

AS RELAÇÕES ENTRE TEATRO E LITERATURA NO TEXTO TEATRAL *BAIONETA SANGRENTA*, DE ANTONIO CERQUEIRA: EDIÇÃO E ESTUDO

Williane Silva Corôa(UFBA)

willicoroa@yahoo.com.br

Rosa Borges dos Santos (UFBA)

borgesrosa6@yahoo.com.br

1. *Considerações iniciais*

No momento em que o regime militar se instaurou no Brasil, o teatro vivia um clima positivo no plano da cultura e das artes. Enquanto manifestação cultural, submetido à censura e à repressão, o teatro, constituiu-se como uma frente de resistência aos desmandes ditatoriais.

Assumindo o papel de protagonista na cena nacional e declarando guerra contra a criação artística, a censura tornou-se incômodamente presente no cotidiano dos artistas. Nesse período, a produção teatral apresentava uma diversidade de tendências estéticas e ideológicas e procurava modernizar a produção artística nacional.

A atenção dada ao teatro pelo serviço censório, ao longo do período militar, conduziu os autores teatrais e produtores de espetáculos a adotarem algumas estratégias – recorrer a episódios/personagens históricos, ou obras/autores clássicos, com o objetivo de discutir a situação e a realidade brasileira; utilizar-se de linguagem figurativa – para desviar a análise da censura dos objetivos da peça, ou até mesmo inquirir, através dos elementos que compõem a cena teatral (cenário, figurino, entre outros) meios que resguardassem a mensagem do texto.

Assim sendo, no presente artigo, tem-se como objetivo analisar a construção do texto dramático *Baioneta Sangrenta* (1984), a partir das relações estabelecidas entre o teatro e a literatura, por notar que, em sua materialidade, estão evidenciadas essas relações.

2. *Texto dramático: peculiaridades e relação com a literatura*

Identificado com práticas religiosas e mágicas, e utilizando-se da dança, da música, do canto e da pintura, o teatro é o próprio lugar de interação entre as diversas linguagens. Este, para estabelecer-se como linguagem, fez-se tributário de diversas formas artísticas, caracterizando-se como uma forma de expressão múltipla e vária. Enquanto prática artística se define como arte de representação, arte visual, destinado a ser presenciado, inconcebível sem atores e espectadores. Enquanto arte do espetáculo se diferenciaria da mímica ou da coreografia, por exemplo, por utilizar de forma sistemática a palavra, posicionando-se assim, “nos quadrantes da teoria literária” (MOISÉS, 1997, p. 123).

Embora diferente dos textos literários propriamente ditos (contos, poesia, etc.), o texto no teatro se enquadraria na literatura, pois, “se alimenta da linguagem literária para se erigir como espetáculo” (MOISÉS, 1997, p. 124). Assim, “o texto dramático vive num espaço de intersecção” (MENDES, 1995, p. 38), pois ao mesmo tempo em que é constituído pela linguagem verbal, ganhando o *status* de obra literária, é organizado, também, por outros sistemas semióticos.

Mesmo sendo o destino do texto dramático a encenação, o autor Jean-Pierre Rynngaert (1996, p. ix), afirma que não é necessário “invocar o palco para explicar ou justificar o texto”, pois, a análise do texto e da representação “são procedimentos diferentes. [...] Nenhuma representação explica milagrosamente o texto” (1996, p. 20). Muitos teóricos condenam a separação do palco e da página, pois, para estes o isolamento de um aspecto ou de outro, deixaria o texto incompleto. Sobre o caráter dito incompleto do texto dramático, Cleise Mendes (1995, p. 24-5) observa:

Um texto dramático não é incompleto, pois possui sua própria dimensão cênica, a partir das palavras que fundam uma realidade poética [...] qualquer representação teatral do drama é ‘pouco verdadeira’, pois ela não é uma transmissão mais ou menos eficaz de uma verdade anterior. É apenas outra obra, outra realidade artística, construída por signos, ou, em termos aristotélicos, por meios de imitação. [...] A encenação, por sua vez, é uma atividade crítico-criativa que pode ser, como qualquer leitura, redutora.

Por suas particularidades, o texto dramático foi “duplamente rejeitado e duplamente desejado”, pois “a crítica literária fala dele com pudor” e “na prática teatral, o adjetivo literário tem peso de uma ameaça” (MENDES, 1995, p. 27). Nesse sentido, o texto não possui o rigor de outras produções literárias que resultam do labor de um autor/escritor, pois, é uma obra aberta, sempre sujeito às transformações. Por isso, este texto é sempre passível de modificações e construído pelos vários integrantes da equipe técnica, tornando-se “um material aberto, transformável” (ROUBINE, 1998, p. 77).

Portanto, o texto dramático é considerado um produto em processo, um *continuum*, pois toda a transposição de diferentes sistemas semióticos para a página implica em uma readequação. Tendo em perspectiva o fim ao qual este texto se destina, não desconsiderando o seu duplo destino (leitura/encenação), talvez, seja necessário considerar o texto dramático a partir de duas perspectivas: como textos “que podem ser apreciados, no simples ato de leitura”, e como textos “que não existem nem pretendem existir fora do teatro” (ROUBINE, 1998, p. 78). Diante de tal complexidade, como deve se posicionar o editor crítico de textos teatrais?

[...] el editor de una obra teatral debe abordar una serie de cuestiones previas que tienen que ver con la misma definición y naturaleza del objeto sobre el que aplica su trabajo¹.

[...]

[...] el editor crítico de teatro debe tener en cuenta la mencionada dicotomía texto/representación y el consiguiente doble estatus del texto – orientado a la *performance* y objeto literario para la lectura – a la hora en enjuiciar los materiales con los que trabaja² (GIULIANI, 2006, p. 1-2)

Portanto, para que o editor científico possa estabelecer um texto dramático, deve-se considerar sua duplicidade. Segundo Gadelha (1993, p. 145),

É nítida a dupla existência do texto teatral, pois ele admite que seu círculo de significação se exerça em torno da relação escritura/fruidor

¹ Tradução nossa: “O editor de uma obra teatral deve abordar uma série de questões prévias que tem a ver com a mesma definição e natureza do objeto sobre o qual se aplica seu trabalho”.

² Tradução nossa: o editor crítico de teatro deve levar em conta a mencionada dicotomia texto/representação e o *status* duplo do texto – orientado para a *performance* e objeto literário para a leitura – na hora em que for avaliar os materiais com que trabalha.

(como literatura) e em torno da relação escritura/encenação/fruidor (enquanto espetáculo). Vê-se, então, que da literatura, a edição crítica não se dispensa; e quando se pensa no lado propriamente teatral da questão, ela terá ainda mais importância.

Além da dicotomia texto/representação, o editor de textos teatrais deve também recorrer a elementos paratextuais que o auxiliarão na leitura e interpretação do texto a ser editado.

3. *A construção de baioneta sangrenta, de Antônio Cerqueira*

O texto teatral *Baioneta Sangrenta* (1984), de Antonio Cerqueira, objeto de estudo do presente trabalho, baseia-se em fatos verídicos, visando denunciar os atos de tortura ocorridos em plena ditadura militar. O texto retrata o julgamento fictício do Presidente Emílio Garrastazu Médici, tendo como testemunhas de acusação: Tito de Alencar Lima (Frei Tito), Carlos Lamarca, Carlos Marighella, entre outras vítimas de tortura do regime militar. O texto é construído a partir da colagem de vários textos, tais como:

- a) Declaração Universal dos Direitos Humanos;
- b) *Pra não dizer que não falei das flores*, Geraldo Vandré;
- c) *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*, Frei Betto;
- d) Trechos do documento *Questão de organização*, da Ação Libertadora Nacional (ALN), sob a tutela de Carlos Marighella;
- e) *Xadrez*, e *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*³, poemas de Frei Tito.

Entre os textos que aparecem em *Baioneta Sangrenta*, as relações aqui evidenciadas serão entre os textos *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*, de Frei Betto e, *Xadrez*, e *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!*, de Frei Tito. Antonio Cerqueira ao escrever o texto *Baioneta Sangrenta* baseia-se no livro de Frei Betto, pois este é um dos mais importantes relatos sobre os horrores da ditadura militar.

O texto *Baioneta Sangrenta* se apresenta em dois atos. No primeiro ato, após proferirem trechos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, são retratados homens que se organizam para participar da guerrilha. No segundo ato, os personagens – Frei Tito,

³ Tradução nossa: Abandone toda a esperança, vós que entráis aqui!

Carlos Lamarca, Carlos Marighella – são incorporados pelos atores, para que se possa começar o julgamento de Médici. Apesar de ser estruturado por meio de diálogos, o que se percebe é que os personagens não são definidos, pois a todo o momento, os atores trocam de papéis, conforme a necessidade da cena, como neste trecho, onde os personagens Geraldo Vandrê e Frei Tito assumem o papel de torturadores:

G. VANDRÊ – Seu pai disse que você sabe.

C. MARIGHELLA – Eu não sei de nada.

FREI TITO – Vamos, onde está o cara?

C. MARIGHELLA – Não sei. (“o cara vai pegando a 45 da capa, engatilha e mete dentro do meu ouvido!”)

FREI TITO – Como é filho da puta, vai falar agora?

C. MARIGHELLA – Olhei para a cara dele e falei: aperte o dedo. Porra! Ele se desmantelou, perdeu o rebolado (CERQUEIRA, 1984, f. 21).

Com relação à construção do texto dramático *Baioneta Sangrenta*, verifica-se que este apresenta uma relação de transtextualidade com os textos elencados. A transtextualidade, segundo Gerard Genette (2006, p. 7), seria “tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos”, ou seja, através de categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários – examina-se as relações entre os textos. Portanto, o texto transcende pela inter-relação dos conjuntos de textos, de que se compõem a obra.

Dentre as relações transtextuais discutidas por Genette – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade, arquitekstualidade – destaca-se a intertextualidade, definida como “a relação de copresença, entre dois ou vários textos, [...] como presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2006, p. 8). A prática da intertextualidade é inerente a produção humana, na medida em que, no processo de produção simbólica, o homem vale-se do que já foi feito e do que já foi dito para construir sua representação sobre o mundo. A intertextualidade num texto pode ser enunciada de diferentes formas. Em *Baioneta Sangrenta*, há um trecho em que esta relação transtextual aparece em forma de citação.

[...] o guerrilheiro em combate, sabe que a fadiga e o sono é a cilada que carregam em si, e recebem o coice do fuzil disparando sobre as posições do inimigo como a energia que os mantém alerta (CERQUEIRA, 1984, f.11)

[...] guerrilheiros em combate sabem que a fadiga, o sono, é a cilada que carregam em si, e recebem o coice tio fuzil disparando contra as posições do inimigo como a energia que os mantém alertas (BETTO, 1987⁴, p. 14).

A citação, “operador trivial da intertextualidade” (COM-PAGNON, 2007, p. 58), faz com que qualquer marca seja tirada de seu contexto, sendo integrada a outras cadeias de significação. A intertextualidade apresenta-se também na forma de apropriação, como se observa em trechos de *Baioneta Sangrenta* que se relacionam com o livro *Batismo de sangue*:

GERALDO VANDRÉ

– Se os estudantes são espancados nas ruas, é porque exorbitaram em suas manifestações. Se sindicalistas são presos em uma greve, é porque deram caráter político ao movimento reivindicatório, se um militante morre na tortura é porque matou-se em decorrência do desequilíbrio mental. Isso faz parte do modo de agir da polícia (CERQUEIRA, 1984, f. 13)

Se estudantes são espancados na rua, é porque exorbitaram em suas manifestações; se sindicalistas são presos numa greve, é porque deram caráter político ao movimento reivindicatório; se um militante morre na tortura, é porque matou-se em decorrência de desequilíbrio psíquico. Isso faz parte do modo de agir da polícia. Lamentável é quando ela consegue interiorizar num companheiro a sua visão das coisas e a sua versão dos fatos (BETTO, 1987, p. 10).

Isso ocorre também com trechos dos poemas, *Xadrez*, e *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!*, de Frei Tito.

⁴ O livro aqui comparado é de 1987, porém, *Batismo de sangue* foi lançado em 1983, um ano antes da peça.

PERSONAGEM C. M.

– Estou sendo perseguido e não posso voltar ao Brasil; medo de estar sendo difamado; medo de não ser mais aceito na esquerda brasileira; medo de ser morto ou torturado no Brasil; não encontrei uma mulher; Medo de desestruturar psicologicamente; medo de fracassar na universidade; pessimismo face à minha resistência física e psicológica; incapaz (CERQUEIRA, 1984, f.27).

Xadrez

Medo de deixar a Ordem e sofrer atentados à vida (estou sendo perseguido); Não posso voltar ao Brasil; Medo de estar sendo difamado; Medo de não poder ser mais aceito na esquerda brasileira; Medo de ser morto ou torturado no Brasil; Medo de passar necessidade fora da Ordem; Não encontrei uma mulher; medo de desestruturar psicologicamente; Medo de fracassar na universidade; pessimismo face à minha resistência física e psicológica; Incapaz [...]

MARIGHELLA

– São noites de silêncio. Vozes que clamam num espaço infinito. Um silêncio do homem e um silêncio de Deus.

- Sim, eu espero viver, mas só depois da minha morte. Em luzes e trevas derramam o sangue da minha existência. Quem me dirá como é existir. Experiência do visível ou do invisível? Digo-vos que se os discípulos se calarem, as próprias pedras clamarão (CERQUEIRA, 1984, f.27).

**Lasciate ogni speranza,
voi ch'entrate!**

São noites de silêncio.
Vozes que clamam espaço infinito
Um silêncio do homem e um silêncio de Deus.
Talvez seja esta a voz humana, de nosso tempo.
Quem o entende? quando fala?
E quando fala, o que diz?
Senhor, vós viveste esta hora junto ao vosso pai amado.

Nesses trechos, verifica-se o uso da apropriação, técnica muito utilizada nas artes plásticas e adotada pela literatura. Segundo Afonso Romano de Sant'anna (2004, p. 46), a apropriação

é um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia. Ou seja, ele parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado. É, de alguma forma, um desvelamento, ou, para usar uma expressão psicanalítica, um desrecale e o retorno do oprimido.

A técnica da apropriação não se trata de uma simples colagem de textos, mas da integração destes em prol do texto a ser construído. Assim, transpõem-se trechos de diversos textos literários, para o texto dramático, configurando-se uma interação semiótica.

Todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e *re-fluxos* interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas (PLAZA, 2003, p. 12).

O poema *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!* possui também uma relação de apropriação, com o verso *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*, do Canto III, da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Neste momento da narrativa épica, Dante encontra-se a porta do inferno, ao lado de Virgílio. Frei Tito, utiliza-se deste trecho, pois na narrativa épica de Dante, o Inferno é o local em que se encontram as almas sofredoras que já perderam seu livre arbítrio. Assim, a apropriação do verso, com o título do seu poema, mostra a situação em que se encontrava o autor, quando exilado pelo regime militar.

As produções literárias que se valem do recurso da apropriação, dessacraliza à obra do outro, contestando o conceito de propriedade dos textos e objetos. Em *Baioneta Sangrenta*, a técnica ao invés de inverter o significado estético e ideológico do texto, prolonga o texto apropriado no texto apropriador. As réplicas do texto *Baioneta Sangrenta*, são assim “um simulacro, registro distante de uma linguagem viva e presente” (MENDES, 1995, p. 75).

Através da análise das relações do texto *Baioneta Sangrenta* com outros textos tomados para a sua construção, percebe-se que o uso tanto da apropriação quanto da citação (técnicas intertextuais) fez-se necessário, devido ao contexto histórico em que este texto foi criado. Em períodos de regimes totalitários, o uso destas técnicas permite que algo possa ser dito, sem que haja comprometimento, por parte de quem diz.

4. Considerações finais

Verifica-se, através da breve análise do texto estudado, o caráter palimpséstico da escritura teatral, pois toda produção textual é sempre uma retomada, ou, como diria Kristeva (1974, p. 64), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”. Portanto, é muito importante que o editor crítico de textos teatrais esteja atento a essas especificidades, lembrando que toda edição é sempre uma leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETTO, Frei. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- CERQUEIRA, Antonio. *Baioneta sangreta*. Salvador: 1982. 40 f. Acervo do Espaço Xisto Bahia. [Inédito].
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Lisboa: Res, 2001.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a leitura de segunda mão*. Extra-tos extraídos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2009.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MENDES, Cleise. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro editorial e didático da UFBA, 1995.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- TITO, Frei. *Xadrez*. Paris: 1971-1973. Disponível em: <http://www.adital.com.br/freitito/por/pedras_xadrez.html>. Acesso em: 06 jun. 2010.

TITO, Frei. *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!* L'Arbresle: 1973 – 1974. Disponível em: <http://www.adital.com.br/freitito/por/pedras_xadrez.html>. Acesso em: 06 jun. 2010.