes que se pronunciam em cada personagem, às vezes, revelando as

suas autoconsciências e, outras, ocultando. Essa equipolência de vozes em *Memórias do subsolo* vai sendo intercalada com o propósito de quebrar os fluxos e gerar estranhamentos oportunos que desvendem as naturalizações dos gestos em cena. Se o homem do subsolo é um misantropo tagarela que não se cala em nenhum momento, Akáki estará silenciado pelos narradores. Todas as suas cenas serão com o seu silêncio ou tentativas interrompidas de falar. Ele só terá a prerrogativa da fala em duas situações, quando veste e aprova exultante o novo capote e quando ele toma o capote do oficial, que o havia humilhado e ignorado o seu caso do roubo do agasalho.

Não é uma tarefa simples optar por uma definição de texto dramático, que faça uma real e perceptível diferença de outros tipos de textos. As mutações em processo da estruturação da dramaturgia nos colocam numa região sem fronteiras. O que por um lado é auspicioso, por outro também nos submete a uma planta indagativa de construção. Até mesmo o que antes era uma piada, na qual afirmava que a radicalidade do texto dramático de hoje nos permitiria encenar até a lista telefônica. Talvez, já não exista nenhuma das duas: nem a lista e nem a piada, pois já é consenso que todo texto é teatralizável. Há um potente avanço sobre a superação de estatutos imutáveis, quando se remete às questões de diálogos, conflitos, situação dramática e noção clara de personagem.

No entanto, para que não nos percamos nas permissividades conquistadas, vamos a algumas delineações possíveis de serem aqui alinhadas. Primeiramente, como serão postadas as personagens, já que a Avenida Néovski aqui redesenhada é uma via fantasiosa e virtual, onde elas serão abrigadas, numa disposição imaginária em duas vitrines ao longo desta. Vitrines que terão formatos de redomas espectrais, em uma alusão aos “expositores” do distrito de prostituição do Red Light de Amsterdã, trazendo a sua dimensão absurda, onde a prostituição é uma atração turística, numa clara demonstração que o lado perverso do capitalismo ainda determina relações sociais e sequer necessita de ser camuflado.

Para dar cabo às equipolências de vozes, demarcam-se (ou intencionalmente confundem-se) as relações entre personagens e narrador, com o objetivo de obter os efeitos de estranhamento ou distanciamento, provocando no espectador uma busca de relação de sentido com as cenas. Dessa maneira, vamos estabelecer paralelos simbólicos que permitam a aproximação com o receptor, dando-lhe algumas senhas ao longo do espetáculo.

Para que as personagens evoluam num mesmo universo dramático, devem ter ao menos uma porção do universo do discurso em comum. Na falta disso, elas encetam um diálogo de surdos ou não trocam informação alguma. Cumpre também estudar como se passa de uma réplica a outra, ou de um argumento ao outro, de uma ação à seguinte. Ler o texto é, em suma preocupar-se com seu contexto cultural, histórico,

ideológico, a fim de não abordá-lo num vazio formal, pois nenhum método, mesmo o de Vinaver (1993) e contrariamente ao que ele afirma, “põe-nos em contato direta e indiretamente com a própria vida do texto, sem exigir um conhecimento prévio: histórico, linguístico, semiológico, por exemplo. (PAVIS, 1996, p. 405).

Essa fabulação imaginária, carregada com os elementos de coesão, mesmo que seja subjacente, dá-se de forma paralela e interrompida pelas dissonâncias nas cenas a partir dos efeitos de estranhamento e quebras dos fragmentos narrativos. Nesse sentido, a citação de Patrice Pavis (1996) ao teatro de Michel Vinaver é oportuna por permitir a construção das fragmentações dentro de uma planta dramática de coesão ou de não coesão, rompendo, em certa medida, com as hierarquias da linearidade e coerência formal.

As duas personagens permanecerão em suas cabines, tipo redomas subterrâneas, embora visíveis aos transeuntes imaginários da fantasiosa avenida. O homem do subsolo irá conviver com o seu duplo, em forma de narrador. Não será uma relação amistosa, mesmo quando os dois, homem do subsolo e narrador, dirigirem-se aos “senhores” da plateia virtual. Ainda que interpretado pelo(a) mesmo(a) ator/atriz, a relação do homem com o narrador será, muitas vezes, de questionamentos e vazios. Para efeito de exemplo, vamos novamente ao *Dicionário de Teatro* de Pavis (1996).

Talvez, escreve Bernard DORT, nosso prazer no teatro tenha a ver precisamente com inserir um texto, por definição alheio ao tempo e ao espaço, no momento passageiro e na era delimitada do espetáculo. Assim, a representação teatral não seria o local de uma unidade reencontrada, mas aquele de uma tensão, nunca apaziguada, entre o eterno e o passageiro, entre o universal e o particular, entre o abstrato e o concreto, entre o texto e a cena. Ela não realiza mais ou menos um texto: ela o critica, o força, o interroga. Ela se confronta com ele e o confronta com ela. Ela é um não acordo, e sim um combate. (PAVIS, 1996, p. 407).

Essa fragmentação irá permitir que, como diz Brecht (1978, s/p), “o teatro confesse que é teatro”, ensejando ao espectador que de fato rompa com a geografia tradicional do palco, abolindo cortinas, tapadeiras e rotundas, substituindo-as por tecidos transparentes. Mais do que revelar as coxias, busca-se uma emancipação da cena em relação ao engessamento do texto, consoante afirma Roland Barthes (2007, p. 304), “a teatralidade é o teatro menos o texto”, considerando aqui a teatralidade como o teatro enquanto uma forma autônoma, com esgotamentos e quebras das formas convencionais. Essa disjunção entre o que é real e a cena promove uma outra relação com o espectador, que rouba a magia e o leva a uma possibilidade crítica desconfortável.

E esse protocolo de teatralidade para operar experiências sobre e com o real, como Pavis (1996) comenta da proposição de Bernard Dort, vai gerar uma inquietação profunda e com um

efeito deslocador junto ao espectador, pois, na medida que o teatro não se submete a ser contíguo com o real, ele deixa de ser colonizado pela vida. É nessa partitura que as duas personagens, com as mediações dos narradores/atores, vão caminhar, mesmo que estáticas nas redomas do subterrâneo, e gerar os efeitos de distanciamento brechtiano e a estupenda estranheza freudiana.

Para dar força ao estatuto ficcional da montagem, a personagem de Akáki Akákievitch será apresentada ao espectador já depois da sua morte, na sua forma espectral. Suas primeiras participações dar-se-ão por flashbacks do seu delírio anterior à sua morte.

Apareciam-lhe visões incessantemente, cada uma mais estranha que a outra: ora via Pietróvitch e lhe encomendava um capote com umas armadilhas para ladrões que lhe apareciam incessantemente debaixo da cama, e a cada instante ele pedia à senhoria para tirar um ladrão até debaixo do cobertor; ora perguntava por que o velho roupão estava pendurado à sua frente se ele tinha um capote novo; ora se via diante do general, ouvindo a devida reprimenda e dizendo: -“peço desculpas, Excelência”; ora, por último, dizia as maiores blasfêmias, pronunciando as palavras mais terríveis, de tal maneira que a velha senhoria chegava inclusive a benzer-se [...]. (GÓGOL, 2015, p. 37).

A personagem de Akáki exerce um forte atrativo de compaixão e catarse com o leitor, para quebrar essa relação com o espectador, o propósito da montagem em fazer uma inversão da sua presença, começando com ele já morto, na forma como aparece, sendo descrito por Gógol (2015, p. 41) “viu o morto entortar a boca e, exalando pavorosamente sobre ele o cheiro de sepultura [...]”, é criar uma outra perspectiva de abordagem da personagem e não por um princípio de unidade de ação ou de tempo.

Como a montagem não se rege pelo normativo da verossimilhança, desviando de sua ilusão da razão, a inversão da trajetória da personagem de Akáki não rompe com a unidade mínima, assegurando as pistas dadas ao espectador sobre a personagem. Da mesma forma, pode-se questionar sobre a antecipação do desfecho do conto, porém o que se coloca em cena não é o conto, e sim uma adaptação autônoma, que prescinde da magia em manter incólume o remate do texto.

Também não se trata aqui da criação de um anti-herói, nos moldes de personagens de filmes de ação ou de super-heróis. A morte anunciada de Akáki é a sua quebra do natural. Tampouco é a luta heroica de um funcionário público fantasma contra o mundo de injustiças e sortilégios. É uma reafirmação do caminho do fantástico no desenho da personagem.

Levaram o morto e o enterraram. E Petersburgo ficou sem Akáki Akákievitch, como se ele nunca houvesse estado ali. Desapareceu e eclipsou-se um ser que ninguém defendera, que ninguém estimara, por quem ninguém se interessara, que não chamava

a atenção nem mesmo de um naturalista, desse que não perde a oportunidade de espetar com um alfinete uma simples mosca e examiná-la com um microscópio – um ser que suportara resignado os escárnios da repartição e baixou à sepultura sem nada de extraordinário [...]. (GÓGOL, 2015, p. 37).

Esse caminho de inverter a sequência da narrativa impõe um nó na apresentação antecipada do desenlace, gerando uma quebra da naturalização da desimportância e da irrelevância da personagem.

O nó é parte integrante de toda dramaturgia na qual intervém um conflito, porém é mais ou menos “visível”. Para a dramaturgia clássica, o aperto do nó se faz de maneira contínua e subterrânea. Para a dramaturgia épica brechtiana, ao contrário, a atenção é atraída para os pontos nodais nevralgicos da ação; trata-se de mostrar as mudanças de rumo da fábula, casualidade e o entrechoque das contradições: “os diversos elementos devem ser encadeados de maneira que os nós aparecem” (BRECHT, *Um pequeno Órganon para o Teatro*, p. 67). Muitas vezes, a ação é interrompida do exterior no momento que poderia ser trágico. (PAVIS, 1996, p. 263).

Considerando que a empatia, como fenômeno social, já atravessou um grande progresso, mas que atualmente torna-se cada vez mais um obstáculo ao desenvolvimento da função social das artes, é necessário que as inflexões por um teatro não aristotélico tenham a visibilidade suficiente para que o espectador faça as escolhas no acompanhamento da apresentação. Logo, cabe ao teatro contemporâneo a construção de uma nova forma de mediação entre a obra e o espectador, diluindo ou abandonando o monopólio na condução do espectador. Se intentamos a superação de enxergar o receptor como um sujeito passivo e tratá-lo como uma participação essencial na engrenagem da operação teatral, temos que enfrentar a questão de frente e tentar responder como criar um lugar de interação do espectador dentro da peça, de forma efetiva e eficiente.

O espectador também atua, assim como o aluno ou estudioso. Ele observa, seleciona, compara interpreta. Ele liga para o que vê e relaciona a uma série de outras coisas que ele tem visto nos palcos de outros espetáculos, em outros tipos de lugar. Ele participa do espetáculo, refazendo-o da sua própria maneira. (RANCIÈRE, 2012, p. 13).

Partindo do pressuposto de que “os animais humanos são animais distantes que se comunicam através de uma floresta de signos” (RANCIÈRE, 2012, p. 13), o filósofo e teórico francês nos coloca o desafio e a possibilidade de pensar no espetáculo como uma relação de ensino/aprendizado e em quais atitudes o mestre deve adotar diante de seus alunos, compreendendo a ignorância como algo circunstancial, trocando a prática do embrutecimento por uma emancipação intelectual. Para tanto, recorre à figura do mestre ignorante, cujas

distâncias para o aprendizado não é uma a ser abolida, todavia condição normal de toda a comunicação.

Não se pode confundir, entretanto, que o receptor tenha o mesmo status do atuante. O conceito aqui colocado se baseia no princípio de que nenhum espectador seja um ignorante, porque o saber será sempre uma categoria relativa: “eu sei aquilo que você não sabe”, mas “você sabe de muitas coisas que eu não sei” (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

Portanto, colocar Akáki Akákievitch e o Homem do subsolo juntos na Avenida Néviski é lançar um olhar sobre os anônimos que percorrem as vias da nossa modernidade, é jogar luz e realce sobre gente pobre e as suas cartas que foram copiadas e cujos capotes não escondem o frio da desimportância.

4.2 A solidão e o mal-estar nas duas personagens

Como traduzir a solidão diferenciada entre as duas personagens no palco? Quais os elementos cênicos e técnicas poderão ser aplicados à encenação para que a solidão aqui imaginada não seja só a melancolia de estar só e desprovido de companhias, de afetos e de cumplicidades? Diferente de um texto literário que afirma que a personagem é solitária, isolada do mundo e excluída das celebrações sociais do cotidiano, submetida a vexames invisíveis e essa afirmação é assimilada pelo leitor; na construção da cena, mesmo que do texto dramático, há um desafio e um campo aberto a prosseguir para dar ao espectador as senhas dessa troca de entendimento do que seria e como seria a solidão. A escritora Tânia Pellegrini (2003) nos dá uma referência dessa construção.

As personagens de grande parte das narrativas contemporâneas, portanto, representam o fim do individualismo burguês, do “eu singular e intransferível”, surgido com o romantismo e que ainda sustentava a ficção moderna. Temos como solidão, perplexidade, alienação ou desespero, o móvel a dirigir a ação das personagens românticas, realistas e modernas, se não desapareceram, vão cedendo passagem à apatia, à anomia, à indiferença ou impotência absoluta em relação à realidade circundante, que não se pretende mais enfrentar ou transformar: a ausência de limites espaciais e temporais, criada pela rede imagética da cultura globalizada por meio da televisão e do computador reconfigura-se como limite intransponível. (PELLEGRINI, 2003, p. 32).

Em cada linguagem, há coerções dos signos e representações para a construção de sentidos a fim de efeito de fruição. No caso do teatro, a constituição da planta de signos para a afirmação que a personagem está solitária, é solitária ou, a sua solidão é o seu marco no mundo, não conta com os mesmos elementos da literatura ou do cinema. Cada uma das linguagens irá

lidar com os fluxos narrativos de modo muito próprio, valendo-se das subjetividades e das materialidades objetivas. Dessa forma, a figura do narrador traz possibilidades sugestivas nessa constituição semântica e de alguma compreensão suficiente para estabelecer algo que ultrapassa a empatia.

A vida do herói do subsolo é desprovida de qualquer espécie de enredo. A vida no enredo na qual existem amigos, irmãos, pais, esposas, rivais, mulheres amadas, etc. Na qual ele poderia ser irmão, filho ou marido é por ele vivida apenas em sonho. Em sua vida real não existem essas categorias humanas reais. Por isso os diálogos interiores e exteriores nessa obra são tão abstratos e classicamente precisos que só podem ser comparados com os diálogos de Racine. Aqui a infinitude do diálogo exterior se manifesta com a mesma precisão matemática que a infinitude do diálogo interior. O “outro” real pode entrar no mundo do homem do subsolo apenas como o outro com o qual ele já vem travando sua polêmica interior desesperada. Qualquer voz real do outro funde-se inevitavelmente com a voz do outro, que já soa aos ouvidos do herói. E palavra real do outro é igualmente arrastada para o *perpetuum mobile*, como todas as réplicas antecipáveis do outro. (BAKHTIN, 2008, p. 294, grifo do autor).

Nesse trecho, o teórico menciona o encontro de Lisa com o homem do subsolo em seu modestíssimo apartamento nos arredores de São Petersburgo. Ela está à sua frente e testemunhou parte da briga dele com o seu criado Apolón. Em uma das raríssimas situações de diálogo real com um outro relativamente real, o viés que se tem é a incomunicabilidade total entre as personagens – Lisa e o homem do subsolo. O que há é um parco diálogo, carregado de dissimulações, sem redenção ou horizontes, pois não existe tessitura possível a se fazer entre as desconstruções das personagens num mundo real.

O homem do subsolo teve o seu lugarzinho violado pela visita repentina de Lisa, então “o camundongo de alma hiper atrofiada” está mais do que desesperado, está sem lugar. Por conseguinte, ele usa a única forma que conhece, pois é aquela que o mundo o trata – a humilhação. Ora, se o seu cantinho da intimidade, o único lugar seu no mundo lhe é subtraído, é como se o seu recôndito tivesse sido devassado. Em conformidade com Bachelard (2000, p. 151), em sua *Poética do Espaço*, esse canto é o canto da intimidade, de onde se fala a si próprio: “Então, do fundo do seu canto, o sonhador recorda todos os objetos de solidão, os objetos que são lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto”.

Esse canto íntimo é o refúgio diante do mundo, um lugar da afirmação do protocolo de anonimato que o homem do subsolo faz consigo mesmo, pouco importando se o que se diz é real ou não, se está tomado por exageros inverossímeis.

Está claro que eu mesmo inventei agora todas estas vossas palavras. Isto provém igualmente do subsolo. Passei ali quarenta anos seguidos, ouvindo por uma pequena

fresta estas vossas palavras. Inventei-as eu mesmo, pois não poderia inventar outra coisa. Não é para estranhar que se tenham gravado de cor e tomado forma literária. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 57).

Esse canto, onde a personagem do subterrâneo esconde-se, mora e faz as conjecturas sobre o seu tempo, também é o seu recôndito, análogo ao porão que Bachelard (2000) menciona como o lugar do recolhimento, onde é sempre inverno. Ali, naquele lugarzinho distante do mundo, a personagem revive as suas reminiscências mais antigas, percorre com divagações as suas memórias que são expostas na segunda parte da novela, intitulada “A propósito da neve molhada”.

Como afirma Bachelard (2000, p. 57), “de todas as estações, o inverno é a mais velha. Envelhece lembranças. Remete a um passado longínquo, sob a neve, a casa é velha”. Esse ambiente de neve e isolamento traz ao narrador/personagem uma necessidade incontornável de lembrar e refletir sobre si mesmo, permitindo um fluxo memorial carregado de paradoxos assumidos. E o fundamento organizador do discurso da personagem está centrado numa relação pura consigo mesmo, não havendo espaço para outra pessoa, que seria o caso da jovem prostituta Lisa, que fora convidada pelo próprio homem do subsolo para visitá-lo, quando dá a ela o seu endereço.

Contudo, são dois mundos diferenciados para a personagem. O mundo exterior, onde é submetido às iniquidades da humilhação, do anonimato e da exclusão, com o qual ele mantém uma relação de reciprocidade intentada nessas hostilidades e fustigações. No âmbito do porão, úmido e lúgubre, ele torna-se o seu único confidente, dizendo inclusive: “há coisas que eu não tenho coragem de confessar nem a mim mesmo” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 32).

Da mesma forma, tangido pelo frio, a personagem copista da repartição vive o seu mundo apartado das pessoas e das rotinas de Petersburgo, como diz Gógol neste trecho:

Enfim, mesmo quando todo mundo procurava se divertir, só Akáki Akákievitch não se entregava a nenhum divertimento. Ninguém podia dizer que algum dia já o tivesse visto em alguma festa. Concluindo a gosto as suas cópias, deitava-se para dormir, sorrindo de antemão ao pensar no dia seguinte: amanhã Deus mandará alguma coisa para copiar. (GÓGOL, 2015, p. 13).

O frio de Petersburgo é um poderoso inimigo de todos aqueles que recebem quatrocentos rublos por ano. E esse inimigo não é outro senão o frio que vem do Norte. Claro que aqueles que não dispõem de uma vestimenta capaz de impedir os rigores do inverno sofrem em demasia com esse adversário tão austero. E ele estará em frentes opostas às duas personagens. Se para Akáki Akákievitch o rigor será com o deplorável estado de seu antigo e

surrado capote, obrigando-o a buscar algum remendo que lhe dê proteção contra o inclemente clima gélido de Petersburgo; para o homem do subsolo, o frio lhe penetra na alma, não havendo vestimenta no mundo que o proteja.

Os dois caminham sob as luzes dos lampiões a gás nas noites gélidas ou nas manhãs frias das avenidas, percorrendo com as suas solidões a vastidão de um mundo que não os enxerga, onde tateiam, perambulando com as suas desimportâncias as vias de uma modernidade cruel. Uma estranha coreografia os faz desviar sempre de qualquer pessoa que cruzam pelo caminho. Um desvio sempre subalterno e naturalizado pelos dois homenzinhos sob a neve. Akáki procura abrigo num novo capote, mesmo que isso lhe custe semanas de imensa precariedade para se alimentar e até caminha nas pontas dos pés para não desgastar as solas dos sapatos. Já o homem do subsolo busca refúgio no subterrâneo, uma vez que em todas as suas tentativas de conviver socialmente, a humilhação é o seu único desenlace.

Além da desconsolada situação imposta às duas personagens, levando-as buscar no recolhimento e ostracismo um alento para as suas vidas miseráveis, ainda são exiladas de seu convívio, submetidas a uma incomunicabilidade num ambiente de desolação e trivialidade. Algumas das características que demarcaram, na elaboração de Martin Esslin (2018), o que foi chamado de teatro do absurdo, um teatro que surgiu no abatimento e desespero que impactou a população mundial, a Segunda Guerra. Aqui ele é posto como uma referência de possibilidades estéticas, com o carregamento de signos que nos trazem alternativas e caminhos para a reescrita do texto e para um mapa de voo cênico.

Os critérios de realização no Teatro do Absurdo não são apenas a qualidade da invenção, a complexidade das imagens poéticas evocadas e a habilidade com a qual são combinadas e sustentadas, mas também – e ainda mais essencialmente – a realidade e a verdade da visão que tais imagens encarnam. Pois, apesar de toda a sua liberdade de invenção e de sua espontaneidade, o Teatro do Absurdo preocupa-se com a comunicação de uma experiência de vida, e, ao fazê-lo, tenta ser escrupulosamente honesto e corajoso na apresentação da realidade da condição humana. (ESSLIN, 2018, p. 363).

As duas personagens estarão em suas cabines espectrais, aguardando o espectador, para que este lhe pague algum vintém ou que lhe dirija alguma palavra, ou lhes vomite a sua piedade condescendente. Talvez, esse incomodado espectador seja convidado a segurar uma barra de gelo ou sentir um frio golpe de vento em sua face que o permita conhecer as agruras de uma região gélida. Ou ainda, esse receptor sinta/reflita sobre a sua desimportância, em suaves radicalidades de interação. Talvez, um carnê de prestações que ele receba no começo do espetáculo e deve entregar às personagens em seu percurso. Algumas marteladas de “talvez”,

quicá nos façam compreender que há perguntas e remates inconclusos que nos remetem a outras tantas perguntas e indagações. O esforço é por cultivar respostas, mesmo sabendo que elas ativam outras tantas perguntas e alongam indagações.

5 UMA NOVA OBRA E A SUA TESSITURA

Sabíamos, desde o início, que a conceituação do que vem a ser uma adaptação de obra literária para o teatro ocuparia uma centralidade nessa trajetória. As leituras preliminares para a elaboração do projeto de pesquisa já indicavam a necessidade incontornável de me apropriar de um referencial teórico robusto para o efeito de desvendamento dos processos que implicam na operação de recriação das obras, migrando-as para outro contexto de tempo-espço e também para outra linguagem. Ajudou-me muito, então, a compreensão de que não há uma hierarquia a ser obedecida entre as obras originais e a obra em processo de criação.

Nesse sentido, a teoria das adaptações de Linda Hutcheon (2011) foi muito oportuna e colaborativa, permitindo uma compreensão que amplia as possibilidades de construção. Uma certa vertigem ainda permanece, pois, diferente do texto literário que permite ao leitor uma volta ao texto que fora compreendido; no teatro, pela sua característica de ser ao vivo e sem chance de qualquer retorno, talvez, possa ser mitigada na convicção de que a autoria dessa nova escrita não se dá numa dimensão estanque e aleatória.

Existirá sempre a necessidade de se relacionar com o escrutínio do espectador, que dará a palavra final, no momento da fruição. Ou seja, um percurso da vertigem ao calafrio. Assim, o que será relevante para o público haverá de ser visível e audível, mesmo que seja com efeitos estéticos dentro das referências ao teatro não-aristotélico aqui defendidas. Há ainda um caminho a ser percorrido que é o de associar os conteúdos da acumulação teórica com a problemática propriamente dita da adaptação, respeitando os pressupostos aqui apresentados, inclusive o zelo em não rumar no sentido de um “textocentrismo”.

Uma questão que já antecipamos como um desafio a ser superado é a fidelidade aos textos originais, não só pelo citado encantamento com as obras e uma inegável reverência, mas pela intensidade desses textos, que nos coloca uma tensão com a excelência das produções. Como corresponder à atualidade e potência das duas obras e ao seu alinhamento narrativo tão autônomo e peculiar? Como desenvolver uma escrita cênica que corresponda ao rico teor delas?

Como já foi dito no decorrer da dissertação sobre as escolhas feitas quanto às obras, autores, contextos e linha de unidade dos textos num mesmo espetáculo, a grande potência do presente trabalho está no intento de narrar à rua moderna, nos dias de hoje, da modernidade que nos chega da Rússia czarista. E nos vem através de duas magistrais traduções, sendo “O Capote” realizada por Paulo Bezerra e *Memórias do subsolo*, traduzida por Boris Schnadeirman, ambas pela editora 34. Também nos chega por Marshall Berman (1982), através do seu icônico livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, em que o teórico desvenda as aventuras da modernidade,

em especial no capítulo IV – “Petersburgo: O Modernismo do Subdesenvolvimento”, iniciado com a ficção de Gógol, até o aprofundamento das obras de Dostoiévski, incluindo a sua análise das notas do subterrâneo, na visão do homem do subsolo.

Por ele, a cidade de São Petersburgo é descrita como nebulosa, obscura e cinzenta, capaz de reger a vida de seus habitantes, tornando-os vítimas de sua grandiosidade, de sua geométrica opulência e de sua feição zombeteira. Uma cidade feita para ser uma janela russa para a Europa, que fora erguida sobre um pântano, onde eram enterrados os mujiques que trabalharam na sua construção.

Essa mesma cidade feita para a glória e o deleite megalomaniaco do czar Pedro I, o Grande, fora construída por urbanistas e arquitetos ocidentais, impondo de forma draconiana uma modernização na vida daquela Rússia antiga e atrasada. Uma negação abrupta das tradições eslavas e o ocidentalíssimo processo de exclusão e anulação do homem mais humilde. Gógol vai nutrindo um verdadeiro asco a todo esse processo e, nas suas obras, revelando o engano de todo esse domínio estrangeiro sobre as pessoas pobres da nova capital russa, assim declarada, em 1717.

Às margens do Rio Nevá, onde se constrói a cidade, vai se formando uma população predominantemente por funcionários do governo, na sua burocracia estatal. Como se tratava de um regime autocrático, a bela cidade passa a ser frequentada por militares de todas as patentes, carimbadores de papéis e copistas (como são os casos das personagens pontuadas nesse trabalho) e alguns nobres aristocratas que acorreram à pólis por determinação coercitiva do czar e também pelos fartos incentivos dados em forma de doação de vastas terras e em outros benefícios, incluindo outros títulos que lhes conferiam riqueza e poder.

Sob essa perspectiva, Gógol, junto com Púchkin e Dostoiévski, cada um em seu tempo, são elaboradores de narrativas e personagens que ficaram eternizadas em suas obras literárias, no esforço de desvendamento dessa cidade sublime e misteriosa. Inclusive, Berman (1982, p. 190) assevera que o conto *Avenida Névski*, de Gógol, “inventa o romance de rua”.

As duas personagens das obras selecionadas, Akáki Akákievitch e o homem do subsolo, têm em comum as suas referências centradas nessa cidade icônica, são igualmente desimportantes e solitárias e trabalham ou trabalharam nas mais baixas camadas da burocracia russa. Ambos copistas que não inspiravam nenhum respeito ou comiseração de seus iguais ou de seus superiores. Também igualmente são as suas trajetórias de vida, todavia com algumas peculiaridades de estilos literários ou de configuração das suas constituições como personagens, pois estão diante de um espaço tipicamente moderno ou em processo de rigorosa modernização.

Embora, o conceito de modernidade não tenha definições mais conclusivas ou consensuais, nos apegamos aqui à leitura de Berman (1982, p. 205), em que afirma que ela é como “um tipo de experiência vital, de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje”. Prossegue sobre a questão, assegurando que:

Encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos [...] ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. (BERMAN, 1982, p. 205).

E esse turbilhão mencionado engloba vários fatores, que incluem as descobertas científicas, o vertiginoso avanço da ciência e da razão, mudando de forma drástica a nossa visão do universo e de muitos fatores corriqueiros da vida, acelerando o seu ritmo e gerando outras formas de poder e de organização, nem sempre em favor das massas. E as nossas personagens são as vítimas diretas dessa modernização imposta de forma vertical e impiedosa ao povo russo. E a vitimização dá-se na medida em que as alterações arquitetônicas e urbanísticas na nova capital russa não modificaram o rígido sistema social de castas, no qual os mais pobres e subalternos tinham sempre que ceder o lugar e passagem aos nobres, oficiais e superiores nessa hierarquia tão excludente.

Outro desafio que se tem nessa empreitada da nova escrita da obra adaptada e, também, no possível processo de montagem do espetáculo, é o protocolo proposto para essa atividade que passa pelo crivo do teatro épico-dialético, buscando aplicar nas duas situações, reescrita e montagem, o efeito do distanciamento a ser elaborado a partir de uma abordagem historicizante numa perspectiva dialética, posta na relação entre público e plateia, buscando um resultado despassivador e uma atitude reflexiva por parte dos receptores. Um efeito que só se dá quando os recursos cênicos, aplicados ao sistema estudos/escrita/montagem, ofereçam consigo a possibilidade de questionamento sobre a sua percibibilidade, sua possibilidade plena de transformação histórica, além de sublinhar a casualidade social dos eventos que serão mostrados em cena.

Uma tarefa que vem associada à outra, que é causa e efeito da anterior, é o tipo de teatro que se propõe a fazer, ao operar deslocamentos junto ao espectador, propondo-lhe uma postura emancipadora e crítica. Assim, entram aspectos que exigem reflexão e debate na compreensão do que seria esse teatro engajado, não perdendo de vista os riscos que se têm de ideologizar um teatro anti-ideológico, como o proposto por Bertolt Brecht (1978).

Esse esforço de estabelecer um espetáculo que dialogue com o seu público, entendendo-o não como um sujeito passivo, mas sim como uma pessoa capaz e disposta a uma interação com a cena. Esse encontro nem sempre será pacífico e linear, às vezes, terá nuances de confrontos entre o espetáculo e esse espectador coparticipe da função. Uma relação dialógica entre o que se entende, mesmo com o risco de uma exagerada simplificação, como o emissor e o receptor.

Para tanto, há que se buscar a reflexão proposta por Rancière (2012) sobre essa relação, quando o mesmo propõe um desafio comunicacional entre o espectador e o espetáculo, em uma comparação com a figura do mestre-aprendiz. Um engajamento contra os embrutecimentos dessas relações.

5.1 Dramaturgia e encenação

O que colocamos nesse trabalho, além das abordagens conceituais sobre o processo de migração de textos não dramáticos para o teatro e os seus contextos literários e sociais, é uma construção dramaturgica e um mapa de encenação. Nessa pesquisa, incluo-me na condição de encenador, pelas diversas montagens teatrais que tive a possibilidade de dirigir. E assim estou como encenador e como dramaturgo no processo de operação dos textos literários escolhidos para sua migração para o palco. E há uma distinção evidente de uma e outra atuação? Há uma fronteira clara entre o que é uma “dramaturgização” e uma encenação?

Está se tratando aqui de uma escrita com viés dramaturgico, cujo conteúdo será destinado a um espetáculo teatral, sendo inevitável que se incluam elementos visuais da cena imaginada. É uma gestação de uma montagem teatral completa, em que a escrita não é incólume aos aspectos visuais, sonoros, gestuais e invisíveis de uma montagem teatral. E compreendendo, nesse caso, uma montagem como uma espécie de edição não só dos textos de partida, como também do que será incluído, cortado, ampliado, modificado, reinterpretado e suas circunstâncias que ganharão materialidade cênica e feição de um espetáculo. Todos os procedimentos e manuseios textuais têm como propósito fulcral a construção da cena, do espetáculo.

As modificações que impactaram o teatro, que vêm historicamente de crises em crises, em um processo infundável de mutações, sobretudo as ocorridas a partir do século XX, deram à figura do diretor teatral novas configurações, seja para fazer frente às pluralidades e complexidades vividas nas últimas décadas ou para dar conta dos processos estéticos em que o

teatro se situa. Deixa sua condição de diretor de cena, ensaiador ou marcador de cena para uma atuação como encenador.

Verifica-se que existe um deslocamento da sua atribuição pretérita, saindo da situação de um solucionador cênico de um espetáculo para uma arquitetura cênica mais ampla e alargada. E é essa figura de encenador que vai alterar profundamente o teatro na virada do século XIX para o século XX, com um grau muito maior de autonomia e possibilidades criativas, ele vivencia juntamente com os atores, criadores cênicos do espetáculo e ao espectador novas experiências estéticas.

Nessa jornada de transposição dramatúrgica do conto de Gógol e da novela de Dostoiévski para o viés dramatúrgico, a atuação do encenador começa na leitura e recriação do texto literário, na compreensão da estruturação das cenas, no entendimento inicial das fábulas e dos discursos, estando em mente o que é a encenação. Destarte, encenação e dramaturgia criam elos de conexão indissociáveis, em uma potência criativa que impede a delimitação de fronteiras no processo criativo.

A escritora e pesquisadora portuguesa Ana Pais (2016), autora do livro *O Discurso da Cumplicidade – Dramaturgias Contemporâneas*, cunha o termo “cumplicidade” para comentar o jogo estabelecido entre encenação e dramaturgia, aqui citada pelo professor André Paes Leme (2018, p. 93):

Em particular no campo do teatro, a confusão entre dramaturgia e encenação é notória nas nomenclaturas atuais. Não se materializando num elemento isolado do espetáculo, a dramaturgia tende a ser acoplada à prática da encenação ou identificada como uma qualidade que caracterize esta última. Na verdade, associar dramaturgia e encenação é perfeitamente plausível quando pensamos que ambas constituem as escolhas do espetáculo, sendo que a primeira o fundamenta e a segunda o revela. Qualquer opção da encenação será sempre simultaneamente uma opção dramatúrgica.

Parafraseando o professor Leme, em sua tese de doutorado pela Universidade de Lisboa, que cita a pesquisa de Ana Pais (2016), em que ela trata da evolução do conceito de dramaturgia e a sua presença no espetáculo, revelando, na ausência visível de fronteira, uma indissociabilidade da encenação. Assim, o encenador/dramaturgo converte-se no organizador do espetáculo através de uma composição cênica. As duas funções entrelaçam-se e se completam. Não há um desmembramento que seja interessante nesta composição, pois a junção de percepção e imaginação projetiva darão rumo e sentido ao espetáculo criado, mesmo quando se trate de encenação imaginária.

Vale reforçar que o encenador, já no século XX, ultrapassa a função inicial de simples organizador da cena ou o responsável apenas pela adaptação para o palco, e ensaiador de um determinado texto teatral, de acordo com uma visão artística previamente estabelecida pelo autor do texto. (LEME, 2018, p. 94).

Considerando as nuances desse trabalho, a escolha é por uma autodesignação como encenador-dramaturgo para as construções apontadas a seguir, que fundamentam e revelam o espetáculo em gestação.

5.2 Operações dramatúrgicas

As escolhas que estão definidas na presente pesquisa nos trazem a este momento, que é o de identificação das aplicações textuais e cênicas que se pretende realizar. São duas obras com tempos diferenciados e abordagens próprias. E, para efeito de compreensão, o trabalho final deste processo de adaptação será mencionado como produto e é ele, já em fase de construção final, que iremos abordar agora.

Na concepção de Linda Hutcheon (2011), essa entidade formal que é o produto pós processo é como se fosse um palimpsesto, que significa mais ou menos um pergaminho raspado para dar lugar a outro texto, mas que ainda mantém traços ou vestígios do que foi apagado. O que se coloca agora é esse resultado dramatúrgico entrelaçado com as indicações de encenação.

A presente construção do produto será referenciada em José Sanchis Sinisterra (2016), em especial, de sua obra *Da literatura ao palco*, em que enumeraremos os elementos centrais para as articulações entre a fábula e a ação dramática. Estão assim dispostos: a temporalidade, a espacialidade, os personagens, o discurso e a figuratividade ou verossimilhança.

Com relação à **temporalidade**, ela lida com os episódios da fábula e estão dispostos numa sequência e ordem de apresentação. A **espacialidade** dá a dimensão de lugar da fábula, no caso aqui da adaptação, dos lugares que serão evidentes e presentes e aqueles que serão citados, mencionados. No tocante aos **personagens**¹⁴, eles são os sujeitos da fábula. Existe aí uma relação de hierarquia que se coloca entre eles e em qual estrutura essas relações vão se dar? Interessa aqui também saber como se dá a relação entre os que estão presentes e os que estão ausentes. Da mesma forma, se eles estão postos como referências, se são extracênicos ou incorpóreos.

¹⁴ Embora Sinisterra (2016) use o termo “os personagens” no masculino, a opção neste trabalho é sempre mencionar “as personagens”. Dessa forma, doravante será sempre usado o termo no feminino.

Quanto ao **discurso**, ele irá definir os episódios das fábulas que integram a ação dramática, postos a partir da dialogicidade e da narratividade. Será pensado em termos de relevância e como se comunica ao longo da encenação, bem como na identificação das modalidades desse discurso, seja através de diálogos ou outro recurso dialógico. Observar-se-á em que dimensão cênica se dará o silêncio, o que está implícito e que não é dito, mas é mostrado. É ainda muito apropriado que se estabeleça a dimensão do texto dramático em relação às didascálias e qual será a intensidade das narrativas. Aqui há um mapeamento não quantitativo do que seja verbal e não verbal na chegada ao produto.

Já a **figuratividade**, aborda as afinidades ou desavenças entre os personagens e a sequência de episódios das fábulas. Eles se reconhecem como verossímeis? Há uma relação clara entre realidade e estatuto ficcional? Quais são os princípios de casualidade que regem o entrelaçamento desses fatos entre a fábula e a ação dramática? Há crenças, postura ideológicas, valores morais, tabus e sentimentos que são postos em jogo?

Sob essa ótica, prossigo parafraseando Sinisterra (2016), já inserindo as situações das obras adaptadas como um produto. O primeiro âmbito da articulação proposta pelo teórico entre a fábula e a ação dramática é o da **temporalidade**. Ele elabora, a partir de perguntas, respostas que vão ao encontro com que se tenciona realizar na adaptação. Então, vamos aqui reproduzir as perguntas de Sinisterra (2016) e responder as que têm vinculação efetiva com o produto aqui posto:

1 – “Que segmentos ou episódios da fábula são incluídos na ação dramática?”

Nem todos os episódios do conto “O capote” e da novela *Memórias do subsolo* serão acionados na adaptação. Como a adaptação irá apresentar as duas personagens, Akáki Akákievitch Bachmakkhtin e o Homem do subsolo em situações próprias e concomitantes no palco, em cada espaço haverá as personagens e as suas circunstâncias que são mencionadas nas obras literárias, mas no viés de linguagem cênica. No caso de Akáki, serão aproveitados os episódios da sua vida desde a escolha do seu nome, passando pela sua trajetória na repartição pública, os deboches e as zombarias, sempre apresentados pelos narradores. Na outra ponta do palco, onde estará o Homem do subsolo, terá a sequência que está apontada na novela de Dostoiévski, dividida em duas partes, sendo que na primeira não haverá nenhum episódio, só o próprio monólogo da personagem. Na segunda parte, alguns episódios serão narrados pelo próprio Homem do subsolo com a presença de narradores.

2 – “Qual seria a ação inicial na dramatização?”

O espetáculo terá três momentos, sendo o primeiro a entrada do público no local da apresentação, onde haverá um hall de recepção, com vestimentas de inspiração russa, espelhos e um túnel de gelo e com forte vento frio que levará o público fragmentado à plateia. A ação será performática entre os mediadores cênicos e o próprio público, as atuações dessa entrada estão em textos difusos nas duas obras literárias e não serão utilizadas com literalidade e nem fidelidade imagética, mas referenciadas. Essa primeira ação tem impacto direto nas demais atividades subsequentes que ocorrerão no palco. A segunda ação é a primeira parte do espetáculo no palco, em que estarão intercaladas as cenas de Akáki e do Homem do subsolo. As cenas alteram-se até o momento do início da confecção do capote de Akáki por Pietróvich. Haverá uma coincidência com o final da primeira parte da novela, intitulada na obra de partida como “Subsolo”. Quando se inicia a segunda parte que é “A propósito da neve molhada”, a forma alternada e intercalada será modificada e as cenas ocorrerão sem interrupção, ao mesmo tempo nos dois planos.

3 – “Qual é a ordem das sequências?”

No plano de Akáki, haverá uma inversão da sequência das cenas, que iniciará com a sua morte já na primeira cena. Esse óbito tem forte impacto, porque a esta altura o espectador não terá ideia do que está ocorrendo na trajetória da personagem. Depois da primeira cena, retorna-se à sequência disposta no conto de Gógol, até o momento em que o alfaiate Pietróvich começa a confecção do novo capote. O intuito é de que as cenas sejam fluidas e leves, com brevíssimos intervalos, e intercaladas com os episódios do Homem do subsolo, cuja sequência se dará mais ou menos, conforme está na novela de Dostoiévski, com a supressão de muitas cenas ou situações da obra de partida.

4 – “Qual é a ênfase das cenas?”

O primeiro momento, que é a entrada do espectador, diz muito do espetáculo, porque é uma síntese imagética das duas obras, dispostas performaticamente e muito vinculadas às reações do público. Elas se darão com muita improvisação e irão indicar, já na entrada, o ritmo meio modorrento do próximo momento, já com o público no local da apresentação após ter passado pelo túnel de gelo da entrada.

Teremos um ritmo de repartição pública vista por um olhar estigmatizado e colonizado. Como o espectador irá lidar com os capotes e, sobretudo das araras de figurinos, ele irá se contemplar nos espelhos que estarão dispostos ao lado. Atrás de cada espelho, terão câmeras

camufladas, cujas imagens serão projetadas no interior do teatro, mas o espectador só saberá quando chegar ao local da plateia.

No segundo momento, que é a primeira parte do espetáculo propriamente dito, o ritmo será lento e povoado de sensações, mas a ação que terá maior relevância será a morte da personagem já na primeira cena do plano de Akáki. As cenas da segunda parte, que serão o terceiro momento da peça, terão ritmo e tempo invertidos da anterior. Serão cenas rápidas e referenciadas nas narrativas. Haverá simulação cênica de espaços externos e até de carruagem.

O escritor espanhol Sinisterra (2016) prossegue nesse primeiro âmbito da temporalidade com outras indagações como a extensão ou intensidade e a forma de tratamento dada às cenas, tipo antecedente, ocorrente ou iminente. Em certa medida, já foram anteriormente comentadas essas situações. É relevante dizer que lidaremos com segmentos temporais distintos nos três momentos da encenação. Sendo que o primeiro que é a chegada ao teatro ou outro local escolhido para as apresentações, não haverá nenhuma pressa, porque estará vinculado ao tempo de reação de cada espectador. Situações que ocorrerão posteriormente no palco serão sutilmente abordadas, mas só imagetivamente.

Assim, os acontecimentos antecedentes, ocorrentes e iminentes serão sugeridos e, em certa medida, vivenciados pelos espectadores, porém sem que eles tenham claro essa implicação no transcorrer do espetáculo. Caberá a cada sujeito fazer uma edição mental ao longo da peça ou sequer fazer qualquer ilação ou correlação entre os três momentos. Assim, teremos situações nesses três momentos que serão mencionados, ou apenas evocados, sem que o público tenha uma legenda pronta para as situações. Nas cenas de palco, o espectador também terá a possibilidade escolha do que acompanhar, sobretudo na segunda parte da peça em cena.

5 – “Qual é a extensão ou intensidade?”

Como o conto e a novela têm ritmos e andamentos diferenciados e tratam as narrativas e descrições com induções visuais muito próprias, a encenação lidará com dois tempos diferentes nos dois planos. Enquanto o plano de Akáki evoca o século XIX, período em que foi escrita a obra de partida, e trata de uma situação de época, cujas visualidades estarão inspiradas nesse contexto. Assim, Akáki estará no século XIX. Do outro lado, no plano do Homem do subsolo, ele estará em pleno século XXI, com um tablet ou um notebook na mão, em frente ao qual ele irá dialogar com o seu suposto público.

No segundo âmbito, ainda no processo de articulação entre as fábulas e a ação dramática, será o da **espacialidade**. Claro que há uma conexão imediata e direta com o que foi posto no

âmbito anterior da temporalidade. Novas perguntas orientam respostas e vínculos com relação à dramaturgia-encenação.

6 – “Que lugares da fábula serão representados em cena?”

Desde a entrada do espectador no teatro, ele já saberá que há uma indução de lugar. Talvez, o receptor tenha lido alguma das publicações dos releases e tenha uma noção dos lugares evocados ou citados na encenação. No entanto, o hall de entrada com os figurinos típicos da Rússia não deixará dúvidas, ou se deixar, serão poucas, de que há uma intenção de indicação de um lugar. O espectador será constantemente provocado a experimentar os figurinos, a vestir os adereços e se olhar no espelho. Ele poderá aprovar ou reprovar essa vivência sua com os objetos e vestimentas. Antes de adentrar o túnel de gelo será sempre alertado para que tenha cuidado com a avenida Névski: “Cuidado com a borrasca da avenida Névski”.

É evidente que não haverá figurinos suficientes para todos os espectadores, isso numa visão otimista de público. Então, esse primeiro contato do espectador com o espetáculo será de provocação, indução e localização, mesmo que esta última seja aludida. No palco, a cenografia deverá dar uma ideia de algo gelado e distante. As duas redomas das duas personagens estarão iluminadas com as suas presenças já na chegada do espectador à plateia. O desenho cenográfico deverá lembrar o Red Light District, de Amsterdã, onde estarão dispostas as personagens inicialmente.

Ao adentrar o recinto interno do teatro, a atenção do público estará dividida entre o que ocorre no palco e o que aparece no telão, que estará disfarçado no cenário, onde serão visualizadas as cenas captadas pelas câmeras camufladas atrás dos espelhos. O espectador perceberá que as suas próprias imagens foram exibidas no telão. Antes do início do espetáculo propriamente dito, haverá uma breve exibição de uma edição das pessoas que foram captadas pelas câmeras. O local ainda é uma indução de percepção, mas não está plenamente dada. As cenas mencionadas no âmbito anterior irão situar, pelo menos dar uma ideia dos locais das cenas. Ou seja, a repartição pública onde Akáki trabalha, seu paupérrimo quartinho de subúrbio com a sua cama feita de placas de imitação de gelo, sua mesa de refeição com o tampo de gelo onde ele fará suas miseráveis refeições, as ruas de São Petersburgo que serão evocadas cenograficamente e nas coreografias gestuais dos narradores, a casa do chá do seu superior e a carruagem do oficial onde ele subtrai o capote.

No plano do Homem do subsolo, só haverá um único espaço, que é a sua “fendazinha”, o seu fétido e lúgubre subsolo. Um porão onde ocorrerão as cenas do seu plano. O espaço do subsolo será inspirado num porão dos dias de hoje, com pouquíssimos elementos de cena os

quais remetem à atualidade. No proscênio do palco, estarão dispostas barras de gelo, fazendo uma espécie de ribalta. Dentro das barras, realçadas pela contraluz, estarão ossadas e restos de membros e partes de corpo diluídas dentro do gelo, numa alusão subjacente aos milhares de mujiques que foram soterrados durante a construção de São Petersburgo.

É relevante que o espectador tenha uma conexão entre o lugar aventado e o sentimento das personagens. Assim, as fábulas e a ação dramática criam sinais para o espectador ter uma sutil noção de topologia. A sequência de episódios distintos entre os espaços que são públicos e espaços privados demarcará as reações e situações das personagens. A cena de entrada do público, onde ele será estimulado a interagir com os objetos e narradores que estarão na entrada do teatro irão ser novamente mostradas nos espaços entre os dois planos, em certa medida, ofuscados por uma tela, tipo organza com trama espaçada, dando uma sensação de névoa permanente no espetáculo. Talvez, ele, o espectador, faça alguma ilação incompleta com o que vivenciou na entrada do teatro com as cenas e o ambiente que ele irá assistir na sua relação com o palco.

Também é relevante balizar a inexistência visual da Avenida Néovski, que será como uma via imaginária ou virtual, mas que será ponto de convergência, de encontro-desencontro entre as duas personagens da adaptação. Assim se posiciona Sinisterra sobre essa possibilidade:

Ainda dentro do âmbito da espacialidade, existe uma oposição cuja possibilidade terá sempre efeitos enriquecedores sobre nossa dramatização: a dialética cena-extracena. Quer dizer: a relação entre aquilo que é visualizado pelo espectador e que se produz em cena, ou se preferirmos, a intracena – e o ocorrido na extracena, isto é, aquilo que não é visualizado, mas que evidentemente existe como âmbito envolvente da ação dramática propriamente dita. (SINISTERRA, 2016, s/p).

Como os dois planos estarão separados também por uma distância temporal, essa invisível avenida deverá conter elementos simbólicos que possam sugerir a sua existência e a sua função de interligação da modernidade. [...] “Como esses espaçauos extracênicos são também espaços dramáticos” (SINISTERRA, 2016, s/p), há a possibilidade de despertar a percepção do espectador para estas ilações, dentro de um recorte dramático ou histórico.

No terceiro âmbito, a pontuação do teórico é com relação às **personagens**. E, em ambos os casos, há uma imensa galeria delas. A pergunta que é realizada nesse âmbito é:

7 – “Que sujeitos da fábula se encarregam de sua concretização?”

No plano de Akáki, a utilização de personagens se dará da seguinte configuração: Akáki Akákievitch, Pietrovitch, Narrador 1, Narrador 2 e Alto Funcionário. As demais personagens

citadas no conto serão suprimidas na encenação e serão minimamente mencionadas. Como haverá algumas elipses, como recurso narrativo, as personagens evocadas não terão presença em cena, sendo materializadas simbolicamente pelos narradores.

No plano do Homem do subsolo, teremos em cena as seguintes presenças: Homem do subsolo, Lisa e Narrador 3. As demais personagens, que inclusive serão reiteradamente citadas pelo Homem do subsolo, serão representadas em espectros pelo Narrador 3 e, em poucas vezes, pelo empréstimo dos Narradores 1 e 2. Somente a personagem Lisa aparecerá no quadro iluminado das cenas, as demais “presenças” serão em forma de silhuetas e em contraluz.

Ainda no âmbito das **personagens**, tem-se uma segunda pergunta:

8 – “Que hierarquia organiza sua interação?”

O que se indaga aqui é qual são os destaques ou quais personagens se sobressaem. Está claro que a montagem se sustenta sobre as duas personagens centrais e as demais que giram em torno de suas presenças e reações. No caso da personagem Lisa, que quase comove ou redime o Homem do subsolo, terá uma relevância maior, já que ela irá permanecer em cena durante toda a segunda parte do espetáculo. Às vezes vestida e, em outras, nua, todavia sempre de costas para o público, sendo que na sua última presença ela estará com uma carta na mão, permanecendo por muito tempo parada. Ela é a materialização da invasão da dimensão pública no espaço privado. Sua presença, estática, com uma carta na mão, de costas para o público, está inspirada imagetivamente na cena do filme “O Enigma de Kaspar Hauser”, de 1974, de Werner Herzog.

Mesmo com a presença física de Lisa, não há uma interação com o Homem do subsolo, exceto numa cena quase final de um abraço doloroso. O contato será visual por parte dele nas situações em que se sente amedrontado e inseguro. É óbvio que ele se sente assim em quase toda a obra, mas aqui na adaptação essa referência será unicamente à segunda parte, que é “A propósito da neve molhada”. Ainda é relevante mencionar que, como a personagem Lisa permanece imóvel quase que todo o tempo, a sua mudança de figurino ou a retirada dele será efetuada pelo Narrador 3, com as mesmas medidas e comentários em forma de onomatopeias que ele terá feito com o espectador quando da sua chegada ao teatro, ao lhe colocar ou retirar as vestimentas da entrada.

No tocante ao quarto âmbito da articulação entre as fábulas e ação dramática, **o discurso**, começamos com a primeira pergunta:

9 – “Que situações das fábulas são figuradas textualmente através da dialogicidade? E quais são figuradas através da narratividade?”

Da mesma forma que nos âmbitos anteriores de temporalidade, espacialidade e das personagens, há uma clara divisão entre os dois planos do palco, aqui na articulação com o discurso ocorre uma clivagem análoga. No plano de Akáki, ocorre uma hibridização entre a abordagem narrativa e os diálogos de Pietrovitch, dos Narradores 1 e 2 e os coros dos Narradores. Também há uma única fala de Akáki quando ele subtrai o casaco do Alto Oficial, que se repete no início e no final do espetáculo. Já no caso do plano do Homem do subsolo, há o que Sinisterra (2016) identifica de “dramaticidade mista”, numa dimensão de épico-dramática, cuja personagem rompe a virtual quarta parede e conversa com o público. Neste caso, ele conversa com o público no teatro e com um suposto público no dispositivo digital, um tablete ou notebook.

Há também que se mencionar os diálogos abertos e improvisados da performance de chegada do público ao teatro, em que não é possível precisar mais do que as falas indutivas dos Narradores 1, 2 e 3, que estarão no hall de entrada do teatro. Consoante o teórico abordado, ele nos chama a atenção para uma questão que irá ocorrer em algumas circunstâncias da montagem que são as didascálias que se colocam repetidamente ao longo da adaptação. Elas indicam, mediam e insinuam situações, climas dramáticos e silêncios que são indutores de interação com o espectador. Talvez, seja a tentativa um tanto gaga do dramaturgo-encenador em participar das cenas ou, pelo menos, imaginar sua presença na interação com o público.

E chegamos ao quinto âmbito dessa articulação entre as fábulas e ação dramática, que são a **figuratividade** e o **mundo possível**. Iniciamos com a seguinte pergunta:

10 – “Qual o grau de afinidade ou semelhança dos personagens e acontecimentos da fábula com a imagem de realidade dos receptores imaginários?” e “Em que os personagens e situações da fábula se parecem com os personagens e situações da realidade?”.

Sinisterra (2016) corrige-se atualizando o próprio conceito de realidade, inserindo as considerações que esse conceito está atrelado ou elaborado a partir da educação recebida, pela ideologia, pela religião e outras referências indutivas. E, nesse âmbito da figuratividade, estão elementos que permeiam a montagem, como as casualidades são determinadas pelas circunstâncias narradas e por alguma lógica intrínseca das personagens.

Nesse esforço de parametrizar a figuratividade com a realidade construída, o autor vai enfatizar o caráter relativo da verossimilhança, que distante da noção de imutabilidade, é totalmente ancorado nos valores, percepções, crenças, práticas sociais, hábitos, leis e todas as

histórias e suas versões da vida social. Então, ele associa a utilização de um tema mítico ou histórico às teorias de funcionamento da ação dramática. Essa aproximação ou atravessamento permite ao dramaturgo-encenador fazer a leitura da verossimilhança, conforme as práticas sociais de seus contemporâneos.

Como no caso desta adaptação, há uma opção por dimensões temporais, em que ocorrem inclusive os anacronismos citados, a figuratividade aqui posta pelo autor vai ao encontro das intenções de operações textuais que tencionam a disposição dos dois planos de acordo com uma leitura bem autônoma de historicidade. Posto de outra forma, por exemplo, quando situo o desenho cenográfico da peça no Red Light District, de Amsterdã, existe o esforço ou a tentativa simbólica de levar o espectador a um deslocamento temporal e espacial.

No caso da citação do distrito de prostituição holandês, tem-se uma conexão com a figura da modernização urbanística de São Petersburgo, longamente comentada aqui nesse trabalho e a sua relação com o czar que a construiu, Pedro I, O Grande, que morou por um longo período na capital dos Países Baixos. Claro que essas explicações cabem aqui como trabalho acadêmico, sendo totalmente despercebida pelo público. Mas, se posso participar criativamente e de forma autônoma da recriação das fábulas, posso também tecer numa perspectiva própria de composição.

Talvez, a explicação esteja aquém da inspiração metafórica, mas que tem muito a ver com o caráter difuso de compreensão do que seja verossímil nesse processo, agora na etapa de ganhar materialidades enquanto produto. Explicação esta que nos leva a uma outra pergunta de Sinisterra (2016):

11 – “Qual o grau de autoconsistência do sistema ficcional?”

Percorre o autor aqui, dentro da noção de figuratividade, a verossimilhança de uma construção poética, que ele nomina como autoconsistência. E é essa coerência autossustentada que vai dar nitidez e fluxo a esse mergulho ficcional. Compreendemos que arranjar as personagens das duas obras canônicas, que foram criadas quase que em uma mesma época, dispostas num mesmo espetáculo, em dimensões temporais distintas, é uma escolha que tem que estar instruída por uma visão coesa de mundo e por um estatuto cênico coerente. Há uma ampliação da percepção do que poderia ser chamado de mundo da ficção cotejado com o mundo real.

Reiterando que esse conceito de real está na perspectiva do que foi construído culturalmente ou que é compreendido socialmente; então, consigo desenhar esse mundo ficcional numa feição autoconsistente, pode ser que funcione junto ao espectador e que por ele

seja aceito. Tenho consciência de que é necessário estabelecer um pacto de comunicabilidade com o público para que ele não abdique da montagem, ou que amplie as barreiras que há entre espetáculo e espectador, e retorne à sua dimensão passiva e distante.

Dessa forma, o distanciamento que se intenciona é de outra ordem, que tem a ver com o espanto e o pasmo, que promove a intensidade e evita o óbvio. Se há uma quebra da relação tempo-espço, ela ocorre na perspectiva do teatro épico, na reiterada inspiração brechtiana.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração desse trabalho mirou um roteiro que insere elementos conceituais e metodológicos para uma adaptação cênica que parte de duas obras não dramáticas até a sua chegada ao palco. Diante de um repertório teórico de formulações conceituais, fizemos a opção pelo termo adaptação, na compreensão de que ele se encaixava mais no propósito previsto para essa empreitada e se conectava mais próximo aos acúmulos da minha trajetória como encenador e como professor de teatro.

No primeiro capítulo da pesquisa, convencido que fui, elenquei um conjunto de montagens que participei como criador e como diretor de encenação ao longo da minha trajetória como professor. Também foram comentados os conteúdos temáticos, as motivações contextuais e os formatos cênicos dessas produções. Ao longo desse relato da trajetória, mencionei o meu início como monitor-bolsista do grupo de teatro na Escola Técnica Federal de Goiás –ETFG, passando pela minha demissão dessa função precária e depois o meu retorno como professor a essa mesma escola.

Da mesma forma, relatei aqui as minhas militâncias como trabalhador da educação pública e o meu engajamento no movimento local e nacional de teatro amador. Ambas as militâncias estendem-se aos dias de hoje, intensificadas pelo momento sinistro que estamos atravessando, tanto pela sombra ameaçadora da pandemia e seus efeitos angustiantes e macabros sobre todo o planeta, quanto pelos impactos deletérios causados em nosso país por um desgoverno, que ora ocupa a mais elevada função do executivo brasileiro.

No esforço de relatar essa minha trajetória, enfatizamos dois momentos que ocorreram no espaço de menos de um ano, que foi a minha demissão de uma função precária como trabalhador da escola técnica, em agosto de 1984. Um desligamento feito de forma desrespeitosa, já que foi anunciado no auditório daquela escola, onde estava lotado naquele momento. As alegações eram de que eu estava tumultuando a vida escolar e promovendo balbúrdias na rotina educacional, mas todos sabiam que foi motivado por minha atuação no movimento nacional pelas Diretas Já, que exigiam eleições diretas para presidente do Brasil, ancoradas na emenda Dante de Oliveira.

Outros motivos foram apresentados, mas o litígio era causado também pelas críticas recorrentes que eu fazia a um diretor autoritário, que havia sido imposto pela ditadura militar na direção da escola. Com esse afastamento, fui ser professor de cursinhos preparatórios de vestibular, mantive a minha atuação no movimento de teatro amador e acabei sendo eleito para presidente da confederação Nacional de Teatro Amador – CONFENATA, tendo sido o mais

novo a ocupar esse cargo na entidade. Já nesta nova função, participando do Festival Internacional de Londrina, que era organizado pela Universidade Estadual de Londrina-UEL, fui preso no dia da abertura solene do evento, no dia 03 de abril de 1985, sob a alegação de desacato às autoridades da Polícia Federal e do juizado de menores da cidade, que estavam naquele momento impedindo a entrada de pessoas menores de 18 anos, em um espetáculo teatral, que não justificava aquela classificação etária¹⁵. Ou seja, em menos de um ano, a minha atuação política e engajamento no movimento teatral me levaram a dois reveses hostis.

Essa prisão arbitrária teve repercussão nacional e forte impacto no festival de Londrina na época, tendo inspirado a montagem de um espetáculo na cidade com o nome de **Aqui ó, peguei um de menor**. Talvez, devesse omitir esses dois episódios da minha trajetória, porque foram impactantes para mim e meus familiares, porém eles não me envergonham, tampouco me orgulham. A conjuntura daquele momento exigia coragem e prontidão. Em certa medida, eu as tive.

Na parte mais amena dessa jornada, pude descrever aqui as adaptações das peças teatrais: **Os sapos de Bandeira, Os beatniks, Language, Três por Três** e outras que estão relatadas no segundo capítulo deste trabalho, em que pude descrever sucintamente as etapas e procedimentos adotados para essas montagens. Alguns poucos materiais visuais foram acrescentados aos relatos, porque muitos arquivos na escola foram apagados e outros se perderam num ciclo constante de mudanças de endereços, de atuação profissional e por uma baixa cultura pessoal em preservar a própria memória documental.

Ainda no primeiro capítulo, pude associar essa trajetória aos conceitos e metodologias de um processo de adaptação, buscando apresentar elaborações conceituais e os seus desdobramentos. Foram citados as teorias da adaptação de Linda Hutcheon (2011) e os conceitos de tradução e transcrição fundamentados em Haroldo de Campos (2005, 2006). Expliquei a escolha em caminhar conceitualmente e metodologicamente com a teoria da adaptação de Hutcheon por compreender que essa abordagem balizava com maior discernimento as escolhas que eu considere mais próximas do intento desta pesquisa, bem como dos seus desdobramentos dramaturgicos e de uma encenação.

Assim, optei por elencar as etapas sugeridas por Hutcheon (2011), no seu conceito de processo, até culminar no que foi nominado como produto dramaturgico, sem configurar um diagrama propriamente dito. Considerei mais pertinente aos propósitos aqui enunciados, estabelecer um nexo de caminho desse meu processo criativo, como a apresentação da

¹⁵ Esse episódio do tumulto e da prisão estão relatados em jornais da época e em uma dissertação de José Aparecido Marinho, chamada *A História do festival de teatro de Londrina – DILO de 1968 a 2000*, p. 88-89).

arrumação dessas etapas de leituras, análises, recriação e composição do produto dramático e a descrição de algumas chaves imagéticas para uma encenação. O que prevaleceu nessa via escolhida foi o diálogo entre as duas linguagens e os seus aspectos verbais e não verbais. O esforço foi no sentido de apresentar um breve aporte teórico que pudesse dar conta da questão ampla da intermedialidade, enfatizando aqui os aspectos de relevo entre as duas obras estudadas e a dinâmica de reinterpretação e de recriação para fazer a relação entre o processo e o produto.

Outra escolha que foi feita neste capítulo diz respeito à questão da fidelidade do produto dramático com as obras de partida, já que não encontramos suporte teórico suficientemente claro para estabelecer umnexo entre elas, porque a vereda da fidelidade no processo de adaptação de obras literárias tem elaborações conceituais potentes, mas que ainda não dão conta dos desdobramentos práticos desses conceitos de fidelidade. Ainda mais quando se questiona sobre os marcos conceituais e regulatórios sobre os graus de fidelização e de autoria ou domínio autoral sobre as obras em questão.

Fica evidente que não se intenta questionar a legislação que rege os direitos autorais, já que o Brasil é signatário da convenção de Berna, de 1886, em que tais direitos estão pontificados, com repercussão legal em nosso país. O que se coloca aqui é que o conceito de fidelidade ensejaria uma graduação dessa operação de transposição para identificar o quanto as obras não dramáticas de partida e a obra de chegada têm em comum com o produto dramático de chegada. Tampouco há aqui o deslinde de apoiar atitudes capciosas que se valem de subterfúgios fraudulentos para burlar os pagamentos de direitos autorais.

Reitero, desde a minha atuação na direção da Agência Nacional de Cinema – ANCINE, então, a necessidade de um desenho regulatório mais claro e abrangente, já que há uma tendência crescente nos processos de apropriação de obras não dramáticas para as diversas linguagens, sobretudo, as cênicas e fílmicas. Apesar dessa questão, Hutcheon (2011, p. 45) destaca que o processo de adaptação não é algo inteiramente fiel, pois é “um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”. Compreendo, ainda, que essa discussão tem que se levar em conta as relações interativas que existem entre o livro e o leitor, que vão desde o manuseio pessoal, passando pela portabilidade do livro como objeto até os processos mais variáveis de fruição, de interromper a leitura, de saltar páginas, de dar uma espiadinha no final entre outros.

Dessa maneira, um espetáculo estabelece outra lógica de fruição, que vai desde o deslocamento do espectador ao espaço da representação, passando pela relação estabelecida entre a peça e a plateia que, por mais que seja interativa, será sempre uma relação cuja

apresentação conta a história, sem interrupções unilaterais ao espectador até a dimensão coletiva da fruição.

No segundo capítulo foram apresentados os autores, as duas obras escolhidas para o processo de adaptação e formuladas abordagens das personagens. Também compõe essa parte do trabalho abordagens conceituais e metodológicas sobre a adaptação, instruídas na teoria da adaptação de Hutcheon (2011), emendando os processos e suas etapas até o desenho da obra adaptada em forma de produto. Notou-se que nas construções biográficas dos autores, o trabalho organiza sucintamente as histórias pessoais de Nicolai Gógol e Fiódor Dostoiévski, passando por seus engajamentos na literatura, comentando as suas obras, com destaque para as duas que são as obras de partida para esta adaptação, “O Capote” e *Memórias do Subsolo*.

Vimos que a literatura russa não se inicia no século XIX, mas, com certeza, é o seu momento de maior fecundidade na produção literária até então. Gógol, Púchkin e Dostoiévski compõe uma tríade que demarca a história dessa literatura e as suas escritas consolidaram influências definitivas nas gerações que se seguiram. Além da prodigalidade literária, ambos participaram ativamente da vida intelectual da Rússia daquele século, cujas influências foram além da literatura e inspiraram intelectuais como Nietzsche, Albert Camus, Jean-Paul Sartre e Freud, além de muitos outros.

É instigador conhecer de perto a trajetória de Gógol e como ele lidou com muitas questões pessoais, muitas delas adversas, outras de profunda comoção junto ao povo russo. A sua relevância estende-se aos dias atuais, quando a UNESCO, reconhecendo a sua grande contribuição para a literatura mundial, prestou-lhe uma merecida homenagem, em 2009, declarando-o como o ano Gógol, nas comemorações de seu bicentenário. Como foi mencionado ao longo dessa pesquisa, tive a honra de dirigir uma de suas peças teatrais, *O Inspetor geral*, que, mesmo com um elenco de adolescentes, ganhamos os principais prêmios de dois festivais relevantes em Goiás. A montagem da peça foi realizada com alunos da escola técnica, que empreenderam uma jornada de apresentações. Alguns estudantes de teatro, inspirados no sucesso da peça, fizeram livremente uma adaptação do conto “O Diário de um louco”, também de Gógol, contudo eu não participei desse projeto e tenho poucos elementos sobre seu processo.

Imagem 8: Peça O Inspetor Geral



Fonte: acervo pessoal

É ainda relevante reiterar que os traços marcantes da obra de Gógol revelam-se por intermédio de acumulações de aspectos absurdos e fantásticos, que desenham a realidade como um feixe de elementos contraditórios, sinuosos e que, muitas vezes, revelam-se na sua mais profunda essência, abordando o que há de desconexo como uma narrativa além dos discursos. Encontra-se frequentemente nas obras de Gógol um mascaramento do absurdo, com uma associação ilógica das palavras, organizadas em uma sintaxe lógica e rigorosa. No conto “O capote”,

Gógol deixa seus personagens falarem muito pouco e seu discurso é formado de um modo particular, constante nele – de tal maneira que as réplicas são sempre estilizadas – e que, apesar das divergências individuais, o discurso não dá a impressão de uma linguagem familiar. (EIKHENBAUM, 1973, p. 237).

Essa análise de Boris Eikhenbaum do conto gogoliano permite uma aproximação ainda mais precisa do processo construtivo do autor, cuja trama tem uma importância marginal, prevalecendo o seu todo autoral dentro de uma narrativa direta. Ao descrever a personagem de Akáki Akákievitch com uma caracterização física que se assemelha a uma máscara mortuária e lhe atribuir a dimensão de funcionário público de quinta categoria, como uma herança congênita, o narrador adentra ao tema da narrativa: o nome.

O procedimento citado constitui uma recorrência do autor nas suas histórias sobre São Petersburgo, recheadas dos aspectos do fantástico, com suas origens assentadas em lendas e histórias ucranianas. Sendo “O capote” a sua obra mais marcante dessa chamada fase petersburguesa, período em que realçam aspectos de caráter sinistro, estranhos, absurdos e

espectrais. É recorrente em seus trabalhos, as personagens que vagam pela cidade buscando um sentido que jamais será encontrado. Os formalistas russos nominaram como “ostraniênie”, que se traduz como efeito de estranhamento, reveladores dessa ótica “estranhante” e grotesca construída por Gógol.

Toda essa percepção do grotesco e de formato “desautomatizador” foi compreendida pelos seus contemporâneos como uma reinvenção da narração, dos diálogos e do discurso, numa comparação aos ícones da literatura russa de então, Púchkin e Liérmontov. São algumas das características do autor que lhe conferem o reconhecimento pelo seu papel renovador na prosa e no teatro da Rússia do século XIX. O filósofo Marshall Berman (1982, p. 24) crivou que “a modernidade é um tipo de experiência vital [...] de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida”.

Sua leitura de modernidade assemelha-se a um turbilhão, que teve seu maior laboratório e palco o século XIX. É neste contexto que Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski também viveu a plenitude da modernidade. Um admirador das obras de Shakespeare, Victor Hugo, Púchkin e Homero. Sua obra de estreia foi o livro epistolar *Gente Pobre*, de 1846, que o revelou e o projetou junto aos escritores, jornalistas e intelectuais de seu tempo. Esteve nos círculos intelectuais que debatiam as questões culturais, artísticas e políticas, sempre num viés crítico ao regime czarista.

Foi nesse contexto com as arbitrariedades e o autocrátissimo de czar Nicolau I, que Dostoiévski foi preso, em 1849, condenado à morte e levado ao pelotão de fuzilamento para ser executado. Sabe-se, todavia, que minutos antes da execução, teve a pena comutada em degredo para a Sibéria, ali permanecendo no exílio até sua libertação e retorno a São Petersburgo em 1860. Após o seu retorno, escreve obras que aumentaram ainda mais a admiração do povo russo e cujas produções ganharam fama em toda a Europa, mantendo intensa a escrita até próximo de sua morte, em 1881.

Nesse caminhar, já para a conclusão do trabalho, interessa realçar aqui do que foi posto em relação ao escritor, o seu envolvimento e abordagem em *Memórias do subsolo*. Sua personagem, sem nome, representa o homem instruído do século XIX, impaciente com os incômodos do processo de desenvolvimento e modernização que invadiam a Rússia. Sua solidão e isolamento é denúncia desse mundo moderno. O seu porão é a sua tribuna, de onde ecoa seus gritos e gemidos contra um mundo dominado pela razão. É de onde ele clama:

- Peço a vocês, senhores, que em algum momento ouçam com atenção os gemidos de um homem instruído do século XIX que sofra dos dentes, no segundo ou terceiro dia de dor, quando ele começa a gemer não tanto quanto gemia no primeiro dia, ou seja,

não simplesmente pelo fato de que os dentes doem; não como algum rude mujique, mas da maneira como geme um homem tocado pelo progresso e pela civilização europeia, como um que “renunciou a sua terra e suas origens populares”, como se diz hoje em dia. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 33).

A personagem rechaça os acordos e códigos da ciência avançada e de tudo aquilo imposto pela modernidade. Sua pregação oriunda do porão não nega, mas refuta as verdades matematizadas, o esplendor dos logicistas e tudo aquilo que impunha uma verticalização do modo de viver racionalizado. Antes, propugnava pela vitalidade do capricho humano de ter o direito de errar, mesmo ciente do próprio erro e ser uma miscelânea de desejos, contradições e improvisos de toda ordem. Que vá ao inferno o arcabouço de teorias prontas, pois toda teoria que queira domar o instinto humano é arbitrária e opressiva.

O homem do subsolo aponta a contradição em importar o discurso de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, pois esse é a hipocrisia do mundo moderno, já que a modernidade e a marcha civilizatória, numa modelagem da cultura urbano-industrial, oprimem e massacram todo caminho para a liberdade. Esse foi um dos gritos de Dostoiévski contra a entrada sufocante da modernidade europeia na Rússia do século XIX. Ainda hoje perdura a pergunta e o debate sobre qual é o lugar dessa nação no mundo, tendo seu lado ocidental e oriental. Há a predominância de um lado mais dominante na sua identidade ou se constitui numa civilização peculiar?

O capítulo dois abordou ainda os aspectos marcantes de São Petersburgo, desde a história da sua construção por Pedro I, o Grande, contada no vibrante poema de Púchkin, “O Cavaleiro de Bronze”, passando pelo seu projeto urbanístico de inspiração europeia, até a icônica avenida Névski. Tais abordagens são importantes à medida que dão a dimensão histórica e contextual sobre as duas obras e os dois autores. Na sequência do mesmo capítulo, apresentamos as abordagens teóricas sobre as adaptações e as relações e operações envolvidas nas fases dos processos de transposição até a culminância no produto estético, fruto desse trabalho.

No terceiro capítulo, além do alerta inicial acerca das dúvidas reinantes sobre a relação público-plateia, que se encontram sob interdição, já que vivemos em um tempo de urgências, as considerações são sobre a materialidade da adaptação e os aspectos centrais das duas obras para ensejar as transposições de signos e significados. Quais foram as manobras textuais que puderam ocorrer e quais os propósitos? Interessa nessa parte do estudo realçar certas chaves de composição da relação dramaturgia-encenação. Assim, foram assentadas nesse capítulo algumas das possibilidades de adaptação que percorrem os palcos brasileiros, como o romance-em-cena, metodologia empreendida pelo dramaturgo e encenador Aderbal Freire-Filho (2008),

que trabalha com a transposição quase que *ipsis litteris* da obra literária para o palco. Ele usa o termo “adaptação-absoluta”, mergulhando na dramaturgia subjacente que existe no romance, decifrando o não dito ou o que está invisível.

Houve, ainda, no referido capítulo, a citação de outras dramaturgias e abordagens adaptativas que são mencionadas, mas para que se tenha uma amostragem das diversas possibilidades e pontuar que não existe uma demarcação rígida ou imperativa para os processos de adaptação. A continuidade desse capítulo vincula-se a uma abordagem comentada das obras e das personagens, nas suas dimensões e possibilidades dramáticas, anterior às operações textuais, que serão indicadas no capítulo subsequente.

Relaciona-se, nesse momento do trabalho, o interesse inspirador desta adaptação. Os porquês das escolhas textuais, onde eles são atuais e como traduzem os sentimentos e discursos que quero vocalizar. Embora, o texto faça um enfoque em questões históricas do período de escrita das duas obras, complementado por um passeio retórico por São Petersburgo, o maior interesse está na avenida Névski e nas personagens que são esquadrihadas. Não se despreza, com isso, a relevância de se falar do Projeto Névski, até porque é um projeto belíssimo e profundamente vinculado aos propósitos dessa pesquisa, todavia o que nos interessa principalmente é a rua como espaço paradigmático da modernidade.

Nesse sentido, importa-nos a relação dicotômica de fascínio e de desprezo, de encanto e de exclusão, de moderno e de cruel. É ponto fulcral os conflitos manifestos nas relações de hierarquia, mas também aqueles que são ocultos, embora ambos sejam naturalizados por uma modernização arquitetônica e urbanística, que não se vexou em sacrificar milhares de vidas para dar à cidade em construção uma feição moderna e suntuosa.

Esse ambiente público, pautado pelos aspectos da hierarquia avassaladora dos subalternos, está em conexão com os espaços privados das personagens em foco, Akáki Akákievitch e o Homem do subsolo. Se no ambiente público, Akáki arrasta-se pelas avenidas e ruas, sempre desapercibido e anônimo, às vezes andando nas pontas dos pés para economizar as solas dos sapatos; nos ambientes privados, ele carrega em sua gagueira, em seu silenciamento imposto, sempre humilhado e sem nenhuma importância. Enfim, é um funcionário de repartição que nasceu para servir a baixa hierarquia da burocracia russa.

O autor até o condena a uma herança genética, tendo o mesmo nome e ofício do pai. Em percurso análogo, está o Homem do subsolo, se nas ruas e tavernas ele tem inexoravelmente que ceder a passagem e o lugar para os que lhe são superiores; no seu subsolo, ele mastiga ressentimentos e lembranças de seus acovardamentos recorrentes. A jovem Lisa poderia ser a sua redenção. Não foi. Ao contrário, ela violou o seu único lugar no mundo. O espaço onde

passou os seus quarenta anos, convivendo com o seu protocolo particular de anonimato, remoendo reminiscências que não o elevam, pelo contrário, lhe reduzem como seu único confidente, ao qual não tem coragem de confessar algumas coisas. “Aliás, não terminaram aqui as “memórias” deste paradoxalista. Ele não se conteve e as continuou. Mas, parece-nos que se pode fazer ponto final aqui mesmo” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 147).

No quarto e último capítulo, o trabalho lida com os arremates sobre a adaptação e aborda as operações dramatúrgicas que dão vezo ao texto como produto. Neste momento, o escritor espanhol José Sanchis Sinisterra (2016) apresenta os elementos das operações dramatúrgicas que estou realizando. Inicia com a pergunta sobre o prazer que o texto produz em nós e porque o produz, ou seja, como chega até nós a textualidade. Percebemos que não basta uma boa estrutura narrativa para assegurar o êxito de adaptação dramatúrgica, sendo indispensável que se coloquem as personagens, o tempo, o espaço, os discursos e a progressividade. Para o teórico, as histórias constituem-se como fábulas e faz seus apontamentos a partir de estudos dos formalistas russos e dos estruturalistas franceses, deduzindo que todo texto é composto por dois níveis, que é a história e o discurso.

Nesse itinerário, apresento as suas concepções de articulação entre a fábula e a ação dramática, centrada no seu esquema constituído de cinco âmbitos: a temporalidade, as personagens, a espacialidade, o discurso e a figuratividade ou verossimilhança. Na sequência, foram apresentadas as conexões entre os seus estudos com a adaptação em curso e as operações textuais que ensejam o que ele nomina como “dramaturgia fabular”. Embora, Sinisterra (2016) afirme que esse esquema se aplica mais a uma escrita dramática do que a uma adaptação, compreendo que os intentos dessa pesquisa e a geração do produto em forma de texto dramatúrgico para uma encenação adequam-se aos seus estudos e formulações.

Agora, já na vertigem do final do trabalho, posso dizer que essa pesquisa trouxe-me significativos subsídios até então desconhecidos. Alguns rivalizam com escolhas pretéritas em meus trabalhos de adaptação, numa equação incontornável, posto que é impossível rebobinar o tempo e corrigir equívocos do passado. Mas, como em uma perspectiva dialética e, em certa medida, autoindulgente, compreendo que uma trajetória livre e espontânea não seja assim tão condenável, isso dado que possibilitou que muitos estudantes pudessem ter, talvez, o único contato com teatro e com as suas possibilidades criativas. Muitos e muitas ainda estão em cena. Mais que estar em cena, fazem dela apostas de vida. Homens e mulheres que foram transformados pelo teatro, que fizeram e fazem dele ponte, casamata, trincheira, tribuna e alcova. Assim, para concluir, apresento a seguir, como anexo do presente trabalho, o texto teatral “**Os desesperhos e a neve molhada**”.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5º ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- BRECHT, Berthold. **Um pequeno Órganon para o Teatro**. Tradução: Reinaldo Pedreira Cerqueira da Silva. Sob licença: Creative Commons, 1948. Disponível em <http://tenstakonstahall.se/upload/139>. Acesso em junho de 2021.
- BRECHT, Berthold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**: marginalia fáustica (leitura do poema acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da Segunda Parte). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates)
- DANZINGER, Marlies; JOHNSON, W. Stancy. **Introdução ao estudo crítico da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Gente pobre**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- EIKHENBAUM, B. In: Como é feito O capote de Gogol. **Teoria da literatura**. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973. p.227-244.
- ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- EURÍPEDES. **Medéia, Hipólito, As Troianas**. Tradução: Mário da Silva Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- FRANK, Joseph. **Dostoiévski, um escritor em seu tempo**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2008.
- FREIRE-FILHO, Aderbal. **Estudos sobre teatro Bertold Brecht**. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. 6. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982.

GÓGOL, Nicolai. **O capote e outras histórias**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

GÓGOL, Nicolai. **Avenida Néviski**. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LUIZ, T. M. Semelhanças e dissidências na tradução e adaptação literária enquanto metacriações. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, [S. l.], v. 16, n. 16, p. 36–47, 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/3426>. Acesso em janeiro de 2022.

LUZ, C. DA S.; WALLAU, V. L. DE; MARINS, L. C. Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: entrevista com Thaís Flores Nogueira Diniz. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 43, n. 1, p. e57725, 13 abr. 2021.

PAIS, Ana Cristina Nunes. **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. 2 ed. Lisboa: Colibri, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC-SP, 2003.

PÚCHKIN, Aleksandr. **O Cavaleiro de Bronze e outros poemas**. E-book Wook. Wook.pt, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SCHNAIDERMAN, Boris. Sobre o autor. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Um jogador: apontamentos de um homem moço**. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2004. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=ow8TeAmyv0QC&pg=PT2&lpg=PT2&dq=Ali+aprofunda+seu+conhecimento+das+literaturas+russe,+francesa+e+outras.+No+ano+seguinte,+o+pai+%C3%A9+assassinado+pelos+servos+de+sua+pequena+propriedade&source=bl&ots=itjTdTD4e7&sig=ACfU3U0yxCrkB5s8GrTZOCLsIDQbA-mwTg&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjK5P7FpqL2AhVlq5UCHbcHAYwQ6AF6BAgKEAM#v=onepage&q=Ali%20aprofunda%20seu%20conhecimento%20das%20literaturas%20russe%2C%20francesa%20e%20outras.%20No%20ano%20seguinte%2C%20o%20pai%20%C3%A9%20assa>

ssinado%20pelos%20servos%20de%20sua%20pequena%20propriedade&f=false. Acesso em junho de 2021.

SINISTERRA, José Sanchis. **Da literatura ao palco – dramaturgia de textos narrativos**. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

XAVIER, Ismail. **Literatura, cinema e televisão** – Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

ANEXO

OS DESESPINHOS E A NEVE MOLHADA
sandro di lima

ADAPTAÇÃO PARA O TEATRO DO CONTO “O CAPOTE”, DE NICOLAI GÓGOL E DA NOVELA *MEMÓRIAS DO SUBSOLO*, DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI. *

Na chegada do público ao teatro (aqui se chama de teatro o local das apresentações, que pode não ser uma sala convencional de teatro), irá passar por uma Sala de Recepção, depois passará por uma Antessala Fria, até chegar ao local da plateia.

Sala de Recepção – localizada hall do teatro, dotada de cabideiros e espelhos dispostos junto às paredes do espaço. Cada espectador será estimulado a experimentar os adereços e as vestimentas russas que estarão dispostas nos cabides e verificar nos espelhos, que estarão juntos aos cabides, o resultado dessa experiência visual e o conforto das roupas. As vestimentas serão típicas da cultura russa, compostas por casacos, sobretudos, tipo kaftan. Os adereços serão compostos por gorros, chapéus, tipo ushankas, ou tipo kokoshnik, lenços de cabeça, tipo Orenburg, xales de lã, tiaras e cachecóis. Nos espelhos serão camufladas câmeras de vídeo, que estarão conectadas ao telão que estará no palco. Dois Narradores/monitores irão conduzir os espectadores a vivenciar essa relação com as vestimentas e ornatos, levando cada espectador a se olhar no espelho e apreciar o efeito da vestimenta. O tempo de permanência nesta Sala de Recepção será mediado por estes Narradores e irá variar conforme o fluxo de chegada do público. Após a relação do espectador com os espelhos, ele será conduzido à Antecâmara Fria, que terá em sua entrada um inexplicável samovar, com fumaça abundante saindo do seu interior.

Antecâmara Fria - É um estreito corredor, com simulações de parede de gelo, com tubulação de vento frio. No meio do corredor terá um grande manequim de um oficial russo, típico do século XIX. Esse modelo irá dificultar a passagem do espectador, cabendo a este se desviar do manequim. Essa passagem obstruída em parte irá tornar lento o seu acesso a plateia e fará esse espectador sentir o frio do local. Haverá gotejamento gelado caindo das redomas dessa antessala. Os espelhos colocados nas paredes, junto às barras de gelo, irão refletir esse espectador atravessando esse canal. Neste local as abordagens dos Narradores serão bem diferentes daquelas que ele teve na Sala de Recepção, sendo aqui muito mais ásperas e quase hostis. Cada espectador pode ou não ter a experiência de sentir as rajadas de vento frio, mas todos irão ouvir os assovios de nevasca e de vento. A sonoplastia será permanente neste espaço, sendo desligada quando começar o espetáculo no palco.

Plateia – No palco o espectador irá perceber que existem telões camuflados na cenografia, onde estarão projetadas as imagens captadas pelas câmeras escondidas atrás dos espelhos da Sala de Recepção e disfarçadas na Antecâmara Fria. Como o espectador verá imagens de outros espectadores chegando, irá presumir que a sua própria imagem também tenha sido ali projetada, registrando as suas reações com as vestimentas e adereços em frente ao espelho. Da mesma forma, verá a passagem de outros espectadores pelo estreito corredor e o forçoso desvio do manequim do oficial russo. Enquanto o público chega ao local da apresenta e procura o seu lugar, no palco ele assistirá as projeções do telão e outras cenas em andamento, que precedem o início do espetáculo. As luzes de plateia estarão parcialmente acesas. Haverá tufos de ar frio aleatoriamente dirigidos ao público e o som predominante virá da Antecâmara Fria.

Palco – A cenografia do palco terá vestimentas da caixa cênica na cor branco gelo, feitas de tecido de “fachadeiras” ou “véu de noiva”, que são telas finas usadas na construção civil para envelopar edifícios em obras. O chão será forrado de um linóleo branco gelo nas partes visíveis do palco. No proscênio terá uma pequena ribalta, feita de barras de gelo, que estarão sendo colocadas pelos Narradores das cenas. Estes estarão de joelhos, com joelheiras com sapatos nas pontas, dando uma falsa ideia de anões. Esses Narradores irão dispor as barras de gelo, usando

dois grandes pegadores de gelo, tipo torquês, e formando uma pequena e baixa ribalta. Essas barras de gelo terão em seu interior ossos e partes decepadas do corpo humano, em alusão direta aos mujiques que foram soterrados na construção da São Petersburgo, que serão realçadas pela contraluz. Na rotunda branco gelo da frente do palco teremos duas Fendas, simetricamente dispostas. Em cada uma delas estará a personagem da cena, no caso **Akáki Akákievitch** na **Fenda 1** da esquerda do palco e o **Homem do subsolo** na **Fenda 2**, da direita do palco. A Fenda 1, num desenho típico da Rússia do século XIX, será muito despojada, contando com uma mesa e uma cama, ambas com tampos de gelo e luzes de baixo para cima. Na Fenda 2, a cenografia também será muito simples, dando a ideia de um porão, mas com características do século XXI. Todos os envolvidos na função estarão no palco, com exceção da atriz que interpretará Lisa, que só entra na segunda parte do espetáculo. Quando todos os espectadores tiverem chegado à Plateia, os Narradores mudarão os figurinos, tirando a cobertura térmica que usavam e se vestindo de Narradores Coristas, irão passar para parte detrás da rotunda branco gelo da frente. A iluminação do palco irá variar conforme o desenho das cenas e ela será determinante para o que é visível e o que invisível no palco. Caberá à luz revelar ou esconder situações do palco, mas sempre mostrando a caixa cênica.

(Transição das cenas de entrada para a cenas de palco. Desliga-se o som da Antecâmara Fria e entra som de alto falante, que demarcará as cenas de palco. Em off: - texto em russo, que será a tradução de:

- Sejam todos e todas bem-vindos, por favor desliguem os celulares, que nós iremos desligar o ar condicionado. BO.

Fenda 2 –

Homem do subsolo (HS) – Agora está nevando, uma neve quase molhada, amarela, turva. Ontem foi igualmente e dias atrás também. Tenho a impressão que foi justamente a propósito da neve molhada que lembrei esse episódio que não quer agora me deixar em paz. Pois bem, aí vai uma novela sobre a neve molhada.

Fenda 1

– Akáki Akákievitch (AA) – (em forma de vulto, com os olhos esbugalhados e a boca torta. Tem uma feição de fantasma e sua voz irá ecoar por todo o teatro, em forma de som de alto falante com microfonia e ruídos:

AA – Ah! Até que enfim!... (Risada sinistra e cortante) – Até que fim! Agora vou tem (risada) ... hahaha.... Dessa vez não escapas.... Tu não fizeste nada para encontrar o meu capote e ainda zombastes de mim, além de me passar uma descompostura.... Agora, eu quero o teu capote!

(BO nas Fendas, mas contraluz nas rotundas, movimentação dos Narradores. Ventos e ruídos nas vestimentas de palco.).

Fenda 1 – (Os Narradores/Coristas se dirigem ao público):

Narradores – Sabes o que é bachmák?

Narradores (repetem) – Sabes o que é bachamák?

Narrador 1 – É sapato?!

Narrador 2 – Sim, é sapato. Bachmák é sapato. (Aponta para Akáki Akákievitch) – Tu irás se chamar Bachmátchin.

Narrador 1 – Akáki Akákievitch Bachmátchin!

Narrador 2 – Conselheiro titular de nobre, nobilíssimo serviço público russo. Um cargo de quinta categoria.

Narrador 1 – Na verdade, meu prezado Akáki Akákievitchi Bachmátichin, um cargo de nona categoria da burocracia russa.

AA – (tenta falar) – ummm!

Narrador 2 – Não, senhor Akáki Akákievitch, o senhor não fala. Pelo menos por enquanto.

Narrador 2 – Não, senhor AA, a história não é sua. Nem é sobre o senhor. Nem te conto de que é. Basta saber que é do departamento.

Narrador 1 – Sim, do departamento.

(Pausa).

Narrador 2 – O que foi, porque você parou?

Narrador 1 – odeio falar “de-par-ta-men-to”! Creio que já cansa do começo, acho que causa no público uma péssima sensação. (Dirige-se ao público) - Cansa ou não cansa? (Pausa) – Aí, tá vendo? Já se comportam como se estivessem no tal departamento, não dizem nada...

Narrador 2 – Então, diga repartição... Não empata a história...

Narrador 1 – Não, eu vou falar de-par-ta-men-to. Quero ser fiel a história do senhor Gógol.

(Pausa) – Não, não diga nada, senhor Akáki.

Narrador 2 – Isso, senhor Akáki, ainda não é hora para o senhor falar. Isso, muito bem, senhor Akáki, vá fazendo as cópias. Copie copiosamente.

Narradores – Copie copiosamente, copista! (Repetem)

Narrador 1 – Copista!

Narrador 2 – Copista!

Narradores – Copista! (Akáki tenta falar)

Narrador 2 – Está bem, senhor Akáki, um escrevente? Um escrivão? Talvez, senhor Akáki! Talvez, mas continue copiando. Capricha, isso

Narradores – Cópia! Cópia! Cópia! Cópia! (Cantarolam e zombam. Riem)

Narradores – Não há caligrafia igual. Até leva trabalho pra casa. Não tem outro divertimento. Outra atração. Tudo faz para merecer os seus quatrocentos rublos anuais.

Fenda 2

HS – Sou um homem doente.... Um homem mau. UM HOMEM DESAGRADÁVEL. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença. Aliás, não sei ao certo do que estou sofrendo. (Pausa)

- Não! Não me trato.

- Nunca me tratei. (Pausa)

- Sim! Respeito a medicina e os médicos!

- Sou um homem instruído. Pelo menos o bastante para não ser supersticioso.

- Mas, sou supersticioso. (Pausa)

- Não, não, não. Não vou me tratar. Por que?

- Raiva! Muita raiva!

- Por certo não compreendes, né? Ora, mas eu compreendo. Isso basta! Não estou fazendo mal a ninguém.

- Estou? (Pausa)

- Ora, se me dói o fígado, que doa ainda mais. E já faz tempo que estou assim. Façam as contas, senhores. Façam as contas: comecei aos vinte anos, tenho agora quarenta anos.

- Sim, muito bem, sim, vinte anos...

- Já estive empregado. Fui um funcionário maldoso e adorava fazer grosserias. Vocês não fazem ideia do prazer que eu sentia em ofender os solicitantes. Quanto mais humilde era o solicitante, maior era a minha impiedade.

- E onde estava o motivo da minha raiva?

- Eu era uma pessoa boa... Bem, pelo menos não era uma pessoa má. Eu me perguntava o motivo de agir assim. Ensaiei algumas vezes mudar o comportamento. Não funcionou. Acabou virando um hábito meu ser assim, digamos, maldoso.

- Mas, senhores, eu menti agora a pouco, quando disse que era um funcionário maldoso. Porque?

- Menti de raiva! Pode um homem se divertir?

- Não era de todo mal.

Arre!

- Que sentimentos fervilhantes! Borbulhantes que me habitavam! Me continha. Ah, mas como é difícil se conter. Ainda mais quando se tem raiva e prazer. Eu chegava a sentir vergonha. Às vezes, era tomado de convulsões.

(Pausa)

- Ah, vos pareceu que eu tenha me arrependido? Vos parece? Parece mesmo que eu me arrependa?

- Pois eu vos asseguro, que me é indiferente se pensais assim. In-di-fe-ren-te!

Fenda 1 –

(Prossegue a cena como estava anteriormente, onde os Narradores cantarolam o melô da cópia. Jogam bolinhas de papel em Akáki, que permanece em seu ofício de copista. Indiferente aos funcionários.)

Narrador 1 – O senhor AA não se ofende. Quase nunca se ofende. Só lhe interessa escrever.

Narrador 2 – O senhor AA é nosso irmãozinho. Nós nunca iríamos ofendê-lo, nãp é senhor AA?

Narrador 1 – Calma, senhor AA, ainda não é hora do senhor falar. Não fale, escreva! Copie copiosamente... (Cantarolam e zombam de AA)

(AA coloca a cabeça entre as mãos, balbucia alguma coisa, mas não diz nada audível.

Narradores (cantarolando) – Senhor AA, por fora os trapos e por dentro hemorroidas! Hahahaha...

Narradores – Por fora trapos e nos fundilhos hemorroidas... hahahaha

- Mas, será ele promovido e as cópias não fara mais?

- Irá fazer memorandos, relatórios e cartas de profundo pesar?

- Subirá o senhor AA de categoria?

- Subirá da quinta essência para a quarta categoria?

- Não, não, não. Não subira!

- Ele não aceitou o honroso cargo!

- Longe de suas cópias não ficará.

- Nem em casa, longe não ficará!

- Cópias, cópias!

- Vá para casa, descansar, senhor AA.

- Vá para casa, senhor AA.

- Ah, leva as cópias para relaxar... hahahaha..

(Transição de cena. O senhor AA caminha entre a neve, carregando grossos envelopes de papel, coisas lhe caem na cabeça. Os Narradores giram sobre a sua pessoa um móbile com resíduos que lhe fustigam na caminhada de casa para o trabalho, e vice versa.)

Fenda 2

HS – Não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau. Não sou bom, nem sou um canalha. Nem honrado, nem herói.

- Ora, nem um inseto eu tornei.

- O que há de funcionários que viram insetos, e eu, eu? ... nem isso. Nunca sequer perdi o nariz...

- Deixai-me tomar fôlego!

- Estou aqui neste canto, uma fenda fétida, vivendo os meus dias de um homem de quarenta anos.

- Um homem inteligente não pode tornar-se algo que somente os imbecis conseguem.

- Quarenta anos... É uma vida toda. Estou vivendo a minha velhice.

- Quem é que vive além dos quarenta anos?

- Pois eu lhe digo: é indecente. Vulgar. Imoral.

- Respondam aí.... Quem aí vive com mais de quarenta anos... Vocês? Todos vocês? Pois, fazem parte da plêiade de imbecis e canalhas.

- Vós tendes cabelos argênteos, pelos nas ventas e se perfumam quando saem de casa:

- Vis! Todos vis, os que passam dos quarenta anos.

- Eu mesmo irei viver até os sessenta anos!

- Até os setenta!

- Até os oitenta!

- Deixai. Deixai-me tomar fôlego!

(Pausa)

- Pensai acaso, senhores, que eu queira fazer-vos rir?

- É um engano.

(Pausa)

- Não, não sou de modo algum um homem alegre. Só tenho essa tagarelice comigo.

- Sim, fui um funcionário do czar. Mas, era apenas para ter o que comer. Fui um assessor-colegial. Vos espanta?

- A mim não. Deixei de ser funcionário público, quando recebi uma pequena herança. Seis mil rublos. Abandonei assim o funcionalismo público. Me aposentei.

- Seis mil rublos, senhores, não permite nenhum luxo. Muito longe disso. Estou aqui neste cantinho, um quarto ordinário, nos arredores de Petersburgo, uma cidade cara e um clima terrível.

- Pois bem, eu não saio daqui.

- Pensais que eu gosto de falar de mim?!

- Sim. E com prazer...

- Quis tornar-me um inseto. Nem disso fui digno.

- Tenho consciência da minha própria degradação. No derradeiro limite.

- A minha consciência hipertrofiada me dia: - tu tens razão em ser um canalha. Como se fosse consolo para um canalha perceber que é realmente um canalha.

- Mas, chega. Tagarelei muito e não expliquei nada.

- Mas, como posso explicar o prazer?

- Eu explico.

- Mas, não agora.

- Sim, agora. Me perturba o terrível amor próprio que tenho. Sou desconfiado e me ofendo facilmente, como se fosse um corcunda ou um anão. Se me acontecesse de levar um bofetão, talvez eu me alegrasse com o fato. Encontraria aí, talvez, uma espécie de prazer. Naturalmente, o prazer do desespero. Me olharia no espelho, mirando minha cara de desesperado.

- Mas, é justamente no desespero que ocorrem os prazeres mais ardentes.

Fenda 1 –

(AA está em casa)

Narrador 1 – AA quando chega em casa senta-se a mesa. Sorve rapidamente a sua sopa de verduras e mastiga um pedaço de carne. Faz tudo mecanicamente, ávido para pegar o tinteiro e copiar os papeis da repartição... ops.. do departamento. Todos funcionários em São Petersburgo, indiferente de cargo e importância procuram se divertir, contar piadas, mesmo as mais repetidas e sem graça. Alguns saem às ruas, vão na Avenida Néovski para ver e serem vistos. Ou vão a alguma festinha dos colegas, parentes, amigos e inimigos gentis. Menos o senhor AA. Agora o senhor AA vai descansar, amanhã muitas cópias o aguardam. Silêncio, senhores. Não que ele tenha um sono leve, mas não queremos incomodá-lo. Emoções o aguardam e o frio de Petersburgo já dobra a estação.

Fenda 2 –

HS – Talvez, eu seja um camundongo. Sei lá, um camundongo de consciência hipertrofiada. Um camundongo.

- Então, senhores, vejamos esse camundongo em ação.

- Suponhamos, que ele seja ou sinta ofendido e queira se vingar. É possível que um desejo baixo, ignóbil de retribuir ao ofensor o mesmo dano recebido. O camundongo, em virtude de sua consciência hipertrofiada vai negar haver nisso qualquer justiça. Mesmo diante da mais aguda torpeza, o camundongo vai sacudir a patinha e esgueirar-se vergonhosamente para a sua fendazinha. Ali, no seu ignóbil e fétido subsolo, o nosso camundongo, ofendido, machucado, coberto de zombarias, afunda num rancor frígido, envenenado e, sobretudo, sempiterno. Vai lembrar por quarenta anos seguidos a sua ofensa, sem esquecer os pormenores, ainda mais os mais vergonhosos.

- Recolhido em sua fenda de derrotas e vergonhas pretéritas, nosso camundongo irá se lembrar de fatos humilhantes e ofensivos. E quando ele não se lembrar, irá inventar sobre si mesmo fatos e vexames inverossímeis e nada perdoará. Nenhuma autoindulgência irá socorrê-los. E é exatamente neste frígido e repugnante desespero, nesta descrença e desalento que irá enterrar em seu subsolo, vivo, mas imóvel e sem chance de escapar de sua própria peçonha.

- Mas acalmai-vos, senhores, não recebi tais bofetões.

- Em todo caso, me é indiferente se pensam assim. Ou se ensaiam alguma compaixão. Guarde-a par os seus próprios bofetões.

- Mas, chega! Nenhuma palavra mais sobre esse tema. Por mais que vos interesse.

(Pausa. Movimentos nas duas fendas e no palco. O homem do subsolo está organizando o seu porão. Liga um notebook e se coloca à sua frente.)

- A natureza não vos pede licença...Ela não tem nada a ver com os vossos desejos, nem com o fato de que as suas leis vos agradem ou não. Quando vos demonstram que vos descendeis dos macacos, não adianta senhores, fazer caretas. A ciência não vos pede nada. Nem licença, nem compreensão. Não adianta retrucar ou revelar. Deveis aceitá-la tal como ela é. Inclusive todos os seus resultados. Porque um muro é realmente um muro. Essa é a base do dois e dois são quatro. Oh, absurdo dos absurdos!

Fenda 1 –

Narrador 1 – Há em São Petersburgo um poderoso inimigo para todos aqueles que recebem quatrocentos rublos anuais. Esse inimigo feroz é o frio do norte.

Narrador 2 – Há quem afirme que ele é muito saudável.

Narrador 1 – Talvez, entre as 8 e as 9 horas da manhã. Nas demais horas o frio faz arder as testas e brotar lágrimas dos olhos, até dos mais altos funcionários. Mas, esses têm como se proteger, cobrindo até mesmo os narizes dos piparotes pungentes do vento. Os capotinhos ralos ou remendados, como o de AA não conseguem impedir o efeito torturante da ventania. E o senhor AA já sente a força do começo da estação fria que se avizinha ainda mais gelada.

Narrador 2 – O senhor AA resolve verificar o estado do seu capote. Uma verificação rápida e o nosso conselheiro percebe que seu capote tem rasgos nas costas e nos ombros, justamente onde ele já sente o frio penetrante e impiedoso. Decide então, o s senhor AA, procurar ajuda.

Narrador 1 – Procura o senhor Pietróvitch, o seu alfaiate de confiança que já o salvara em outras situações quando o frio do Norte lhe caía com a força de um general tempestuoso.

Narrador 2 – O senhor Grigóri Pietróvitch estava sóbrio neste dia que o senhor AA o procurou.

Narrador 1 - Na verdade, o senhor AA até torceu para que ele estivesse naqueles dias quando ficava encharcado de vodca. Porque assim ele acabava fazendo um preço mais em conta para o senhor AA. Mas, não dessa vez. O senhor AA quase desistiu e voltou da casa de Pietróvitch, mas sabia ele que o frio só começara e iria piorar nas próximas semanas.

Narrador 2 – Mostra o casaco para o alfaiate e lhe pede que faça uns remendos para que ele possa prosseguir na sua caminhada do trabalho para casa e de casa para o trabalho.

Narrador 1- O senhor Pietrovitch coloca o casaco sobre a mesa, examinou-o longamente e disse, para desespero de do senhor AA:

Pietróvitch – Não, não dá mais para consertar. Está um trapo, parece uma estopa.

Narrador 2 – O senhor AA tentou persuadir, mas o alfaiate foi intransigente:

Pietróvitch – Não tem como botar remendo mais, a linha não segura, está todo esfarrapado. Não é possível fazer remendo nisso aqui. A única possibilidade é o senhor mandar fazer um capote novo.

Narrador1 – Essa palavra novo, quase levou o senhor ao chão. Argumentou que não tinha dinheiro. Que ganhava pouco, enfim, tentou ainda mais uma vez convencer o alfaiate da sua situação. Não houve jeito. O senhor Pietrovitch estava irreduzível em sua decisão. Só mesmo um capote novo poderia agasalhar o senhor AA.

Narrador 2 – O senhor AA balbuciou com as poucas forças que tinha – “qual era o preço?”...

Pietrovitch – Cento e cinquenta rublos!

Narradores – (imitando a voz de quem não tem voz) – Cento e cinquenta rublos? Por um capote?!!!

Pietrovitch – (implacável) – Isso mesmo! Cento e cinquenta rublos. Isso se não colocarmos gola de pelo de marta, ou um capuz forrado de cetim, que aí o preço chegaria fácil aos duzentos rublos.

Narrador 1 – O senhor AA ainda estava tentando se recuperar do baque sofrido. Volta destruído para casa, pensando como iria fazer para pagar um novo capote. Voltou para casa por caminhos inéditos, sem se dar conta da mudança involuntária de rumo. Esbarra num policial, sem querer e ouve do próprio:

Policial (imitação burlesca do Narrador 1) – Ei, que negócio é esse de esbarrar no focinho da gente? A “carçada” não te basta?

Narrador 2 – Muito meditativo o senhor AA volta para casa e pensa numa nova visita a Pietróvitch, quando este estive já encharcado de bebida e o melhor dia seria num domingo. E lá se foi o nosso AA tentar persuadir o alfaiate e lhe fazer os remendos por dez copeques. Em vão!

Narrador 1 – Mesmo sonolento e bem alto o senhor Pietrovitch declinou de tentar qualquer conserto naquele capote. A última fala do alfaiate lhe caiu como uma sentença.

Narrador 2 – Uma longa vida de precariedades e renúncias a qualquer luxo ou extravagâncias, deixaram para o senhor AA uma quantia modesta de acumulação. Em torno de quarenta rublos. Será que o senhor Pietróvitch faria por oitenta rublos? Teria então o senhor AA a metade. Onde arrumaria a outra metade? Onde? Como reduzir ainda mais o pouco que gastava consigo? Diminuir o pouquíssimo que lhe sobrava? Deixar de acender a vela, interromper os chazinhos da noite, ficando sem comer absolutamente nada durante toda a noite?

Narrador 1 – Pois o senhor AA tornou essa abstinência um modo de vida. Um altíssimo e nobre objetivo a ser alcançado! – Conseguir as economias para o capote novo.

Narrador 2 – Ah, mas temos que fazer justiça ao diretor do departamento que concedeu ao senhor AA uma gratificação pelo longo trabalho realizado de sessenta rublos. Sim, sessenta rublos.

(Durante as próximas cenas, o senhor AA irá percorrer o palco em suas idas de casa para o trabalho e vive versa, sempre nas pontas dos pés. Sua única refeição da noite era uma pequena beterraba, que ele fatiava sobre a mesa de gelo, com um vermelho vivo realçado pela contraluz, que ele comia com lenta resignação. Dormia com um pijama tipo macacão de algodão sobre a sua cama de gelo. Tomado um chá muito regrado e quase frio. A vela permanecia apagada, tendo ele que trabalhar sob a penumbra).

Fenda 2 –

(O Homem do subsolo está oscilando entre uma falsa risada de deboche e suas divagações).

HS – Hahaha!

- Depois disso, o senhor encontrará prazer mesmo numa dor de dentes.
- Peço vos, senhores: prestai um dia atenção aos gemidos de um homem instruído do século XIX, que sofra de dor de dentes. No segundo ou terceiro dia da dor intensa, desde o exato momento em que ele começou a gemer, os seus gemidos vão tornando-se maus, perversos e vis. Ele já não geme mais para si, embora a dor penetrante esteja ali lhe fustigando os dentes. Por saber que os seus próximos já lhe destinam um certo asco, e estão tomados de suspeição de aqueles gemidos já passaram da conta e muito provavelmente não são verdadeiros.
- Senti vós que eu estou verdadeiramente com dor de dentes? Eu vos inquieto? Percebem em mim uma certa calhordice? (Geme intensamente e, subitamente interrompe).
- Senti-vos mal, com meus gemidos velhacozinhos?
- Há, há, há! Me fazem ficar contente em me decifrar.
- Essa profunda consciência que tenho de mim me trazem uma volúpia singular, mas sinuosa.
- Estais rindo? Dos meus gracejos, senhores? Se lhes faço rir é porque eu não me respeito.
- Mas um homem consciente pode se respeitar um pouco sequer?

(Silêncio demorado na Fenda 2, enquanto se desenrola cenas do senhor AA na Fenda 1 e no palco. O senhor AA e o senhor Pietróvitch rompem as rotundas conforme a iluminação, fazendo um jogo de aprece-desaparece).

Fenda 2 –

HS – Ah, senhores, é possível que me considere um homem apenas porque em toda a vida não pude começar nem acabar nada.

- Admitamos que eu seja um tagarela. Sim, senhores, um tagarela inofensivo. Magoado. Magoado como todos nós aqui.
- Ora, fazer o que se todo homem inteligente é apenas um tagarela, que faz uma transferência intencional do oco para o vazio.
- Por isso reafirmo, senhores, não será melhor dar um pontapé em toda essa sensatez, unicamente a fim de que todos esses logaritmos vão para o diabo?
- Não lhes passa pela cabeça que possamos viver de acordo com a nossa estúpida vontade?
- O homem precisa unicamente de uma vontade independente! A ciência conseguiu a tal ponto analisar anatomicamente o homem que já sabemos que a vontade, o chamado livre-arbítrio, nada mais é do que ...
- Um momento, senhores...
- Mas essa vontade sequer existe!
- Diabos!
- Desculpai-me, senhores por ter-me enfiado em filosofias. Isso se dá pelos meus quarenta anos de subsolo. Permiti-me, na verdade, fantasiar um pouco. Mas, pensai no seguinte – a razão é uma coisa boa. E o ato de querer? Como fica? Onde fica? Tem sempre que conceder espaço para a razão?
- Suspeito, agora, senhores que me olhais com certa compaixão. Pensai vós que é impossível a um homem culto e instruído, querer conscientemente algo desvantajoso para si. Isso tem uma potência matemática, senhores.
- Concordo com os senhores. Ora, como se dois mais dois são quatro, senhores.
- Mas, vos pergunto, poderá esse homem tão assim culto, ter o direito. Repito pela centésima vez, o direito, de intencional e consciente desejar algo de fato estúpido para si? É um capricho? Que seja! Estamos todos comprometidos em desejar apenas o que é inteligente e vantajoso?
- Ora, mas se ele faz isto, com certeza será considerado um ingrato. Se ele separa intencionalmente a razão da vontade, será considerado um ingrato, um homem tomado por uma monstruosa ingratidão. Talvez, aí a melhor definição do homem seja – um bípede ingrato.
- Mas isto ainda não é tudo. Ainda não é tudo. Há ainda um defeito maior, que é a sua permanente imoralidade. Sim, senhores, permanente imoralidade, que vem de séculos e séculos.

É pitoresco que o bom senso e a imoralidade estejam dentro de homens dotados da mais elevada moral e amantes da humanidade. Vão lá, senhores, busquem verdadeiramente esse homem da história universal que se traem, mesmo que seja no fim da vida. Ou num descuido fatal, desejará conservar os seus sonhos fantásticos, a sua mais vulgar estupidez, só para confirmar a si mesmo, que são homens e não autômatos.

- Ora, haverá aí entre os senhores aqueles que poderão me provar que tudo isso se pode calcular. Poderá ser calculado o caos, as trevas e a maldição? Olhem ao lado? Já há entre vós aqueles que sabem calcular as hediondas manifestações do lado mais primitivo do homem.

- Eh, senhores, como é que se pode ter sua apropriada vontade, quando se trata de tabela e de aritmética? Quando o único movimento aceito é que dois e dois são quatro? Pois dois e dois são quatro mesmo sem a minha vontade. Pode acontecer uma vontade própria alheia a isto?

- Naturalmente estou gracejando, senhores. É possível que eu esteja gracejando rangendo os dentes. Quereis vós, impedir uma pessoa pratique os seus velhos hábitos, apenas porque estão em desacordo com as exigências da ciência e do bom senso?

Tenda 1 –

Narrador 1 – Com os sessenta rublos do senhor diretor e mais as economias juntadas de uma vida inteira, o senhor AA vai até a casa de Pietróvitch e o convence a fazer o novo capote com os oitenta rublos somados. A princípio o alfaiate negou a fazer tamanho abatimento no valor cobrado inicialmente, mas vendo o precário estado do capote do senhor AA e levando em conta a iminente chegada do frio do Norte, mais intenso e penetrante, resolveu ceder aos apelos do senhor AA e lhe fazer o novo capote.

Narrador 2 – Foram ambos às compras.

Pietróvitch - Veja este tecido, senhor AA, não há produto melhor. Para o forro vamos usar a cetineta, que é tão boa quanto a seda. Veja esse gato, que é tão bom quanto a marta.

(Cenas dos dois na loja de tecidos, tirando as medidas do senhor AA, riscando com os moldes a figura de Akáki e outras cenas da feitura do novo capote. Enquanto isso, o senhor AA dorme mal, anda nas pontas dos pés, come a sua beterraba comedida e não acende as velas. Lê e escreve na penumbra).

Tenda 2 –

HS – Porque vós estais convencidos tão firmemente aí em vossas poltronas de que é vantajoso para o homem normal e positivo a prosperidade?

- Claro que não se enganará quanto às suas vantagens. Mas, meus senhores, talvez esse homem normal ame na mesmíssima proporção o sofrimento. O senhor poderia acreditar que o chamado homem normal ame terrivelmente o sofrimento? No caso é até desnecessário recorrer à história universal. Interrogai a vós mesmos. Vamos, façamos, senhores...

- Pois na minha opinião pessoal, creio que seja até indecente amar apenas a prosperidade. Bem ou mal, quebrar essa convicção tão matemática é até muito agradável. Não estou aqui, senhores defendendo o sofrimento e tampouco a prosperidade.

- Defendo o meu capricho e que ele me seja assegurado. Se assim eu o desejar. Por exemplo, senhores eu não gosto dos vaudevilles, porque ali não há sofrimento. Não há imagens factíveis do caos ou da destruição. E isso é verdadeiro. Vos asseguro que não. Sei que afirmei há pouco que a consciência é ao meu ver a maior infelicidade para o homem, quero me contradizer por acreditar que o homem a ama e não a trocará por nada. Mas, é bom que se diga que a consciência está bem além do dois mais dois. Porque se essa consciência se restringe ao dois mais dois, ela se torna o milite intransponível para este homem racional. O seu querer se torna nulo.

- Por isso eu próprio meti na cabeça que não é apenas para isso que se vive. Pois tenho doentio apego à minha vontade e ao meu desejo. Destruí os meus desejos, apagai os meus ideais, mostrame algo melhor e hei de vos seguir. E se todo meu apego a esse imponderável ruir diante de

mim, não serei o primeiro a inclinar a cabeça, tenho o meu subsolo. Pensais vós que eu sou um homem contraditório. Sim eu sou. Porque sou assolado com tais desejos e impulsos? Será que é para concluir que a toda a minha conformação é puro logro?

- E aliás, quereis saber de uma coisa? Estou certo de que a nossa gente de subsolo deve ser mantida à rédea curta! Uma pessoa assim é capaz de ficar sentada, em silêncio, durante quarenta anos, mas quando abre-se uma passagem e sai para a luz, fica falando, falando, falando...

(Pausa.)

HS - Ainda estão aí?

- Estou perto do fim dos fins, meus senhores – onde o melhor é não fazer nada. O melhor é a inércia consciente! Pois bem, viva o subsolo! Embora eu tenha dito realmente que invejo o homem normal até a derradeira gota da minha bÍlis, não quero se ele. Embora não pare de invejá-lo.

- Mas não, senhores o subsolo é mais vantajoso. Ali, pelo menos se pode...

- Eh! Mas, estou mentindo agora também. Minto porque eu mesmo sei, como dois mais dois, que o melhor não é o subsolo, mas algo diverso... algo absolutamente diverso, pelo qual anseio, mas que de modo nenhum hei de encontrar. Ao diabo o subsolo!

(Pausa)

HS – Eis o que seria melhor mesmo – que mesmo acreditasse no que acabo de vos dizer. Posso jurar-lhes que não acredito numa única palavra do que vos disse. Talvez, eu creia, mas ao mesmo tempo, sem saber porque, sinto e suspeito de estar mentindo a vós como um desalmado.

- Porque afirmo absurdos e me conformo com eles? Faço um rosário de insolências, para em seguida me desculpar.... Não temo nada, tampouco quero o vosso aplauso. Faço gracejos e gemo de dor de dentes...

- Estas palavras não são minhas, eu as ouvi por quarenta anos, aqui pelas fendas aqui do subsolo. Todas me chegaram como mentiras. Mentiras. Mentiras que eu acredito...

- Me ocorre perguntar a vós porque os chamo de “senhores”? Sois vós os meus leitores dessas memórias? Não respondam, tenho as minhas próprias respostas.... Mesmo quando não tenho respostas, me fio nas fantasias.... Pois existem nas recordações de todo homem coisas que ele só revela aos amigos mais próximos. Há outras que ele não revela nem mesmo a esses amigos próximos, mas apenas a si próprio. Assim mesmo em segredo. Mas, também há, finalmente, coisas que o homem tem medo de desvendar até a si próprio. E em cada homem honesto acumula-se bastante coisas do gênero. E me ocorre dizer a vós, quanto mais honesto é o homem, mais coisas dessa natureza ele guarda para si.

- Não quero, seguramente senhores, vos constranger em nada, tampouco que me constranger com essas memórias. Não as coloquei numa ordem ou um sistema cronológico. Direi aqui o que me vier à lembrança.

- Estou lhes dando desculpas, adiantando explicações?

- Já vou responder...

- Há toda uma psicologia nisso. Talvez, mesmo o fato de que eu seja simplesmente um medroso. E talvez, eu imagine, de propósito que eu tenha diante de mim um público, que me exige maior parcimônia e alguma decência.

- Agora está nevando, uma neve quase molhada, amarela, turva. Ontem nevou igualmente e dias atrás também. Tenho a impressão de que foi justamente a propósito da neve molhada que eu me lembrei dos episódios que agora não querem me deixar em paz. Pois bem, aí vai uma novela. Sobre a neve molhada.

(Fim da primeira parte do espetáculo. Na Fenda 1, o senhor Pietróvitch está cosendo o novo capote, o senhor AA está comendo uma beterraba e se prepara para dormir. BO na Fenda 2 após a fala “sobre a neve molhada”. No telão aparece a projeção)

Segunda parte

Projeção:

Quando da treva dos enganos
 Meu verbo cálido e amigo
 Ergueu a tua alma caída,
 E, plena de profunda mágoa,
 Amaldiçoaste, de mãos juntas,
 O vício que te envolvera;
 Quando açoitaste com a lembrança
 A consciência que olvida,
 E me fizeste o relato
 De tudo o que houve antes de mim,
 E, de repente, o rosto oculto,
 Repleta de vergonha e horror,
 Tudo desabafaste: um pranto
 De indignação, de comoção...
 Do poema de Nekrássov

(Início da segunda parte do espetáculo. Na Fenda 1, o senhor Pietróvitch caminha com um embrulho nas mãos. Anda magistralmente, com imponência inédita e um brilho sagaz no olhar. O senhor AA o espera em sua casa, ávido e circulante. Congelam Na Fenda 2, em cena a personagem Lisa está de costas para o público, no começo da fenda. Está nua e sente frio. O Homem do subsolo está diante de um notebook e fuma um cigarro eletrônico. Ele não interage com a senhorita Lisa, ela tampouco interage com qualquer coisa e nem se altera com as situações narradas pelo Homem do subsolo).

Fenda 1 –

Narrador 1 (Está mais apresentável e tem adereços que não havia na primeira parte) – Difícil dizer com alguma exatidão em que dia o senhor Pietróvitch concluiu o novo capote do senhor AA, mas chegou a tempo de pega-lo indo para o trabalho no departamento.

(Prossegue a cena do senhor Pietróvitch levando o capote embrulhado com muita dignidade e o entrega ao senhor AA. As cenas são mudas e se seguem: O senhor AA está tomado de emoção, olha fixamente para o público, seu rosto é de plenitude e êxtase. Pietróvitch retira cuidadosamente o capote do embrulho. Carrega com toda pompa o novo casaco, coloca com muito cuidado e lentidão sobre os ombros de AA. Repararam que as medidas estão de acordo. O senhor Pietróvitch vai explicando coisas da confecção ao senhor AA, mas este está tão extasiado que mal consegue ouvir. Há trombetas ensurdecedoras no ar. Então, o senhor Pietróvitch veste o casaco no senhor AA, que está imóvel, apenas se contorce para que o capote lhe encaixe com a perfeição de um momento solene. Já vestido o casaco, o senhor AA perfila-se pela sua modesta morada. Anda de forma marcial e meticulosa, esnobando a grandeza do seu novo capote. Despede-se do senhor Pietróvitch, não sem antes efetuar o pagamento. O primeiro sorriso de ambos. Cumprimentos efusivos. E, um momento que cala os dois Narradores e os deixa estupefatos – o senhor AA fala:

AA – Agora, senhor Pietróvitch, se me dá licença eu vou ao departamento... (continua falando, mas não se ouve, porque os Narradores vão à frente do palco)

Narradores – Ele falou: “Agora, senhor Pietróvitch, se me dá licença eu vou ao departamento...”
 Ele falou...

(O senhor AA dirige-se ao trabalho, sendo observado de longe pelo senhor Pietróvitch e pelos encantados Narradores. No caminho o senhor AA ao invés dos móveis de resíduos que lhe

caíam sobre a cabeça e o corpo, agora tem móveis com flores, pássaros e plumas suaves e coloridas. Ele está estonteante. Todo o teatro para olhá-lo, menos é claro as personagens da Fenda 2).

Fenda 2 –

HS – Eu não consegui manter as relações de amizade com os meus colegas de repartição. Lá eu me forçava a não olhar para ninguém. É possível que eu fosse o único em toda repartição que me achava um covarde, pois eu achava que todo homem decente de nossa época tinha que ser covarde e escravo. Eu desprezava a minha atuação como funcionário público e se não cuspiam em tudo era exclusivamente porque dependia do salário para viver. Eu estava sempre só.

- Em casa, o que eu mais fazia era ler. Tinha uma vontade de abafar todas as impressões exteriores. Somente a leitura me ajudava, me perturbava, me deliciava e me torturava. Mas, eu tinha uma imensa vontade de me movimentar. Assim, as vezes eu me afundava de súbito numa escura, subterrânea e repelente... não digo devassidão, mas uma devassidãozinha. Tinha paixõezinhas agudas, ardentes em função de minha contínua e doentia irritabilidade. Ocorriam-me impulsos histéricos, com lágrimas e convulsões. Além da leitura não havia nada no meu ambiente que eu pudesse respeitar e que me atraísse. Além de toda a angústia, fervilhava dentro de mim um anseio histérico por contradições, por contrastes, e eu me lançava então à libertinagem. Faço agora, meus senhores, uma anotaçãozinha para mim mesmo. Não quero mentir. Empenhei a palavra com os senhores.

- Praticava a libertinagem solitariamente, de noite, às ocultas, de modo assustado, sujo, imbuído da vergonha que não me deixava nos momentos mais asquerosos e que até chegavam, nesses momentos, à maldição. Mesmo assim, eu já trazia na alma o subsolo. Tinha um medo terrível de ser visto, encontrado, reconhecido. Pois frequentava toda a sorte de lugares bem suspeitos.

- Certa vez, passando a noite junto a uma pequena taverna, vi uma janela iluminada, onde uns cavalheiros começaram a lutar, usando os tacos de bilhar e vi quando um deles foi jogado pela janela. Se fosse em outra ocasião eu teria sentido alguma repulsa, mas naquele momento eu senti foi inveja do cavalheiro defenestrado pela janela. Até pensei, quem sabe em entrar na briga e ser igualmente posto janela a fora.

- Não senhores, eu não estava bêbado. A angústia pode nos levar a semelhante histeria. Disso nada ficou a não ser que eu era incapaz até de me jogar da janela. Fui embora sem ter brigado.

- Em outra ocasião um oficial, destes que a gente vê pela Avenida Néovski, todo emplumado, teve um atrito comigo. Eu estava em outra taverna próxima da mesa de bilhar, quando ele precisou passar, tomou-me pelos ombros e silenciosamente tirou-me do lugar e colocou em outro. Sem uma palavra ou mesura. Olha, senhores, até pancadas eu teria perdoado, mas de modo nenhum poderia perdoar que ele me me mudasse de lugar e positivamente nem me notasse.

- Fui tratado como uma mosca! O oficial era bem alto e podeis notar que sou bem baixinho, mas daria tudo por uma briga de verdade. E eu tinha a briga em minhas mãos, bastasse eu protestar que seria arremessado pela janela. Mas... preferi me anular.

- Sai da taverna perturbado e confuso e voltei ao subsolo e prossegui na minha devassidãozinha, ainda com maior timidez e me sentindo ainda mais oprimido.

- Eu não me intimidei por covardia, mas em virtude da mais ilimitada vaidade. Não me assustei com a altura do oficial, nem mesmo com a possibilidade de dolorosamente espancado. Realmente eu teria coragem física – o que me faltou foi coragem moral naquele momento. Está claro que esta história tão miserável não podia acabar bem para mim. Eu revi esse mesmo oficial e olhava com ódio. Cheguei mesmo a segui-lo para, quem sabe, desafiá-lo a um duelo. Escrevi-lhe uma carta desafiando-o para um mortal duelo. Uma carta primorosa, que lhe dava a oportunidade de se desculpar, caso contrário a infâmia seria lavada com sangue. Bem, senhores,

claro que eu não enviei a carta. Mas, só de me lembrar e pensar que eu poderia ter enviado um sinistro arrepio me percorre o corpo. Por muito tempo segui esse oficial, mirava-o de longe em suas escapadelas pela Avenida Néovski, cheguei a me colocar à sua frente para um inevitável choque, quando me desviei no último momento.

Fenda 1 –

(O senhor AA chega ao departamento. Uma verdadeira recepção festiva foi tomada no departamento. A cada cumprimento o senhor AA sorria timidamente, mas exultante. Houve fila para cumprimenta-lo. Todos os contrarregras e Narradores fazem filas e mesuras ao senhor AA).

AA – Obrigado.

AA – Muito obrigado, não é para tanto, meus senhores. Meus ilustríssimos colegas.

AA – Claro, senhor subchefe, muito obrigado.

AA – Sim, eu irei me apresentar ao diretor geral do departamento. Muito obrigado

Narrador 1 (como o subchefe da repartição) – Bem pessoal, em do senhor AA, quem vai dar a festinha sou eu. Estão todos convidados ao chá em minha casa: justo hoje é o dia do meu santo. (Houve um alarido na repartição.)

AA – Ora, não é preciso, eu agradeço muito, mas não é preciso tudo isso.

Narradores – Mas, isso será uma descortesia, senhor AA...

- Não seja indelicado, senhor AA. O senhor poderá até levar uma companhia...

AA – Está bem, senhores, eu aceito. Estou muito feliz.

(A cerimônia de cumprimentos continua no departamento. AA se prepara para voltar para casa. Caminha pelas ruas desfilando a sua imensa felicidade. Há cores em seu caminhar).

Fenda 2 –

HS – Mas, os meus infortúnios não me permitiam que eu esquecesse, me mantinha em estado febril e exacerbado. Então, num determinado momento, em plena Avenida Néovski, eu o encontro. Sim, o oficial infame. De chofre, a três passos do meu inimigo, inesperadamente eu me decidi, franzi a testa e chocamo-nos com força, ombro a ombro! Não cedi um milímetro sequer. Ele não se voltou e, com certeza, fingiu não ter visto nada. Pois eu, meus senhores, sofri o baque mais forte, pois ele era muito mais forte e robusto que eu. Pouco importa. Ah, voltei para casa me sentindo vingado, cantarolei árias italianas no meu regresso triunfal para casa, num arroubo de abraçar a toda humanidade. Tal oficial, foi transferido e sequer faço ideia por onde anda. A fugaz vontade de abraçar toda a humanidade foi junto com o tal oficial. Às vezes retornava essa estranha vontade, mas bastava conviver com algumas pessoas da repartição ou em encontros breves na cidade para que ela esvaísse.

- Pois bem, numa certa quinta-feira, cansado que estava da minha solidão, lembrei-me de um ex-colega de escola, Símonov, o único com o qual eu ainda mantinha algum relacionamento, já que rompera com os demais. Resolvi visita-lo, depois de mais de ano sem lhe ver. Em sua modesta casa encontrei com mais dois colegas de escola. Nenhum deles notou a minha presença, como se eu fosse a mais das ordinárias moscas. Até o próprio Símonov se surpreendeu com a minha chegada. Muito angustiado, sentei-me, sem que para isso houvesse algum convite.

- A conversa se dava em torno de uma íntima festa de despedida que pretendiam dar em homenagem a Zierkóv, que era oficial e estava se transferindo para outra província. É bom que se diga que o senhor Zierkóv também fora meu colega de escola. Eu o odiava desde os primeiros anos, por ser aquele menino bonitinho e vivo. Para pior o meu ódio, ele recebeu uma herança, o que o distanciou socialmente ainda mais de mim, que vinha numa decadente trajetória. O seu êxito com as mulheres e o seu carisma com os colegas, amigos e oficiais me dava convulsões internas de ódio. E incomodava sobremaneira como os colegas aplaudiam suas fanfarrônicas, o que nos levou a nos atracar num determinado momento. Enquanto eu me lançava a uma ladeira

abaixo no serviço público, o senhor Zierkóv foi trilhando uma carreira militar vitoriosa. E era para este desafeto que preparavam o jantar, já para o dia seguinte. Fizeram o desenho de um cardápio certo e agradável, escolheram as bebidas e fizeram o rateio da conta entre eles, poupando o convidado ilustre, o senhor Zierkóv de ter que participar da conta, esquecendo da minha participação. No que eu protestei de pronto.

HS – Como assim, essa conta não fecha, estão esquecendo de mim.

- Constrangimento geral, meus senhores. Retrucaram lembrando as minhas desavenças pretéritas com o senhor Zierkóv. Após uma desagradável e humilhante discussão, na minha presença, acolheram que eu poderia ir, desde que pagasse de pronto a minha parte. Reiteraram que eu não participava daquele pequeno grupo, mas disseram o local e o endereço: Hotel de paris, às cinco horas. O meu único colega, como qual eu mantivera um relacionamento, quase me enxotou de sua casa. Deixou muito claro que a minha presença ali não fazia muito sentido, mas como era uma pessoa polida, fez isso de forma muito dissimulada.

- Voltei para casa humilhado e oprimido. Eles devolveram a mim todo o ódio e desprezo que eu sempre tive por eles. Fiquei tão perturbado de ter insistido em participar do tal jantar de despedida. Como eu me convidava para um seletivo grupo que não tinha por mim nenhum tipo de respeito ou afeição? Claro, que os meus sentimentos e opinião sobre eles também eram recíprocos. Na manhã seguinte eu me perguntava se de fato eu iria àquele encontro. Passei em revistas os meus trajes e calçados e vi que eu estava numa escala muito baixa e o estado lastimável das vestimentas subtraíam nove décimos da minha dignidade. Sabia que me apresentar com esse aspecto só iria aumentar o desprezo dos ex-colegas. Sabia que iria enfrentar um pelotão de fuzilamento do enxovalho. Mas eu não poderia me acovardar ao ponto de não comparecer. Bem, eles iriam rir de mim, presente ou ausente ao evento. O abismo me atraía, eu me debatia entre as duas vontades, hesitava e não saía do lugar. Passei o dia nesse torpor. A febre do medo e do pavor me levaram ao paroxismo da hesitação. Lembrava-me de como eu me achava superior na inteligência e na altivez, para no minuto seguinte desconstruir esse castelo de cristal imaginário. Lá fora uma neve molhada caía densamente.

- Com meu último meio rublo cheguei ao Hotel de Paris. Lá chegando, fico sabendo que na verdade o jantar estava marcado no hotel para as seis horas. Lá fiquei constrangido, mas disposto a esperar. Já chegara até ali. Nem se desculparam quando chegaram mais de uma hora depois, ao contrário fizeram mofa de mim. Me fizeram perguntas hostis, que me deixaram ainda mais encabulado. Depois de diretas e indiretas me fizeram corar, irritar, angustiar até explodir. A zombaria tinha nuances melífluos de galhofa. Sob a liderança do senhor Zierkóv, nem meu ex-colega Símonov me defendeu e eu fiquei num canto isolado, hesitando se deveria partir e recompor a minha dignidade. Ameacei ir embora. Mas, naturalmente fiquei. Ignorado e subjogado ali permaneci ouvindo-os, recebendo de vez em quando olhares de desprezo e ressentimento, coberto de escarros. Depois de uma longa sessão de escárnio e repulsa, eles se prontificaram a ir para outro lugar, já era onze horas. Saíram em grupo, sem me convidar e mal dizendo para onde iriam. O garçom que a tudo assistira me olhava curioso, num misto de desprezo e piedade. Não me contive e lhe devolvi:

HS – Para lá! Eles todos vão implorar a minha amizade, de joelhos, abraçados às minhas pernas, caso contrário, irei esbofetear Zierkóv!

- Sai em farrapos, desci a escada num áspero diálogo interno. Minha cabeça estava embaralhada, que surra fora aquela, senhores...

Fenda 1 –

Narrador 1 – Chegando em casa o senhor AA pendurou cuidadosamente o capote novo. Com um sorriso largo nos lábios admirou mais uma vez o seu casaco. Jantou alegre e ainda deu uma breve repousada. Depois pegou o capo, se vestiu e saiu à rua, precariamente iluminada em busca do rumo da casa do funcionário. Não sabia ao certo o endereço, mas tinha consigo que o tal

funcionário morava na melhor parte de São Petersburgo. Caminhou por ruas desertas e quanto mais se aproximava do seu destino as ruas ficavam mais iluminadas e a cidade tinha melhor aparência.

Narrador 2 – Além de mais iluminação haviam mais pedestres, algumas senhoras com belos vestidos, alguns dos senhores ostentavam casacos com golas de castor. O senhor AA também reparava nos trenós, carruagens e nas ruas arquitetonicamente bem ornadas. As vitrines iluminadas o encantaram. De encanto em encanto acabou chegando ao prédio do subchefe. Percebeu que ele vivia numa vida bem folgada. Subiu a escada exultante e animado com o que o esperava. Na antessala viu cabides com casacos, capotes, capas, sobretudos e galochas.

Narrador 1 – Uma sala tomada pela algazarra o esperava, com velas, cachimbos, mesa de jogo. Entrou um pouco desajeitado, mas a sua presença foi logo notada e saudada alegremente. Todos lhe fizeram festa e novamente celebraram o novo capote. O senhor AA, um tanto quanto deslocado, foi se acomodando e retribuindo os cumprimentos e sorrisos. Sentou-se ao lado dos jogadores, olhou as cartas, sem entender muito as regras do jogo. Assim, ficou um tempo e quando ensaiou ir embora, houve sinceros protestos para que ele ficasse e tomasse pelo menos uma taça de champanhe. Uma hora depois serviram o farto jantar. O senhor AA se serviu como há muito empo não fazia, chegou a beber mais duas taças de champanhe. Mas, o seu olhar insistente para o relógio o avisara que já tinha passado da meia noite.

Narrador 2 – Para evitar que o anfitrião voltasse a impedi-lo de sair, procurou de forma sorrateira a porta, vestiu o seu capote e ganhou a rua. Havia nas ruas um bom movimento de pessoas e uma ótima iluminação. O estado de espírito do senhor AA era da mais pura alegria e leveza. Quase chegou a acompanhar uma dama que passara como uma ao seu lado. Ele próprio se surpreendeu com a sua desenvoltura. A medida que se distanciava da casa do subchefe, a iluminação voltara a ficar rara e as ruas silenciosas. Foi diminuindo o número de pessoas e as luzes dos lampiões piscavam anunciando que iriam se apagar de vez. À sua frente uma praça interminável, apavorante...

(Ruídos de arrepiar).

Narrador 1 - ...Apavorante de tão deserta. Ao longe uma pequena luz tremulava hesitante. A alegria e a coragem do senhor AA também tremulavam, presentindo algo de muito ruim. Olhou em volta e estava ilhado de escuridão por todos os lados. Pensou consigo – É melhor não olhar. Assim, de olhos fechados caminhou com o intuito de terminar essa praça tão longa e arrepiante. Quando os abriu, estava diante dele alguns sujeitos de bigode, uns tipos que ele mal conseguiu distinguir como eram. Sua vista se escureceu;

Narrador 2 – (Imitando a voz de bandido de bigode) – Acontece que esse capote é meu!

Narrador 1 – o senhor AA ainda tentou gritar por socorro., mas foi interrompido por um dos sujeitos de bigode com o punho em sua boca...

Narrador 2 (Imitando a voz do bandido de bigode) – Invente só de gritar.... Fica quieto e poderá viver...

Narrador 1 – O senhor AA levou uma forte joelhada, não sem antes sentir que lhe tiraram o capote novo. Ali caído de costas na neve molhada, nada mais sentiu além da dor e do frio intenso. Tentou gritar, mas seu fiapo de voz nem atravessara a praça. Desesperado, lembrou-se da luz hesitante e para lá correu, ainda ensaiando um grito por socorro.

Narrador 2 – Chegou até a guarita onde estava a luz hesitante e gritou para o guarda que ali estava

AA – Roubaram o meu capote, me agrediram e o senhor aí não viu nada? Como pode o senhor estar dormindo em serviço e não avistar o que se passa ao seu lado?

Narrador 1 – O próprio senhor AA se assustou com a sua própria coragem. Porém, a resposta do guarda afirmando que não vira nada, a não ser dois sujeitos que o abordara no meio da praça, que ele, o guarda, interpretou como amigos fossem. E que ao contrário de ficar gritando no

meio da praça, que procurasse o inspetor de polícia, na manhã seguinte. Que o inspetor descobriria quem lhe roubou o capote.

Fenda 2 –

HS – Após descer a escada com os nervos em frangalhos, percebi que eles já tinham partido. Na porta do hotel havia um cocheiro noturno, todo polvilhado da neve molhada, entrei no trenó e ordenei que partisse em disparada. Eu tinha que alcançar aquele grupo e me vingar dando um bofetão em Zierkóv.... É muito provável que a reação do grupo seria revidar e, além de me espancar, me expulsariam dali a pontapés. Mas, a honraria tem lei própria. Eu seria o primeiro a bater e isso é tudo, poderia me estatelar ali no chão, mas a iniciativa teria sido minha. Pedi pressa ao cocheiro, não poderia deixar exaurir a minha fúria e o meu desejo de vingança. Mesmo que tudo acabasse em duelos mortais, eu iria esbofeteá-lo.

- Mais depressa, cocheiro. Anda, vagabundo!

- Mal ouvi a reação do cocheiro e uma voz interior me perguntava, se não era melhor ir diretamente para casa. Outra saraivada de perguntas me martelavam a cabeça. Por que eu fui a esse maldito jantar? Por que eu me permiti ser tão humilhado.

- Ora, terão que lavar esta desonra!

- Mas, e se eles me denunciarem e me mandarem para o distrito policial? Como um oficial Zierkóv não iria se rebaixar a um duelo comigo. Caso ele faça mais esta desfeita, amanhã irei na sua partida de viagem, procurarei na estação o lugar e lhe arrancarei o capote quando estiver subindo no carro. Lhe cravarei os dentes.

- Oh, mas que desespero eu me encontro. O que estou pensando? Posso até ser preso ou deportado para a Sibéria.

- Pensei em tudo isso, senhores, que poderia ficar quinze anos na prisão e sair de lá como um maltrapilho, um mendigo. Mas, não poderia fugir à realidade, se eu estava predestinado, então

- toca, mujique, rápido.

- Estava decidido, eu iria até o fim para lavar a minha honra.

- A neve molhada caía aos flocos, os lampiões já estavam prestes a esgotar o óleo que os mantinha acesos, como se fosse archotes de funeral. Enquanto eu caminhava do trenó para o local de encontros noturnos, mais neve caía sobre o meu capote. Bati na porta e entrei resoluto.

- Onde estão eles? Insisti – Onde estão eles?

- Quem estava diante de mim era a própria patroa, que já me conhecia de outras visitas. Me informou que eles não estavam mais ali.

- Fiquei lívido e aliviado ao mesmo tempo. Porque, eu, com certeza daria a bofetada. Sim, seria uma sonora bofetada. Mas, agora, eles não estão ali. Fiquei em dúvidas da minha atitude diante dessa repentina mudança de situação.

- Uma outra personagem estava presente ali no local – um rosto fresco, jovial, um tanto pálido, de sobrancelhas retas, escuras e com um olhar bem sério. Tentava me concentrar e organizar os meus pensamentos, mas aquela moça...

- Havia naquele rosto algo de singelo e bondoso, sem uma falsa alegria. Mantinha-se séria. Não posso dizer que era uma beldade, embora fosse de estatura elevada, forte e bem-proporcionada. Me agradou que vestisse com muita simplicidade. - Ah, algo me mordeu e me aproximei dela...

- Por acaso olhei-me num espelho. O meu rosto estava transtornado, repulsivo, pálido, mau e ignóbil.

- Que seja. Estou satisfeito. Estou muito satisfeito de parecer repugnante. Oh, isto me agrada... (A personagem Liza, que até então estiver presente em toda a segunda parte do espetáculo, mas sem iluminação e nenhum realce, é vestida com uma capa pelos contrarregras e permanece imóvel, de costas para o público. Na capa está escrito o nome da personagem – Liza. Apenas por insinuação, mas com muita discrição, o espectador terá compreendido que o casal copulou. Uma luz muito ténue e hesitante os ilumina).

HS – Como se chama?

Liza – Liza

HS – O tempo hoje... neva... está feio

HS – Você é daqui?

Liza – Não.

HS – De onde?

Liza – De Riga.

HS – Alemã?

Liza – Russa.

HS – Está aqui há muito tempo?

Liza – Onde?

HS – Nesta casa.

Liza – Duas semanas.

HS – Tem pai e mãe?

Liza – Sim... não... tenho.

HS – Onde estão?

Liza – Lá... em Riga

HS – Quem são?

Liza – Assim...

HS – Assim, como. Quem são? Qual a sua condição?

Liza – Pequeno-burgueses.

HS – Viveu sempre com eles?

Liza – Sim.

HS – Quantos anos tem?

Liza – Vinte.

HS – Por que os deixou?

Liza – Assim....

(Pausa)

HS – Hoje quase deixaram cair um caixão quando os carregavam.

Liza – Um caixão de defunto?

HS – Sim, ne Siênaia; estava sendo retirado de um porão.

Liza – De um porão?

HS – Aliás, não era bem um porão, mas um andar térreo bem baixo.... Numa casa de má reputação.... Em volta muita lama.... Não cheirava bem... era ruim...

Liza – Ruim por que?

HS – A neve, a umidade...

Liza – Tanto faz

HS – Não é horrível.... Os coveiros certamente deviam estar xingando por causa da neve molhada. E na cova, provavelmente, havia água.

Liza – Água na cova por que?

HS – Como, por quê? É um lugar tão úmido. Ali é um pântano em toda parte. Eles depositam os corpos assim mesmo, na água. Eu mesmo vi... muitas vezes... (Eu nunca vira tal coisa e nem sequer estivera em Vólkovo) – Será possível que pra você tanto faz? Estou falando da morte!

Liza – Mas por que hei de morrer?

HS – Algum dia você morrerá, e morrerá que nem a defunta de hoje. Ela era... também uma moça.... Morreu tísica. (Pausa).

HS – Uma rapariga teria morrido no hospital. (Para si: - eu disse rapariga e não disse moça.)

HS – Ela devia à patroa – e lhe prestou serviços quase que até o fim, embora estivesse tísica...

Liza – Mas, será que é melhor morrer no hospital? Não será a mesma coisa? ... Mas por que eu vou morrer?

HS – Agora não; e mais tarde?

Liza – Mais tarde, sim...

HS – E então? Agora, você é jovem, bonita viçosa, e por isso obtém um bom preço. Mas, depois de um ano desta vida não será mais a mesma, vai murchar.

Liza – Depois de um ano?

HS – Em todo caso, daqui a um ano o seu preço vai cair. Vai passar daqui para alguma parte mais baixa, para uma outra casa. Depois de uma mais, irá para uma terceira, cada vez mais baixo, e, daqui a uns sete anos, terá chegado à Siênaia, a um porão. E assim, ainda será bom. A desgraça será se, além disto, aparecer-lhe alguma doença, bem digamos, uma fraqueza no peito... se você apanhar um resfriado ou alguma coisa do gênero. Com a vida que vocês levam é difícil curar uma doença. Se ela se agarrar a você, poderá não largá-la mais. E então você vai morrer.

Fenda 1 –

Narrador 1 – Já em casa o senhor AA estava em absoluta desordem: os cabelos que ainda lhe restara estavam desgrenhados, tinha neve grudada em todo seu corpo. Foi tirando a roupa encharcada do corpo e pensando em como ir dar queixa no dia seguinte. Foi uma noite daquelas.

Narrador 2 – No dia seguinte, já pela manhã o senhor AA foi procurar o chefe do distrito, mas lhe disseram que ele estava dormindo. Voltou às 10 horas e ouviu a mesma coisa. Retornou as onze horas e disseram – O chefe não está em casa. Voltou resoluto na hora do almoço. Ninguém conseguiu persuadi-lo a esperar. Estava determinado, o senhor AA. O chefe do distrito, com má vontade o atendeu:

Narrador 1 – (Imitando o chefe do distrito com má vontade) - Ora, me soou muito estranho esta história, senhor...

AA – Akáki Akákievitch Bachmátchkin, senhor...

Narrador 1 (Imitando o chefe do distrito com má vontade) – Por que o senhor estava tão distante de casa?

- Por que o senhor estava tão tarde na rua?

- Terá ido o senhor a algum lugar de má reputação e ali perdeu o seu capote?

Narrador 2 – Pela primeira vez na vida. Veja bem, primeira vez na vida, que o senhor AA não foi ao trabalho, procurando um lugar onde pudesse ter certeza que seu caso seria resolvido.

Narrador 1 – Mas, no outro dia teve que voltar ao trabalho e a sua condição era ainda lastimável. Seu velho capote estava ainda mais deplorável. Sua situação comoveu seus colegas, que se reuniram para fazer uma coleta, mas o que sobreveio dessa iniciativa foi uma ninharia. Se não poderiam ajuda-lo substancialmente, indicaram que ele deveria procurar o inspetor do quartirão. Outro colega, mas familiarizado com as coisas e andamentos da polícia disse que o senhor AA deveria procurar um certo figurão.

Narrador 2 – É relevante esclarecer que este figurão, que mal sabemos quem é, se tornou figurão recentemente, até uns dias atrás era uma figura desimportante. Aliás, a sua importância foi instaurada por um conjunto de medidas que só cai bem numa burocracia muito estruturada, sem ofensas à Santa Rússia. Este senhor, aqui chamado figurão, estabeleceu regras muito austeras para assegurar a sua hierarquia. Tinha como lema – severidade, severidade, severidade.

Narrador 1 – E foi essa personagem que o senhor teve que ir procurar.

Narrador 2 – O senhor figurão estava numa animadíssima conversa com um velho conhecido, onde o assunto não tinha relação com os serviços públicos.

Narrador 1 – Anunciaram a ele o senhor AA. Ele pergunta de forma majestosa ao subordinado. – Quem é?

Narrador 2 (imitando o funcionário subalterno) – Um funcionário qualquer.

Narrador 1 (Imitando a voz do figurão) – Ora, ele pode esperar, a ocasião não é própria.

Narrador 2 – Toda essa empulhação tinha o reles efeito de gerar no seu amigo visitante uma admiração pela sua importância. Depois de muita espera, ele ordena que se chame o senhor AA.

Narrador 1 (Imitando a voz ensaiada do figurão) – Que deseja?

Narrador 2 – Mesmo intimidado pela postura hostil do figurão, o senhor AA explicou toda a trajetória, até o roubo do capote.

Narrador 1 (Imitando a voz ensaiada e raivosa do figurão) – Meu caro senhor, o senhor por acaso não conhece o regulamento? Não sabe onde se encontra? Não sabe como se encaminham as coisas? O senhor deveria antes ter se apresentado à repartição imediata, que enviaria um relatório ao chefe da seção, que enviaria ao chefe do departamento, depois ao secretário e então o secretário a passaria a mim...

AA – Mas, Excelência.... Eu só tive a ousadia de importuná-lo porque esses secretários muitas vezes, não são confiáveis e ...

Narrador 2 (Imitando a voz trovoada do figurão) O quê? O quê? O quê? De onde lhe vem essas ideias? Que desmandos são esses? O senhor não sabe por acaso com quem está falando? Será que o senhor não compreende diante de quem se encontra? Compreende ou não? Estou lhe perguntando?

Narrador 1 – Reparem como está apavorado o senhor AA. Qualquer um estaria.

(Os contrarregras, Narradores e até espectadores ajudam a carregar o senhor AA até as escadas. Seu estado é pavoroso).

Narrador 2 – Enquanto isso reparem como o senhor figurão está se sentindo realizado pelo efeito que causou. Reparem que até agora tem ecooo de sua voz trovejante pelo teatrooo.

Narrador 1 – O senhor AA caminha destroçado para casa sob uma nevasca impiedosa. Não sentia, no entanto, os efeitos do frio e do vento. Nunca fora em toda sua vida tão fortemente repreendido. Mal sabe como chegou em casa, exaurido, abatido e despedaçado pelos ventos de Petersburgo, que nessa época ataca por todos os lados e chegam até os ossos.

Narrador 2 – No dia seguinte já estava o senhor AA com febre alta. O que não é nada bom diante do clima de São Petersburgo.

Fenda 2 –

Liza – Bem, morrerei então...

HS – Mas, dá pena.

Liza – Quem?

HS – Dá pena, a vida.

HS – Você teve um noivo? Hem?

Liza – Para que precisa saber?

HS – Não estou interrogando você. Que me importa? Por que fica zangada? Naturalmente você pode ter passado dias difíceis. Que me importa? Mas, tenho pena...

Liza – De quem?

HS – Você me dá pena.

Liza – Não precisa.

HS – Mas, o que pensa você? Que está no bom caminho? Hem?

Liza – Não penso nada.

HS – O ruim justamente é que você não pensa. Volte a si, enquanto é tempo. Pois ainda há tempo. Você é jovem ainda, e bonita; poderia amar alguém, casar-se, ser feliz...

Liza – Nem todas as casadas são felizes.

HS – Nem todas, naturalmente, mas, de qualquer modo, é muito melhor que aqui. Melhor de verdade. E, havendo amor, pode-se viver, mesmo sem felicidade. Até na aflição a vida é boa. É bom viver no mundo, ainda que se viva seja lá como for. E aqui, o que se tem, além de mau cheiro? Irra!

(Silêncio e pausa).

HS – Eu não sirvo de exemplo pra ninguém. Talvez, eu seja pior que você. Afinal, eu cheguei aqui bêbado. Ademais, um homem, de modo algum, é exemplo para uma mulher. Os casos são diferentes; embora eu me emporcalhe todo, aqui não sou escravo de ninguém; fico num lugar, depois vou embora. Desapareço e já sou um outro homem.

HS - Eu e você nos unimos agora a pouco sem dizer uma palavra ao outro. Depois nos olhamos como dois selvagens. É assim que se ama? É assim que uma pessoa deve se unir a outra? Isso é simplesmente uma indecência...

Liza - Sim... É...

Fenda 1 –

Narradores – O senhor AA vive, segundo o médico que o atendeu, seus últimos momentos de vida. O próprio médico lhe disse: - Encomende já um caixão de pinho, porque o de carvalho ficará muito caro para ele.

Narrador 2 – E esses últimos dias foram de delírio causado pela febre muito alta.

Narrador 1 – Suas visões e seus calafrios foram intensos nesses últimos dias. Ora ele via um ladrão na sua cama, ora discutia com Pietróvitch, outra hora estava sendo repreendido pelo general, senhor figurão, noutra hora exaltava os momentos com o capote.

Narrador 2 – Por fim o pobre senhor AA entregou a alma.

Narrador 1 – Não lacraram nem seu quarto e nem os seus pertences. Em primeiro lugar porque não tinha herdeiros e, em segundo lugar a herança era pouca demais.

Narrador 2 – Resumia-se a um rolinho de penas de ganso, cinco cadernos de papel timbrado branco, três pares de meias, dois ou três botões de calças e o velho roupão.

Narrador 1 – Para quem ficou tudo isso?

Narrador 2 – Só Deus sabe, porque até o senhor Nicolai Gógol, autor desta novela, desconhece o paradeiro.

Narrador 1 – Levaram o morto e o enterraram. E Petersburgo ficou sem o senhor AA.

Narrador 2 – É como se nunca houvesse estado nesta vida o senhor AA.

Narrador 1 – Desapareceu e eclipsou-se um ser que ninguém defendera, que ninguém estimara, por quem ninguém se interessara, que não chamara a atenção nem mesmo de um naturalista, desse que não perde a oportunidade de espetar um alfinete numa simples mosca.

Narrador 2 – Baixou a sepultura sem nada de extraordinário, mas apesar de tudo, acabou tendo no fim da vida...

Narrador 1 – Bem no fim mesmo da vida...

Narrador 2 – o lampejo de uma visita radiosa, em forma de capote, que lhe animou, por instantes, a pobre vida.

Narrador 1 – E sobre esse capote se abateu uma insuportável desgraça, dessa que tem abatido sobre reis e sobre senhores do mundo...

Fenda 2

HS – Estou acordando de sonhos e pesadelos, estou surpreso com os meus sentimentalismos em relação a Liza, com todos aqueles horrores e paixões de ontem à noite. “Um belo dia a gente sofre um desses abalos femininos nos nervos, irra”.

- Extrapolei todos os meus limites sarcásticos de um jogo. Fui até sincero em alguns momentos, contei da minha infância e contei coisas que eu não confidencio nem a mim mesmo. Por que eu fui falar de ter filhas, com ciúmes doentios, por que eu falei tanto de mim e me coloquei como superior. Por que? Afinal, por que eu fui dar-lhe o meu endereço?

- Que venha; não faz mal...

HS – Tinha eu que tentar salvar minimamente a minha reputação. Em primeiro lugar tinha que pagar a dívida da véspera com Símonov. Onde arranjar esse dinheiro? Me ocorreu de tomar emprestado ao chefe da repartição. Foi simples e rápido, ou pelo menos bem mais suave do que

eu tinha imaginado em meus pensamentos sinistros e cambaleantes. Consegui assim, quinze rublos. Além de lhe pagar, apresentei numa carta bem formal um razoável conjunto de desculpas. Coloquei, é claro a culpa na bebida. Posso dizer, meus senhores, que tive um comportamento digno de um marquês de verdade. Ora, afinal, eu sou um homem culto e evoluído de nosso tempo. Sabem bem os senhores que eu não tinha bebido nada quando proferi as primeiras ofensas aos meus ex-colegas, mas eu não sinto vergonha de mentir. O importante é que me safei.

HS – Hoje eu fui para dar uma volta. Tentar ficar mais leve. Visitar o comércio e as vitrines da Avenida Néovski. Tentava me desvencilhar das coisas do subsolo, mas havia uma angústia abrasadora que me atormentava. Nas outras vezes que eu saía todo movimento de transeuntes, os seus cheiros baratos e o seus vai e vem, com os vozerios me acalmavam, mas não desta vez. Não conseguia de modo algum ficar em paz comigo mesmo. Voltei para casa inteiramente mal-humorado.

HS – Atormentava-me incessantemente o pensamento de que Liza podia vir a minha casa. Todas as recordações dos meus momentos com Liza me torturavam de modo particular. Se a minha carta e o pagamento a Símonov havia me acalmado e satisfeito as minhas inquietações, com Liza eu ficava num frenesi sem saída.

HS – E se ela vier?

HS – Ora, não faz mal, que venha!

HS – Será muito ruim que ela veja como eu vivo. Ontem eu apareci diante dela tão... herói... e agora... hum!

HS – Pior do que ela ver as péssimas condições que eu vivo neste porão, será ela desvendar a minha máscara mentirosa desonesta, repulsiva e ignóbil.

HS – Ora, desonesta, por que? Desonesta como? Ontem eu falei com sinceridade. Havia em mim um sentimento autêntico... O que eu quis foi despertar nela sentimentos nobres.... Se ela chorou, foi bom, isto há de ser benéfico...

HS – Ah.... Se eu acreditasse no que eu digo...

HS – Não houve noite, quando eu voltava para casa que eu não visse Liza, sempre no mesmo lugar, com a possibilidade de um abraço.

HS – No dia seguinte eu estava pronto a considerar tudo isso um absurdo, efeito dos nervos abalados. Um exagero de um paradoxalista. Sempre tive consciência deste meu ponto fraco, e as vezes eu o temia ao extremo. Exagero. Eu me exagero em tudo.

HS – Virá! Vira, sem falta! Se não for hoje, será amanhã, mas com certeza há de me encontrar.

HS – Assim é o maldito romantismo de todos esses corações puros! Ó ignominia! Ó estupidez, ó mediocridade de todas essas almas vis e sentimentais.

HS – Às vezes eu pensava em ir até ela e contar-lhe tudo, do meu jogo da repugnante falcatrua com seus sentimentos e rogar a ela que não viesse a minha casa. Mas no mesmo momento erguia-se em mim uma raiva tal, que eu teria esmagado aquela maldita se ela aparecesse de repente ao meu lado. Eu iria ofendê-la! Claro, eu não faria isso.

HS – Passaram-se alguns dias e ela não apareceu. Comecei a tranquilizar-me. Por vezes, ela só aparecia em minha imaginação e eu lhe falava até mesmo com doçura.

Fenda 1 –

Narrador 1 - Alguns dias após a morte do senhor AA, um contínuo do departamento foi enviado à sua casa. Tinha uma ordem clara para que ele se apresentasse. Ora, o contínuo voltou de mãos abanando. No departamento ele respondeu que o senhor AA não poderia mais comparecer, porque, simplesmente, ele havia morrido há quatro dias.

Narrador 2 – No dia seguinte, seu lugar no departamento já estava ocupado por um novo funcionário, bem mais alto, cuja caligrafia não era tão regular, porém bem mais inclinada e torta.

Narrador 1 – Mas quem diria, hem., que a nossa história com o senhor AA não terminaria aqui. Depois de sua morte a história assume inesperadamente um desfecho fantástico.

Narrador 2 – Sim, a cidade de São Petersburgo foi tomada por rumores de que nas proximidades da ponte Kalínkin começara a aparecer um defunto com aspecto de funcionário à procura de certo capote, que haviam lhe roubado. Com esse pretexto havia tirado dos ombros dos transeuntes os seus casacos, sem respeitar títulos, patentes ou posição social. Subtraía todos os tipos de capote...

Narrador 1 – De pele de gato, de pele de castor, de guaxinim, de raposa, de urso. Todos os tipos e modelos de capotes.

Narrador 2 – Um funcionário do departamento viu com os seus próprios olhos o defunto e nele reconheceu o senhor AA. Foi um pavor tão imenso que ele saiu em disparada, vendo apenas atrás de si o espectro ameaçando com o dedo em riste.

Narrador 1 – Esse pavor esse espalhou por todos os lados de Petersburgo. Histórias foram sendo criadas e muita gente tinha a sua própria experiência para contar, sendo a descrição do defunto muito parecida. Até a polícia tinha ordem para agarrar o tal defunto e entre os policiais algumas histórias fabulares apareceram.

Narrador 2 – Acabamos por deixar de lado a personagem, chamada aqui de figurão. É por dever de justiça que é preciso dizer que após a saída do senhor AA de sua repartição, logo depois da terrível reprimenda, ele sentiu alguma coisa parecida com pena. A compaixão não lhe era estranha. Por vezes, aparecia-lhe à mente aquele funcionário pálido, que não suportara a reprimenda bravia de um superior. Essas lembranças o perturbaram por dias a fio, até que enviou um funcionário para descobrir o paradeiro do senhor AA. Foi informado que ele morrera de uma febre repentina. Isso causou súbito embaraço no figurão, afetando o seu humor. Procurou se esquivar desses pensamentos. Passou a frequentar mais algumas festinhas de colegas de repartição, de família e até uma amiga íntima, que nada o perguntava. E assim, o senhor figurão passou a frequentar a casa da senhora Carolina Ivánovna, do outro lado da cidade.

Fenda 2 –

(Projeção no telão, tomando toda a parte da Fenda 2):

**E corajosa e livremente em minha casa,
Entra, senhora e soberana!**

Do poema de Nekrássov

(A personagem Liza já não está mais de costas para o público. Ela caminha á frente do Homem do subsolo. Este está profundamente abatido, imóvel).

Liza – Eu não vim estorvá-lo.... Eu quero sair de lá...

HS – Toma um chá?

Liza – Não, obrigado...

(O Homem do subsolo serve um chá para ela. Ficam em silêncio. Ele tenta fugir para dentro do notebook. Acende um cigarro eletrônico. O silêncio permanece por longo tempo).

HS – Diga-me, por favor, por que veio à minha casa?

HS – Por que veio, responda! Responda!

HS – Vou lhe dizer.... Você veio aqui porque eu disse a você palavras piedosas. Pois bem, você ficou enternecida com elas e agora veio aqui ouvir novamente palavras piedosas.... Pois saiba, saiba de uma vez que eu estava rindo de você E agora eu também rio.

HS – Sim, eu ria.... Eu estava lá porque me encontrava muito angustiado e queria desabafar. Só isso, eu precisava desabafar e descontentar em alguém maldades que me fizeram. E você pensou que eu fui lá de propósito para salvá-la? Sim ou não? Você pensou que sim? Você pensou isto? HS (Corre como um desatinado em volta da cadeira, em volta dela, vai até o proscênio, para e se contorce. Volta a encará-la) – Salvar! Salvar do quê? Mas, talvez eu seja pior que você! Por que você não me mandou ir para o inferno, quando eu fui lhe pregar um sermão sentimental? Eu estava lá porque eu precisava desesperadamente de um jogo e acabou sendo com você, porque eu sou um crápula. Entende? Um crápula! Tão idiota que lhe dei o meu endereço. Você não faz ideia de como eu me amaldiçoei porque lhe passei meu endereço. Cheguei em casa xingando você porque eu havia mentido para você. Não sei nada sobre você, mas quanto a mim eu sei que sou um canalha, um patife, um egoísta, um preguiçoso...

HS – Nestes três dias eu tremi de medo que você viesse. E sabe por que eu me inquietei tanto? Foi que eu me apresentei tão heroico diante de você, e de repente você me encontrar tão indigente, repulsivo, com essa vestimenta esfrangalhada. Quantas vezes eu já disse que não me envergonhava da minha pobreza, pois saiba você que eu me envergonho muito. Sim, me envergonho dessa fendazinha fétida onde um me esconde do mundo. Você consegue compreender agora que nunca eu lhe perdorei por me encontrar neste estado... E nunca desculparei a você pelas confissões que estou lhe fazendo agora.

HS – Sim, você, unicamente você, deve responder por tudo isto... Ah, como eu me odeio por dizer tudo isso!

HS – O que eu tenho com o fato de você estar se perdendo naquela casa? Acaso você imaginou que iria para uma vitrine iluminada numa rua vermelha de Petersburgo? O que eu posso dar: Não tenho nada. Nada!

HS – Compreende você agora que eu a odeio com toda a minha força por te contar tudo isso. Contar aa você o que eu nunca contei a mim mesmo. Contar assim, num momento de histeria...

HS – O mais você quer? Por que você fica aí espetada na minha frente, com essa cartinha ridícula que recebeu de um estudante de medicina de Riga?

HS – Por que me tortura e não vai embora?

(Liza sem dizer palavra, ela guarda a cartinha que tinha em sua mão, abre os braços e abraça com afeto o Homem do subsolo. Ambos choram).

HS – Não me deixam.... Eu não posso ser bondoso!

(Voltam a se abraçar. O Homem do subsolo se desvencilha de Liza e passa a andar freneticamente pela Fenda. Vai até a plateia, diz às pessoas que encorajem a ir embora. Pergunta por que ela não vai. Volta ao palco. Senta com as mãos encobrindo a cabeça. Está suando em bicas.

Liza – Adeus...

HS (Depois da partida de Liza) – Liza! Liza! (Sua voz é quase inaudível.... Soluça...) – Liza!

Fenda 1 –

Narrador 2 (Imitando a voz exaltada do figurão) – Para a casa de Carolina Ivánovna, cocheiro!

Narrador 1 – No interior da luxuosa carruagem se encontrava o senhor figurão. Estava satisfeito com a última festinha que tinha participado e agora já imaginava os favores que Carolina Ivánovna iria lhe prestar para fechar uma noite de regalos e gargalhadas.

Narrador 2 – De repente o nosso figurão sentiu que alguém o agarrava pela gola com bastante força. Virou-se e viu um homem de estatura baixa, num uniforme velho e surrado, e não foi sem pavor que reconheceu nele o senhor AA.

Narrador 1 – O funcionário tinha o rosto pálido como a neve e parecia um defunto de verdade.

Narrador 2 – Mas o pavor do nosso figurão ultrapassou todos os limites quando viu o morto entortar a boca e, exalando pavorosamente sobre ele o cheiro de sepultura, pronunciar essas palavras:

AA e Narradores (juntos) – Ah! Até que enfim! Até que enfim vou te... aquilo... te agarrei pela gola! É do teu capote mesmo que estou precisando! Não intercedeste para eu encontrar o meu e ainda me repreendeste – então agora me dá o teu!

Narrador 1 – O pobre figurão por pouco não morreu. Por mais enérgico que fosse na repartição com os inferiores, aqui ele próprio obedeceu pasmo à ordem sepulcral do senhor AA.

Narrador 2 – O senhor AA, ou melhor o defunto do senhor AA, pegou calmamente o capote e o vestiu, desaparecendo na escuridão da noite.

Narrador 1 – Nunca mais se viu a aparição do funcionário defunto!

Fenda 2 –

HS – Para onde terá ido?

HS – E por que estou correndo atrás dela? Para quê? Chorar de arrependimento? Beijar-lhe os pés? Implorar perdão?

HS – Já se passaram tantos anos e isso me vem à memória de um modo demasiado mau...

HS – Pergunto eu: o que é melhor, uma felicidade barata ou um sofrimento elevado?

HS – Vamos, o que é melhor?

HS – Mas, chega; não quero mais falar do subsolo...