

# Fundamentos do Metateatro

Marcelo Bolshaw Gomes\*

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

## Índice

1. Introdução	1
2. Antropologia da Performance	4
3. O sujeito trágico	6
4. Tristão e Isolda	7
5. Referências Bibliográficas	13

## Resumo

Afiliando-se a Gaston Bachelard, Walter Benjamin e Irving Goffman, estabelece-se aqui três fundamentos de uma crítica hermenêutica que interprete não apenas textos, mas também os discursos audiovisuais e a própria vida: converter conflitos em diálogos; fazer visível, o invisível; e, tornar o inexplicado compreensível. Resgata-se também a noção de sujeito trágico moderno, que incorpora o cômico ao dramático. Em seguida aplica-se esses princípios metateatrais à releitura da peça Tristão e Isolda pelo filme Romance (2008), de Guel Arraes.

---

\*Jornalista, doutor em Ciências Sociais e professor de Comunicação da UFRN

## 1. Introdução

Há, atualmente, diferentes abordagens, principalmente na área da ciência política e da sociologia, que estudam a relação entre os meios de comunicação social e a ação/representação política. Este é o foco social que tenta enquadrar a política objetivamente. Também existe, em menor número é verdade, pesquisas - inspiradas por autores pós-modernos como Foucault - que estudam as mudanças impostas pela gramática da mídia ao discurso político. Este é foco cultural, que vê a política em uma perspectiva intersubjetiva.

Preende-se, com a noção de Metateatro, dar um terceiro passo em relação a essas investigações estudando, não mais os condicionamentos da ação social ou as mudanças na linguagem do discurso político promovidas pela TV, mas sim estabelecer uma leitura crítica dos atores coletivos que possa interagir com outras leituras e com a própria produção da política como espetáculo. E esse é foco crítico-hermenêutico ou metateatral. É uma ótica subjetiva, ou transsubjetiva, pois não é meramente pessoal, relativista ou individual, ultrapassando por dentro os focos social e cultural, sem negá-los ou desmerece-los. Ao contrário, os enquadramentos sociológicos e antropológicos é que

permitem um olhar bem definido da subjetividade política. Não se trata só contextualizar a política mediada sociologicamente – como fazem os estudos de primeira geração; nem de estudar os discursos políticos em uma dimensão audiovisual – seguindo a tradição dos estudos semióticos; mas sim de re-significar a política e sua compreensão, observando os limites e a relação que guarda com a arte retórica e com a ciência social. A crítica hermenêutica (ou o Metateatro) investiga as interfaces entre as artes dramáticas e a ciência social, para propor uma releitura da realidade política mediada através de um novo enfoque teórico da retórica.

Para alguns, adeptos de uma retórica-política, ela é a “arte da persuasão e do convencimento”; para outros, partidários de uma retórica-poética, a “arte do bem dizer”. Os primeiros dizem que ‘o verossímil’ não pode ser mais importante que ‘o verdadeiro’; os últimos afirmam que a verdade quando mal defendida será sempre derrotada pela ignorância do senso comum; e por mais que todos concordem que tanto o discurso político como o discurso poético se inter-relacionam na arte retórica e na teoria da metáfora, não há até hoje uma palavra final sobre quem predomina nesta relação.

Entenda-se por ‘crítica’: o confronto imparcial de diferentes interpretações (e não a prática de apontar defeitos ou falhas, ou mesmo de desqualificar opiniões). Entenda-se por ‘hermenêutica’: a arte da interpretação. ‘Crítica hermenêutica’ é uma interpretação das interpretações. O termo ‘Metateatro’, por sua vez, se aplica às obras dramáticas que remetem para si próprias, enquanto textos de representação. Vamos encontrá-lo em inúmeros textos, quando se interroga se aquilo que está a viver é algo que

realmente está acontecendo ou não passa de um sonho ou um produto da fantasia. Esta situação da personagem que interroga a veracidade da situação dramática é recorrente em quase toda a literatura ocidental. É o ‘teatro auto-referente’. Shakespeare legamos uma galeria de exemplos de metadrama, desde os mundos representados em *Midsummer Night’s Dream*, onde a fantasia dialoga com a realidade, até *Hamlet*, um exemplo clássico de metateatro por tratar de problemas de representação dentro da própria representação. A essa técnica de auto-reflexão do teatro dentro do teatro, a crítica inglesa chama de ‘*the play within a play*’.

Na dramaturgia brasileira, Oswald de Andrade é apontado como um marco metalingüístico (PASCOLATI, 2008), conceito atualmente desenvolvido por Antunes Filho (Grupo de Teatro Macunaíma), entre outros. Com a montagem de *Antígona* de Sófocles, Antunes mostra que o metateatro não é apenas um simples recurso narrativo (teatro dentro do teatro), mas sim um retorno ao ritual arcaico, à epifania, ao tempo cíclico e à atualização ritualística do ato mítico. O metateatro nos leva de volta às origens dramáticas. Em primeiro lugar porque a tragédia metatreatalizada transforma o espaço físico em metafísico (nisto está o metateatro, no sentido menor). O ambiente da ação ocorre no plano da realidade histórica e no plano mítico ao mesmo tempo. Trata-se de um ‘Cenário Duplo’. Mas o que realmente caracteriza o radicalismo metateatral do Grupo Macunaíma é o fato do deus Dionísio (o próprio Antunes) “dirigir” a peça do lado de dentro, transformando-a em um rito de passagem, vivido pelos atores e assistido pelo público - e talvez essa diferença entre viver e ver seja

a única fronteira que separa o ritual arcaico da tragédia pós-moderna.

É nesse sentido de metateatro que usamos o termo aqui. É claro que Antunes usa o metateatro dentro do espetáculo no discurso teatral e nós gostaríamos de utilizá-lo dentro do cotidiano e da vida social nos discursos político e terapêutico, buscando repensar e superar o distanciamento e a diferença entre os papéis, os atores e o público. Uma coisa é o metateatro dentro do teatro; outra é a vida cotidiana. No metateatro, a representação da representação é a expressão trágica da totalidade. O metateatro é o exercício da consciência total, de adequação das narrativas míticas com as vidas biográficas e das histórias pessoais com a memória coletiva da comunidade.

Para fundamentar o metateatro como crítica hermenêutica, há vários outros tipos de contribuições de diferentes artistas, personagens, autores de diversas linhas de pensamento, épocas e lugares. Gaston Bachelard, por exemplo. Para ele, o instante poético (e, conseqüentemente, o momento de criação artística em geral ou insight criativo) é uma verticalização do tempo, que se torna mais simultâneo e menos contínuo, comparada ao transe místico e à experiência do sagrado. Bachelard é um pensador *duplo*: tem textos *diurnos* dedicados à epistemologia da ciência e textos *noturnos* sobre o universo simbólico da arte. Nos textos noturnos, ele adota uma perspectiva junguiana, em que o inconsciente é coletivo e habitado por arquétipos, formas transculturais recorrentes nos sonhos e nas artes. Há ainda na estética bachelardiana, uma experiência cognitiva visual (ou a imaginação dos olhos) e uma experiência cognitiva material (ou a imaginação das mãos). Para Bachelard,

a imaginação material, expressa através dos padrões dos quatro elementos (terra, água, ar e fogo), é a linguagem primária do inconsciente.

O Metateatro também marca uma unificação dialógica desses dois campos temáticos (diurno e noturno) em um único discurso integrando arte e teoria. E a integração do conflito não anula a irredutibilidade dos termos. E este é o primeiro fundamento: a unidade dialógica.

Walter Benjamin é outra referência obrigatória quando se trata de teoria e arte. Em *A Obra de Arte na era de sua reprodutividade técnica* (1983, 5-28), Benjamin ressalta o impacto que a produção em série de objetos pela indústria teve sobre a percepção. Houve um tempo em que apenas as moedas cunhadas e a xilogravura eram objetos em que as cópias não se distinguiam dos originais. A obra de arte era única no tempo e no espaço e isso lhe conferia uma áurea, uma presença sagrada. Hoje praticamente tudo é reproduzido de modo idêntico. A áurea e a sacralidade da arte migraram da obra para o artista. Em outros textos, como em *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1983, 29-56), Benjamin enfatiza que artista moderno é sagrado e é sua vida que dá sentido a sua obra. Para Benjamin, a reprodutividade técnica (a capacidade de produção em série sem distinção entre original e cópia) transformou nossa percepção da realidade e nossa sensibilidade estética – deslocando a singularidade da arte do campo do objeto para o interior do sujeito, transformando a ‘espiritualidade da criação’ na ‘genialidade do seu criador’.

Benjamin percebeu a mudança que os meios de comunicação exercem sobre a arte como uma ampliação democrática do acesso

à sensibilidade estética e, principalmente, que a arte na era de sua reprodutividade técnica continua ‘revolucionária’. Benjamin entendeu ainda que o audiovisual promove o retorno do simbólico dentro do histórico, da oralidade dentro do universo da escrita. Mas, ele não entendeu (nem poderia) que a comunicação em redes em tempo real está nos levando à unificação dos contextos de transmissão e recepção e a interação social muitos-muitos. O ‘desencantamento da Arte’, a mudança da função religiosa para uma função política da arte, não procede. A função da arte continua sendo representar o invisível, sendo que a visibilidade moderna é diferente da tradicional. Eis, então, o segundo fundamento do Metateatro: tornar o invisível visível.

## 2. Antropologia da Performance

Outra contribuição importante à proposta de um Metateatro é o clássico *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1985) de Irving Goffman; e da corrente teórica dele derivada, intitulada *Antropologia da Performance*: Vitor Turner, Richard Schechner e John Cowart Dawsey.

Para Goffman, a representação faz parte integrante da vida cotidiana, em que o relacionamento social é montado como uma cena teatral, com seu cenário, seus adereços e seu script, por meio da qual a pessoa se dirige às audiências encenando determinados papéis. Goffman, no entanto, entende essa representação como um jogo coletivo da identidade individual, tendo como foco os grupos, em uma perspectiva da psicologia social. Já os trabalhos do antropólogo Victor Turner (1974, 2005) são voltados para entender a representação social no âmbito

dos rituais. Turner usa a antropologia para propor um ‘contrateatro’ ou ‘metateatro’ do cotidiano, compreendendo a vida social a partir dos momentos de suspensão de papéis, fazendo emergir os conteúdos expressivos das contradições e tensões inerentes à própria realidade social em que se inserem. Turner elabora o conceito de ‘drama social’, como de um processo de quatro momentos: crise ou ruptura inicial; intensificação da crise; ação reparadora; e desfecho, que pode levar tanto à ruptura quanto ao fortalecimento da estrutura. O drama é sempre um conflito mediado pela representação. E, a partir desses quatro momentos ideais, presentes em todos rituais e no teatro, passa a investigar diferentes situações em que o drama social se coloca como uma realidade em parte representada, em parte vivida pelos atores.

Ao contrário de Goffman e Turner, que utilizaram conceitos teatrais para repensar a psicologia social e a antropologia, Richard Schechner (1995, 2002) é um teatrólogo que usa as ciências sociais para pensar as artes dramáticas. Assim, o foco dos estudos de Schechner é o teatro e não a vida social, com ênfase principalmente na relação entre o ator performático e audiência. Schechner desenvolve uma análise comparativa entre eventos performáticos teatrais investigados em várias partes do mundo. E conclui que existem diferentes tipos de públicos e diferentes tipos de performances. Ele avalia que a leitura e re-interpretação dessas realidades contextuais podem contribuir para mudança dos eventos performáticos.

Outro trabalho importante é de John Dawsey (2005), principal divulgador brasileiro dos trabalhos de Turner e Schechner, como também enriquecedor da própria

antropologia da performance através de sua inserção criativa do pensamento de Walter Benjamin e do teatro Bertoldt Brecht nessa abordagem.

Mais do que fundamentos metateatrais, essas abordagens e teorizações criaram novos conceitos, noções comuns às artes dramáticas e às ciências sociais, uma nova nomenclatura e uma nova forma de pensar.

Por exemplo: Atores (e não agentes ou sujeitos) são os elementos intencionais do modelo. Eles são condicionados por vários outros elementos fixos ou estáticos (Cenários, Roteiros-Scripts e Enquadramentos), mas têm iniciativa própria – o que os caracteriza. Consideramos ‘Atores Políticos’ não apenas os indivíduos (candidatos e os ocupantes de cargos públicos), mas, sobretudo, os atores coletivos: os partidos políticos, as diferentes instituições da sociedade civil (sindicatos, associações, escolas), os diferentes níveis de governo (municipal, estadual, federal), etc Quando os Atores estão em Cena, eles assumem Papéis (e não funções ou lugares na estrutura social). Entende-se por Roteiro a sucessão de fases e etapas de interação entre os Personagens. Pode-se subdividi-los em três tipos principais: Protagonistas, Antagonistas e coadjuvantes. Os atores, ao assumirem papéis, dão vida aos personagens dentro de uma seqüência de acontecimentos que formam o roteiro. Performance é, mais do que o desempenho dos atores (dos diretores e do próprio público), sua capacidade de interpretação do roteiro, a liberdade de improvisar em cena. Cenário (e não contexto ou conjunturas) é o conjunto de relações que envolvem os atores, seja em seu aspecto visível, no seu Enquadramento (e não de recorte epistemológico ou paradigma), seja no seu as-

pecto invisível, em seus Bastidores. Isto é, quando os Atores conversam sobre seus papéis fora do Cenário. No caso das sociedades atuais, o cenário mais geral é a cultura midiática; o enquadramento dos atores políticos é construído principalmente pela TV de sinal aberto e os bastidores são as negociações políticas. No entanto, é bom alertar que os conceitos de Enquadramento e Cenário já foram usados por vários outros autores em contextos metodológicos diferentes.

A noção de *Enquadramento* (ou frame temporal) foi originalmente formulada por Goffman como “os princípios de organização da experiência cotidiana”, sendo apropriada pelos estudos da mídia por vários autores contemporâneos importantes, como Gaye Tuchman.

Os enquadramentos [...]

“[...] selecionam determinados aspectos de uma realidade percebida e os fazem mais salientes no texto comunicado, de forma a promover uma definição particular do problema, interpretação causal, avaliação moral e/ou recomendação de tratamento do item descrito” (PORTO, 2007, 117).<sup>1</sup>

Outra noção importante importada do teatro para ciências sociais e que teve várias e diferentes adaptações teóricas é a de Cenário<sup>2</sup>. Considera-se que a missão

<sup>1</sup>No Brasil, Mauro Porto é o grande introdutor da noção nos estudos de mídia, tanto no jornalismo impresso como no telejornalismo.

<sup>2</sup>O conceito de *Cenário de Representação da Política* (CR-P) de Venício Lima, por exemplo, é uma formação discursiva contextual que funciona como um palco para a disputa da hegemonia entre as diferentes interpretações da realidade (LIMA, 2001, 182-

do Metateatro enquanto crítica hermenêutica audiovisual é, internamente, confrontar todos os Enquadramentos de um mesmo Cenário; e, do ponto de vista externo, comparar atores e textos em diferentes cenários.

É esse o terceiro e último fundamento metateatral: apresentar uma interpretação abrangente através da análise de todas as interpretações relevantes.

No entanto esses três fundamentos metateatrais - converter conflitos em diálogos; fazer visível, o invisível; e, tonar o inexplicado compreensível – ainda são insuficientes para entender e associar crítica e arte em um mesmo projeto político, teoria e drama em um único discurso, hermenêutica e vida em uma única narrativa real e simbólica. Para tanto, é preciso estabelecer também as suas raízes comuns anteriores à representação.

### 3. O sujeito trágico

A *tragédia clássica* é uma forma de drama, que se caracteriza por sua seriedade e dignidade, freqüentemente envolvendo um conflito entre um personagem central e algum poder de instância maior, como a lei, os deuses, o destino ou a sociedade. Inicialmente ela era um ritual orgiástico que

183). Há analistas que utilizam o conceito de CRP em um modo ampliado, histórico, (ALMEIDA, 1999), acrescentando aos elementos constitutivos prescritos por Lima (imprensa, marketing, propaganda política), outros elementos (escolas, sindicatos, entidades da sociedade civil) na formação de cada cenário. Há também, como Soares (1995), que o utilize o conceito de Cenário de Representação em modo reduzido, observando apenas o contexto mais imediato do discurso enunciado, analisando curtos períodos de tempo como a campanha eleitoral de 1989.

promovia o transe místico, formado por um coral (as bacantes) e um personagem central (Dionísio) que era sacrificado, depois evoluiu para um espetáculo teatral com vários personagens e público.

A palavra grega “tragédia” significa “canto do bode” e se refere possivelmente ao ritual em honra a Dionísio do qual, o teatro se originou. O bode expiatório é uma expressão alegórica oriunda de um fato literal: um bode era imolado para expiar os pecados dos participantes. O rito a dionísio, no qual se sacrificava um bode, ligava-se ao culto da fertilidade e ao ciclo vegetal e ao ciclo da vida humana, condicionada pela sombra da morte e aberta, pelo ritual, à possibilidade de ressurreição.<sup>3</sup>

Para Aristóteles, dois conceitos definem a tragédia: a mimese, ou imitação da palavra e do gesto, que para ser eficaz deve despertar no público os sentimentos de terror e piedade; e a catarse, efeito moral e purificador que proporciona o alívio desses sentimentos. A tragédia clássica deveria cumprir ainda, segundo Aristóteles, três condições: possuir personagens de elevada condição (heróis, reis, deuses), ser contada em lin-

<sup>3</sup>As tragédias eram apresentadas ao público nas grandes dionisíacas, festivais realizados em Atenas a partir do século VI a.C. por iniciativa do tirano Pisístrato. Téspis é tido como o primeiro tragediógrafo, pois a ele se atribui a dramatização dos ditirambos, poemas narrativos cantados por um coro. O corifeu, integrante destacado do coro, teria passado a dramatizar os versos que cantava e a esboçar um diálogo com os demais integrantes. Ésquilo introduziu um segundo ator além do corifeu, o que reforçou a dramatização. Sófocles, no século V, escreveu diálogos para um terceiro ator que, como os outros dois, podia desempenhar vários papéis mediante o tradicional recurso das máscaras. A partir do século IV a. C., a tragédia grega, já despojada de sua função catártica, tornou-se retórica e sobrecarregada.

guagem poética e ter um final triste, com a destruição ou loucura dos personagens sacrificados por seu orgulho ao tentar se rebelar contra as forças do destino. Sua função era provocar por meio da paixão e do temor a expurgação ou purificação dos sentimentos. A tragédia, assim concebida, resultaria de uma catarse da audiência e isto explica o prazer de assistir ao sofrimento dramatizado. Na Grécia do século V a.C. acreditava-se que, ao assistir as apresentações das tragédias, saía-se do teatro purificado. Nietzsche vai se opor às idéias de Aristóteles afirmando que 'a finitude, as perdas e o sofrimento' não eram vistos na Antiguidade como males que precisavam de expiação e penitência. Ele lamenta a moralização da tragédia e a leitura que convertia o herói trágico em um pecador arrependido e o sofrimento como uma punição. Para Nietzsche, o destino trágico não é um castigo, mas uma possibilidade de libertação; a catarse trágica é um êxtase libertador e não como uma agonia purificadora.

O importante hoje, para nós, é ressaltar a idéia de um sujeito anterior à representação. Ou melhor: de um sujeito transcendente à representação. Sujeito, tanto no sentido de 'submetido a outro por controle e dependência', quanto no sentido de 'consciência, identidade de si'. O herói trágico não é um sujeito racional ou reflexivo, dissociado da observação e da cognição perceptiva. Ele é 'um de nós, sofrendo por todos' e permitindo que alguns transcendam a situação encenada, vivendo uma vida ampliada ao mítico e ao divino. A tragédia clássica era também oposta à sátira (ou comédia) por vários motivos. Elas evocam sentimentos diferentes - uma é alegre; a outra, triste. E eram apresentadas em conjunto nos fes-

tivais, de forma complementar para equilibrar os dois extremos emocionais. Enquanto a tragédia expressava o conflito entre o passado mítico dos deuses e o presente político da cidade; a sátira (principalmente na forma de parodia) tratava de ridicularizar os costumes cotidianos e as figuras públicas, usando a ironia e o espírito cômico. Além disso, o sujeito cômico é um anti-herói e não um mártir.

Todavia, trágico e satírico formam ainda um oposição mais complexa, a qual Marx involuntariamente se referiu em sua frase sobre a precedência histórica da tragédia sob a farsa. Primeiro sentimos, depois pensamos: no trágico, a expressão o ser leva a transcendência da representação; no cômico, a representação da representação forma uma caricatura da realidade; no trágico, o teatro atinge o corpo e o espírito; no satírico, ele se dirige à mente e à compreensão racional. São os dois extremos da representação.

E o Metateatro é tragicômico, isto é, combina simultaneamente os dois movimentos da dupla representação no mesmo texto. O aspecto trágico representa um retorno ao arcaico e ao sagrado; o aspecto cômico reintegra a crítica social à farsa do inconsciente da modernidade. Com a compreensão da necessidade de um sujeito trágico, retornar-se à catarse primária das emoções, redentora de nossos sofrimentos e esperanças, porém motivados pela alegria da crítica social e a felicidade da transformação em todos os níveis.

#### 4. Tristão e Isolda

Hoje a maioria das histórias que conhecemos, na mídia e fora dela, tem como protagonista um casal que luta pelo seu amor. E mesmo as narrativas que não são aberta-

mente ‘de amor’, mas ‘de aventura, terror ou suspense’, têm algum ingrediente romântico no enredo.

No entanto, no livro *Amor: do mito ao mercado* (LÁZARO, 1996) fica claro que o amor romântico, tal qual nos o conhecemos, é uma construção histórica bastante recente. A Antiguidade clássica rejeita a paixão amorosa e critica os indivíduos livres que são escravizados por suas paixões. No Banquete de Platão, o verdadeiro Eros resulta do controle do desejo, o amor filosófico ritualizado pela virtude é um o caminho para reconduzir o homem à plenitude cósmica. A relação erótica é um método de conhecimento da verdade. Só a verdade satisfaz o desejo e o amor é um meio para a alma unir o sensível e o inteligível.

Dando continuidade a essa tendência histórica, o cristianismo, principalmente com São Paulo, distanciará ainda mais o amor da terra. A noção de “amor ágape” - amor desinteressado e doador, afastado da sensualidade e da paixão - passará a ocupar um lugar central na moral e na ética do Ocidente.

Na idade média, no entanto, como aponta Lázaro, esse amor espiritualizado reencarnará nas mulheres (ou na mulher-símbolo, no singular, objeto de desejo inalcançável) no ideal do amor cortês. O amor trovadoresco formou um sistema de regras de conduta para fundamentar a organização familiar e, ao mesmo tempo, aprofundar a subjetivação dos indivíduos. Por um lado, este novo amor realça os valores cavaleirescos (a coragem, o serviço, a submissão e o controle do desejo) e, por outro lado, oferece à juventude um desejo espiritualizado, uma reverência quase religiosa que o amante sente ao menor pensamento da mulher a que ama; o uso da del-

icadeza, a sofisticação da conduta amorosa, um sentimento elevado.

O século XII é marcado por uma grande mudança em vários aspectos da Idade Média, a partir daí observa-se um movimento intrincado e complexo de aproximação entre casamento e amor, que se desenvolverá através do período medieval até sua plena ascensão na Idade Moderna. O casamento não era (como ainda não é) o lugar da o amor carnal ou da paixão. Na realidade, o casamento era uma instituição que visava apenas à estabilidade da sociedade, servindo apenas para a reprodução e união de riquezas, dando continuidade à estrutura feudal. A partir do momento em que o amor cortês aparece associado ao casamento, a reprodução e a união de riquezas passam a um segundo plano, ameaçando toda essa estrutura. E, neste contexto, surgiram as histórias de amor recíproco trágico: Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Abelardo e Heloísa ... A trágica história de *Abelardo e Heloísa*, ambientada no início do século XII, é a mais recente, cujos elementos podem ser entendidos como “marcas de um combate entre o pensamento escolástico e a retórica do amor cortês” (Lázaro, 1996:92). Já na peça *Romeu e Julieta*, as tensões entre indivíduo e papel social, escolha e obediência à regra, vontade e destino encontram uma expressão que adquire valor paradigmático. A escolha assegura a autonomia do indivíduo e está em conflito direto com o interesse coletivo. Há um conflito entre a “sociologia da aliança”, que até então presidida a composição do casal e fundamentava o casamento, e a “psicologia amorosa”, entendida como dimensão interna do indivíduo que escolhe do parceiro. *Tristão e Isolda* é a história mais antiga e pode ter dado origem às outras, posteriores. De origem

medieval, a lenda foi contada e recontada em muitas diferentes versões ao longo dos séculos. O mito de Tristão e Isolda tem provável origem em lendas que circulavam entre os povos celtas do norte da Europa, ganhando uma forma mais ou menos definitiva a partir de obras literárias escritas por autores normandos no século XII. No século seguinte a estória foi incorporada ao Ciclo Arturiano, com Tristão transformando-se em um cavaleiro da tábua redonda da corte do Rei Artur. De maneira geral, porém, a lenda de Tristão e Isolda perdeu importância a partir do século XVI. A partir do século XIX até os dias de hoje o mito voltou a ganhar importância na arte ocidental, influenciando desde a literatura até a ópera<sup>4</sup>, o teatro e o cinema<sup>5</sup>.

A estória pode ser resumida assim: Tristão, cavaleiro a serviço de seu tio, o rei Marc da Cornualha, viaja à Irlanda para trazer a bela princesa Isolda (ou Iseu) para casar-se com seu tio. Durante a viagem de volta à Grã-Bretanha, os dois acidentalmente bebem uma poção de amor mágica e apaixonam-se perdidamente. De volta à corte, Isolda casa-se com o rei Marc, mas mantêm com Tristão um romance escandaloso. Tristão termina banido do reino e

se casa com a princesa da Bretanha, mas seu amor por Isolda não termina. Depois de muitas aventuras, Tristão é mortalmente ferido e manda que busquem a Isolda para curá-lo de suas feridas. Enquanto ela vem a caminho, a esposa de Tristão, engana-o, fazendo-o acreditar que Isolda o traiu. Tristão morre, e Isolda, ao encontrá-lo morto, morre também de tristeza.

O diretor Guel Arraes<sup>6</sup>, no filme *Romance*, não faz apenas mais uma nova leitura da lenda dos amantes medievais, ele utiliza a narrativa para fazer um exercício de Metateatro em relação a linguagem teatral no palco, na TV, no cinema e da própria vida pessoal dos atores. Quase todos personagens são atores que discutem o desenvolvimento da estória e de suas próprias vidas com produtores e patrocinadores. E a narrativa (do filme) cita e incorpora elementos de várias outras narrativas clássicas: o ciúme de *Otelo*; as palavras escritas, mas não ditas de *Cyrano de Bergerac* (de Edmond Rostand); a imagem do beijo perfeito de Klimt; *Romeu e Julieta* como uma leitura criativa de Tristão e Isolda.

<sup>4</sup> Talvez a mais famosa obra de arte moderna baseada no mito seja a ópera em três atos *Tristan und Isolde*, composta entre 1857 e 1859 pelo alemão Richard Wagner. A ópera, que retrata os personagens como heróis românticos, foi baseada no texto de Gottfried von Strassburg (c. 1210).

<sup>5</sup>O mito chegou cedo ao cinema. Já em 1909 estreou o filme francês mudo *Tristan et Yseult*. Em 1948, Jean Delannoy dirigiu *O Eterno Retorno*, uma adaptação do mito aos tempos modernos, com Madeleine Sologne e Jean Marais nos papéis principais. Em 2006 chegou aos cinemas uma nova versão, *Tristan & Isolde*, produzida por Ridley Scott e estrelada por James Franco.

<sup>6</sup>Nos anos 90, Guel foi um dos responsáveis pela reconfiguração do mercado audiovisual brasileiro. Dirigida por ele, a minissérie “O Auto da Compadecida” estreou na TV no início de 1999 e foi adaptada para o cinema em 2000. Sucesso de público (2.157.166 espectadores), o longa-metragem ganhou ainda o Grande Prêmio Cinema Brasil nas categorias Melhor Diretor, Melhor Ator (Matheus Nachtergaele), Melhor Roteiro e Melhor Lançamento. No ano seguinte, o mesmo processo fez chegar às telas o filme “Caramuru – A Invenção do Brasil”, segunda minissérie adaptada para o cinema. Em 2003, em sua terceira investida na sétima arte, Guel alcançou uma das maiores bilheterias do cinema nacional com “Lisbela e o Prisioneiro” (3.169.860 espectadores). “Romance” é seu quarto filme na direção.

Em “Romance”, acompanhamos a história de amor entre Pedro (Wagner Moura) e Ana (Letícia Sabatella). Diretor e ator de teatro, ele se apaixona por ela, que também é atriz, ao encenar a peça “Tristão e Isolda”, a trama que deu origem à idéia do amor romântico. Os personagens são atores e os diálogos do texto da peça se misturam com as falas dos personagens do filme e com a vida dos atores reais. Ou como diz Pedro: “Quando a gente faz uma cena de amor, a gente ama um pouco e quando a gente ama também representa um pouco. Todo amor é verdade e representação ao mesmo tempo”.

A montagem teatral de Tristão e Isolda por Pedro se baseia no livro *História do Amor no Ocidente*, de Denis de Rougemont, que não acredita que o “amor feliz não tem história na Literatura Ocidental. A felicidade dos amantes só nos comove por causa da expectativa da infelicidade que os ronda. Sem sofrimento não há romance.” Na lenda de Tristão e Isolda o amor pelo amante (a afetividade) é colocado acima do amor pelo marido (e pelos laços sociais) pela primeira vez. E a questão que o texto teatral coloca, tanto na perspectiva filosófica, como do ponto de vista pessoal para a vida amorosa de Ana e Pedro, personagens do filme, é: existe um amor recíproco feliz?

Para Ana, “o único sofrimento de amor é não ser correspondido.” Ela quer ser pragmaticamente feliz, como as mulheres em geral. E para Pedro “a palavra paixão quer dizer sofrimento (...) Quem diz que está apaixonado diz que está sofrendo por amor e, o que é mais incrível, está gostando de sofrer. Nas histórias românticas, amar significa sofrer.” Ele acredita que o amor romântico é uma construção histórica e que a paixão é uma ilusão que dura apenas

três anos, aliás, como pensa a maioria dos homens (“três meses no caso dos atores”). E essas duas concepções de gênero ‘conversam’ durante toda narrativa do *Romance*.

Outro contraponto importante no filme é entre o teatro (a arte de qualidade) e a televisão (a audiência, a fama, o reconhecimento). Na estréia da peça, no centro da cidade de São Paulo, para evitar o barulho das obras do metrô e garantir um bom público, a produtora (Andréa Beltrão) leva os operários para platéia.

No mesmo dia, um diretor de uma TV do Rio de Janeiro, Danilo (José Wilker), convida Ana para uma novela. Ana aceita, acreditando inclusive que vai valorizar seu trabalho teatral, e passa a fazer um enorme sucesso. Enciumado, Pedro ouve, por detrás do cenário, uma conversa truncada entre Ana e Fernanda sobre o sucesso da novela e o texto da peça (comentando a infidelidade de Isolda) e, pensando que está sendo traído, e em um episódio semelhante ao da tragédia *Otelo*, dá fim ao relacionamento pessoal e profissional com Ana, exigindo que ela largue a televisão. “Não dá para fazer teatro nas horas vagas” – diz Pedro – “Teatro é mais importante que sucesso e do que ... qualquer coisa.”

Aliás, o filme é preñado de citações de outras narrativas e da realidade dos atores-personagens (ou dos personagens-atores), algumas esotéricas só para iniciados: como a cena-homenagem de Tônico Pereira imitando o diretor de imagem Carlos Manga gravando os vários finais de uma telenovela e José Wilker fazendo os jeitos e trejeitos de Daniel Filho, como executivo de TV.

Três anos se passam, até que, incentivada por Fernanda e já com fama nacional, Ana propõe a Danilo que Pedro a dirija num es-

pecial de fim de ano para a TV. Ensaia-se assim uma reconciliação não apenas entre os protagonistas românticos do filme, mas entre as suas concepções de amor e de trabalho. E a estória escolhida para ser levada ao ar é justamente o texto *Tristão e Isolda*, agora adaptada para TV na forma de romance de cordel e filmada no sertão da Paraíba – uma estética bem conhecida de Guel Arraes em seus trabalhos anteriores. A propósito: há um vídeo sofisticado dirigido por Pedro (Tristão e Isolda no sertão da Paraíba) no interior do filme Romance, que pode ser visto completo na versão do DVD, em que Arraes repensa e evolui sua estética medieval-nordestina através de uma tragédia popular. Também é evidente que o verdadeiro diretor do filme pensa, através do diretor do vídeo, sobre os limites e vantagens da linguagem televisiva diante da do cinema.

Por exemplo: Pedro e Danilo, para aumentar a empatia do público com a narrativa, combinam de lançar alguém desconhecido como Tristão. Um cara do local, sertanejo morador do sertão da Paraíba para fazer o personagem. “Você já pensou: uma grande estrela fazendo par com zé ninguém.” Por outro lado, desde o início, elas discordam sobre o final. Danilo quer um happy end e Pedro quer que o final trágico da peça seja mantido em sua adaptação para TV.

Surge, então, o ator Orlando (Vladimir Brichta) que, para ganhar o papel de Tristão se faz passar por outra pessoa, o peão paraibano José de Arimatéia. Temos aqui um ator, Brichta, que faz personagem, Orlando, que se faz passar por outra pessoa, José, que interpretará Tristão<sup>7</sup>. A manobra é

<sup>7</sup>Destaque-se a atuação excepcional de Brichta,

feita com a participação da Fernanda, amante de Orlando, produtora do vídeo e amiga de Ana e Pedro responsável pela aproximação do casal. Passando as falas do texto, Ana e Orlando se envolvem: Orlando diz que não consegue dar um beijo fingindo no meio de todo mundo e a atriz diz que os atores precisam se conhecer melhor para acabar com a timidez e lhe dá um beijo. Pedro percebe o que está acontecendo e se identifica com marcos. “Escrevo frases de amor para serem ditas pelo meu rival”. Cria-se, então, um triângulo ‘real’ no filme (entre Pedro, Ana e José) em contraponto com o triângulo ficcional do texto da peça adaptada para TV. E mesmo quando a farsa do falso José é revelada, a situação não melhora. Pedro diz a Ana: “Você está apaixonada por alguém que não existe: José é uma invenção.” E ela responde: “A gente sempre se apaixona por um personagem. Sempre é uma invenção. É difícil saber onde começa e onde termina a representação do sentimento.” E como desagravo à situação, Pedro decide fazer um happy end (até o momento ainda se discutia qual seria o final do vídeo porque o diretor relutava em mudar o final da estória). “É só uma estória, ninguém vai morrer por causa disso” – diz o personagem, subitamente defensor da lógica televisiva.

Não vou estragar o prazer de meu leitor de ver o filme, contando toda estória, porém não posso me furtar de falar do final, ou melhor, dos vários finais do vídeo, do filme e da vida teatral. Há vários começos também. O texto rimado de apresentação da estória,

que faz, não apenas um Orlando cafajeste e hilário, mentiroso e simpático, mas também um José puro e sensível, capaz de encantar uma grande estrela. E os dois papéis bastante convincentes tanto para o público e como para os personagens do filme.

como “Conto de amor e morte”, aparece em vários momentos: no ensaio geral, no dia da estréia da peça em São Paulo, no episódio do ciúme, aparece também musicada e cantada como cordel (no vídeo e no filme). E em cada repetição do texto, há um novo contexto para enquadrá-lo e um novo pretexto para declamá-lo.

Ao encontrar Tristão morto após um duelo com seu tio Marcos, Isolda se mata com uma faca, caindo sobre o cadáver do amado.

“Deus! É a aurora, como a noite é breve. Breve como a vida e como a morte. Prolongar a noite é morrer ao seu lado e fazer a paixão ser como a noite ... eterna. Quem não morre de amor, dele não merece viver.”

Este texto, do final da peça, é declamado oito vezes no decorrer do filme: no teste de Ana para ser atriz da peça no começo do filme, em vários ensaios, nos dois finais do vídeo e no final do filme. O filme começa e acaba com o mesmo texto encenado em um teatro em São Paulo.

Em primeiro lugar, há discussão sobre deve ser o final do especial para TV. É como diz o próprio Guel Arraes em uma entrevista<sup>8</sup>: “A discussão sobre o final da história termina sendo uma conciliação dos dois pontos de vista. Há duas histórias no filme: a ‘vida real’ e a ‘ficção’, e um final para cada uma, trágico e feliz, não necessariamente nesta ordem.” A solução feliz é pedagógica e hipnótica. Quando todos acreditam que tudo vai dar certo, então, tudo dá certo. Ou, na ordem inversa, como se diz: “se não está tudo certo, é porque ainda não terminou”. Nessa

<sup>8</sup>A entrevista pode ser vista no DVD e no site do filme: <http://www.romanceofilme.com.br/>

lógica, a função da narrativa é produzir esperança e fazer com que as coisas ‘dêem certo’. A solução trágica quer alertar que tudo pode terminar mal. A narrativa aqui quer nos educar para viver a realidade sem ilusões. Tristão e Isolda não se amam simplesmente, eles amam o amor e por isso morrem de paixão. A morte eterniza a paixão, a noite, a dissolução.

Mais além desta discussão que se refere ao final da estória do especial para TV, há também o final da estória do filme e da realidade. Para Pedro, “a saída é não deixar de procurar uma saída. Talvez as estórias de amor tenham essa função, fazer com que os amantes não desistam de procurar uma saída”. Nesta perspectiva, Tristão e Isolda não morreram simplesmente ‘ela por ele, ele por ela’, mas “morreram por nós”, para que os amantes reais continuem vivendo e amando. E essa é a solução da narrativa para a realidade.

A narrativa do filme termina com a peça *Tristão e Isolda* no teatro em uma montagem que faz a releitura metateatral do filme que acabamos de assistir. Na primeira montagem da peça no início do filme tratava-se de uma tragédia; no final, o mesmo texto é encenado como farsa incorporando elementos de comédia do filme. Trata-se agora de uma peça sobre atores que estão encenando a própria vida. Ou seja: a arte imita a arte que imita a vida que imita a arte. Não necessariamente nessa ordem.

E nós aqui? Como encerraremos nossa leitura?

Em um primeiro momento definiu-se ‘Metateatro’ e se estabeleceram três fundamentos de uma crítica hermenêutica audiovisual: converter conflitos em diálogos; fazer visível, o invisível; e, tornar o inexplicado compreensível. Em seguida, resgatou-se a

noção de sujeito trágico moderno, incorporando o cômico ao dramático. E finalmente, aplicou-se esses princípios metateatrais à releitura da peça Tristão e Isolda pelo filme *Romance* de Guel Arraes. O conflito entre homem e mulher, entre TV e Teatro, foi transformado em um diálogo. Os sentimentos negativos do encontro amoroso vieram à tona e foram problematizados. E, por último, demonstrou-se como o filme metateatraliza a relação entre TV, teatro e a vida real dos atores, atualizando o texto dramático de forma a fazer emergir novos sentidos e novas interpretações – como a nossa. O final metateatral sempre é um recomeço, um convite a novas interpretações.

ROMANCE, o filme.

*Tempo de duração:* 105 minutos. *Ano de lançamento (Brasil):* 2008. *Distribuidora:* Buena Vista International. *Produção:* Natasha Filmes, com Co-produção: Globo Filmes e Miravista. Produzido por Paula Lavigne; *Direção:* Guel Arraes; *Roteiro:* Guel Arraes e Jorge Furtado; *Diretora de Produção:* Katiusha Mello; *Produção Executiva:* Olívia Guimarães Castro; *Diretor de Fotografia:* Adriano Goldman; *Montagem:* Gustavo Giani; *Direção de Arte:* Marlise Storchi; *Direção Musical:* Caetano Veloso; *Música Original:* Bandeira 8 - Fábio Mondego, Fael Mondego e Marco Tommaso; *Som Direto:* Jorge Saldanha; *Mixagem:* Antoine Midani; *Figurino:* Cao Albuquerque; *Maquiagem:* Anna Van Steen. *Elenco:* Pedro – Wagner Moura; Ana – Letícia Sabatella; Fernanda – Andréa Beltrão; Rodolfo – Marco Nanini; Danilo – José Wilker; Orlando – Vladimir Brichta; Edmilson

– Edmilson Barros; Diretor – Tonico Pereira; Dinho – Bruno Garcia.

## 5. Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Jorge. Dialogando criticamente com o conceito de CR-P. In: 8º Encontro Anual da ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL. Belo Horizonte: UFMG, 01 a 04 de junho de 1999.
- BACHELARD, G. A Poética do Devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BAITELLO JR., N. O animal que parou os relógios. São Paulo: Annablume, 1997.
- BENJAMIM, Walter. Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política. (trad. S.P. Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BYSTRINA, I. Tópicos de Semiótica da Cultura. São Paulo: PUC/SP, 1995.
- COSTA, Cláudio F. A Essência da Grande Arte. Revista Vivência, n.30. Natal, UFRN, 2006. p. 25-34.
- DAWSEY, John Cowart. O Teatro dos “Bóias-frias”: repensando a antropologia da Performance. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2005.
- FREUD, Sigmund. "A interpretação de sonhos" (1900), in: Obras Completas de Sigmund Freud. Volume IV. Rio de Janeiro, Imago, 1972, p. 280-282.

- GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. 13ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.
- LÁZARO, André. *Amor: do mito ao mercado*. Petrópolis. RJ: Vozes, 1996.
- LIMA, Venício A. *Mídia, Teoria e Política*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- MÜLLER, Regina Polo. Ritual, Schechner e Performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 67-85, jul./dez. 2005. [www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a04v1124.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a04v1124.pdf)
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns – televisão e pós-pensamento*. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), 2001.
- SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995. p. 205-210.
- \_\_\_\_\_. *Performance Studies, an introduction*. London: Routledge, 2002.
- SILVA, Rubens Alves da. 2005. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, nº 24, pp. 35- 65.
- TUNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005.
- TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. *Neobarroco - A Apoteose do Artifício*. Doutorado/UFMG, 2006.
- PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. *Metateatro: Inserção do Discurso Crítico no texto dramático*. 1a JIED – Jornada Internacional de Estudos do Discurso 27, 28 e 29 de março de 2008.
- PEIRANO, Mariza (org.). 2001. *O Dito e o Feito*. Ensaio de Antropologia dos Rituais. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará/NuAP.
- PORTO, Mauro, GUAZINA, Liziane S. A política na TV: o horário eleitoral da eleição presidencial de 1994. In: *Revista Contracampo*, v.3, p.5-33. *Revista de Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense*. Niterói: UFF, 1999.
- PORTO, Mauro; VASCONCELOS, Rodrigo; e BASTOS, Bruna. A televisão e o primeiro turno das eleições presidenciais de 2002: análise do *Jornal Nacional* e do horário eleitoral, 2004; in Rubim, A. *Eleições Presidenciais em 2002: ensaios sobre mídia, cultura e política*. São Paulo: Editora Hacker, 2004a,
- PORTO, Mauro. Enquadramento da mídia e política, 2004 in RUBIM, Albino. *Comunicação e Política – conceitos e abordagens*. Salvador: Edufba, 2004b. p. 73.
- \_\_\_\_\_. *Televisão e Político no Brasil – a Rede Globo e as interpretações da audiência*. Rio de Janeiro, e-papers, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. (Org.)  
Comunicação e Política – conceitos e  
abordagens. Salvador: Edufba, 2004b.