

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

Trab. Cient
S.9.(c)
3466

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

**Diálogos entre História, Literatura e Cena Teatral:
Roland Barthes revisitado por Antonio Fagundes e
Teresa de Almeida em *Fragmentos de um Discurso
Amoroso***

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Documentação e Pesquisa em
História - CDHIS
Campus Stª Mônica - Bloco 1Q (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº
Cep 38400-902 - Uberlândia - M. G. - Brasil

ALEXANDRE FRANCISCO SOLANO

UBERLÂNDIA
2007

3466
S.9.(c)

ALEXANDRE FRANCISCO SOLANO

**DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA, LITERATURA E
CENA TEATRAL: ROLAND BARTHES
REVISITADO POR ANTONIO FAGUNDES E
TERESA DE ALMEIDA EM *FRAGMENTOS DE UM
DISCURSO AMOROSO***

Monografia apresentada ao Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia, como exigência parcial para
obtenção do título de Bacharel em
História.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Rosangela
Patriota Ramos.

Uberlândia/MG
2007

SOLANO, Alexandre Solano. (1984)

Diálogos entre História, Literatura e Cena Teatral: Roland Barthes revisitado por Antonio Fagundes e Teresa de Almeida em Fragmentos de um Discurso Amoroso.

Alexandre Francisco Solano – Uberlândia, 2007.

85 fls.

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos.

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História

Inclui Bibliografia

Palavras-chave: Literatura, Teatro, Cultura, História, Amor e Roland Barthes.

ALEXANDRE FRANCISCO SOLANO

**DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA, LITERATURA E CENA
TEATRAL: ROLAND BARTHES REVISITADO POR ANTONIO
FAGUNDES E TERESA DE ALMEIDA EM *FRAGMENTOS DE UM
DISCURSO AMOROSO***

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Rosângela Patriota Ramos (Orientadora)



Prof. Dr. Alcides Freire Ramos



Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas

À minha inolvidável mãe pelo carinho e
compreensão nos momentos mais árdus
e acres de minha vida.
Ao meu querido pai pelos ensinamentos
e indicações de leitura ao longo de
minha vida.

He hum não querer mais que bem querer”

Camões – 1524-1580

As na unperfec actor on the stage,
Who with his fear is fear is put besides his part,
Or some fierce thing replete with tō much rage,
Whose strength’s abundance weakens his own heart;
So I, for fear of trust, forget to say
The perfect ceremony of lovers rite,
And in mine own loves strength seem to decay,
O’ ercharg’d with burden of mine own love’s might
Oh! let my books be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast,
Who plead for love, and look for recompense,
More than that tongue that more hath mor expressed.
Oh! learn to read what silent love hath writ:
To hear with eyes belongs to love’s fine wit.¹

Soneto XXIII – William Shakespeare – 1564-1616

Amar, Amar, amar siempre y con todo
El ser y con la tierra y con el cielo,
Con lo claro del sol y lo obscuro del lado.
Amar pro toda ciencia y amar pro todo anhelo.

Ruberm Dário – 1867-1916

E benedetto il primo dolce affano
Ch’i’ebbi ad esser com Amor congiunto
E l’arco, e lê saette ond’i’fui punto,
E lê piaghe che’n fin al cor mi vanno.²

Petrarca

O amor é como um raio
Galopando em desafio:
Abre fendas, cobre vales
Revolta as águas dos rios
Quem tentar seguir seu rastro
Se perderá no caminho
Na pureza de um limão
Ou na solidão do espinho.

Djavan – 1949

¹ “Como no palco o ator que é imperfeito/ Faz mal o seu papel só por temor/ ou quem, por ter repleto de ódio o peito/Vê o coração quebrar-se num tremor/ Em mim, por timidez, fica omitido/ o rito mais solene da paixão/ E o meu amor eu vejo enfraquecido, vergado pela própria dimensão/ Seja meu livro, então minha eloquência/ Arauto mudo do que diz meu peito/ Que implora amor e busca recompensa/ Mais que a língua que mais o tenha feito/ Saiba ler o que escreve o amor calado:/Ouvir com os olhos é do amor o fado”.

² “E bendito o primeiro doce afano/ Que tive ao ter de Amor conhecimento/ E o arco e a seta a que devo o ferimento/ Aberta a chaga em fraco peito humano”.

AGRADECIMENTOS

Raramente conseguimos responder a uma questão que parece por demais simples: o que é o amor? Dificilmente teríamos argumentos e palavras válidas para definirmos de forma convincente e clara esse sentimento. Incerto não só nas palavras, mas essencialmente em nossa maneira de sentir, o amor sempre foi fruto do imaginário humano. A maioria das pessoas que se relacionam e dizem que se amam não sabe ao certo descrever esse amor.

Ama-se geralmente em sintonia diferente, pois cada um cria seus próprios significados para esse sentimento tão subjetivo e abstrato. Amamos não as pessoas propriamente ditas, mas, na verdade, o próprio ato de amar; o conjunto de idéias que criamos a respeito do amor. Amo, na verdade, a imagem que criei de vocês: signos verbais e visuais, talvez em rotação, que configuram pessoas maravilhosas que adoro.

Por esse motivo, já que meu tema versa sobre o amor, porque não dizer sobre as pessoas que mais amo nessa vida. Pessoas essas que ama-nos incondicionalmente, indiferente de nossas escolhas e decisões. Bons sujeitos culturais, que me seguiram durante a árdua tarefa de pesquisador. Dessa forma, não poderia deixar de expressar meus sinceros agradecimentos à Professora Rosangela Patriota, que de maneira ímpar entendeu-me em momentos nevrálgicos. Perdoou-me por muitas vezes, quando eu não soube respeitá-la como devido. Foi para mim, além de uma grande orientadora, uma verdadeira amiga.

Além de boas leituras indicadas, o que guardo para mim são suas histórias e memórias, principalmente de sua adolescência. Sempre que saíamos, para um barzinho, corria para pegar a cadeira que estivesse próxima a ela: não para saber sobre teatro, mas para escutá-la sobre coisas de sua vida cotidiana. Humor, dignidade, nobreza, caráter, são atributos que fazem parte de seu repertório e se alguém ousar dizer o contrário: “[...] et ne ille indúcas in tentatiónem: ille a malo. Amen”. Penso, professora Rosangela, que só as almas mais espirituais, desde que sejam as mais corajosas, é dado viver as tragédias mais dolorosas: você como ninguém soube superá-las e transformou-se nessa pessoa magnífica, que muitos invejam.

Não poderia esquecer-me, também, de uma pessoa com quem sempre dialogo e que estimo muito. Alguém que muito admiro por sua inteligência e por sua disposição para ensinar. Sabe não ser pedante e rega muito bem seu conhecimento com uma boa pitada de comicidade. Refiro-me ao grande professor, Alcides Freire Ramos, que me

ensina a gramática da língua portuguesa todos os dias e sempre me auxilia nas revisões de língua inglesa. Suas aulas, durante a graduação, me deixam saudades: divertidas, frutíferas, inovadoras e etc.

Fico muito feliz, ainda, por poder contar com o auxílio e ajuda do professor Pedro Caldas, para a leitura de minha monografia. Intelectual, dedicado, responsável, amigo, são apenas alguns adjetivos que se expressam em seu dia-a-dia acadêmico.

Fazer parte, aliás, do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), sempre foi para mim motivo de orgulho. Lá, todos tivemos uma vida, como dizia o lusitano Fernando Pessoa, que é vivida e “outra vida que é pensada”. Compartilhamos nossos conhecimentos, nossas alegrias, nossos medos, tristezas, ou seja, nossa própria existência.

Dessa forma, não poderia deixar de agradecer a todos: Maria Abadia, Manoela, Débora, Eneilton, Christian, Dolores, Jacques, Sandra, Kátia, Nádia, Catarina, Renan, Kamilla, André, Fillipe, Victor, Fernanda e Mauro. Em especial, gostaria de dizer que sou muito grato à grande amiga Ludmila, que compartilhou comigo suas alegrias, seus temores, angústias e ajudou-me a crescer e enxergar muitas coisas que eram ocultas aos meus olhos. A Talitta, monitora do Nehac, que me amparou para a edificação dessa obra e por sua atenção suntuosa. Ao “fiel escudeiro” Rodrigo de Freitas Costa, também, sou muito agradecido, por me ajudar tanto em minha vida pessoal, como nessa monografia. Analisou meus capítulos e teceu críticas necessárias a esse trabalho. Enfim, não poderia esquecer-me, dentro do Nehac, da minha “irmãzinha”, Eliane Alves Leal, que além de meiga, educada, sempre me auxiliou nas horas mais difíceis e, também, abrigou-me nos carnavais de Tupaciguara. Aliás, foi ela, que com uma paciência inigualável, formatou e revisou esse trabalho de conclusão de curso.

Esse projeto não teria se viabilizado, ainda, sem a amizade de alguns amigos que fiz durante a graduação. Não só importantes, mas indispensáveis no meu dia-a-dia. Ajudam-me tanto em minha vida profissional, como em minha vida pessoal. Assim, a concretização de meu curso de Letras e de História, só foi possível graças ao eterno amigo Henrique José Vieira Neto, que me ensinou que não devemos desconstruir e derrubar nossos “castelos”, mas sim sempre adorná-los com a graça de viver. “Irmão das coisas ininterruptas, se desmorono ou edifício” tenho certeza que sempre estarás ao meu lado.

O inesquecível amigo, Marcos Ferreira de Brito. Amigo de baladas, de anseios, de diversão, ou seja, de horas ruins e boas. Um dos “guardiões dos meus sonhos” que

me ajudou a combater muitos “moinhos de vento” e a recompor, além disso, muitos caminhos tortuosos. À minha doce amiga Luciana Tavares, que sempre compreendeu meus atavios e meu jeito menino de ser: garota sensata, com um coração lindo e sempre pronta para ajudar. Não poderia esquecer de meu grupo de estudo, que heroicamente resistiu desde o primeiro período de nosso curso: Jeremias Brasileiro, Ângelo, Hélia, Leandro e Pablo Lacerda.

O local onde escrevi tal monografia, ou seja, o apartamento da “República Kimbacú” foi muito propício para que eu consolidasse tal etapa. João Guilherme Mutton, Magnus William de Castro e Samuel Santana foram e são amigos inestimáveis: os memoráveis “kimbacús”. “Joãozinho”, com seu jeito plácido, confortou-me e aconselhou-me nos momentos mais calamitosos. Apesar disso, também curtimos grandes festas, “boas baladas” e é claro muita cerveja.

Não há como esquecer-me da família de minha namorada, Érika Gonçalves Borges, hoje imprescindível ao meu viver. Nos momentos mais árduos e acres de minha trajetória, ajudaram-me a reerguer meu semblante e estenderam-me prontamente a mão. Não há palavras que possam significar o quão vultosos são essas pessoas lindas. Faço menção aqui a: Eliana, Henrique, Andréa, Cláudio e o pequenino Augusto.

Enfim, devo dizer que só consigo chegar próximo ao significado de amor, tão indecifrável e misterioso, quando penso nas seguintes pessoas: Antônio César Solano, Maria Conceição Netto Solano, Josélia Fátima Solano, Jupira e a inolvidável Érika Gonçalves Borges. Vocês fizeram-me crescer, lutar e viver. Com vocês descobri que é necessário aprender a ver – habituar os olhos à paciência, a deixar ver as coisas –, a falar – ponderar e significar corretamente as palavras –, a sonhar – criar ilusões que movimentem nossas vidas – e a amar...

Mãe, em seus olhos, lacrimejantes, consegui ler o que é o amor. Quando estava melancólico, sorumbático, quando o mundo insistia em esmorecer aos meus pés, a única pessoa com quem queria estar era com você. A única pessoa que me confortava e que conseguia me acalmar era você. Ao fazer esses agradecimentos ao menos preoquei-me com a repetição das palavras, pois algumas delas, como amar, lutar, sonhar, foram ensinadas por ti e não canso de repeti-las e senti-las. Você foi e ainda é minha cartilha, minha eloquência e minhas palavras.

Pai, sou e serei seu eterno admirador. Não importa o lugar que eu vá, quantas pessoas brilhantes que eu conhecer, você sempre será o ideal que pretendo seguir. Sua inteligência, seu carinho, sua índole, sua presença, foram e são fundamentais para o meu

crescimento intelectual. Seu modo de refletir sobre algo, suas leituras de mundo, sempre me surpreende e encanta-me. Fico impressionado com sua capacidade de discutir sobre tudo e, principalmente, com sua habilidade na escrita. Sempre adorei seus poemas, seus contos e sempre irei me orgulhar de dizer que sou filho do “Solano da Caixa”. Sou realmente agradecido por tudo o que tem feito e não há subjetividade ou metáforas “vivas” que expressem isso.

Enfim, gostaria de agradecer a pessoa que mais inspirou meus devaneios amorosos, que me fez enxergar o quão maravilhoso é compartilhar uma vida. Alguém, que me fez tolo, bobo, me ensinou a amar. Oh, “musa do meu fado”, aprendi contigo que cada momento é eterno, mesmo que esses momentos sejam fortuitos. Não pretendo aqui escrever sobre nosso amor, pois ele é indescritível e teria que lutar com as palavras. Como dizia Roland Barthes: “Querer escrever o amor é afrontar o atoleiro da linguagem: esta região desesperada em que a linguagem é ao mesmo tempo muito e muito pouco, excessiva e pobre”. Brilha apenas indestrutível a vontade de estar contigo, sem querer dizer o quão isso é extraordinário.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal, estudar a obra *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes, bem como sua adaptação teatral, realizada por Teresa de Almeida, no Brasil da década de 1980. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, encenado pela Companhia Estável de Repertório, no ano de 1988, marca um novo momento do teatro brasileiro: novos temas, uma estética inovadora e uma nova preocupação em relação ao público.

Para tal fez-se necessário uma apreciação da vida e obra do crítico francês, Roland Barthes. Demonstrar como sua teoria e sua visão de Literatura situam-se em relação à sua obra, foi essencial para entendermos a construção semântica e literária dessa. Além disso, observar o conjunto da obra de Roland Barthes permitiu-nos perceber que sua escrita é “mutante” e não fornece-nos um molde para classificá-lo como marxista ou semiólogo, à exemplo.

Através de uma análise textual, que demonstra as diferenças e as semelhanças entre o texto dramático de Teresa de Almeida e o original de Roland Barthes, ressaltar alguns aspectos sociais e culturais do Brasil e da arte teatral após a redemocratização brasileira. Através, então, de uma fonte privilegiada, o texto teatral, recortei determinado período histórico e busquei problematizá-lo não só culturalmente, mas também social e politicamente.

Por fim, ao analisar a encenação trouxemos à baila a importância da Companhia Estável de Repertório, criada pelo ator e produtor Antonio Fagundes, que souber renovar o espaço teatral brasileiro e atrair uma grande parcela da população, de São Paulo e de outras regiões, para os teatros. Além disso, por meio de críticas de jornais, variados, visei ressaltar a seriedade e a ousadia da encenação *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, naquela época.

Palavras-chave: Literatura, Teatro, Cultura, História, Amor e Roland Barthes.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1	
Fragmentos de um intelectual subversivo e sedutor: Roland Barthes.....	18
Capítulo 2	
Discursos de um amor compacto e fragmentado.....	34
Capítulo 3	
Diálogos entre História, Literatura e Cena Teatral: Roland Barthes revisitado por Antonio Fagundes e Teresa de Almeida em Fragmentos de um Discurso Amoroso.....	52
3.1: Fragmentos de Um discurso Amoroso: algumas considerações acerca da adaptação teatral de Teresa de Almeida.....	
3.2: Um ator em Fragmentos: Antonio Fagundes encena a Paixão segundo Roland Barthes e Teresa de Almeida.....	
Considerações finais.....	
Bibliografia.....	

Introdução

Eu te amo porque te amo.
Não precisas ser amante,
e nem sempre sabes sê-lo.
Eu te amo porque te amo.
Amor é estado de graça
e com amor não se paga.

Carlos Drummond de Andrade



Pintura de Carlos Alfredo Jones – *El amor*

Como se pode verificar, o final do século XX é um momento no qual a Nova História Cultural adquiriu relevância e engrossou, ainda mais, os estudos que contemplam a relação entre arte, cultura, economia e política. Nos dias atuais possuímos uma vasta produção de trabalhos nessa área, que, por meio de temáticas ora amplas ou por vezes mais específicas, contribuem no nível teórico e metodológico para a nossa escrita e nosso desempenho como historiadores. Tendo em vista esses trabalhos, podemos utilizar diversas linguagens, como o teatro, a literatura, a televisão, o cinema, as artes plásticas e outras, pois essas adquirem, junto dos documentos “oficiais”, um papel central na narrativa histórica atual.

Dessa forma, esse trabalho visa encorpar, ainda mais, tais estudos e a relação entre história, literatura e teatro, acentuando, então, o vínculo entre a disciplina histórica e os outros segmentos sócio-culturais de nossa sociedade. Esse profícuo diálogo – história e cultura – se fará pela obra literária *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes, e, também, por sua adaptação teatral, de autoria de Teresa de Almeida. Além disso, trará um estudo que busca considerar, através do espetáculo *Fragmentos*, o novo processo de criação teatral a partir da redemocratização brasileira (1985), e, também, as novas maneiras encontradas para atrair o público brasileiro durante a década de 1980.

Sabe-se que toda mensagem ou obra literária envolve pelo menos um plano da expressão, ou plano dos significantes, e um plano do conteúdo, ou plano dos significados. A junção desses dois planos forma o que os lingüistas passaram a determinar como signo lingüístico (a mensagem) e no caso da obra literária, o signo literário. Todavia, todas as mensagens engendradas a partir dessa ordem podem, por uma “operação de desgaste”, como dizia Roland Barthes, vir a ser apenas um plano de expressão, no qual se privilegia a interpretação e a compreensão do leitor. É, aliás, tal plano de expressão, ou seja, as reinterpretações e adaptações que sofreram a obra de Roland Barthes, que nos levaram a construir o texto que em breve vocês, caros leitores, irão ler.

Roland Barthes, escritor da referida obra, nasceu em Cherburgo no dia 12 de novembro de 1915. Perdera seu pai de forma trágica, durante a primeira Guerra Mundial, e, dessa forma, mal pode conhecê-lo. Ainda menino mudou-se, junto a sua mãe, para a cidade de Baiona, no sul da França, onde forjou seu imaginário de criança, em meio aos grandes jardins que cercavam sua casa.

Quando sua mãe decidiu que iria para Paris, almejando um lugar mais digno e promissor, Roland Barthes já estava estudando. Integrou-se, nessa nova cidade, ao Liceu Louis Le Grand e no ano de 1939 recebeu o título em Letras Clássicas. Nesse mesmo ano, sofreu os primeiros ataques de tuberculose e tal fato o levou a ministrar aulas no estrangeiro, onde encontrou um tratamento mais apropriado, e a passar grande parte da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) em sanatórios.

Seu primeiro trabalho que o trouxe reconhecimento, como um bom ensaísta literário, foi a obra *O grau zero da escrita*. Suas críticas eram ferinas e mesclavam várias linguagens, como o teatro, o cinema, a política e as artes plásticas. Também, buscou analisar e desconstruir os grandes mitos presentes na sociedade francesa (*Mitologias*).

Quedou-se pela área de *Sciences Sociales*, e ingressou em 1960 na *École Pratique des Hautes Études*, na qual se estabeleceu como orientador. Foi, ainda, nessa instituição que ficou reconhecido como um dos mais célebres representantes do estruturalismo, ao escrever as obras *Elementos de Semiologia*, *Crítica e Verdade* e *Sistema da Moda*.

Barthes foi um semiólogo, pois em tais obras interessou-se pelo funcionamento social dos signos, sejam eles verbais ou visuais. Todavia, é difícil definirmos Roland Barthes como tal, visto que sua área de trabalho é muito mais abrangente. Além disso, o próprio Barthes, um dos fundadores da Semiologia, foi quem ajudou a “afundar” essa disciplina. Como nos diz Leila Perrone-Moisés:

Ele era um sujeito muito indisciplinado para se acomodar numa ciência canônica, e demasiadamente desconfiado para acreditar que os signos, tão numerosos e móveis, pudessem ser classificados rigorosamente em esquemas científicos.¹

Nesse sentido, as últimas obras de Roland Barthes, irão abdicar os antigos ensinamentos estruturalistas e a teoria semiológica. É, então, na década de 1970 que o subversivo Barthes escreve *O prazer do texto*, *Roland Barthes por Roland Barthes* e *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Essas obras integram um projeto de Barthes que se caracterizou pela união da perspicácia crítica com a sensualidade, com o prazer verbal.

Fragmentos de um Discurso Amoroso, escrito no ano de 1977, consagra-se como um *best-seller*, que atestou, ainda mais, o descaso de Barthes por qualquer teoria

¹ PERRONE-MOISES, Leila. **Roland Barthes**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1983, p. 57.

que alcançasse o grau de ciência; ciência que segundo o próprio se “fetichiza” e só é utilizada para a dominação e a manutenção dos interesses de uma minoria que detêm o poder. Nessa obra, destarte, podemos notar que há uma união entre a “história”, a “crítica”, o “corpo”, o “desejo” e o “prazer”. Aliás, o prazer, segundo ele, deve estar inerente a qualquer tipo de texto, para que você consiga um público amplo.

Fragmentos destaca-se, então, por trazer um sujeito enamorado que não encontra mais espaço na sociedade contemporânea. Uma figura que em meio à fala desinibida sobre o sexo, não pode mais dizer e refletir sobre o amor. É visto pela maioria como um “tolo”, um louco apaixonado que se perde em suas palavras melosas, um ser sem um sentido palpável para a nossa sociedade individualista e hedonista.

Outra característica marcante de *Fragmentos* é a grande carga de dramaticidade presente em sua estrutura narrativa. Aliás, a teatralidade sempre acompanhou os trabalhos de Roland Barthes, pois para ele “teatralizar é ilimitar a linguagem”. Segundo Christophe Bident, tal fato “é uma obsessão determinante e produtiva: produz os efeitos maiores de um pensamento tanto mais coerente quanto mais descontraído e divagante”². Barthes, aliás, vê a arte teatral em toda parte, seja em suas obras teóricas seja em sua semificação citada acima.

Assim como no teatro brechtiano, Barthes toma o amor, em *Fragmentos*, o expõe, explica-o e para tal se distancia desse objeto. É, na verdade, essa “desalienação” que sugere a nós leitores. A sua definição de teatro, então, está muito próxima desse sentimento tão indefinido que é o amor: “sentimento, no próprio tormento, por assim dizer, da corporeidade do ator”. (OC, II, 206) Em outras palavras, temos o que é Teatro para o crítico francês:

A teatralidade é o teatro menos o texto, uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior.³

Não obstante, foi a teatralidade presente no texto de Roland Barthes e a sua própria visão de teatro, que cativou no ano de 1983 a jovem atriz, Teresa de Almeida, e levou-a a construir uma adaptação teatral da obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Havia passado exato três anos da morte de Barthes quando a atriz, ao freqüentar um

² BIDENT, Christophe. O Gesto Teatral de Roland Barthes. **Revista Cult**: Roland Barthes subversivo e sedutor. São Paulo: Editora Bregantini, MAR/2006, p. 47.

³ BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 212.

curso de pós-graduação, na Universidade de São Paulo, tomou coragem para colocar na linguagem dramática o amor confuso, dialético e obstinado do sujeito amoroso.

O texto de Teresa de Almeida, apesar de menos metafórico e até mais coloquial e linear, em relação ao original de Barthes, acentua através do uso dos personagens e do diálogo redundante entre eles, o choque entre forças que deve haver na linguagem teatral. Além disso, traz a importância dos mediadores (atores, figurinistas, diretores, adaptadores e etc) que dão possibilidade a reinterpretação do signo literário de Roland Barthes, visto pela percepção artística de Teresa de Almeida.

Além disso, a adaptação teatral referida, ao reivindicar um lugar mais digno para o discurso amoroso, está de acordo com um novo momento do Teatro brasileiro. Após a abertura política em 1986, o teatro brasileiro, tinha que se redefinir e buscar novas formas de encenar e encarar a realidade, com o tratamento de novas temáticas. O teatro engajado, realizado no período militar (1964-1984), mesmo influenciando esse novo momento, perdeu sua autonomia e muitos atores e produtores não conseguiam encontrar caminhos e soluções acerca do que deveria ser privilegiado a partir de então.

É nesse momento que surge a Companhia Estável de Repertório com o objetivo claro de continuar fazendo teatro e conquistando a atenção do público. Tal Companhia, dirigida pelo ator e produtor Antonio Fagundes, irá figurar por muito tempo em nosso cenário teatral, trazendo peças significativas e até ousadas, como é o caso de *Fragments de um Discurso Amoroso*.

Tendo em mente as considerações realizadas acima, essa monografia está estruturada em três capítulos, que versam sobre o conteúdo discutido nessa Introdução de forma mais acurada e minuciosa. O primeiro capítulo, intitulado **Fragments de um intelectual subversivo e sedutor: Roland Barthes**, destaca a trajetória política e intelectual do crítico francês, bem como as obras que o consagraram como um grande lingüista e semiólogo. Ainda, subjacente a esses assuntos há, também, a personalidade íntima desse autor, bem como suas inquietações em relação ao seu tempo. Para isso, utilizaremos as obras escritas pelo ensaísta francês e trabalhos de estudiosos, como Leila Perrone-Moisés, Jean Galard e Christophe Bident, que trazem características relevantes da vida e obra desse autor.

Não poderíamos nos esquecer, além disso, da visão de literatura defendida e formulada por Barthes. Tal posicionamento será fundamental para a análise de *Fragments de um Discurso Amoroso*, e para averiguarmos a importância que adquire

tal obra. Para corroborar e tornar mais claro tal postura literária é necessário refletir sobre o que é linguagem e como essa se entrega ao signo literário. Destarte, há uma obra ímpar que tão bem define a linguagem e que faz-nos compreender a construção social dos significados lingüísticos. Referimo-nos aqui aos *Prolegômenos a uma teoria da Linguagem*, de Louis Hjelmslev, traduzido por Teixeira Coelho Netto.

No segundo capítulo, **Discursos de um amor compacto e Fragmentado**, o tema central recai sobre uma detalhada análise da obra literária *Fragments D'un Discours Amoureux (1977)*, traduzida para o português pela professora emérita da Universidade de São Paulo (USP), Leila Perrone-Moisés. Esse exame foi realizado por meio de um diagnóstico semântico e demonstra quais são as interpretações (os significantes) que podemos aventar após uma boa leitura da obra. Reflexões sobre o amor e sua mutação, que acompanha as nuances do tempo histórico, também, são levantadas e ajudam-nos a perceber a forte relação que há entre a arte e a nossa disciplina. Nesse sentido, os trabalhos que foram abordados referem-se à teoria da comunicação literária e às obras historiográficas que versam sobre o amor: *História do Amor no Ocidente (Denis de Rougemont)* e *a História do Amor no Brasil (Mary Del Priore)*. Não obstante, outro trabalho que adquiriu total importância nessa monografia foi a obra de Leila Perrone-Moisés, *Roland Barthes*, que alude sobre a vida do autor, além de trazer comentários importantes sobre a referida obra.

Enfim, o terceiro capítulo, **Diálogos entre História, Literatura e Cena Teatral**: Roland Barthes revisitado por Antonio Fagundes e Teresa de Almeida em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, subdividido em duas partes, **Fragmentos de Um discurso Amoroso**: algumas considerações acerca da adaptação teatral de Teresa de Almeida e **Um ator em Fragmentos**: Antonio Fagundes encena a Paixão segundo Roland Barthes e Teresa de Almeida, traz uma análise da reinterpretação de *Fragmentos*, por Teresa de Almeida, a luz da década de 1980 no Brasil. Discute, então, qual o papel do teatro brasileiro ao levantar determinada temática e a maneira que tal arte se remodelou após o fim da ditadura militar. Os contrastes entre a obra do semiólogo francês e a adaptação de Teresa de Almeida, serão, também, analisados, demonstrando a especificidade da linguagem teatral.

A realização desse capítulo deve-se a uma vasta produção historiográfica que promove o diálogo entre a disciplina histórica, a arte, a cultura e a política. Assim, foram válidos os pensamentos de E. P. Thompson, que nos indicam alguns caminhos

teóricos e metodológicos para lermos a história por meio das composições artísticas. Além desse, temos a obra de Sandra Jatahy Pesavento, *Em busca de uma outra História*, que demonstra ser o historiador (pesquisador) um mestre da narrativa, que sabe recortar determinado período e problematizá-lo, trazendo o máximo de relações com os diversos segmentos de nossa sociedade. Já em relação aos autores que tangem a História do Brasil, privilegiei o texto de Sonia Regina de Mendonça, *História do Brasil Recente*, e o trabalho de Marly Rodrigues, que trouxeram-nos evidências econômicas e políticas do Brasil dos anos 80. Enfim, dou destaque aos trabalhos da professora doutora Rosangela Patriota, que muito contribuíram quanto aos caminhos metodológicos e teóricos e no diálogo entre teatro, literatura e história. Seu projeto, intitulado *O Palco no Centro da História: Cena- Dramaturgia- Interpretação Theatro SãoPedro- Othon Bastos Produções Artísticas- Companhia Estável de Repertório (C.E.R)*, foi de extrema importância para a compreensão do novo fazer teatral brasileiro, bem como do papel assumido por Antonio Fagundes e pela Companhia Estável de Repertório. Além disso, traz depoimentos que estarão presentes nessa monografia e que contribuem para compreender a visão teatral e histórica do ator e produtor Antonio Fagundes.

CAPÍTULO I

Fragmentos de um intelectual subversivo e sedutor: Roland Barthes.



Escrever por Fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê?

BARTHES, Roland.

Vinha rompendo a manhã, em quatro de agosto de 1914, quando o poderoso exército alemão, com um total de quase dois milhões de soldados, invadira o solo belga, um território imparcial naquele momento. A então ala direita do exército alemão, a mais audaciosa e destemida de toda guerra, tinha como tarefa conduzir uma profícua “estratégia de envolvimento”, na qual os exércitos franceses, estabelecidos na fronteira franco-belga, deveriam ser arrasados.

Os aguerridos generais de outrora, principalmente os ingleses e franceses, compartilhavam, no início da guerra, de ensinamentos arcaicos (novecentistas) e não presumiam em seus cálculos os hediondos efeitos da metralhadora alemã e da artilharia pesada. Essas duas novas técnicas de guerra, inéditas, tornaram inexequíveis os deslocamentos desprotegidos entre os *Fronts*. Os bombardeios de gás de mostarda, utilizados primeiramente em 22 de abril de 1915 pelos alemães, assim como o uso do lança-chamas, do tanque de guerra e da aviação, trouxeram um confronto ímpar, até então, para os países combatentes. Agora o combate direto, corpo a corpo, digno de honra e valentia, não era mais viável ou possível.

Em 1916, logo nos primeiros meses, os alemães tentaram, em vão, irromper com as barreiras francesas, em torno da cidade de *Verdun*; utilizavam uma artilharia menor do que a costumeira. Tendo em vista essa redução, os franceses conseguiram detê-los e os alemães tiveram baixas de aproximadamente 340 mil soldados, enquanto seus inimigos tiveram cerca de 350 mil homens mortos. Essa foi sem dúvida a batalha mais sangrenta de toda a guerra, tornando ilustre e conhecida à afirmação dos franceses: “*Eles não passarão*”. Nesse mesmo ano, o segundo tenente da marinha francesa, Louis Barthes, tombara diante de uma nova investida alemã. Era mais um jovem despreparado, da famosa “geração perdida”, que deixara para trás sua esposa, seu filho e uma França quase destruída.

Roland Barthes, filho de Louis Barthes e de Henriette Barthes, havia nascido em Cherburgo há 11 meses, no dia 12 de novembro de 1915. Nem mesmo chegou a conhecer o pai, que morrera em uma das guerras mais atroztes da humanidade. O pequeno Roland, nesse período, começava aprender a andar quando o grande escritor francês, *Marcel Proust*, terminava um de seus mais célebres livros: *Em Busca dos Tempos Perdidos*.

Barthes teve uma infância pacata em Baiona, sul da França, junto a uma família burguesa empobrecida, de religião protestante e fiel às tradições culturais francesas. No entanto, segundo ele, foi esse período que mais o fascinou; uma fase na qual não há o

“pesar do tempo abolido”; a meninice é tida como o único momento que nos permite vislumbrar o que somos hoje. Barthes dizia: “[...] na criança, leio a corpo descoberto o avesso negro de mim mesmo, o tédio, a vulnerabilidade, a aptidão aos desesperos, a emoção interna, cortada, para sua infelicidade, de toda expressão”.¹

Em Baiona (*Bayonne*), local em que viveu a maior parte de sua puerícia, Barthes pode ver, mais tarde, uma cidade perfeita, um local onde tudo lembrava as descrições narrativas de *Proust*, de *Balzac* e *Plasons*. A Baiona, da década de 1910, representava o lugar romanesco (magnífico), fechada e primordial para seu imaginário de criança. Pode compreender, posteriormente, que foi ali onde pela primeira vez deparou-se com a “burguesia como discurso”, na qual as damas, ou madames da burguesia baionesa, desfilavam com o “pacotinho das lojas Bom Gosto”, nas mãos.

Não só a sua cidade lembrava-lhe os grandes escritores. Barthes, quando se refere a sua moradia, a relaciona novamente com os espaços fantásticos da literatura. Os jardins, o mundo selvagem, a grande casa e o caseiro misturados com sua imaginação, o levam para os espaços utópicos de *Julio Verne* e de *Fourier*. Observe:

O mundano, o caseiro, o selvagem: não é esta a própria tripartição do desejo social? Desse jardim baionês, passo sem espanto aos espaços romanescos e utópicos de Júlio Verne e de Fourier [...] O grande jardim formava um território assaz estranho. Dirse-ia que ele servia principalmente para enterrar as ninhadas excedentes de gatinhos. No fundo, uma aléia mais sóbria e duas bolas ocas de buxo: alguns episódios de sexualidade infantil ali aconteceram.²

Quando sua mãe casou-se pela segunda vez e mudou-se para Paris, deixando a “belle Maison” de *Bayonne*, Barthes já estava estudando. Em Paris, o jovem cursou o Liceu Louis-le-Grand e no ano de 1939 graduou-se em Letras Clássicas. Participava também de um grupo de teatro antigo, que o instigou, logo cedo, a fazer críticas sobre essa arte. Para Roland Barthes, o teatro era, e é, a única arte capaz de se ligar a todos os temas e categorias ditos especiais, ou seja, “a conotação, a histeria, a ficção, o imaginário, a cena, a estatuária, o quadro, o Oriente, a violência, a ideologia”.³ Nesse sentido, o teatro, na visão de Barthes, é uma arte muito mais ampla do que a própria arte literária. Consigo não traz

¹ BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 34.

² *Ibid*, p.18; 20.

³ Podemos notar aqui a noção de teatro cultuada por Roland Barthes: uma espessura de signos e de sensações, que se mesclam com a direção e adaptação do texto teatral. O teatro é, então, uma linguagem múltipla, que traz junto ao plano do conteúdo, ou seja, o texto, muitas outras características – no plano da expressão –, como iluminação, tensões entre público e atores, figurino e etc.

apenas a conotação, mas sim a histeria e a ficção em movimento; é mais acabada trazendo imagens visuais para completar (e complementar) os muitos sentidos de determinado texto.

Já em relação ao cinema só pôde compreendê-lo mais tarde. Quando criança, ainda na cidade de Baiona, e mesmo adolescente não gostava dos filmes de Carlitos:

[...] foi mais tarde que, sem fechar os olhos para a ideologia trabalhona e lenitiva da personagem, ele – R. Barthes – achou uma espécie de delícia nessa arte, ao mesmo tempo muito popular (ela o foi) e muito astuta; era uma arte composta, que arrebanhava vários gostos, várias linguagens. Tais artistas provocam uma alegria completa, porque eles dão à imagem de uma cultura ao mesmo tempo diferencial e coletiva: plural.⁴

Entre 1952 e 1959 foi pesquisador pelo Centro Nacional de Pesquisas Científicas, nas seguintes áreas: sociologia e lexicologia. Foi nesse período que passou a execrar as conferências, as discussões, os seminários. A cada mesa redonda seus amigos e professores podiam ver o tédio estampado em seu rosto: lia-se em seu semblante o desgosto por aquele “academicismo”, recheado de um protocolo altissonante. Para Barthes, não eram necessárias tantas “cerimônias” e “burocracias”, a fim de se travar uma reflexão.

Mesmo descontente com tal situação, a partir de 1962 entra como orientador de pesquisa na Escola Prática de Altos Estudos da Sorbonne. Atraía, nessa universidade, muitos alunos e curiosos, principalmente quando alcançou a posição de um dos maiores expoentes do estruturalismo,⁵ posição que Barthes não desejava e que negou completamente no ano de 1977, com uma obra que falava do amor, do prazer e do corpo.⁶

Neste mesmo ano, Roland Barthes ingressou no *Collège de France*, o que foi uma surpresa para todos. A admiração estava no fato de que o professor francês era considerado um “autor impuro”, pois não havia cultuado uma ciência certa e ao menos tinha defendido sua tese.

No *Collège de France*, Barthes ministrava quatro cursos anuais e até hoje é lembrado por suas aulas, que foram alçadas ao patamar de um novo projeto de vida, uma nova forma de ensino. Um ensino-aprendizagem mais voltado para o social; um novo caminho para analisarmos o que está em nossa volta, ou seja, a busca de uma linguagem que explique o agora e o transforme.

⁴ BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 67.

⁵ O estruturalismo refere-se a um tipo de abordagem de análise que define os fatos lingüísticos, tendo como parâmetro as noções saussurianas de estrutura e sistema. Foi muito recorrente na escola de Praga, e aplica-se também à glossemática (escola dinamarquesa) e as teorias descritivistas norte-americanas de Noam Chomsky (após o ano de 1945). Além disso, o estruturalismo saiu do domínio da lingüística e alcançou com sucesso outras áreas: etnologia, antropologia, filosofia, sociologia, economia e teoria literária.

⁶ Na verdade refiro-me aqui a duas obras: **Fragmentos de um Discurso Amoro**s e **O Prazer do Texto**.

Sua vida, diferente da morte de seu pai, tem um fim mais pacóvio e até menos trágico: morre atropelado, por uma caminhonete, em frente à universidade onde ministrava suas aulas, no ano de 1980. Alguns amigos, que o cercavam no momento do acidente, dizem que o real motivo de sua morte não fora a simples colisão, mas sim o seu desinteresse pela vida.

No livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor procura esboçar um panorama autobiográfico das experiências de sua trajetória, à medida que descreve e relaciona os significados de algumas imagens (fotografias) com sua posição moral e ética. Figuras como *O dinheiro*, *A arrogância*, *O fantasma*, compõem fragmentos escritos por seus discentes, que nos revelam alguns aspectos da obra e vida do crítico francês. Barthes, contudo, como mostra Leyla Perrone-Moysés,⁷ sempre falava sobre sua vida em poucas palavras, por fragmentos:

Uma vida: estudos, doenças, nomeações. E o resto? Os encontros, as amizades, os amores, as viagens, as leituras, os prazeres, os medos, as crenças, os gozos, as felicidades, as indignações, as tristezas: em uma só palavra: as ressonâncias? – No texto – mas não na obra.⁸

Como podemos notar, Roland Barthes dedicou-se, na maior parte de sua vida, ao prazer da escrita e à Academia. Ele foi, como já disse, um dos membros mais reconhecidos dentro do estruturalismo. Publicou diversos ensaios que dizem respeito à literatura clássica e contemporânea, sobre as relações presentes entre os mitos e as instituições sociais, sobre o desencontro que se examina entre a linguagem como patrimônio coletivo e a linguagem individual. Em outras palavras:

A obra [vida] de Barthes é o conjunto de seus livros, através dos quais se pode seguir a evolução [os deslocamentos] de suas idéias teóricas e críticas. O texto de Barthes está nas entrelinhas desse discurso falsamente acadêmico, nas conotações de seu léxico, nas vibrações de seus arranjos frásicos, nas tonalidades de sua enunciação inconfundível: em sua escritura.⁹

⁷ É professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É, também, uma grande ensaísta e tradutora de várias obras de Roland Barthes. Publicou ainda livros que ficaram conhecidos em nosso país: *Altas Literaturas* (São Paulo: Companhia das Letras, 1998.) e *Inútil poesia* (São Paulo: Companhia das Letras, 2000).

⁸ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 202.

⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1983, p. 14.

Barthes para se dedicar à escritura (e mais a frente à escrita)¹⁰ sempre teve uma vida “enclausurada”, sempre esteve em seu quarto, debruçado em suas leituras e em seus textos. A grande oportunidade de modificar seu dia-a-dia foi na juventude, quando, como grande parte de seus amigos, foi chamado para combater na Segunda Grande Guerra (1939-1945). No entanto, acometido pela tuberculose, o jovem foi dispensado e foi internado muitas vezes em sanatórios (“verdadeiros falanstérios”). Em vez de uma grande aventura, a Guerra, Barthes teve o silêncio de seu quarto para se dedicar aos estudos e a estabilidade de seu quadro clínico. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, ele observa que sua doença era:

[...] indolor, inconsistente, doença limpa, sem cheiros, sem “isto”; ela não tinha outras marcas a não ser seu tempo, interminável, e o tabu social do contágio; quanto ao mais, estava-se doente ou curado, abstratamente, por um puro decreto do médico; e, enquanto as outras doenças dessocializam, a tuberculose nos projetava numa pequena sociedade etnográfica que tinha algo de tribo, de convento e de falanstério: ritos, constrangimentos, proteções.¹¹

Barthes, destarte, diante da reclusão da doença, faz da escrita sua profissão. Esse fantasma da escrita, segundo ele, sempre lhe perseguiu. Tinha fascínio pelos autores, que o fazia passear pelo mundo, através de palavras e de frases, isto é, por meio dos recursos expressivos e impressivos.¹² Todavia, nunca mitificou os escritores, e os via apenas como aqueles que trabalham – enclausurados – em suas casas, vistos pelos outros como “desocupados”, “efeminados”. Para ele, trabalhar como escritor era **em um primeiro momento** “trabalhar para nada”, visto que o exercício árduo da escrita tem como fim ele mesmo. Dessa maneira, para Roland Barthes:

A obra literária não é mensagem, é fim em si própria. A linguagem nunca pode dizer o mundo, pois ao dizê-lo está criando um outro mundo, um mundo em segundo grau, regido por leis próprias, que são as da própria linguagem [...] A linguagem literária nunca aponta o mundo, aponta a si própria [...] O escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve come meio, e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra

¹⁰ Entre escritura e escrita temos uma grande diferença. A primeira se refere a um tipo de crítica que não dava lugar a um autor criador, mas sim a uma forma de análise que seguia normas, padrões e modelos. Já a segunda, a escrita, se refere ao trabalho do próprio escritor, que engendra seus textos segundo os aspectos lúdicos e subjetivos da linguagem. Não só o escritor literário, mas também aquele crítico que conseguia fugir das regras de análise e construía, a partir do estudo de uma obra, um novo texto, e participava, portanto, de um novo processo criativo.

¹¹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 47.

¹² Termos típicos ao estudo estilístico, que atesta ser os recursos impressivos e expressivos as entidades que conseguem exprimir nossos sentimentos, posições e percepções do mundo que nos cerca.

o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta.¹³

Nesse sentido, para o crítico francês o escritor nunca pode ver a literatura como uma mensagem, que reproduza a realidade como ela é. A arte literária trata primeiramente de sua própria linguagem e só **deixa de ser fim em si própria (em um segundo momento)** quando o escritor não se preocupa em trazer respostas prontas para as questões mundanas. Aqui sim reside o verdadeiro papel da literatura e dos grandes escritores: fazer uma mediação entre a ficção e a realidade, uma mediação pela forma (pela escrita literária) que leva mudanças e reflete sobre possibilidades em nossa sociedade, sem ter a preocupação de apontar caminhos prontos e teleológicos.

Assim, para o autor deve ficar patente que: ao escrever uma obra, o mundo lha devolve como meio, como pergunta. Uma obra literária, de tal modo, não é fechada e não possui uma totalidade capaz de explicar a tudo. Como nos diz Umberto Eco, em seu trabalho *A Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*,¹⁴ toda arte, e referimo-nos aqui a literária, que se propõe como tal deve ser aberta e permitir ao leitor distintas “reflexões, comparações, questionamentos e vôos imaginativos”. Ainda, a esse respeito nos diz Paulo Bragato:

E não seria justamente, como propõem inúmeros críticos de arte, a grande finalidade ou o verdadeiro ofício da genuína expressão artística [e a literatura inclui-se aqui!] causar a polêmica, a desestabilização e até o desconforto? Por quê? Ora, a natureza perturbativa ou geradora de inquietação da arte advém com certeza do seu modo de ser. A arte – que se nutre da tradição, mas também da inovação, da ruptura – propõe diferentes e até ousadas concepções de vida e mundo [...] É bem por isso como sempre observou um bom número de estudiosos e crítico de arte, que ela é subversiva. [Subversiva, aqui, no sentido de provocar a agitação produtiva, isto é, o desconforto, a inquietação, a perturbação, a curiosidade, a busca incessante...].¹⁵

Barthes, também, sempre viu na arte essa pluralidade e abertura. Acreditava mesmo na capacidade subversiva da linguagem artística e através dela questionava não só as pessoas, mas também o mundo extralingüístico. Tinha, mesmo, a literatura como uma busca incessante, que nunca consegue abarcar todas as questões do mundo. Nomeou essa

¹³ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970, p. 28.

¹⁴ ECO, Umberto. *A Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1982. Tal obra versa sobre o movimento de desprovincialização da cultura que avassalou a segunda metade do século XX. Traz, ainda, um enfoque revolucionário e atualizador que tangem os problemas da estética, da teoria da informação e da linguagem. É uma referência par todos que se dedicam à reflexão e ao fazer artístico.

¹⁵ BRAGATO FILHO, Paula. Da essencialidade da literatura. In: _____. *Pela leitura literária da escola de 1º grau*. São Paulo: África, 1995, p. 18.

busca incessante como *decepção infinita*, no qual o escritor luta com as palavras e com os artificios da linguagem para solucionar as incógnitas da vida, mas o que encontra são apenas outras perguntas e dúvidas, novos “moinhos de vento”.

Aliás, foi por meio da escrita e da análise de nossa linguagem que Roland Barthes transformou-se em dos maiores críticos literários da atualidade. Para isso comparava e analisava um signo em contraponto a outro; signos esses pertencentes a diversos sistemas, ou seja, de outras linguagens: mesclava o discurso teatral, por exemplo, à literatura, ou, ainda, ao cinema. Assim como seu mestre *Louis Hjelmslev*, Barthes dizia que tudo é linguagem. Essa, para ambos, é uma “inesgotável riqueza de muitos valores”. Assim:

A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. Mas é também o recurso último e indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador [...] O desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas.¹⁶

Devido a esse motivo a linguagem cativou Roland Barthes e os homens. Ela, por muito tempo, foi um objeto de deslumbramento e, acima disso, de descrição na ciência e nas artes. Como sistema de signos, a linguagem foi vista como a chave que destrancaria o sistema conceitual (entre conteúdo e expressão) e desvendaria a natureza psíquica do ser humano, isto é, sua capacidade de nomear e descrever objetos (seu *discursus*). Além disso, essa mesma linguagem foi quem contribui para a caracterização de nossas identidades e das *representações* das nações já extintas. Para Barthes e Hjelmslev a linguagem tem, então, uma *posição chave* que abre diferentes possibilidades para o homem. Assim sendo, ela – a linguagem – “[...] deixa de ser um fim em si mesma e torna-se um meio: meio de um conhecimento cujo principal objetivo reside fora da própria linguagem [...]”.¹⁷ (destaque nosso)

A partir dessas considerações, fica mais fácil compreender a maneira que Barthes enxergava a linguagem literária. Essa só deixa ser *um fim em si mesma*, como já dissemos, quando é vista como um meio (mediação entre a linguagem e o mundo extralingüístico) e

¹⁶ HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da Linguagem**. Tradução de J.Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1975, p. 1-2.

¹⁷ *Ibid.*, p. 2.

não o fim de um conhecimento imanente (no conceito atribuído por Kant). Em *Crítica e Verdade* Roland Barthes, ainda, nos diz que a última palavra nunca deve ser do escritor e que escrever significa calar-se, fazer silêncio, “como um morto”.

Barthes afirma, também, nessa obra, que para escrever algo inédito é necessário conhecer o tema e suas variações, ou seja, o escritor é como um “experimentador público”, que sempre testa novas formas de ver o seu meio. Quando um autor deseja criar algo novo, é preciso, em outras palavras, que ele varie uma mensagem e que essa variação seja original, como se ela fosse arquitetada naquele momento. A escrita é, então, a fala do outro, suas idéias e expressões, que modificamos e reinventamos, sendo isso, na verdade, o verdadeiro álibi do escritor. Segundo Barthes:

Essa mensagem original, que é preciso variar para tornar exata, nunca é mais do que o que arde em nós; não há outro significado primeiro da obra literária senão um certo desejo: escrever é um modo do Eros.[...] Mas esse desejo não tem de início à sua disposição mas do que uma linguagem pobre e banal; a afetividade que existe no fundo de toda a literatura comporta apenas um número reduzido de funções: desejo, sofrimento, indignação, contendo, amo, quero ser amado, tenho medo de morrer, é com isso que se deve fazer uma literatura infinita.¹⁸

A literatura, então, nasce das combinações desses temas (funções) e de suas variações. De tal modo, que esse escritor, que sabe renovar o já dito, alcança o sucesso, o reconhecimento, e engrossa o escopo literário. Para tal, esse inovador necessita ter o domínio de normas técnicas e artesanais como: gênero de composição (arranjo e combinação), paciência, correção, perfeição. Dessa maneira, para Barthes, as principais técnicas que o escritor deve dominar são: “[...] a retórica, que é a arte de variar o banal recorrendo às substantivações e aos deslocamentos de sentido; o arranjo, que permite dar a uma mensagem única a extensão de uma infinita peripécia [...]”.¹⁹

A partir das considerações já realizadas, não é difícil inferir que, para Barthes, a literatura é uma criação irreal, ou seja, uma forma que o escritor encontra para manipular a linguagem do seu mundo. Ela é sempre irrealista, sendo esse fator que lhe possibilita questionar sobre a vida. Em outras palavras, “[...] através da linguagem literária o escritor, o mundo e as idéias são indiretamente questionados, deslocados, e finalmente transformados”.²⁰ Barthes, além disso, dizia que “o realismo é uma idéia moral”, tendo em

¹⁸ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1983, p. 38.

vista que a pessoa que escreve faz a seleção da maneira e forma que irá representar o mundo, ou como querem os conservadores: a realidade.

Por esse motivo, o crítico francês admirava os escritores que não se baseavam na realidade e distorciam, assim, o mundo burguês, tão difundido por grandes escritores como *Baudelaire, Flaubert e Zola* (pertencentes a um “realismo de superfície”). É fácil entender, dessa forma, a paixão que Roland Barthes tinha por Bertolt Brecht – grande dramaturgo alemão – e sua teoria do distanciamento. Aliás, essa foi essencial para que Barthes refutasse todo naturalismo exagerado e demonstrasse que o escritor não deveria viver o sistema social sem contestá-lo, mas sim se deslocar dele para realizar críticas e mudanças.

Outra teoria também rejeitada por Roland Barthes foi, como podemos concluir, o “realismo socialista”, que fomentava uma idéia de “justeza política” muito cara a esse movimento. Como salienta Leyla Perrone-Moisés, o afamado crítico via o social realismo através de suas veladas intenções progressistas e hiperburguêsas. Nesse sentido, a literatura que provinha desse tipo de pensamento possuía uma estrutura ainda presa à forma burguesa. Observe isso no seguinte excerto:

O contraponto do romance socialista seria o romance do “absurdo” e o *nouveau roman*. Haveria, pois, naquele momento, dois segmentos de realismo: um realismo socialista na estrutura, e burguês na forma, contraposto a um realismo de superfície, livre na forma, mas apolítico, portanto burguês na estrutura. Barthes propunha a união desses dois segmentos para chegar a um “realismo total”. O realismo seria, assim, um “mito provisório e necessário para despertar o escritor para uma literatura socialista total”. Mais tarde, em 1976, ele dirá que a linguagem nunca é realista, porque entre o signo e o referente há a significação.²¹

A literatura, assim, nunca conseguiria trazer para o centro o real como ele é. Entre a maneira de representar esse real e a visão dos leitores, há o que Barthes frisou como significação. Cada um lê o referente (aquilo que é representado) de uma forma específica, o que muitas vezes contribui para uma literatura mais crítica e menos ingênua. A partir, então, de tal leitura é que seria possível alterar o quadro social.

Barthes tinha, portanto, a linguagem literária como um instrumento para olhar criticamente a vida. A maioria de suas críticas mesclava dois gêneros díspares: a própria crítica literária – pautada nos paradigmas da análise metalingüística – e a sua criação literária – a reinvenção de um novo texto a partir de um outro qualquer. Por essa razão ficou conhecido como um dos fundadores da Nova Crítica e, ao contrário de seus

²¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Revista Cult*. Edição Especial: Ano 9. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006, p. 44.

contemporâneos, fugia dos métodos e objetivos da crítica literária, da Academia Francesa. Isso porque, toda análise para a Escola Francesa privilegiava apenas a transmissão ou a reprodução de um saber, o esclarecimento de uma obra ou de algo –muitas vezes óbvio –, deixando de lado a criação de um novo texto, como queria Roland Barthes.

A Nova Crítica, fomentada pelo pensador francês, contava com o apoio de outras correntes: o existencialismo, a fenomenologia, a psicanálise e até o marxismo (com algumas restrições). Ia de encontro à antiga crítica universitária, que tinha seus olhos voltados apenas para a objetividade, ou seja, um olhar pautado somente nas relações de causa e efeito, no qual a subjetividade do crítico (“alma moderna” da análise literária) era colocada de fora. Para Barthes, essa crítica examinava a obra literária como um “dado”, “algo óbvio”, muito além de interpretações ousadas e instigantes. Não refletia sobre o papel da literatura, da criatividade literária, do lugar do leitor e do tempo da escritura.

Barthes, portanto, defendia um discurso crítico que fosse autônomo; não importando sua verdade, mas sim sua validade e criatividade. Para ele o desejo do crítico, além da análise e interpretação da obra, era a sua própria criação como escritor, o uso de sua própria capacidade inventiva.

Além de crítico, o estudioso francês recebeu a alcunha de estruturalista e semiólogo. Isso porque se dedicou ao estudo dos signos verbais, e não verbais, e à tentativa de decifrá-los, por meio da semiologia e da semântica.²² Desmontava os falsos discursos e alertava as pessoas quanto ao poder coercitivo da linguagem. Tudo isso fazia por meio da análise e apreciação de arranjos formais e das “estruturas subjacentes”,²³ o que assinala a sua predileção pelos estudos de Ferdinand Saussure.²⁴

²² Segundo Stephen Ullmann a semântica contemporânea caracteriza-se também por um interesse marcado pelas relações entre a linguagem e o pensamento. Já não se considera a linguagem como um mero instrumento de expressão dos nossos pensamentos, mas sim como uma influência especial, que os molda e pré-determina, dirigindo-os para vias específicas. Ver:

ULLMANN, Stephen. **SEMÂNTICA** – uma introdução à ciência do significado. 2. ed. Tradução de J. A. Osório Mateus. Lisboa: Calaustra Gulbentian, 1970, p. 24.

²³ As estruturas subjacentes a um texto nos fornecem na maioria das vezes, informações que não estão claras nele. Lemos através dessas estruturas o não dito, a mensagem mais sutil que o autor desejou passar-nos. Elas compreendem recursos como: substantivação, o uso de determinantes que adquiram sentidos distintos daqueles que lhe são reservados (de gramema a lexema) e a utilização adequada dos tempos e modos verbais.

²⁴ A respeito de Ferdinand Saussure e o surgimento da semiologia, Coelho Netto diz: “Saussure cuja teoria enquadra-se nos limites traçados pelo positivismo visualizava uma disciplina que estudaria os signos no meio da vida social, com isso validando desde logo o transporte dessa teoria para outros campos. Essa ciência, da qual dizia ser parte da psicologia social, foi por ele chamada de Semiologia ou (como quer R. Barthes) ciência geral de todos os sistemas de signos através do quais estabelece-se a comunicação entre os homens”. (COELHO NETTO, Teixeira J. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 15.)

Não é estranho, portanto, que seus companheiros de reflexão fossem componentes do *Tel Quel*, grupo de estudos no qual todos eram deslumbrados com a lingüística estruturalista de Saussure e pela semiótica russa e tcheca.

É preciso esclarecer que o estruturalismo foi uma maneira de pensar e um método de análise amplamente difundido nas ciências do século passado, sobretudo nas humanidades. Sua forma de atuação, sua metodologia, teve como meta central examinar os complexos sistemas humanos (como a língua, a cultura e a sociedade). Tinha como tarefa, ainda, revelar as possíveis afinidades e funções dos elementos que constituem tais sistemas, que, segundo Saussure, são “inúmeros”, abrangendo todos os tipos de práticas culturais, como o folclore à exemplo.

Com bases firmadas na Psicologia e na Lingüística do início do século passado, o estruturalismo obteve o seu auge por meio da Antropologia Estrutural, na década de 1960. Essa corrente teve o francês Claude Lévi-Strauss como o seu mais ilustre representante, principalmente em seus trabalhos e estudos acerca dos indígenas.

Em relação ao estruturalismo de Saussure, ele não teve como preocupação o discurso próprio, a língua falada ou a maneira como os homens se expressam, mas sim as regras, as normas e as convenções subjacentes que permitem todas as línguas operarem. Ele investigou, amplamente, qual é a lógica que possibilita a execução da comunicação entre os homens.

Estudar e postular uma teoria para a comunicação humana não foi uma empreitada fácil, pois Saussure tinha poucos referenciais que contribuíssem para seus postulados. Assim, para melhor entender o mecanismo de funcionamento da linguagem, Saussure decidiu dividi-la em duas instâncias: *langue* (sistema formal que constitui determinado código lingüístico) e a *parole* (realizações do código por meio da fala).²⁵ O que Saussure, dessa forma, realmente desejou descrever foi a estrutura interna à língua (*langue*), ou seja, os elementos que a compõe e que são comuns a todos os falantes. Além disso, fazia essa análise tendo em vista apenas seu momento histórico, não preocupando-se com o caráter evolutivo da linguagem. A esse estudo que privilegia apenas um recorte e não o todo chamou de sincrônico, que se opõe a uma análise chamada de diacrônica.

²⁵ Ainda a esse respeito Dubois diz: “Um outro traço importante do estruturalismo é a distinção sob diversas formas de um código lingüístico (língua) e suas realizações (fala). Vai-se, pois, depreender do texto ou dos textos analisados, que resultam dos atos de fala, o sistema da língua, já que justamente o estudo da fala em si mesma foi deixado de lado durante bastante tempo, reservada que estava para estudos ulteriores”. (DUBOIS, Jean; et al. **Dictionnaire de Linguistique**. França, Librairie Larousse, 1973, p. 248.)

Saussure também dedicou grande parte de seu esforço para responder qual era a função da palavra, ou melhor, do signo. Para ele esse signo, e para muitos ainda hoje, é formado por um conceito e um som (o significado e o significante; conceito e imagem acústica; plano do conteúdo e plano da expressão), que juntos conseguem situar os objetos e o mundo na língua dos falantes.

Ainda sobre o signo podemos dizer que, ele representa a entidade psíquica, que acima e fora da impressão causada nos sentidos, promove a representação de algo em nossa mente. Sua conseqüência é a seguinte: quando vemos uma bola atravessar em frente ao nosso carro, em movimento, sabemos que há uma criança que virá buscá-la; quando ouvimos uma voz junto a lamúrias amorosas, pensamos no sentimento que é gerado na mente daquele que se lamenta. Para Peirce, teórico que também tratou dos signos como veículos de significado, um signo ou *representâmem*:

[...] é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. **Ao signo** assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que tenho, por vezes, denominado o fundamento do representâmem.²⁶

Junto ao teórico Peirce, entendemos por signo aquilo que está para outra coisa, que representa e elucida algo, e que, dessa forma, é compreendido ou interpretado por alguém. Assim, um signo é uma relação de três membros, ou como preferiu Peirce uma triádica, “[...] composta pelos signos como meio (relação signo-meio), pelo objeto designado (relação signo objeto) e pela consciência interpretativa, o intérprete ou o signo interpretante (signo é uma relação)”.²⁷

Através dessa percepção do que é o signo e da discussão de muitos lingüistas sobre a teoria da linguagem e da comunicação humana, foram dados os primeiros e sólidos passos para o nascimento de uma disciplina nova, uma ciência dos sinais e de seus sistemas, sejam eles verbais ou não verbais, que ficou conhecida como Semiologia, ou Semiótica.

Foi através de grandes nomes, como *Roland Barthes*, *Gilles Deleuze*, *Jacques Derrida*, que a disciplina semiológica desenvolveu-se e substituiu, em parte, o termo estruturalismo. Com esses autores a semiótica (ou semiologia) passou a designar um

²⁶ PEIRCE, Carlos S. **La ciencia de la Semiótica**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974, p. 26.

²⁷ EPSTEIN, Isaac. **O Signo**. São Paulo: Editora Ática, 1990, p. 21.

campo do estudo que investiga sistemas, códigos, e convenções de sinal de todos os tipos: desde a língua dos homens até a linguagem dos animais, as distintas manifestações culturais, os traços representativos de cada classe social, o uso de determinados utensílios ao invés de outros, a moda, a publicidade, o cinema, o teatro e etc.²⁸ Constitui, uma área de estudo que indagava acerca dos signos, ou melhor da linguagem e dos sinais, que compõe cada atividade representativa do ser humano.

Roland Barthes sempre percorreu esse caminho e desnudava através dos signos os diferentes sistemas e manifestações sócio-culturais. Um bom exemplo foi o que fez com a moda e sua análise semiológica. Colocou a moda como uma linguagem repleta de características próprias, que quando usadas refletem determinados sentidos (ideologias) para quem as vê, ou seja, demonstrou que para cada época há um tipo de roupa, uma cor mais usada e um jeito específico de andar.

Entretanto, Roland Barthes diferiu-se de muitos estruturalistas e semiólogos ortodoxos, que se detinham na descrição das formas por elas mesmas. Como ressalta Leyla Perrone-Moisés, reconhecia, apenas, o valor crítico que possuía a tarefa do estruturalista:

Convencido de que a ideologia se cristalizava em formas, continuava acreditando que analisar o agenciamento dessas formas era um meio de desnudar idéias, avaliar suas funções, criticá-las, derrubá-las. Barthes também nunca esqueceu a História, como alguns estruturalistas: o que lhe interessava não era a permanência, captável em grandes modelos, mas as sucessivas transformações das linguagens.²⁹

Quando o estruturalismo e a semiologia de Barthes foram idealizados como uma ciência, o professor francês resolveu abandoná-los. Para ele tudo que se torna uma ciência adquire uma posição de verdade e essa sempre é tomada pelos discursos de poder,³⁰ para que sejam mantidas as diferenças e as explorações humanas. Barthes estava convencido, deste modo, de que “qualquer posição que se instala, que toma consistência e se repete, torna-se uma posição ideológica no mau sentido: uma posição que pode ser facilmente recuperada e utilizada pelo sistema dominante, para manter-se ele mesmo imutável”.³¹

Não é difícil notar o seguinte: a opinião dominante (a DOXA) e os seus donos (os burgueses) eram refutados por Roland Barthes, que sempre buscou desmascará-los. Aliás, o “semiólogo” viu na linguagem poética, amorosa, aquela capaz de fugir ao visgo

²⁸ Informações a esse respeito ver a obra de:

DOSSE, François. **História do estruturalismo**. Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2.

²⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1983, p. 47.

³⁰ Os discursos de poder para Barthes são todos os enunciados e comunicados que possuem uma noção de erro, causando ao outro um sentimento de culpa. Como exemplo temos o discurso científico e político.

³¹ PERRONE-MOISÉS, 1983, op. cit., p. 52.

ideológico, tão atrelado aos discursos de poder. Dessa forma, perto do fim de sua vida, Barthes que sempre esteve dividido entre seu lado metódico (estruturalista) e sua tendência dionisíaca (subversiva e carnal), decidiu-se por essa última. Como nos diz a professora Leyla Perrone-Moisés, o crítico passou a ser o “Barthes do corpo”, “do gozo dos signos”, ou seja, o “Barthes escritor”.

Nessa nova fase, na qual Barthes dedicou-se ao prazer da escrita e a sua postura subversiva, o autor francês foi amplamente influenciado pelos estudos de Jacques Lacan. A teoria de Lacan sobre o “inconsciente como linguagem” foi ao encontro de uma velha reivindicação de Roland Barthes e de muitos outros críticos: a psicologia deveria servir à literatura para boas análises.

Barthes, ao mesmo tempo em que se dedicou ao prazer do corpo e do texto, também esteve voltado para a cultura oriental. Escreveu um livro arrebatador sobre o Japão, intitulado *o Império dos Signos* e em 1979 ministrou um curso com a temática do haikai japonês. Sempre fora apaixonado por fragmentos, por textos curtos, por poemas curtos, como o haikai. O pensamento oriental, do qual ele não possuía um bom conhecimento, era o único que poderia lhe fornecer a chave que lhe libertaria das garras e da crueldade do pensamento burguês ocidental. Ainda, com o pensamento oriental ele tinha possibilidade de explorar as suas fantasias pessoais de suavidade, a paz, o repouso, principalmente, a ausência de agressividade, pouco cultuada no mundo liberal. Tudo isso fazia parte dos conturbados pensamentos de Roland Barthes: um sujeito que continuou a odiar até o fim de sua morte todos os tipos de arrogâncias e dogmatismos.

Como podemos ver não é nada fácil determinar quem foi e quais são as ideologias de Roland Barthes. A teoria de Barthes, melhor dizendo, remodelou-se e remodela-se ao longo dos anos, trazendo a baila uma mistura de crítica ao marxismo, de estruturalismo, de psicanálise e de outras vertentes. Todavia, como nos demonstra Leyla Perrone-Moisés, Roland Barthes:

Mesmo sendo cada vez mais avesso ao dogmatismo marxista, a fundamentação principal de sua teoria será sempre ética e politicamente de esquerda. E, apesar de ter abandonado os esquemas rígidos do estruturalismo, suas análises aproveitarão sempre, numa primeira abordagem dos textos, os princípios ordenadores da análise estrutural. Presenças constantes em seus textos, dos primeiros até os últimos, são as palavras história e crítica, que ele tentará, incansavelmente, aliar às palavras corpo, desejo, e prazer. Esta última palavra talvez explique a adesão de **sucessivas** gerações de leitores a seus textos, para além das modas teóricas e ideológicas. Porque o prazer do texto, em Barthes, nunca é mero diletantismo, mas a experiência cognitiva dos mais diversos

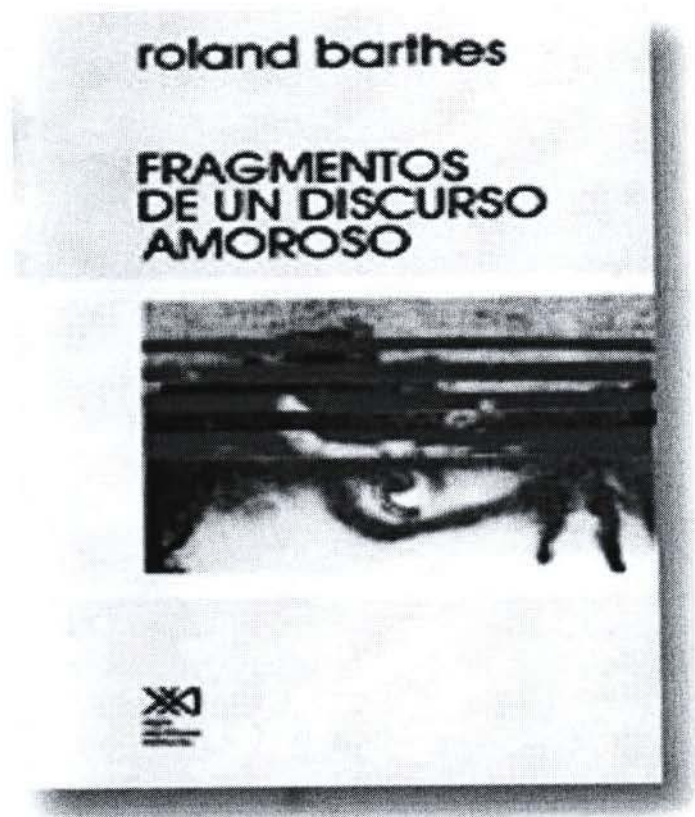
objetos culturais, corporificada numa linguagem sensível, marcada pelo humor e pelo afeto.³²

Podemos dizer, por fim, que Roland Barthes lutou de forma incontestada contra a cegueira e surdez de um povo, que se vendia facilmente aos falsos discursos e promessas de políticos pretensiosos. Muitas vezes, soube desmascarar tais sujeitos e suas demagogias. Era por meio de sua linguagem e escrita que conseguia esse desígnio. Aliás, ele era um grande apaixonado, não só pela vida e pelos amigos, mas principalmente pela arte literária.

³² PERRONE-MOISÉS, Leyla. Roland Barthes e o Prazer da Palavra. **Revista Cult.**, Edição Especial: Ano 9. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006, p. 46.

CAPÍTULO II:

Discursos de um amor compacto e Fragmentado.



Prova de amor: sacrifico a você meu Imaginário – como se dedicava o corte de uma cabeleira. Assim talvez (ao menos é o que dizem) eu acederia ao “amor verdadeiro”. Se há alguma similitude entre a crise amorosa e o tratamento analítico, faço então o luto de quem amo, como seu paciente faz o luto de seu analista.

Fragments de um Discurso Amoroso – Roland Barthes

Para darmos início a uma discussão mais elaborada sobre *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, é muito apropriado nos atermos à idéia que o escritor francês, Roland Barthes, tinha do referente, ou seja, o conteúdo que preenche uma obra literária. Para ele tal referente (significado), só possui importância quando nós leitores o reinterpretemos (segundo nossas expressões e referenciais), criando novas significações e possibilidades para o texto. Não cabe aqui, portanto, preocupar-se com o que o autor “quis dizer”, mas sim “o que entendo a partir dessa obra”. Na verdade, essa busca por novos caminhos, que destinamos a obra, se circunscreve dentro daquilo que o pensador francês chamou de “plano da expressão”. Barthes reivindicou um lugar mais sólido para o leitor e propôs o “o fim do império do autor”. Embora, saibamos que hoje em dia:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...] a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua confiança.¹

É por esse motivo que, ao longo desse ensaio, não nos preocupamos em relacionar a vida de Barthes (a perda de seu pai, a morte de sua mãe e sua infância) com as características de sua obra, mas sim destacar o lugar que seu trabalho ocupa junto as suas possíveis análises. Além disso, demonstrar a nossa visão, de leitores, que darão a essa obra um novo olhar, tendo em vista o nosso presente. A partir de então, faremos à análise de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, e procuraremos praticar poucas analogias entre a vida e obra desse pensador.

A última fase da vida de Roland Barthes foi marcada por um apego ao que era sensual, e a uma linguagem poética capaz de distorcer e subverter o discurso de uma burguesia “castradora” e disfarçada. Foi nesse período, no ano de 1977, que o “Barthes Escritor”, do desejo e das palavras sedutoras, realizou uma de suas mais geniais obras: *Fragments D’un Discours Amoureux*. Nesse momento, o analista literário já era internacionalmente conhecido, entretanto nunca se atrevera a falar do amor (algo tão estereotipado).

¹ BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mario Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 66.

Publicar uma obra com a linguagem do amor, e de um ser perdido em sua paixão, foi algo muito estranho para um sujeito que havia sido considerado o “papa do estruturalismo”, com trabalhos que valorizavam as formas, a estrutura sistemática e os detalhes semiológicos. Veja:

Ora, eis que o semiólogo resolve falar de amor, ou mais precisamente: resolve falar como uma pessoa apaixonada. Surpresa nos meios intelectuais: que coisa tão pouco séria, ridícula mesmo! Seria uma provocação ou um atestado de debilidade? Surpresa nos meios editoriais: o livro ultrapassa 100.000 exemplares de venda em poucos meses. Mudou o público ou mudou Barthes?²

Dessa maneira, a obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso* foi um livro que não seguiu as outras produções de Barthes; não se preocupou com leitores especializados, da lingüística ou da semiologia. Foi, na verdade, um trabalho que visou não apenas um núcleo acadêmico, mas sim todos enamorados. Barthes passou, dessa forma, do âmbito da metalinguagem, ou seja, da sua posição de crítico literário, para a confecção de uma semificação, o discurso do ser apaixonado.

Sem escrever um romance tradicional, portanto, Roland Barthes pode tecer, através da semificação, uma forma maleável, funcional, e até irônica, que por vezes trata dos aspectos imaginativos e emotivos do ser apaixonado, já em outras se refere a um discurso crítico, social e até filosófico da concepção do amor na sociedade contemporânea. Não apenas inova trazendo uma linguagem subversiva, como o amor, mas também ousa ao propor um novo gênero, que mescla características do discurso amoroso, visto no cotidiano, com aspectos típicos de uma ficção literária, ou seja, a semificação.

No vocábulo semificação, encontramos o prefixo **semi**, que ressalta aqui uma dupla implicação: quanto à literariedade do texto, volto a advertir, a obra adquire uma postura mista, que mescla ficção e ensaio, documento e fantasia, poesia e cultura e em relação ao aspecto estrutural – a construção narrativa – encontramos elementos, como o uso da primeira pessoa e a participação, mesmo que parca, do narrador onisciente, que trazem traços típicos de um romance ficcional. A esse respeito, diz Eduardo Portella, em seu livro intitulado *Teoria da Comunicação Literária*: “[...] a semificação, além de um gênero novo, é a manifestação do não convencionalismo do autor”.³

² BARTHES, Roland. Apresentação de Leila Perrone-Moisés. In: _____. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 9.

³ PORTELLA, Eduardo. **Teoria da Comunicação Literária**. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976, p. 20.

Assim sendo, Roland Barthes, ao fundir posturas literárias e ao tratar de um tema tão estereotipado – o amor –, atesta ainda mais o seu tédio diante das posturas rígidas da academia e declara, definitivamente, o seu horror e intolerância à pureza literária. Demonstra claramente que não se quedava mais pelas regras, formas e pelos métodos de análise da semiologia: não queria mais enquadrar os signos literários em esquemas rígidos de análise. Aliás, interpelava-se: “não são os signos tão numerosos e móveis?” Tinha, na verdade, a ânsia em manter com os signos uma relação menos objetiva, e, portanto, lúdica e subjetiva, ou seja, uma postura típica de um escritor.

Foi, nada obstante, através da análise de um grande escritor que Barthes teve a idéia de criar sua obra. Assim, ao tratar, em suas aulas, dos discursos do jovem *Werther* de Goethe, para mostrar como a locução amorosa se molda, ele notou que seus alunos tinham um apego enorme por esse tipo de fala. Não só os seus alunos, mas ele próprio se envolvia com as coisas do amor. Resolveu, então, falar sobre o amor de uma forma não muito usual. Usou a primeira pessoa, o dêitico eu, como Goethe, mas não descreveu seu personagem. Não nos disse, de forma clara, quem era esse sujeito; apenas nos deu dicas sobre ele ou ela, ou na verdade sobre nós e nossas histórias.

Barthes se diferiu, então, de muitos outros autores que trataram do tema amoroso. Sua proposta era demonstrar não a saga de um amor, mas sim a sua locução e as inquietações do sujeito apaixonado. Antagônico às outras obras que “[...] vão se abolindo pouco a pouco num desgaste impaciente, através do prazer metonímico de toda narração”,⁴ o livro do estudioso francês nos é apresentado através de pedaços – fragmentos – de discursos, que não se prestam a uma narrativa linear. Mas: por que fragmentos?

Barthes, nessa nova fase, não tinha como objetivo representar às proporções, a organização, a estrutura, como fizera nas suas obras teóricas anteriores.⁵ Nessa optou por encadear pormenor por pormenor (do pensamento amoroso) e permitir que certas “chegadas”, ou seja, estalos de pensamentos (amorosos) recaíssem sobre o papel. Ele sempre demonstrou o apego pelo fragmento, pelo *rush*, e a sua pouca aptidão para uma composição narrativa (que não fosse fragmentada). Quando o criticavam, a esse respeito, dizia: “Não sei reproduzir as massas”.

⁴ BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mario Laranjeira; prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 49.

⁵ Dentre as obras teóricas de Roland Barthes temos: **O grau Zero da Escrita** (1953), **Mitologias** (1957), **Elementos da Semiologia** (1965), **O sistema da moda** (1967), **O prazer do texto** (1973).

Aliás, Barthes era apaixonado em escrever começos e sempre buscava reproduzir esse prazer, pelos princípios de textos. Por esse motivo ele apreciava tanto os fragmentos: “muitos começos, tantos prazeres e nenhum fim”. Para ele:

[...] o fragmento é como a idéia musical de um ciclo (Bonne Chanson, Dichterliebe): cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas: a obra é feita somente de páginas avulsas. O homem que melhor compreendeu e praticou a estética do fragmento foi talvez Schumann; ele chamava o fragmento de *intermezzo* [...].⁶

Como o grande músico, Barthes multiplicou em sua obra o *intermezzo*⁷ e tudo que escreveu nela foi intercalado, por diversos fatos e pensamentos do cotidiano amoroso. Tinha a ilusão de que, através de fragmentos, seria capaz de quebrar o seu discurso cômodo e fugir, ainda, da descrição imaginária do seu próprio “eu”.⁸

Como podemos notar, então, *Fragmentos de um Discurso Amoroso* não representa um tratado sobre o amor, que é sempre uma maneira fria de expor aquilo que os outros sentem. Traz, de fato, a fala, “a tagarelice”, do ser apaixonado. O amor nos é apresentado a partir do discurso desordenado e obsessivo desse sujeito, tornando-se algo confuso, algo difícil de ser entendido.

Como ressaltou Roland Barthes, é necessário trazer à tona, novamente, esse discurso amoroso, pois ele é de uma extrema solidão. Tal discurso, mesmo confuso, talvez seja falado por milhões de sujeitos, mas não é sustentado por ninguém; “[...] é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes)”.⁹

Ignorado ou desestimado pelos discursos “sérios” (políticos e científicos), o discurso do apaixonado é visto como inconveniente, desatualizado, fora de moda, ou como disse a estudiosa da USP, Leyla Perrone-Moisés, “cafona como letra de bolero”. Hoje em

⁶ BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 110-111.

⁷ *Intermezzo* é uma peça musical tocada na metade de uma ópera, entre dois atos, no caso de óperas com número de atos par, ou entre duas cenas de um mesmo ato, no caso de óperas com número de atos ímpar. Exemplos de ópera com *intermezzo* são: *Carmen*, de Bizet (entre o 3º e o 4º ato), *Manon Lescaut*, de Puccini (entre o 3º e o 4º ato), e *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni (entre as duas partes). Ainda sobre isso pesquisar: RANDEL, Dawell. **The New Harvard Dictionary of Music**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.

⁸ Assim como na música, o francês, Roland Barthes, opôs-se ao tom, articulado e cantado, e sobre ele colocaria uma dicção: na qual reinaria, ou figuraria, apenas o timbre. Fizera igual a Webern em suas peças, que nunca eram cadenciadas.

⁹ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso Amoroso**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XV.

dia, como bem lembrou Roland Barthes, não possuímos ao menos espaço para declararmos nosso amor, para exteriorizá-lo. É corriqueiro, em nossos dias, falarmos a respeito da relação sexual, bem como do orgasmo masculino ou feminino, no entanto:

[...] aquele que se puser a falar de um sentimento amoroso, confessar uma paixão e descrever todas as suas torturas (incertezas, esperanças, ciúmes, desesperos), encontrará logo um ouvinte espantado, irônico ou encabulado. O apaixonado é visto imediatamente como um louco mais ou menos manso, a quem o confidente popular aconselhará um bom macumbeiro e o confidente intelectual dará o endereço de um analista.¹⁰

Em outras palavras, segundo Barthes, houve uma reviravolta histórica no qual o sexual, hoje, não recebe mais o lugar do indecente; já o sentimental ganhou um novo espaço: é admoestado e achincalhado devido a uma nova moral estabelecida. Foi a década de 1970, com o advento da pílula, com as discussões sobre o aborto, o feminismo e as uniões livres, que trouxe, não obstante, essa mudança na maneira das pessoas verem o amor. Deste modo, o amor além de um problema de vida, de ordem sensível, de estética, é também fruto de nossa história e de nossa cultura:

[...] assim como outros imperativos - comer ou beber por exemplo-, o amor e suas práticas estão inscritos em nossa natureza mais profunda. Cada cultura reserva-lhe um espaço privilegiado em seu sistema, representando-o à sua maneira. Há quem diga até que ele é uma invenção do Ocidente. E o amor não muda só no espaço, mas no tempo também. O de ontem não é o mesmo de hoje. Isso porque, diferentemente dos tubarões, o amor e as formas de amar se transformam ao longo dos séculos.¹¹

Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, o ser apaixonado parece lutar contra a própria História e busca resgatar uma visão de amor (discurso) que ainda persiste no coração de muitos. O amor, como o milagre do encantamento, feito de encontros inesperados ou de acasos favoráveis, como aquele choque que eletriza, cega e encanta. Um amor que nos deixa perdidos, que é visto na impaciência dos nossos olhos e atitudes.

Barthes, dessa maneira, coloca no papel o discurso desses apaixonados, dos melancólicos, averiguando de que linguagem eles tiravam sua paixão (conforme sua classe). Para ele, como já ressaltado, essa locução é uma linguagem subversiva, “um antídoto contra o discurso de poder”. Esse é usado por alguém importante, reconhecido, “dono da razão”, que sabe utilizar as palavras segundo a retórica da dominação. Já a

¹⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1983, p. 64.

¹¹ DEL PRIORE, Mary. **História do Amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 13.

linguagem do amor é falada por um enunciador visto como estúpido, boboca, louco (pela psiquiatria), que dificilmente sabe concatenar as palavras. Aliás, a luta do apaixonado:

[...] não é acolhida e nem mesmo reconhecida pelas militâncias políticas ou sexuais. O marxismo não reserva nenhum lugar para um problema tão individual, e a psicanálise reduz esse problema a questão individual, tratando-o como uma neurose. E a comunicação de massa? Não está aí os filmes e as novelas de televisão, apresentando mil histórias de amor? Sim; mas justamente, Barthes observa que o próprio apaixonado não vive seu amor como uma “história”, com começo, meio e fim.¹²

Dessa forma, nossa sociedade apresenta e coloca o amor através de sua forma lógica: o namoro, o casamento, a “neutralização da cura” (“largou, vai sofrer agora, mas vai passar”), ou como o sujeito bobo, que se perde de amor e fica louco. Barthes, na verdade, tenta demonstrar como o sujeito apaixonado não é mais livre para produzir seu próprio discurso; tudo a sua volta o incrimina ou reduz seu amor a padrões a serem seguidos. A Televisão e o Cinema ditam um amor “etapista”, recheado do culto a beleza e dos bons modos, que muitas vezes não segue a lógica do estar apaixonado.

O discurso amoroso é, então, esmagado pelos demais discursos: de esquerda, capitalista, científico, psicanalítico. Ao contrário dos outros discursos, ele não oprime a nenhum outro. Ele é “[...] inocente e desprotegido porque é pedido, entrega, queixa; é frágil porque é desordenado, fragmentário, instável”.¹³

Na obra, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, há um, ou uma, amante que nos dirige suas palavras e compõe cenários, figuras, sobre o dia-a-dia amoroso. Através de um tema, como “Adorável”, ele se entrega a um exercício oral, no qual revela-nos o quão adorável é Paris, quando possui ao seu lado o sujeito que ama. Esse sujeito, por muitas vezes, se perde nos seus infinitos pensamentos, nos levando a pensar que seu amor, como o nosso, é confuso e complexo. Mas o amor não seria, mesmo, um sentimento tão incerto? Os amantes,

[...] gozam de sentimentos inexplicáveis de ordem irracional ou inconsciente. Sofrem emoções como quem sofre golpes. Passam por mil martírios. Descobrem-se vítimas de uma ferida recebida sem que se saiba como. Seu sentimento é inexplicável e, portanto, inexprimível, salvo pela literatura e pela poesia, cujo jogo retórico, metáforas e figuras de linguagem nos falam de um amor, que se quer singular, excepcional [...].¹⁴

¹² PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1983, p. 66.

¹³ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴ DEL PRIORE, Mary. **História do Amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 12.

Nesse sentido, o personagem de Roland Barthes se difere de muitos outros apaixonados da Literatura. Ele é como a maioria de nós, com nossos amores comuns e poucas vezes singulares e excepcionais. Não é construído através de uma vertente literária realista e reflete em seu próprio discurso, através de suas inúmeras indagações amorosas, o papel da literatura, ou seja, sempre questionar e nunca responder.

Ainda, por diversas vezes esse sujeito, diante da indefinição do sentimento amoroso, não sabe usar os signos lingüísticos, onde colocá-los. Apenas consegue relacioná-los com determinadas figuras que lhe vem à cabeça. As Figuras (Eu te amo, Suicídio, União e outras), que são apresentadas no início de cada capítulo, por um narrador onisciente, se destacam na medida em que possamos reconhecer no discurso proferido, algo que esteja relacionado a elas. Essas trazem sentimentos, acontecimentos e reflexões que são típicos de pessoas que amam.

Assim, no capítulo intitulado *Agony*, a figura a ser composta é a Angústia. O enunciador, nesse tópico, conta-nos sobre um dia em que volta sozinho para o hotel, sem a companhia do ser amado. Pinta um quadro, no qual o grande hotel, os móveis, os lustres e o frio, o conduzem a uma situação de angústia insuportável. Repare:

O silêncio deste grande hotel é sonoro, indiferente, idiota (ronrom longínquo das banheiras que se esvaziam); os móveis, os lustres são estúpidos; nada de amigável em que se aquecer. A angústia vai subindo; observo-lhe a progressão, como Sócrates conversando (eu lendo) sentia elevar-se o frio da cicuta; escuto-a nomear-se, assomar, como uma figura inexorável, sobre o fundo das coisas que estão ali.¹⁵

Como podemos ver, o que pode ser lido de cada figura não é sua definição, seu aspecto denotativo, mas sim seu sentido conotativo (significado virtual) em determinado contexto. Em outras palavras, a figura nada mais é do que uma exposição ou narração de um fato amoroso, podendo ser até um sumário, um drama, ou algo da imaginação do sujeito enamorado, que suscita diversas possibilidades para nós leitores. Além disso, essas figuras, construídas ao longo do discurso do sujeito amoroso, são colocadas de forma aleatória e, portanto, os capítulos não seguem uma lógica de composição. Segundo o próprio Roland Barthes:

Ao longo de toda a vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito amoroso sem nenhuma ordem, pois dependem a cada vez de um acaso (interior ou exterior). A cada um desses incidentes (que o assaltam), o

¹⁵ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso Amoroso**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 25.

amante recorre à reserva (ao tesouro?) das figuras, segundo as necessidades, as injunções ou os prazeres de seu imaginário.¹⁶

Cada figura encontra-se isolada, não há um elo ou uma lógica que as liga. Elas são “erínias”,¹⁷ pois não seguem uma ordem pré-estabelecida: estão sempre se chocando, embaralhando-se e vingando a própria dor do sujeito apaixonado – como Tisífone, Aletto e Megera.

Aliás, a suposta desordem de tal tem justificativa na própria concepção que nós temos do amor: ele não é dialético, mas sim abstruso, e poucas vezes programado. Não oscila entre um pólo e outro, mas sim entre vários. Esse discurso surge, à exemplo, como um repente musical, no qual as palavras chegam rapidamente, da mente confusa do cantador, e acabam por compor um sentido. Além disso, essa forma de escrever o livro – sem uma lógica pré-estabelecida – isola, novamente, a história de Barthes de todas as narrativas de amor anteriores.

Para construir o discurso de seu personagem principal e torná-lo tão original, Roland Barthes utilizou pedaços de origens diversas. Esses pedaços provêm de obras da Literatura Universal, como *La Recherche des Temps Perdu* de Proust, da psicanálise, de textos místicos e de textos filosóficos: de Nietzsche e de Platão (*O Banquete*). Há, ainda, fragmentos que são frutos de conversas com amigos e da própria vida de Roland Barthes.

Entretanto, a obra que é mais utilizada, nos discursos de Fragmentos, é o clássico de Goethe: *Werther*. O sujeito apaixonado cita a todo o momento passagens da trágica história do Jovem Werther e reflete acerca delas, à luz de sua própria situação. O amor impossível de Werther por Carlota é o tema central refletido e discutido pelo sujeito. Observe a seguinte passagem, em que o ser enamorado fala sobre as cartas de amor:

Quando Werther (em exercício junto ao embaixador) escreve a Carlota, sua carta obedece ao seguinte plano: 1. Que alegria pensar em você! 2. Encontro-me aqui num meio mundano, e, sem você, sinto-me bem sozinho; 3. Encontrei alguém (a senhorita B...) que se parece com você e com quem posso falar de você; 4. Faço votos de que nos possamos reunir. – Uma única informação é variada, ao modo de um tema musical: penso em você.¹⁸

¹⁶ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso Amoroso**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XXI.

¹⁷ As **Eríneas**, para os romanos, são entidades personificadas na vingança, semelhante a Nêmesis. Todavia, ao contrário de Nêmesis, não puniam os próprios deuses, mas sim os mortais. Viviam, assim, nas profundezas do Hades, onde torturavam as almas pecadoras.

¹⁸ BARTHES, 2003, op. cit., p. 45.

À maneira de Werther, o sujeito apaixonado sonha com o ser amado, o deseja arduamente, sofre e quando não o tem por perto, chora. Aliás, a menor emoção amorosa, assim como em Werther, coloca o enunciador em lágrimas. O que é um problema para os adultos de hoje (pois chorar compromete a virilidade), não o é para o sujeito apaixonado. Esse encontra no choro uma forma de mostrar que está aborrecido ou feliz. Em um elogio às lágrimas ele diz:

Entregar-se às lágrimas poderia ser uma disposição própria do sujeito amoroso? Submetido ao Imaginário, ele pouco se importa com a censura que atualmente mantém o adulto afastado das lágrimas e pela qual o homem pretende protestar sua virilidade [...] Liberando suas lágrimas sem nenhuma repressão, o amante segue as ordens do corpo amoroso, que é um corpo banhado, em expansão líquida: chorar junto, fluir junto: lágrimas deliciosas fecham a leitura de Klopstock que Carlota e Werther fazem em comum.¹⁹

O ciúme, “estado emocional que arrasta um sentimento penoso, provocado em relação a uma pessoa de que se almeja o amor exclusivo”, também é retratado pelo sujeito. Werther tinha ciúmes de Alberto e queria estar em seu lugar, contudo não o odiava. Dessa maneira, o discurso que nos é feito, sobre o ciúme, conduz-nos a assertiva de Freud: “Quando amo, torno-me muito exclusivista”. Recusar esse ciúme, segundo o sujeito apaixonado, seria transgredir uma lei do amor. Veja o que o enunciador nos fala:

Como ciumento, sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovo por sê-lo, porque temo que meu ciúme fira o outro, porque me deixo sujeitar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum.²⁰

Diante dessas semelhanças (entre Goethe e Barthes), ao lermos a obra, somos levados a pensar que, assim como Werther, o sujeito apaixonado optaria pelo suicídio. Engano nosso, pois ao contrário do personagem de Goethe, o sujeito opta pela vida e por outros amores, aliás é o amor (o ato de amar em si) que o sujeito ama, não o objeto amado. Assim sendo, Barthes opta por um caminho que não fosse trágico e não derramasse sangue, visto que o ser enamorado deve estar vivo para dar continuidade ao discurso do amor. Barthes escolhe, então, o mesmo caminho trilhado por um dos seus escritores prediletos, ou seja, Racine.²¹

¹⁹ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso Amoroso**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 59-60.

²⁰ Ibid., p. 69.

²¹ Nascido em La Ferté-Milon, em abril de 1639, no seio de uma família burguesa, Racine recebeu uma boa e completa formação que lhe permitiu conhecer em especial os clássicos gregos e tornar-se um grande dramaturgo. Suas peças teatrais refletem o triunfo da vontade do ser humano e falam sobre a luta renhida que todos nós travamos com a morte. Os sentimentos e o desejo do homem estão evidentes em seus

Racine por meio de suas peças nos diz que não é preciso haver sangue e mortes em um grande texto. E ao contrário das grandes tragédias, como as de Shakespeare e de Goethe, escolhe pelo dia, pela vida. Portanto, como diz Denis de Rougemont:

Era preciso um Racine para que o amor-paixão finalmente sucumbisse à Norma do Dia. Então, pela primeira vez desde a aparição do mito no século XII, o dia terrestre triunfa sobre a morte do amante, derrubando toda a dialética de Tristão e Romeu.²²

Racine é, então, um dos primeiros, após o fim do romantismo, a fugir do mito do século XII, de *Tristão e Isolda*, que colocava a morte como um meio para a transcendência do amor impossível. Escapa também à trágica morte de Romeu e Julieta, que por muito tempo foi cultuada pela maioria dos romancistas.

Deste modo, apesar do sujeito enamorado dizer que o suicídio de Werther é a sua própria morte, ele volta atrás e escolhe uma nova saída. Barthes, um dos maiores estudiosos em Racine, opta, igualmente, pelo caminho do dia, da vida. No lugar do suicídio propõe o N.Q.P, ou seja, “não querer possuir”. Destarte, não se matar (de amor) significa tomar a decisão de não possuir mais o outro e encontrar, ao contrário de Werther, outras pessoas. O sujeito enamorado não se projeta na personagem de Goethe e diz: “Na teoria da literatura, a projeção (do leitor no personagem), hoje, não tem mais validade [...]”.²³

Um outro fator instigante no sujeito enamorado é sua ausência de identidade. O sujeito não tem um nome, um sexo e identifica o ser que ama através de uma incógnita: X. A partir disso, tanto o sujeito apaixonado quanto seu amor, pode ser homem ou mulher, heterossexual ou homossexual. O sujeito enamorado pode ser, além disso, cada um de nós que, como sujeitos culturais, apresentamos valores e maneiras de amar e de ter saudade, semelhante (mas não igual) a esse personagem: não nos projetamos completamente, mas nos identificamos. Como define Barthes esse sujeito é:

[...] um bom sujeito cultural, que não deve se repetir, nem se contradizer, nem tomar o todo pela parte; sabe apenas que o que lhe passa pela cabeça em dado momento é marcado, como os traços de um código (antigamente, teria sido o código do amor cortês, ou mapa de Ternura).²⁴

trabalhos, que a todo o momento debatem-se com o pecado, com a tradição religiosa e com a cultura de sua época.

²² ROUGEMONT, Denis de. **História do Amor no Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2002, p. 280.

²³ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso Amoroso**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 210.

²⁴ *Ibid.*, p. XIX.

Além desse aspecto, de identificação entre personagem e leitor, Barthes não cita o sexo devido ao conceito que esse possui no Ocidente. Para Barthes, a idéia de sexo no Ocidente é preconceituosa, execrando nossas preferências sexuais; ela só se destina a uma linguagem de transgressão. Tal idéia, dessa maneira, se aprisiona a um binário da exclusão: sou a favor da relação heterossexual e sou contra a relação homossexual. Outras vezes, no Ocidente, em busca de fugir de tal dicotomia perniciosa, pensou-se a relação sexual entre negros, o que recai em outro binário (branco/preto). Para Barthes:

A alienação da sexualidade está substancialmente ligada à alienação do sentido, pelo sentido. O que é difícil, não é liberar a sexualidade segundo um projeto libertário, é desvencilhá-la do sentido, inclusive da transgressão como sentido. Vejam ainda os países árabes. Transgride-se facilmente certas regras da “boa” sexualidade por uma prática bastante fácil do homossexualismo (sob condição de nunca a nomear: mas isto é outro problema, o problema imenso da verbalização do sexual, barrada nas civilizações de vergonha, enquanto essa mesma verbalização é apreciada – confissões, representações pornográficas – pelas civilizações de culpabilidade); mas (no Ocidente) essa transgressão permanece implacavelmente submetida a um regime do sentido estrito: a homossexualidade, prática transgressiva, reproduz então imediatamente em si o paradigma mais puro que se possa imaginar, o do ativo/passivo, do possessor/possuído, do papão/papado, do tapeador/tapado [...].²⁵

Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Barthes tenta fugir da alienação da sexualidade e do seu sentido, pois seu sujeito (personagem) pode ser, como já disse, homem, mulher, “ativo”, “passivo”, “gay”, “pansexuais” e outros (dependendo do sentido que cada um formule para seu sexo). Tudo isso, ele faz para quebrar esse paradigma criado no ocidente e para que a interdição sexual seja suspensa inteiramente em proveito dos prazeres humanos. Notamos isso em *Fragmentos*, pois o autor nunca cita nomes e nunca usa pronomes pessoais (ele/ela) que identifique homens ou mulheres. Repare:

Rua do Cherche-Midi, após uma noite difícil, X... explicava-me muito bem, com voz precisa, com frases bem formadas, distantes de todo indizível, que desejava às vezes esvaecer-se; lamentava (X) jamais poder desaparecer voluntariamente, quando tivesse vontade.²⁶

Roland Barthes refere-se, como podemos notar, a todo tipo de relação, mas demonstra imensa perspicácia ao refutar o pré-conceito contra o homossexualismo. Demonstra *Aquiles e Pátroclo* como um casal perfeito, muito melhor do que *Admeto* e sua esposa *Alceste*. Segundo ele, aqueles formavam um casal ideal, pois “no interior de um

²⁵ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mario Laranjeira; prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 88.

²⁶ Id. *Fragmentos de um discurso Amoroso*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 6.

mesmo sexo, a diferença permanece inscrita: um (Pátroclo) era o amante, o outro (Aquiles) era o amado. Assim – diz a natureza, a sabedoria, o mito – não procures a união (a anfigmíxia) fora da divisão dos papéis, senão dos sexos: está é a razão dos casais”.²⁷

Aquém de ser heterossexual ou homossexual, o sujeito amoroso é sempre aquele que sofre, e o objeto desejado é sempre o verdadeiro sujeito do rapto. Aquele que nos fala é aquele que padece, ao falar em si mesmo, amorosamente, em face do outro, ou seja, o ser que é amado e que não fala. Em outras palavras:

[...] o sujeito é para nós (desde o cristianismo?) aquele que sofre: onde há ferimentos, há sujeito: die Wunde! Die Wunde, diz Parsifal, tornando-se assim “ele mesmo”; e quanto mais profunda a ferida, mais no centro do corpo (no coração), mais sujeito torna-se o sujeito: pois o sujeito é a intimidade [...] Assim é o ferimento de amor: um corte radical (nas raízes do ser) que não consegue se fechar e do qual o sujeito escorre, constituindo-se como sujeito nesse próprio escorrer.²⁸

Esse sujeito que sofre, contando sobre seus desejos, sobre seus medos e sobre os infortúnios do amor, parece ser um sujeito que está totalmente implicado com o seu discurso e com suas reflexões, não conseguindo se desligar deles. No entanto, percebemos, em algumas partes do livro, certo distanciamento entre aquele que nos fala e seus discursos. Isso acontece devido às informações psicanalíticas fornecidas pelo enunciador (instrumento que lhe permite entender e estudar seu imaginário). Desse modo, como já disse, o sujeito apaixonado utiliza-se das teorias de Freud: “[...] como um pensamento diurno que transava no sonho, ele será o empresário do discurso amoroso, que vai frutificar graças ao capital do Imaginário”. Não é difícil notar que essa passagem é uma alusão à obra *A Interpretação dos Sonhos*, quando Freud nos explica que os anseios do cotidiano geralmente são os formadores de nossos sonhos noturnos.

Há também o uso da psiquiatria de Lacan, que também é um saber especializado e distancia o enunciador de seu discurso. O sujeito amoroso, assim, não possui um discurso totalmente imaginário, um discurso que é fruto de um delírio ou uma loucura amorosa. Um dos conceitos de Lacan, utilizado, pelo sujeito é o de situação limite: “aquela em que o sujeito está suspenso numa relação especular com o outro (uma holofrase)”. Essa teoria compreende um dos seminários de Lacan (Seminário, I, 250) que fala sobre o estado limite do ser; até que ponto um ser suporta a ausência de um ente muito querido.

²⁷ PLATÃO, *Banquete*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002, p. 87.

²⁸ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso Amoroso*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 302.

Outro fato que atesta o distanciamento do sujeito com o seu discurso é a referência, clara, de alguns conceitos da lingüística estrutural, muito estudada por Barthes. Esse é, aliás, um dos aspectos no qual podemos averiguar sobre a proximidade entre autor, narrador e personagem. Talvez, Barthes quis enfatizar que o próprio discurso amoroso não estava livre das teorias e correntes estruturalistas de sua época. Ou que o locutor não profere um discurso sem lógica e sentido, fruto de devaneios. Observe como uso de elementos estruturalistas é recorrente ao longo da obra do “semiólogo francês”:

[...] o que quero é receber de cara, inteiramente, literalmente, sem rodeios, a fórmula, o arquétipo da palavra de amor: sem delongas sintáticas, sem variação: que duas palavras se respondam em bloco, coincidindo significante por significante (Eu também seria exatamente o contrário de uma holofrase); o que importa é a proferição física, corporal, labial da palavra.²⁹

Nessa passagem, o sujeito amoroso brinca com o conceito de significante para demonstrar que: duas pessoas quando dizem “Eu-te-amo”, devem, necessariamente, explorar o mesmo sentido dessa frase ou dessas palavras. Notamos, então, que para Roland Barthes, todo signo ou vocábulo, possui diversos significantes, ou seja, possibilita-nos diferentes interpretações acerca de uma única palavra.

Contudo, dificilmente o ser apaixonado explorará o mesmo sentido do sujeito amado, ao declarar-se amorosamente. Dizer “Eu-te-amo” suscita distintas interpretações e “sentidos”. No plural esse termo (sentidos) mostra-nos que um texto literário possui um caráter polifônico. Não foi por acaso que o lingüista russo *Mikhail Bakhtin* escolheu os textos literários para difundir e fundamentar a sua teoria dialógica da enunciação.

Além desses dois fatores (o uso da psicanálise e do estruturalismo), há um outro aspecto que promove o distanciamento do sujeito com o seu discurso. Referimo-nos aqui a comicidade presente no texto de Roland Barthes. Leila Perrone-Moisés, acerca desse assunto, cita as comparações cômicas como a que o escritor francês encontra para definir o “arrebatoamento”:

Nesse momento em que a imagem do outro vem, pela primeira vez, me arrebatar, não sou mais do que a galinha maravilhosa do jesuíta Athanase Kircher (1646): com as patas amarradas, ela dormia fixando os olhos na linha de giz que, como um atilho, passava perto do seu bico; podia-se desamarrá-la e ela ficava imóvel, fascinada, submissa a seu vencedor, diz o jesuíta; entretanto, para despertá-la de seu encantamento, para romper a

²⁹ BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso Amoroso**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 181.

violência de seu Imaginário (*vehemens animalis imaginatio*), bastava dar-lhe um tapinha na asa; ela se sacudia e recomeçava a ciscar.³⁰

Nesse sentido, o cômico e o humor nos demonstram um sujeito sarcástico, perspicaz e nada bobo. Além disso, tal personagem, também, é recheado de pensamentos e idéias complexas, que refletem seu gosto pela boa literatura e a escolha dos bons autores. Sabe, com muita destreza, apreciar desde a Literatura Ocidental, até a Oriental.

Aliás, esse é um outro aspecto importante que ainda não ressaltamos e que marca, assim como a ausência de identidade do sujeito amoroso, a fuga de Roland Barthes da cultura ocidental. Referimos-nos aqui às suas referências ao orientalismo. Barthes via no oriental uma leveza, uma paz, e uma forma de viver que nega os preconceitos dos ocidentais. Acreditava que esse povo era capaz de abstrair determinadas idéias e delas ter um grande prazer: “o gozo da idéia”. São inúmeras passagens que retratam essa fuga em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, principalmente quando o sujeito enamorado utiliza-se de versos do haikai japonês:

La Pleine lune d'automne,
 Tout le long de la nuit
 J'ai fait les cent pas autour de l'étan.

 Ce main d'été, beau temps sur le golfe,
 Je suis resté longtemps à ma table,
 Sans rien faire.³¹

Esses haicais demonstram como o sujeito escreve e desenha seu amor: de forma sucinta e comparando-o com a noite, com o tempo e com sua disponibilidade no dia. Como já disse, Barthes tinha prazer pelos fragmentos e nada melhor do que essa forma de poesia tão breve e fragmentada. O *haiku*, traduzido para o português como *haikai*, é a maneira mais tradicional de se fazer poesias no Japão. Autores ocidentais, como Roland Barthes, definem esse poema com a seguinte composição: 17 sílabas dispostas em três linhas de 5, 7 e 5 sílabas métricas. O haikai, além de ser sucinto, era cultuado por Barthes porque ele deve oferecer um momento de reflexão, de forma que cause no leitor, uma sensação de descoberta. Aliás, esse momento está para o haikai, assim como o *satori* está para o *zen* e o *nirvana* está para o budismo. O haikai, também, deve conter um *kigo*, palavra que se refere

³⁰ Perrone-Moisés, Leyla. **Roland Barthes**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1983, p. 66.

³¹ Esse Haikai é um haikai de Bashô e diz: “À lua cheia de outono,/ Ao longo de toda a noite/ Perambulei ao redor da represa [...] Nesta manhã de verão, bom tempo no golfo,/ Fiquei muito tempo à mesa./ Sem fazer nada”. (BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso Amoroso**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 193.)

a uma das estações do ano, que indica quando tal poema foi escrito. Já em relação ao zen, Roland Barthes faz muitas citações aida:

A contrario: toda moral da pureza requer que se separe o presente da mão que o dá ou recebe: na ordenação budista, os objetos pessoais, as três vestimentas são oferecidas ao banzo sobre um andor; o monge as aceita tocando-as com um bastão, não com a mão; assim no futuro, tudo o que lhe for dado – e do que ele viverá – será disposto em cima de uma mesa, no chão ou sobre um leque.³²

Nessa passagem, o sujeito apaixonado demonstra que um presente é como um toque, com sensualidade, pois a pessoa amada vai tocar naquilo que foi escolhido anteriormente pelo sujeito que a ama. É como se o presente fosse uma terceira pele compartilhada por ambos, como as vestimentas oferecidas ao banzo, ou seja, ao sujeito que vai ser consagrado monge budista. O monge as toca com seu bastão. Já o sujeito apaixonado nos sugere que toca o presente, que irá destinar ao ser amado, com outro “bastão”: “[...] toco você com meu falo; é por isso que fico louco de excitação, que percorro as lojas, que me obstino a encontrar o fetiche certo, o fetiche brilhante, exato que se adaptará perfeitamente a seu desejo [...]”.³³

A guisa de conclusão, a obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso* é uma obra que se refere a uma fase na qual Roland Barthes buscou refutar todas as teorias científicas e muitas características do pensamento ocidental. Teorias essas que afirmavam os discursos de poder, preconceito e exclusão (DOXA).

Contudo, como podemos notar algumas delas são empregadas para desmistificar o próprio discurso amoroso, ou dar a essa, locução, certa autenticidade. Apesar de Roland Barthes criticar o pensamento ocidental, o estruturalismo e a semiologia, são nesses estudos que Barthes baseia-se para construir o seu personagem e sua fala: se vale de Freud, de Lacan, do próprio Marx e por último de Saussure.

Como podemos ver, alguns conceitos do estruturalismo são resgatados por Roland Barthes, nessa obra: o signo, o significante e o significado. Barthes para tratar desses elementos do estruturalismo toma como exemplo a palavra amor e seus múltiplos significados. A relação direta que temos com esse signo (sema: amor) é seu significado visceral com o mundo dos cristãos e ocidentais, ou seja, o amor impossível e a dor

³² BARTHES, Roland. *Inéditos* – crítica. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 32. v. 2.

³³ Id. *Fragmentos de um discurso Amoroso*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 103.

amorosa. A relação virtual, presente no eixo paradigmático,³⁴ nos diz respeito aos diferentes tipos de amores que podemos ter (fraternal, carnal, passional, heterossexual, homossexual e outros) e, também, as metáforas que pode expressá-lo. Enfim, temos a relação atual, ligada ao eixo sintagmático,³⁵ que nos faz tomar o amor pela morte, a traição pelo ódio e a sua impossibilidade pela desesperança (a metonímia do discurso amoroso). Nesse eixo não se substitui um amor pelo outro, mas tomamos suas partes para compreendermos o seu todo (uma metonímia).

Compreender esses conceitos, dessa maneira, é importante, pois a obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso* constitui-se principalmente em cima de significantes; ou seja, quando escutamos o discurso amoroso formamos uma determinada imagem dele, que muitas vezes é diferente daquela formulada por outra pessoa. Isso acontece porque a interpretação de cada leitor parte de sua formação cotidiana e intelectual.

O discurso do amor, assim, não produz um significado único e acabado, mas sim sentidos com diferentes possibilidades. É por esse motivo que Roland Barthes afirma que: “a literatura deriva do sistema significante por excelência, ou seja, a língua”. Barthes nos diz ainda mais:

[...] a literatura é uma homeostase: comunica um significado que não é objetivo, exterior e preexistente ao sistema, mas cria somente um equilíbrio de funcionamentos, uma significação em movimento. A Moda e a literatura significam fortemente, sutilmente, com todos os rodeios de uma arte extrema, mas se quiser, elas significam nada, seu ser está na significação, não em seus significados.³⁶

Portanto, é necessário que entendamos as técnicas semânticas e semiológicas graças as quais a literatura impõe um sentido, mesmo que esse seja vazio. Como diz Barthes, é preciso que entremos na “cozinha do sentido” para entendermos como essa “comida literária” é preparada. Tudo isso para que possamos perceber o que ela diz. Entretanto, essa tarefa não é nada fácil, pois para atingirmos o sentido da literatura é necessário que compreendamos o sistema da linguagem e o valor das palavras.

As palavras que compõem a linguagem humana e a literatura são repletas de valores e significados já concebidos anteriormente. Contudo, esses valores não se reduzem

³⁴ Eixo que contém uma série de unidades, que possuem traço(s) em comum e que podem se substituir mutuamente num determinado ponto da cadeia da fala; associativo.

³⁵ Diz-se da relação entre unidades da língua que se encontram contíguas na cadeia da fala (no eixo) e não podem se substituir mutuamente, pois têm funções diferentes (p.ex., em céu azul e eles chegaram, a relação entre céu e azul, e entre eles e chegaram)

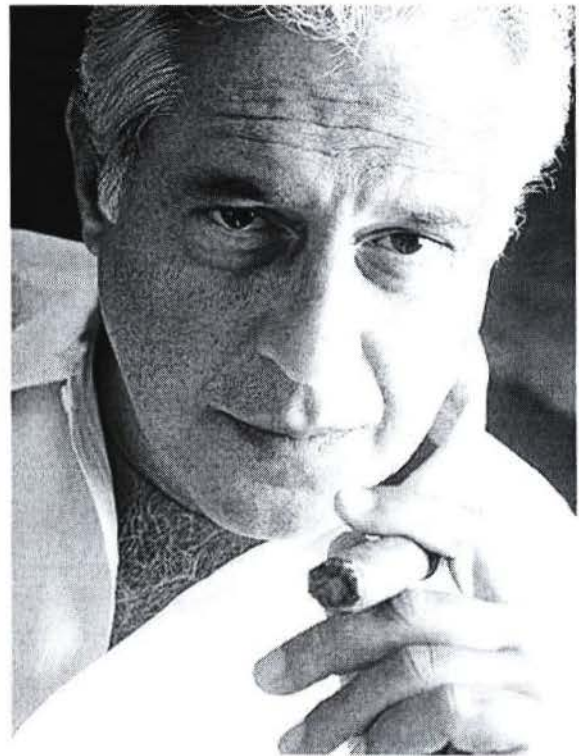
³⁶ BARTHES, Roland. *Inéditos* – teoria. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 67. v. 1.

apenas ao significado concreto e imediato que determinado vocábulo nos traz, mas sim aos seus muitos significados originados a partir de suas relações com outras expressões. Desse modo, como podemos ver a literatura liga-se principalmente ao sentido conotativo das palavras, imprimindo ao mundo e aos sentimentos uma “sobre-significação”, uma “significação segunda”, diferente daquela que estamos habituados a ver nos dicionários. São essas “outras significações” que, na concepção de Barthes, irão desenvolver a literatura.

Por fim, tendo em vista que os significantes nos trazem várias verdades e distintas possibilidades para o real, a literatura se faz por meio de visões antagônicas sobre a “realidade”. Geralmente visões que são apenas representações do nosso meio, visto que isso se engendra por meio de uma linguagem já estruturada e concebida pelo homem, a partir de sua visão histórica, cultural, política e social. É através dessa visão de literatura que busquei analisar a obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, tendo em vista que a locução amorosa passa por essas propostas literárias, ligadas a linguagem dos homens, e também se transforma segundo as intempéries da história.

CAPÍTULO III

Diálogos entre História, Literatura e Cena Teatral: Roland Barthes revisitado por Antonio Fagundes e Teresa de Almeida em Fragmentos de um Discurso Amoroso.



Sabem, na minha vida eu encontro milhões de corpos e entre eles – é verdade – posso desejar, digamos centenas, mas dessas centenas de corpos sei que amo apenas um. E no entanto, fiquem certos, eu amei ou amarei ainda muitas vezes na vida. Mas agora é essa pessoa que eu amo.

ALMEIDA, Teresa.

Passados exatos três anos da morte de Roland Barthes, em 1980, Teresa de Almeida, atriz e estudante da Universidade de São Paulo, decide adaptar a obra “Fragmentos de um Discurso Amoroso”, para ser encenada no palco brasileiro. A adaptação da jovem atriz surgiu por meio de um curso, ministrado pela professora Leyla Perrone-Moisés na USP, no ano de 1983. O texto, escrito pelo mestre francês e apresentado à turma por Perrone-Moisés, cativou a discente Teresa, justamente, por seu aspecto teatral.

O espetáculo *Fragmentos*, no entanto, só efetivou-se no ano de 1988, quando o diretor Ulysses Cruz, contando com o talento de Antonio Fagundes, resolveu transformar o texto de Teresa em encenação. Sua estréia contou com ampla participação do público e ocorreu em São Paulo, no Teatro Cultura Artística (Sala Rubens Sverner), no dia 09 de março, desse mesmo ano.

Tecer uma análise crítica da peça em questão, discutindo seus aspectos temáticos, estéticos e acima de tudo históricos, é indispensável para compreendermos quais eram as questões históricas colocadas naquele momento. Essa discussão faz-se presente, destarte, por considerar a disciplina histórica como uma área que se relaciona com os diversos campos teóricos. Desse modo, o historiador busca nas distintas linguagens e documentos, como o teatro, a melhor maneira de interpretar a sociedade, não desprezando nenhuma fonte ou forma de relação social. O historiador é, portanto:

[...] um mestre da narrativa, este é alguém que, munido de um método, resgata da documentação empírica as ‘chaves’ para recompor o encadeamento das tramas sociais. No decorrer dos anos 80, a história social desembocou na chamada ‘nova história cultural’, que passou a lidar com novos objetos de estudo: mentalidades, valores, crenças, mitos, representações, coletivas traduzidas na arte, literatura, formas institucionais.¹

Assim sendo, ao historiador cabe selecionar suas fontes e, além disso, eleger um recorte para tratar, com proeza, determinado tempo e suas implicações históricas. Não deve preocupar-se, também, com todas as características e aspectos de tal período, pois como os poetas e críticos deve recortar, situar e problematizar, sem preocupar-se com o conhecimento total. A esse respeito nos diz E. P Thompson, que muito bem analisou a cultura revolucionária francesa através da poesia literária daquela época: “[...] que

¹ PESAVENTO, 1995 apud PATRIOTA, Rosangela. **O Palco no Centro da História: Cena- Dramaturgia- Interpretação Teatro SãoPedro- Othon Bastos Produções Artísticas- Companhia Estável de Repertório (C.E.R).** Uberlândia: Projeto CAPES, 2002.

aconteceu? O que fez com que acontecesse? Posso apenas dar algumas idéias e para fazer isso situa-los num contexto histórico mais limitado. Os historiadores, não menos que os poetas e os críticos, têm seus fragmentos de tempo”.²

Tendo em vista, então, que a História Cultural pode trilhar vários campos e selecionar e relacionar distintas fontes, é imprescindível recuperar, mesmo que *en passant*, o quadro político, histórico e cultural do Brasil durante o período da ditadura militar (1964-1984) e após a abertura política, período no qual está inserida a peça teatral a ser trabalhada. Evidentemente, ao trazer a tona questões do período ditatorial, conseguimos recuperar não só a trajetória teatral de Antonio Fagundes em um teatro de resistência, mas também as discussões que fizeram parte da vida artística de Teresa de Almeida. Assim sendo, não só o período democrático faz-se importante, mas também as discussões que o precederam e que, com a transição política, forjaram um novo conceito para a arte teatral no Brasil.

A instauração do regime militar, por meio do golpe de 1964, foi um momento de ruptura política, embora sua essência restauradora (leia-se conservadora) fora amplamente dissimulada pela ideologia liberal. A ditadura buscava, através desse artifício, camuflar seus reais motivos – objetivos – e mobilizar, ainda, grande parte da classe média. Os militares pregavam, aleivosamente, o “restabelecimento da ordem social” e a retomada do crescimento econômico, dando cabo à inflação, vista, naquele momento, como a grande culpada pela estagnação e pela crise nacional.

Os representantes políticos, pregando tais embustes, se valeram de poderes plenos para deliberar com ganância e iniquidade. Durante esse período o Brasil teve como governantes cinco “vis milicos”: Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel e Figueredo. Sobre o golpe de 1964 e a política econômica assumida por esses dirigentes nos diz Sonia Regina de Mendonça:

O golpe de 64, significando a ruptura política com o populismo e o aprofundamento das tendências econômicas preexistentes, forneceu a moldura para algumas transformações expressivas na sociedade e nos rumos do capitalismo brasileiro. O período viria a caracterizar-se pela crescente participação do Estado na economia e pela ambição das atribuições do Executivo em detrimento dos demais poderes e canais de repressão política. Por seu papel na gestão da produção e do sistema

² THOMPSON, Eduard Palmer. **Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. XX.

financeiro, como elemento básico da articulação entre os diversos setores, aprofundou-se a interdependência entre o político e o econômico. Daí um quadro crônico de instabilidade relativa, onde a crise de um se traduz na crise do outro, a despeito do aparato repressivo montado e sofisticado nessa época.³

Assim, a ordem social, por meio de um executivo forte e atuante, foi estabelecida “a ferro e fogo”. A repressão aos movimentos sindicais, aos líderes estudantis, aos artistas, intelectuais, políticos partidários, foi marcada por crimes hediondos, ainda, pouco revelados. Contra essa coação política e contra esse governo pautado num executivo forte e autônomo, que ocasionou prisões arbitrárias, falta de liberdade civis e partidárias, censura prévia e crimes enigmáticos, diferentes segmentos da cultura brasileira rebelaram-se e demonstraram um grande compromisso político com o Brasil. Estabeleceram uma nova estética, tanto nas artes plásticas como nas cênicas, voltada para uma crítica social e política que ia de encontro ao quadro vigente.

Muitas são as experiências artísticas, refiro-me aqui a arte teatral, que compuseram um cenário de luta contra o abuso do poder referido acima. Alguns teatros tornaram patente um discurso que aspirava à liberdade política e democrática. Dentre esses, o Teatro Oficina, foi um dos que, sem dúvida, mais combateu o regime totalitário. Tendo como referência tal atuação social, Nadia Cristina Ribeiro, mestre pela Universidade Federal de Uberlândia, faz uma acurada análise do Brasil dos anos 60, a partir das experiências revolucionárias dos setores artísticos e intelectuais. Através da peça *Galileu Galilei*, escrita por Bertholt Brecht⁴ e dirigida por Fernando Peixoto,⁵ a autora demonstra como o teatro discutiu de forma racional e coerente todas as questões políticas, sociais e culturais do período.

³ MENDONÇA, Sonia Regina; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil Recente: 1964-1992**. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 5.

⁴ Nascido *Eugen Berthold Friedrich Brecht* na Baviera, Brecht estudou medicina e trabalhou como ordenança num hospital em Munique, durante a Primeira Grande Guerra. Depois da primeira guerra mudou-se para Berlim, onde Herbert Ihering, grande crítico da época, chamou atenção para suas peças (*Baal e Trommeln in der Nacht*). A maioria de suas peças contaram com uma postura socialista e foram amplamente contrárias ao totalitarismo. Brecht morreu em 1956 e, a partir de então, ficou reconhecido como um dos maiores dramaturgos alemães de todos os tempos.

⁵ Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto (Porto Alegre RS 1937) é diretor, teórico e ator. “Homem de teatro” estabeleceu-se na cidade de São Paulo, ligou-se primeiramente ao Teatro Oficina como ator. Torna-se, a partir dos anos 70, diretor especialmente empenhado no teatro de resistência. Como teórico, autor de obras que versam sobre as concepções brechtianas e da tendência nacional, consagrou-se após sua trajetória no teatro brasileiro.

Tal peça nos traz à baila a história da vida de *Galileu*: um grande cientista apaixonado pelas possíveis descobertas físicas e químicas. Esses desvendamentos sempre são compartilhados com seu discípulo Andréa Sarti, filho da Senhora Sarti, a governanta da casa de Galileu. Interpretado em plena ditadura militar pelo Teatro Oficina, como demonstra a autora, tal espetáculo teve como proposta demonstrar o grau de opressão que sofria a nossa população:

O grande tom do espetáculo de José Celso era o de mostrar um clima exacerbado de opressão. [...] Os atores vestiam-se de presidiários, uma roupa cinza uma clara alusão aos companheiros de comunicação, presos por manifestação de liberdade do pensamento. [...] Evidenciava-se na frente do palco, na frente de todo o palco, uma grande prisão. Ela se abria como se fosse permitido, no mundo da ficção, um pouco de liberdade para que os presidiários contassem sua história, sua parábola. Em vez de cortina, que geralmente se usa no teatro, usava-se a grade. O sentido era claro, até em demasia.⁶

O protagonista Galileu no clímax de tal encenação abjura de todas as suas descobertas e ensinamentos, retirando todo pensamento que pudesse vir a ser contrário aos dogmas e interesses da Santa Igreja. O personagem de Galileu pode ser facilmente lido como os estudantes e intelectuais aprisionados pelo regime totalitário brasileiro da década de 1960, que são censurados e calados. Além disso, carrega, como bem salienta Ribeiro, não apenas o peso da verdade, mas também a esperança da coletividade, onde todos, conjuntamente, devem manifestar posições que sejam capazes de vencer o *status quo*. Ainda, como salienta Fernando Peixoto, *Galileu Galilei* foi:

[...] o primeiro trabalho do Oficina em que as coisas se amarram para se libertar, com uma força cultural consciente nunca vista, com a gente dizendo tudo do tempo em que vivíamos. É uma mistura e, nisso, um trabalho importantíssimo. É onde a gente confronta toda uma linha de teatro europeu, ocidental, rústico, com uma idéia de teatro ligado à África.⁷

Percebemos, então, que o referido espetáculo teatral foi uma proposta de mudança não só social, mas também estética no Brasil do período ditatorial. Forjou-se, na verdade, uma nova estética nacional que veladamente soube refutar os abusos de poder e a censura inadmissível. Nesse mesmo sentido, temos o trabalho de Kátia Eliane Barbosa que traz um outro espetáculo encenado também pelo Teatro Oficina, *O Rei da Vela*.

⁶ RIBEIRO, Nádia Cristina. O Brasil de 1968 no palco do Oficina com “Galileu Galilei” de Berthold Brecht. In: *ArtCultura*, Vol. 3, nº 3, 2001 – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, p. 129.

⁷ *Ibid*, p.129.

Através da referida dissertação, *Teatro Oficina e a encenação de o Rei da Vela: uma representação do Brasil na década de 1960 à luz da antropofagia*, o palco teatral nesse período (1967), foi um *locus* privilegiado para aventar as formas de lutas sociais e embates, os momentos de vivência e derrotas de segmentos da sociedade brasileira, deixando, por meio das encenações, registradas outras possibilidades de recuperar para a história diferentes experiências.

Assim, o trabalho da professora Kátia Eliane Barbosa foi uma tentativa de perceber na cultura as contradições sociais e culturais, rupturas e expectativas de uma geração que militou por uma transformação social, sendo a linguagem teatral o meio de estabelecer mediações entre a arte e a realidade social. Segundo a autora:

É justamente essa relação que interessa ser estudada: até que ponto uma arte engajada pode contribuir para a discussão política. Assim, a partir de uma montagem que é vista como divisor de águas do teatro brasileiro, além de perceber por um outro viés a representação construída da realidade, esta análise objetivou salientar o impacto de sua recepção, pois, como literatura dramática, o texto teve o seu significado, no entanto, mais de 30 anos depois de sua escrita, o que o tornou significativo foi o impacto de sua encenação, devido às condições históricas do momento.⁸

O Rei da Vela, peça marco nesse período, trata, em seu enredo, da história de Abelardo I, de seu enlace com Heloísa de Lesbos, uma aristocrata decadente, e, principalmente, dos artifícios do protagonista para obter status, o que é feito por meio de alianças políticas com os distintos segmentos sociais. Até o casamento desenrolado e representado na trama é apenas mais um negócio, como os demais realizados com seus clientes. Tudo se faz para que a aliança entre burguesia e aristocracia se edifique e perpetue. Isso se deve ao fato de Abelardo I ter poder e dinheiro, mas não possuir projeção/status social.

Esse espetáculo, então, por meio da “edificação de uma cena antropofágica e da releitura cômica” da nossa história, representou, através da linguagem cênica, como bem salienta Barbosa, os contrastes da realidade brasileira, trazendo para o palco diferentes percepções do processo histórico.

⁸ BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia**. Uberlândia, 2004. 145 f. (Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em História), p. 9.

O teatro, não só o Grupo Oficina, mas o Arena, o Opinião, o Centro Popular de Cultura da UNE, o Teatro Paulista de Estudantes, ao lado de outros setores, como o cinema, a música e as artes plásticas, apresentou, como sugestão de luta, propostas e possibilidades para a sociedade daquela época. Embora, cada qual possuísse um projeto com perspectivas diferentes. Aliás, foi em meio a essas discussões e representações que tanto Antonio Fagundes como Teresa de Almeida, constituíram-se enquanto autores e pessoas contrárias a qualquer tipo de opressão e crime contra os direitos da humanidade.

Teresa de Almeida graduou-se na Escola Dramática de Alfredo Mesquita, no ano de 1981, e fez diversas especializações na área de Lingüística Textual e Estrutural. Interessou-se pelo prazer da escrita mais do que pela atuação nos palcos e tudo que lia e se interessava, buscava adaptar para o teatro. Lutou por meio da estética teatral e de seus textos contra a tirania dos militares, que através das propagandas institucionais e da censura, ludibriavam a grande maioria.

Tal procedimento, muito difundido nas distintas ditaduras, é importante para a manutenção da opressão e dos interesses dos militares, pois não deixa chegar as informações relevantes à opinião pública que está a ser manipulada. Destarte, ligam-se os dois extremos: primeiro abarrota-se o ambiente com propaganda que enaltece o regime, depois são censuradas todas as notícias *ruins ou práticas culturais* que possam vir a abalar “o estado mental” favorável ao sistema imposto. É contra esse artifício que Teresa, e muitos outros artistas, se debateram, encontrando na estética teatral uma brecha que desatasse essa armadilha.

Antonio Fagundes, também, participou de discussões estéticas que estavam definitivamente acirradas as proposições políticas da época. O jovem ator aproximou-se da atividade teatral quando ainda era estudante, no colégio Rio Branco, sendo notado por Afonso Gentil, que o convidou para participar das montagens destinadas ao público infantil do Teatro de Arena de São Paulo. Estavam lançados, então, os germes de um dos maiores atores brasileiros em atividade no país.

Com a saída de Jairo Arco e Flexa do espetáculo teatral *Arena conta Tiradentes* (Augusto Boal/Gianfrancesco Guarnieri; direção: Augusto Boal), em 1967, Fagundes é convidado para integrar o espetáculo, o que o inicia de maneira definitiva no teatro profissional brasileiro. *Arena Conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco

Guarnieri, foi um sucesso e esteve centrado no tema da Inconfidência Mineira. Elevava Tiradentes à condição de mártir da luta contra a opressão, leia-se também a opressão a partir do ano de 1964. Este teatro exortativo da revolução choca-se com a proposta do Teatro Oficina, que, no mesmo ano, como já ressaltai, tinha em cartaz a encenação carnavalesca e antropofágica de *O Rei da Vela*.

Em 1967, ainda, Antonio Fagundes participa dos espetáculos *La Moschetta*, de Angelo Beolco, e *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht; integra também a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, com textos de Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso. Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Augusto Boal, em 1968.

Em 1969 Antonio Fagundes está em *Hair*, de Gerome Ragni e James Rado, com Ademar Guerra. Também nesse mesmo ano participa de *O Cão Siamês ou Alzira Power*, de Antônio bivar, contracenando com Yolanda Cardoso. No entanto, sua peça mais aclamada nesse período foi *Marta Saré*, de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, com Fernanda Montenegro e direção de Fernando Torres. *Castro Alves Pede Passagem*, texto e direção de Gianfrancesco Guarnieri é criado em 1971 e, também, conta com a participação de Antonio Fagundes; faz parte do elenco, no ano seguinte, de *Pequenos Assassinos*, texto de Jules Feiffer, dirigido por Osmar Rodrigues Cruz. Com o mesmo diretor, em seguida, integra a montagem de *Um Grito de Liberdade*, de Sérgio Viotti, produção do Teatro Popular do Sesi, TPS.

Esses espetáculos e a trajetória de Antonio Fagundes no Teatro Arena, contribuem para uma postura política participante, que também se mostrou enfaticamente contra o sistema ditatorial vigente. Sobre sua participação no Teatro de Arena, em entrevista concedida à professora Rosangela Patriota Ramos, ele disse:

[...] nesse momento, eu já estava fazendo parte do processo de criação do Arena, daquela discussão da realidade brasileira, da aproximação dos problemas levantados em cena como o nosso processo histórico, da leitura de textos paralelos. Estudávamos Hegel, os gregos, principalmente Aristóteles. Eram grandes discussões e eu comecei a pegar o gosto pela leitura. Comecei a ler constantemente, até para poder acompanhar as discussões, mas com dezessete anos! E eles brincavam comigo dizendo que eu era relativamente capaz! Então fomos fazer a primeira *Feira de Opinião* e houve um longo processo de censuras e embates com a censura. Foi um espetáculo realizado como desobediência civil [...].⁹

⁹ Depoimento de Antonio Fagundes concedido à Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota no dia 08/10/2002.

Nesse sentido, Antonio Fagundes, assim como a maioria dos integrantes do Arena, não deixou de formular uma perspectiva política de intervenção cultural em favor de uma sociedade mais digna e justa. Viu que por meio da arte teatral poderia encontrar brechas e um espaço de resistência dentro do regime opressor que, como já disse, parecia estar atado firmemente por duas pontas: a propaganda oficial e a censura.

Após o fim do teatro de Arena, em 1970, Fagundes figurará, profissionalmente, em teatros engajados como o Theatro São Pedro e na companhia Othon Bastos. *Marta Saré* e *Caminhos de Volta*, como já ressaltado, são peças teatrais, desse período, marcantes na carreira do mesmo.

Em 1973 Fagundes protagoniza duas realizações bem-sucedidas: *Godspell*, um musical da Broadway, e *O Evangelho Segundo Zebedeu*, de César Vieira, numa direção de Silnei Siqueira para o Teatro da Cidade de Santo André. As criações de *Caminho de Volta*, texto de Consuelo de Castro, em 1974, e *Muro de Arrimo*, de Carlos Queiroz Telles, em 1975, ligam-no ao teatro de resistência do período mais conturbado com a Censura.

Nos anos seguintes surge em montagens significativas, sempre com muito arremesso, como *Gata em Telhado de Zinco Quente*, de Tennessee Williams, encenação de Paulo José, numa produção da Companhia Tereza Raquel, em 1976; *A História é Uma História*, de Millôr Fernandes, em 1978, e, especialmente, *Sinal de Vida*, de Lauro César Muniz, 1979. Junto à Antônio Abujamra empreende um projeto de longa duração, ocupando o Teatro Brasileiro de Comédia, TBC, com uma programação preocupada com o experimentalismo. Muitos desses espetáculos resultaram de convites feitos ao já conhecido ator. Sobre tais encenações ele avalia:

[...] esse é um momento meio nebuloso no sentido de, tudo bem, sou ator, quero ser ator, mas vou ficar nessa incerteza das coisas que quero, vou fazer só quando me chamarem. E se me chamarem para fazer uma coisa que eu não quero, como aconteceu em alguns projetos. Eu ia e participava de três dias de leitura, depois dizia: “desculpa, mas não quero fazer”. Porém, ao mesmo tempo, eu pensava que era louco porque precisava pagar o aluguel. O que eu faço? [...] Na verdade, os autores nacionais, que queríamos, eram os que discutiam a realidade brasileira e que ajudavam a construir a resistência. Eles eram dois ou três e estavam acabando.¹⁰

Nesse sentido, o que podemos notar é a preocupação de Fagundes entre montar algo que fomentasse a resistência e, ao mesmo tempo, encontrar algo que lhe sustentasse.

¹⁰ Depoimento concedido à professora Rosangela Patriota, em 08/10/2002, pelo ator Antonio Fagundes.

Ficou nesse impasse por muitos anos até que com o arrefecimento da ditadura pode realizar seu próprio projeto, no qual trabalharia textos de seu gosto e com sua escolha estética. Todavia, isso só foi possível com a abertura política e com o início da Nova República.

Assim, o início da Nova República em 1985, após a derrocada da ditadura militar, foi sendo instaurado como uma “mistura híbrida” entre o velho e o novo. De forma inegável estamos tratando agora de um novo regime, no qual a forma de dominação não é mais exercida por militares, mas sim por parlamentares. Criou-se também uma nova constituição que visou fortalecer o papel do Congresso e preservar as liberdades individuais. Para isso o direito de organização política foi especificado e foram introduzidos novos direitos aos cidadãos, que antes não constavam em nosso sistema jurídico. O voto único e individual, secreto, foi restabelecido e, enfim, votou-se para um novo dirigente (presidente) da república. Ainda sobre o processo de abertura política e o início da Nova República, nos diz Sonia Regina de Mendonça e Virginia Maria Fontes:

O processo de abertura política correspondeu, em princípio, a um projeto dos militares, limitando-se a uma descompressão tutelada. Ao longo dos anos 80, no entanto, os desdobramentos deste processo ultrapassariam sua própria capacidade de controle. A corporação fragilizava-se mediante a exposição pública de suas profundas divisões internas [...] A transição permaneceria, entretanto, altamente negociada, flutuando em função da mobilização das mais diversas forças sociais. A campanha das Diretas Já é seu mais expressivo exemplo.¹¹

Assim, a abertura política, iniciada pelos militares, só foi possível graças aos movimentos artísticos e culturais aliados a uma crise econômica do regime defendido pelos “milicos”. A crise de legitimidade sofrida pelo governo devido aos movimentos de massa associada a esses aspectos anteriores deu a tônica à chamada abertura. Todavia, a aclamada “democracia”, vinda após muita luta e sofrimento, não conseguiu trazer todos os sonhos de liberdade que muitos almejavam: “O que há, portanto, é um prolongamento do Estado nascido da ‘Revolução de 64’, essencialmente plutocrático, primeiro autoritário, depois liberal, porém plutocrático”.¹²

¹¹ MENDONÇA, Sonia Regina; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil Recente: 1964-1992**. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 87.

¹² MELLO, J. M. C de; NOVAES, F. A. Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 651. v. 4.

Após essa abertura política em 1986, o teatro brasileiro, tem que se redefinir e buscar novas formas de encenar e encarar a realidade, com o tratamento de novas temáticas. Temas que conseguissem tratar dos novos problemas sociais e de um sistema excludente até mais velado que o anterior. O teatro engajado, mesmo influenciando esse novo momento, perde sua autonomia e alguns produtores, como Othon Bastos, não conseguiram encontrar caminhos e soluções acerca do que deveria ser privilegiado a partir de então, repare o seu comentário:

[...] agora, mesmo ressabiado, acho que o teatro brasileiro depois dessa abertura entre aspas tem que mudar, tem que tomar uma outra consciência, tem que vir novos anseios e novas discussões políticas, tem que mostrar o que se passa no cotidiano. O público tem que ir ao teatro e a discussão que estiver no palco tem que ser a discussão do cotidiano.¹³

Assim sendo, a grande dificuldade após a enorme luta pela redemocratização era como redefinir o papel do teatro e de seus atores. A forma como atrair o público, também, era uma grande incógnita. É justamente na transição de um Brasil autoritário para um país democrático que a idéia da criação de uma companhia teatral, para retratar os novos momentos, surge. Antonio Fagundes cria, então, a Companhia Estável de Repertório e no ano de 1982 inaugura-a junto ao espetáculo *Morte Acidental de um Anarquista*.

A Companhia Estável de Repertório, contando com a fama e o carisma de Antonio Fagundes, já conhecido pelo Canal Globo de Televisões, alcança boas bilheterias e atrai um grande público. Tal Companhia de Teatro, ao longo de sua vida, teve as seguintes produções: *O Homem Elefante* (Bernard Pomerance; direção: Paulo Autran); *Xandu Quaresma* (Chico de Assis; direção Adriano Stuart); *Cyrano De Begerac* (Edmond Rostand; direção: Flávio Rangel); *Carmem com Filtro* (Daniela e Gerald Thomas; direção: Gerald Thomas); *Nostradamus* (Doc Comparato; direção: Antonio Abujamra); *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (Roland Barthes; direção: Ulysses Cruz); *O País dos Elefantes* (Louis Charles Sirjacq; direção: Alain Millianti); *Muro de Arrimo* (Carlos Queiroz Telles; Direção: Antonio Abujamra).

A maioria das encenações listadas acima tinha, então, como proposta recompor uma nova estética teatral, que redesenhasse a encenação brasileira e continuasse, assim,

¹³ BASTOS, Othon. Depoimento. In: KHOURY, Simon. *Atrás da Máscara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 96.

atraindo o público para o teatro. No depoimento a seguir, Fagundes fala dessa dificuldade e demonstra a sua luta para resgatar a produção teatral:

Olha, nós estamos numa encruzilhada! Porque estamos deixando de fazer teatro por falta de público, estamos deixando de fazer teatro por falta de condições, porque agora, a política está exigindo muito mais de nós. Então o que fazer? Vamos Parar? É para esse caminho que estamos seguindo ou vamos achar uma alternativa para isso e continuar fazendo um teatro que mexa com a cabeça das pessoas, que consiga modificar as cabeças, mas criando condições pra nós mesmos e atrair, talvez um público novo...¹⁴

Não obstante, ainda era necessário um teatro que mesmo não sendo engajado mexesse com a cabeça das pessoas, fazendo-as refletir sobre os problemas encontrados na década de 1980. Tal década foi marcada por uma grande oscilação entre a esperança dos novos tempos e a descrença frente a quadro político e social alarmante, fruto do desatino dos milicos.

É em cima dessas inquietações, aliás, que Antonio Fagundes irá encenar a peça *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, pela Companhia Estável de Repertório, em 1988, com direção de Ulysses Cruz. A peça, apesar de ser apontada e criticada como intelectualizada, conquista a participação do público desde o início dos ensaios e através do tema amoroso, o mais subversivo dos discursos, faz os espectadores se perguntarem sobre a situação ainda calamitosa em que viviam.

O ano de 1988, período da encenação citada, é marcado, além do mais, por uma inflação acumulada que ultrapassou a casa dos 930%. “Foi um ano de crise no qual os trabalhadores se tornaram ainda mais pobres”.¹⁵ Esse período também foi marcado por um aumento da dívida externa, o que suscitou protestos de sindicatos e de outras associações civis.

Tal ano também foi o da promulgação da nova Constituição brasileira. Segundo Marly Rodrigues:

A constituição de outubro de 1988 estabeleceu dois turnos para as eleições de presidente, governadores e prefeitos de municípios com mais de 200 mil eleitores e facultara aos analfabetos e aos maiores de 16 anos o direito do voto. No pleito para presidente, 82 milhões de pessoas estavam em condições de votar.¹⁶

¹⁴ Depoimento de Antonio Fagundes concedido a Prof^ª. Dr^ª. Rosângela Patriota Ramos em 08/10/2002.

¹⁵ RODRIGUES, M. *A Década de 80. Brasil*: quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 30.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

Apesar do direito ao voto e da liberdade de expressão, o povo continuou excluído das decisões travadas pelos políticos brasileiros, sendo o teatro e as outras artes, novamente, o meio de olhar criticamente para os novos acontecimentos e rumos que os nossos políticos destinavam ao país. Desse modo, Teresa de Almeida ao trazer o texto de Roland Barthes, um dos maiores defensores da democracia e da igualdade social, não estava falando apenas sobre o amor.

Fragmentos de Um discurso Amoroso: algumas considerações acerca da adaptação teatral de Teresa de Almeida.

Como já disse anteriormente, a obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso* é construída, por Barthes, através do discurso de um sujeito apaixonado, que não organiza suas reflexões e palavras. Ele as deixa soltas e ao proferir algo sobre o amor é comandado pelo acaso. Por alguns momentos fala desesperadamente e em outros retoma a sua serenidade, diante dos seus sentimentos amorosos. Aliás, a essa inconstância interpõe-se à figura do grande psicanalista Dr. Freud, que ajuda o nosso sujeito a se decidir em meio ao seu estado mental e à sua fala.

Todavia, esse sujeito não deseja ser curado pelos métodos e técnicas de análise da psicanálise, pois acima da crença nessa nova ciência está o amor pela loucura e a volição pela confusão, que lhe promove o seu imaginário amoroso. O apaixonado, como diz Leila Perrone-Moisés, é como um atleta maluco, que hora ofegante promove um discurso inflamado e por outros momentos se imobiliza como uma estátua.

Aliás, são algumas dessas referências coreográficas, ou seja, as distintas posturas assumidas pelo sujeito amoroso na obra de Barthes, que chamaram a atenção de Teresa de Almeida. Logo no início, a então atriz viu a obra do semiólogo como algo perfeitamente adaptável à linguagem teatral, pois, além do aspecto coreográfico do ser que ama, o texto de Barthes está repleto de referências ao teatro: “cena, espetáculo, fala, cenário e argumento”.

Além disso, a escrita do professor francês, diferente de um romance habitual, traz, como no teatro, a personagem como um elemento central que constitui, praticamente, a totalidade da obra. O próprio cenário, presente na referida obra,

[...] se apresenta não poucas vezes por seu intermédio (do personagem), como acontecia no teatro isabelino, onde a evocação dos lugares da ação era feita menos pelos elementos materiais do palco do que pelo diálogo, por essas luxuriantes descrições que Shakespeare tanto apreciava. E isso traz imediatamente à memória a frase de um espectador em face do palco quase vazio de uma das famosas encenações de Jaques Copeau: como não havia nada que ver, viam-se as palavras. Com efeito, há toda uma corrente estética moderna, baseada em ilustres precedentes históricos, que procura reduzir o cenário quase à neutralidade para que a soberania da personagem se afirme ainda com maior pureza.¹⁷

Destarte, a semificação de Roland Barthes traz o personagem (sujeito amoroso) e suas palavras como a figura chave para compor as idéias e o próprio discurso amoroso. São os vocábulos e seus possíveis significados que interessam ao crítico francês, muito mais que os adornos de espaço e tempo, presentes na maioria dos romances tradicionais. O que está, na verdade, em pauta não são os elementos clássicos do romance (narrador, espaço, tempo, clímax, trama, nó, desenlace e epílogo), mas sim o sujeito e seu monólogo amoroso – confuso, sem um lugar, sem começo, meio e fim–. Além do mais, o sujeito amoroso na obra, antes mesmo de ser adaptada por Teresa de Almeida, ganha vida e, assim como nos palcos, torna-se presença atuante: se dirige diretamente a nós sem precisar do auxílio do narrador onisciente.

Assim, são poucos os momentos em que percebemos a figura desse narrador (onisciente) na obra de Roland Barthes; ele só está ali para conceituar e explicar alguns termos do vocabulário amoroso e as figuras que são apresentadas ao longo do texto. Quando o personagem principal se dirige a nós não é o narrador que lhe dá a palavra, ou lhe descreve as reações. O sujeito toma a frente e fala desesperadamente sem a intervenção dessa figura tão difundida no gênero épico.¹⁸ “Daí vem que alguns chamam a essas obras dramas, porque fazem aparecer e agir as próprias personagens”.¹⁹ Foi, não obstante, esse aspecto que chamou a atenção de Teresa de Almeida, ou seja, a grande dramaticidade do texto do semiólogo francês.

¹⁷ CANDIDO, A. et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 84.

¹⁸ A esse respeito Rosenfeld diz sobre o narrador: “Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhes descreve as reações e indica quem fala, através de observações como ‘disse João’, ‘exclamou Maria quase aos gritos’, etc.” (ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 24).

¹⁹ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndice: Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966. (Biblioteca dos Séculos), p. 70.

Ainda sobre tal aspecto, Teresa diz que a figura do apaixonado assemelha-se a de um ator do “teatro mental”, que consegue desenhar e exercer inúmeros papéis, muitas vezes até colidentes. Por alguns instantes sua postura nos faz pensar em um herói, em uma vítima, ou até mesmo num sujeito parvo. Como nos diz Leila Perrone-Moisés no início do Programa de tal espetáculo: “[...] suas falas são ora patéticas, ora cômicas, mas sempre inocentes, porque elas não pretendem enganar a ninguém. Quem está perdido no engano é ele, ator involuntário e público perplexo de seu próprio teatro do amor”.²⁰ Além disso, ao tratarmos desse sentimento tão abstrato estamos também, como bem lembra Augusto Boal, abordando a própria arte:

Arte é amor. A pessoa amada é o ser único, descoberto pelo amante e só por ele: amando, nós a vemos e sentimos como insubstituível, irreproduzível. O amor é uma experiência estética, é obra do imaginário: amar é Arte, e arte é Amor. Estes dois processos – amar e perceber esteticamente a unicidade de outro ser – vivo ou coisa – são absolutamente idênticos. Mais: são a mesma coisa.²¹

Poderíamos dizer ainda, sobre a proximidade do amor com a arte dramática, que esse sentimento não é “imortal, posto que é chama” (Vinícius de Moraes), assim como a obra artística (peça teatral) se consome no calor da hora e a cada vez que a encontramos novamente a sentimos diferente. “Podemos descobri-la a cada vez ou, para sempre, perdê-la”.²²

Nesse sentido, o texto de Teresa de Almeida foi muito arguto, e “de uma grande fineza”, na escolha de quais fragmentos deveriam ser transpostos para a linguagem teatral. Selecionaram-se as melhores figuras que tratam do amor, considerando ainda a sua relação com a arte teatral. Tais figuras (fragmentos) são: “Abismar-se”, “Adorável”, “Angustia”, “Carta”, “Cena”, “Desrealidade”, “Espera”, “Fading”, “Intermezzo”, “Saídas” e “Suicídio”. Em outras palavras nos diz Teresa de Almeida no início da referida encenação:

Conservou-se, na medida do possível, a linguagem do texto de Roland Barthes, pela sua beleza e eficácia, assim como a estrutura de modo geral, composta por fragmentos (frações de discursos – figuras, não no sentido retórico mas coreográfico) marcados fortemente pela intertextualidade, dispostos, em certo sentido de modo arbitrário [...].²³

²⁰ FAGUNDES, Antonio. **Programa do espetáculo teatral Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Introdução de Leila Perrone-Moisés. Cópia realizada no Centro Cultural de São Paulo, em janeiro de 2005.

²¹ BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial**. São Paulo: Garamond, 2003, p. 162.

²² *Ibid.*, p. 162.

²³ ALMEIDA, Teresa de. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Companhia Estável de Repertório, 1987, p. I.

Esses fragmentos apesar de autônomos, arbitrários e soltos, seguem no trabalho de Teresa de Almeida uma ordenação lógica muito mais perceptível do que na obra de Roland Barthes; a seqüência dada a eles parece facilitar a compreensão do espectador e por vezes chegamos a pensar que há um começo, um meio e um fim. A peça é dividida em três módulos: o primeiro trata do homem (Fagundes/Barthes) capturado pela imagem do objeto de sua paixão; o segundo refere-se à descrição avassaladora da própria paixão; o terceiro, finalmente, aponta a decadência do ser enamorado e de seu amor.

Todavia, a estrutura, que tão bem atesta a linearidade do texto de Teresa, é a seqüência dos três últimos momentos: Intermezzo (meio), Saídas e Suicídio (epílogo). O primeiro nos aponta de forma sutil os caminhos e escolhas do sujeito amoroso e, assim, faz-nos prever qual seria o seu fim. Já os dois últimos procuram, de qualquer forma, encontrar uma solução para o sujeito amoroso: saída que na obra de Barthes, ao propor a “incerteza dos signos” e das muitas interpretações para um epílogo não delimitado, não fica tão clara e evidente, como na adaptação de Teresa de Almeida. Com tal escolha, ao dar uma maior linearidade ao seu texto, Teresa suprimiu uma das maiores características do amor: a sua “transformação camaleônica acentuada”. Assim, na obra de Almeida encontramos um fim certo e bem demarcado, observe:

CRIADO – Senhora.....Senhora....Que desgraça! Senhora.....
Charlotte (Com desespero) – Werther....!!!
UM TIRO NÍTIDO. ÚNICO. ACOMPANHADO DE UM CLARÃO.
SILÊNCIO ABSOLUTO. NA OBSCURIDADE, APENAS UM FOCO
DE LUZ SOBRE S.E. OUVEM-SE AGORA SEUS PASSOS
ATRAVESSANDO O PALCO, EM DIREÇÃO AO CORPO DE
WERTHER, CAÍDO, NO ESCURO. ACENDE UM ISQUEIRO E
ERGUENDO SUAVEMENTE OS OMBROS DE WERTHER,
ILUMINA-SE O ROSTO. OLHA-O LONGAMENTE
S.E. (CONTENDO A EMOÇÃO PARA O PÚBLICO) – O suicídio de
Werther é a minha morte, enquanto sujeito amoroso.²⁴

Ao contrário da obra de Roland Barthes, a adaptação de Teresa de Almeida nos deixa evidente o suicídio do próprio sujeito amoroso. Mata-se não o sujeito em si, de carne e osso, mas o seu gosto pelo devaneio e pela confusão amorosa: o seu imaginário doente e apaixonado. Nenhum sangue é derramado, apenas se sufocam as idéias e o lugar do sujeito

²⁴ ALMEIDA, Teresa. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Companhia Estável de Repertório, 1987, p. 61.

apaixonado. Com tal passagem, Teresa assinala e acentua o lugar que possuem as pessoas que se arriscam ao falar de amor, na sociedade brasileira daquela época (da década de 1980) e de nossa atual: sempre que alguém busca falar de amor é sufocado e obrigado a suicidar-se, pois é zombado e visto como tolo. Entretanto, aqueles que ousavam tocar no assunto sexo eram “bem vistos” e ainda o é. Observe:

Nas últimas décadas do século XX teve início um outro movimento, fruto de séculos de transformações: o que procurou separa a sexualidade, o casamento e o amor. Foi o momento de transição – muito lenta – entre o “amor idílico” dos avós para a “sexualidade obrigatória”, dos netos. Ninguém mais queria casar-se sem “se experimentar”; jovens consideradas por seus parceiros “frígidas” são por isso descartadas dos jogos amorosos; as mulheres começam a discutir e a falar sobre orgasmo. O domínio da reprodução, graças à pílula, vai consolidar essa liberação. A ciência vai se impondo sobre a idéia do pecado sexual [...] O casamento fundado sobre o amor, não é mais obrigatório e ele escapa às estratégias religiosas ou familiares.²⁵ (destaque nosso)

Dessa forma, a configuração textual (“estilística dramática”) que assume a adaptação teatral, junto à tagarelice do sujeito enamorado, corrobora por uma reivindicação e crítica a nossa sociedade individualista, que pouco priva pelo sentimento amoroso. Faz menção, ainda, ao fim do “amor idílico” e junto a isso o término de novos sonhos, sejam eles políticos ou econômicos, durante a década de 1980. O lema tão defendido nos “anos de chumbo” pela resistência – “a democracia já” – e o sonho por “dias melhores” parecem se perder em meio à apatia e aos “braços cruzados” dessa década.

Naquele momento – nos meados dos anos 80 –, de suposta liberdade, se fechavam os olhos para os grandes problemas econômicos e sociais e a mobilização de outrora, que tinha um “inimigo comum” (a ditadura militar) se perdeu em meio a inúmeros problemas surgidos após a redemocratização (plutocracia, desigualdade social, inflação, má distribuição de renda, alto índice de analfabetismo e etc.). E ao falar do amor, com *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, não se pensava apenas nas idéias e no lugar do sujeito apaixonado, mas sim no fim do sujeito político mais atuante que antes soube defender suas idéias, com amor e idealismo. Junto à derrocada do “tolo apaixonado” veio, também, a dispersão do sonho e do engajamento político e social. O texto, destarte, faz-nos

²⁵ DEL PRIORE, Mary. *História do Amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 312.

refletir sobre a revisão dos nossos ideais políticos e das novas possibilidades apontadas pela república democrata brasileira.²⁶

Ainda em relação ao trabalho de Teresa de Almeida, podemos dizer que a jovem atriz conservou alguns personagens do original. Mesmo escrevendo um texto mais coloquial e linear, a atriz conseguiu acentuar, por meio do diálogo desses personagens, os conflitos e as contradições do discurso amoroso. O texto é menos metafórico, mas o contraste presente na fala redundante (repetitiva) dos personagens, associado ao cenário e as músicas híbridas propostas na adaptação, tornam-no ainda mais confuso, ambíguo e até mais dialético. Aliás:

Quando se diz de uma peça que não tem conflito isto significa que a falta o elemento essencial que é a ação dramática, o choque de forças entre os personagens sem o que o drama não se realiza, a palavra drama significando agir, fazer.²⁷

Nesse sentido, os personagens escolhidos por Teresa de Almeida (Sujeito Enamorado, Werther, Charlotte, Amiga de Charlotte, Goethe, Bispo, Lord, Freud, Marquesa de Merteuil, Holandês Voador, Saint-Preux, Julie, Claire, Pessoas no restaurante, marujos e atores), para haver um maior choque de forças entre eles, assumem uma postura diferente daquela vista na obra do semiólogo francês. Na obra de Barthes, tais figuras aparecem apenas como referência no imaginário (pensamento) do sujeito amoroso, que numa espécie de monólogo os alude e os rememora. Entretanto, na peça teatral escrita pela jovem atriz eles – os personagens – integram o jogo cênico e toda vez que o personagem principal (sujeito enamorado) os cita, aparecem e tomam conta do palco e vivem determinada passagem referida pelo ser enamorado. Tornam real o seu pensamento. Aliás,

²⁶ A idéia de revisão dos ideais do engajamento já estava posta no teatro desde o início da década de 1970. Uma importante referência a isso é o trabalho do encenador Fernando Peixoto que, no início da década de 1970, reavaliou sua militância e partiu para uma série de encenações independentes. Entre elas poderíamos citar *Tambores na Noite*, de Bertold Brecht, encenada no ano de 1972, que chama a atenção do espectador com a emblemática frase: "Eu sou um porco e os porcos voltam para casa...". Com a reprodução de tal frase Fernando repensa o lugar ideal para o sujeito político: seria no âmbito coletivo ou não? Assim, faz-nos refletir sobre qual seria a postura do militante: poderíamos ter como paradigma a militância da década de 1970? Da mesma forma, a já referida peça teatral, de Teresa de Almeida, e a posterior encenação por Antônio Fagundes, repensam através da figura do apaixonado qual seria os novos ideais (amores) políticos e as novas lutas a serem travadas. O amor não está apenas no âmbito individual, mas no político também. Seria adequado o militante que larga as ruas voltar para casa e deitar-se com sua mulher? Ainda sobre tal assunto ver: COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tempos de Resistência Democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto*. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

²⁷ NEVES, João das. *Análise do Texto Teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 9.

toda ação dramática é construída através do choque e do diálogo entre os personagens, que nessa peça teatral, servem para exacerbar ainda mais o conflito presente na cabeça do ser apaixonado. Assim, como o próprio nos diz, acerca da cena teatral:

S.E. : Como eu ia dizer para vocês, a cena...(cena: discussão, troca de idéias contrárias) é de um certo modo o exercício de um direito. E os participantes da cena, os parceiros, eles sabem muito bem que essa “briga”, esse confronto ao qual eles se entregam e que não vai separa-los de jeito algum, é tão inconseqüente quanto um gozo perverso [...]”²⁸

A cena em questão, além de fazer menção à própria arte dramática, nos remete ainda a “cena doméstica”, ou seja, as discussões e brigas presentes no dia-a-dia amoroso. Não obstante, tais discussões e choques presentes na vida de todo casal assemelham-se ao próprio papel das personagens teatrais, que devem estar em uma constante tensão, através do movimento corporal e do diálogo, para que um significante seja produzido. Assim, como dito anteriormente, “amar é Arte, e arte é Amor”.

Nesse sentido, temos sempre as “cenas” entre Werther e Charlotte tão presentes nessa obra. Na verdade, esses dois personagens servem como referência central para nosso sujeito, que na peça teatral de Teresa de Almeida, diferente do original, recebe até o auxílio do próprio Goethe. O autor da conhecida obra ganha vida e ajuda o sujeito enamorado a rediscutir o conflito amoroso vivido por ele e pelo “casal” mais famoso da literatura alemã. Destarte, às confusões insanas do apaixonado se intercala a trajetória do jovem Werther, que parece dar uma seqüência menos alógica ao discurso do sujeito enamorado.

Outra figura também intrigante, presente na peça teatral com maior teor, é a *Marquesa de Merteuil*. Esta foi resgatada do romance epistolar francês, setecentista, *Les Liaisons dangereuses* (*Dangerous Liaisons* de 1782), de *Pierre Choderlos de Laclos*, que relata as ligações perversas entre a *Marquesa de Merteuil* e o *Vicomte de Valmont*. Tal Marquesa após uma imensa decepção amorosa, em relação ao visconde, resolve vingar-se e o ludibria por meio de cartas, incitando-o a cometer vários jogos de sedução, que envolviam pessoas inocentes. A obra, também, é uma grande crítica a aristocracia francesa que precede a Revolução de 1789. O amor aristocrata, segundo Pierre Laclos, visa sempre escusos interesses. Assim sendo, a Marquesa ao povoar e participar do imaginário do

²⁸ ALMEIDA, Teresa. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Companhia Estável de Repertório, 1987, p. 19.

sujeito amoroso, tornando-se presença viva nos palcos nacionais, o faz refletir sobre a decepção amorosa e sobre a vileza do ser humano, principalmente por seus anseios individualistas. Observe a dubiedade que há no texto dessa personagem e como uma ferida amorosa a transformou em uma pessoa dura:

MARQUESA DE MERTEUIL – Ah, meu anjo, eu estava me esquecendo... uma palavrinha ainda. Percebo que você diz tudo o que pensa e nada do que não pensa. É uma tolice. Você está cometendo um erro, minha querida. Veja bem, minha pequena, quando você escreve a alguém, é para esta pessoa e não para você; deve então procurar lhe dizer não tanto o que você pensa, mas principalmente o que mais agrada a esse alguém. Não se esqueça do meu conselho[...]

S.E. A Marquesa de Merteuil não está apaixonada, é claro, é muito diferente. O que ela pretende realmente é defender posições, é assegurar conquistas. A sua maneira de agir é tática. Para o enamorado a carta não tem valor tático. Pelo contrário. Para o enamorado é outra coisa, a carta é puramente expressiva, elogiosa e estabelece uma relação: uma relação que confronta duas imagens.²⁹

Podemos notar, então, que a Marquesa, uma das mais capciosas personagens da literatura francesa, não é um bom modelo para nosso sujeito enamorado. Na verdade, ela é “fria e calculista”, não se preocupa com o tom expressivo da linguagem, nem com os sentimentos do outro, busca sempre enganar e não consegue dizer a verdade; profere apenas aquilo que o outro deseja escutar. É, portanto, ao contrário do ser apaixonado, astuta e dissimulada, esquecendo o verdadeiro valor do amor. Não é difícil perceber, que com essa personagem Teresa estava criticando uma grande parcela da sociedade brasileira da década de 1980, que com a exacerbação da competitividade e do sistema capitalista, despreza a amizade, o amor, a sinceridade, para elevar-se financeiramente.

Ainda, sobre os elementos que constituem a adaptação de Teresa de Almeida, nessa o papel do narrador, modesto na obra de Roland Barthes, é abolido e para que as figuras, no início de cada cena, sejam explicadas, colocam-se cartazes acompanhados de músicas. Podemos notar isso, facilmente, através do uso das rubricas, indicações típicas do teatro que apontam como devem ser as ações, o cenário e a sonoplastia da peça em questão. Repare:

ALTO, A CANÇÃO LIED. PROJEÇÃO DE CARTAZ COM A FIGURA:

Cena. A figura visa toda “cena” como troca de contestações recíprocas.

²⁹ ALMEIDA, Teresa. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Companhia Estável de Repertório, 1987, p. 17.

DECRESCE A MÚSICA. AGORA É S.E QUE CANTAROLA A CANÇÃO LIED, À MEDIDA QUE SE ARRUMA DIANTE DO PÚBLICO: ABAIXA AS MANGAS DA CAMISA, PÕE O RELÓGIO DE PULSO, COMEÇA A ABOTOÁ-LAS À MEDIDA QUE FALA...³⁰

A referida música, *Lied*, foi engendrada pelo grande compositor Gustav Mahler (1860-1911), acentua os brutais contrastes entre o trágico e o irônico, entre o sério e o grotesco, produzindo uma verdadeira euforia na platéia. Na verdade, a essa execução Teresa associou a cena amorosa, que, também, é repleta de conflitos, e caminhos trágicos, por vezes até cômicos. Aliás, a música híbrida proposta pela adaptadora, ao longo de seu texto, acentua o caráter confuso e esquizofrênico do amor. Tanto a peça musical citada acima, quanto os quartetos de Beethoven, contrastantes ao rock punk de Winnie de Ville, marcam o ritmo descompassado do próprio amor. Todavia, tal aspecto – dos contrastes brutais das músicas – não é acompanhado, como já disse, pelo texto, muito mais coeso e unidimensional.

Já em relação ao recurso que suprime o uso do narrador, como podemos notar na citação acima, foram cartazes que reproduziam a página de um livro. Aberto para o público os forçava a reconhecer e identificar a mensagem exposta. Os espectadores não tinham nem mesmo o trabalho de abri-lo, e, assim como no amor, recebiam tais mensagens sem requisitá-las, sem saber ao menos de onde vinham. Acompanhadas de músicas os cartazes, como nos indicam as rubricas, apareciam no palco sempre em lugares distintos, com muitas cores: tudo para se assemelhar à mente confusa do sujeito amoroso.

Dessa maneira, o ponto de referência de cada espectador através da adaptação de Teresa de Almeida e da posterior encenação por Antonio Fagundes, deixa de ser a obra de Barthes, isto é, suas idéias são profundamente afetadas pela interpretação da adaptadora e de seus intérpretes. A semificação do crítico francês ganha uma nova dimensão ao alçar um novo campo, ou seja, o teatro brasileiro. Assim, como ressalta João das Neves:

[...] aquelas idéias poderão ser profundamente afetadas pela interpretação que se faça delas. Isto porque o texto teatral necessita sempre de mediadores entre o mero leitor e o espectador. Estes mediadores são os intérpretes: atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, enfim, os realizadores do espetáculo teatral, que, partindo do texto, irão se apresentar em uma das inúmeras formas finais possíveis aos prováveis

³⁰ ALMEIDA, Teresa. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Companhia Estável de Repertório, 1987, p. 19.

espectadores. Espectadores que, em sua maioria, só tomam conhecimento do texto através do espetáculo que lhes é apresentado.³¹

Nesse sentido, a obra de Barthes passa a ser vista a partir da intuição, da experiência de vida, das observações, da visão de mundo da escritora e das características do seu tempo histórico (o Brasil da década de 1980). Além disso, trará também aspectos dos mediadores citados por João das Neves, pois os novos significados serão criados segundo as imagens, músicas e interpretações que acompanham o espetáculo e que são escolhidas pelos atores, figurinistas e cenógrafos. Poderíamos dizer principalmente os atores, pois no teatro o personagem é quem cria sua própria existência e modifica todo o cenário pré-estabelecido. Por isso, um Hamlet, um Macbeth, um Otelo, nada tem que ver com o bardo inglês William Shakespeare.³²

Um ator em *Fragmentos*: Antonio Fagundes encena a Paixão segundo Roland Barthes e Teresa de Almeida.

Ao montar *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, a Companhia Estável de Repertório (CER), junto de seu mais ilustre representante –Antonio Fagundes –, inaugura a sua segunda fase de trabalhos. As montagens de *O Homem Elefante*, *Morte Acidental de um Anarquista*, *Xandu Quaresma*, *Cyrano de Bergerac* e *Nostradamus*, fecham o primeiro ciclo (Projeto Cacilda Becker) de trabalhos da CER, que contou com o surpreendente número de dois milhões de espectadores ao longo dessas apresentações.

Fragmentos de um discurso Amoroso fez parte de um projeto paralelo de tal companhia, que começou com a montagem de *Carmem com Filtro* e continuou com a pesquisa, a proposta estética diferenciada, e a coragem de montar a adaptação de Teresa de Almeida. A montagem de tal espetáculo contou, desde seu início, com a participação do público. Já nos ensaios a platéia tinha entrada livre e opinava quanto às posturas e palavras do ser enamorado. No jornal de teatro publicado pela própria Companhia Estável de Repertório podemos ler:

³¹ NEVES, João das. *Análise do Texto Teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 9.

³² Essa discussão nos leva a seguinte reflexão: Por que se discute tanto a paternidade das criações de Shakespeare e não as dos personagens de Tolstói ou Balzac? Isso acontece, pois tratam-se de dois gêneros distintos, um voltado ao épico e outro dramático. Os personagens de Balzac e Tolstói, se suas obras não forem adaptadas para o teatro, não ganha vida e não se remodela segundo a arte teatral e sua estética. Assim, a cada vez que encena-se Macbeth ou Otelo, o ator faz desses personagens uma nova figura, segundo seu tempo e suas proposições.

Em outubro, começava uma experiência totalmente nova no teatro: a abertura das portas para o público que quisesse participar dos Ensaios Abertos de Fragmentos de um Discurso Amoroso, de Roland Barthes, numa adaptação de Teresa de Almeida, que a Companhia Estável de Repertório estréia agora, no mês de março. Desde os primeiros passos para colocar em cena o texto, os interessados puderam ver e até fazer sugestões. Ulysses Cruz, o diretor, deixou o campo aberto para as colaborações e, tanto ele, como Antonio Fagundes, o protagonista, debateram as sugestões dadas pelos presentes até que se chegasse a um entendimento. Teresa de Almeida, responsável pela adaptação em português, também esteve presente algumas vezes para dar sugestões e fornecer explicações sobre alguns fragmentos.³³

Nesse sentido, a CER diferenciou-se, até aquele momento, de todas as outras companhias brasileiras, ao abrir suas portas desde o primeiro dia de ensaio de *Fragmentos*. Geralmente, quando os outros grupos teatrais se abrem para o público, isso acontece quando o espetáculo já está pronto, prestes a estrear. Desse modo, a CER não estava preocupada apenas com seu próprio benefício e tinha sim um interesse pela prestação de serviços ao teatro e ao seu público. Além disso:

Exatamente por falar de uma coisa simples, que é o relacionamento amoroso, e de uma forma que todo mundo gostaria de falar, é que a peça vai exigir reflexão da platéia. É um espetáculo bem acessível que mexe diretamente com a emoção de todos.³⁴

Ainda sobre tal postura, comenta uma espectadora, chamada Eliana Nigro, no dia da estréia de Fragmentos de um Discurso Amoroso, depois de participar de 12 ensaios: “Vai ser muito emocionante ver essas cenas no palco e saber que elas foram geradas aqui, entre todos quantos participaram destes ensaios”. Não obstante, esse público através dessa experiência adquiriu uma outra visão de teatro, pois tomou nota de como é o trabalho do diretor, dos figurinistas e dos próprios atores. As pessoas que lá estiveram entenderam, na verdade, uma grande parte das técnicas e métodos que levam uma peça a ser encenada. A mesma espectadora nos diz a esse respeito:

Antes eu pagava o ingresso, me sentava e assistia passivamente ao espetáculo. Agora, além de estar atenta a outros detalhes que antes me passavam despercebidos, como luz, figurinos, maquiagem, música, sinto e reajo mais ativamente quando a peça me toca ou me atinge.³⁵

³³ MARCHESINI, A. Público Participa da Criação do Espetáculo. In: **Jornal da CER**, n.6 FEV/1988. São Paulo: Companhia Estável de Repertório, 1988, p.7.

³⁴ Ibid, p. 7.

³⁵ Ibid.

Através disso, podemos deduzir que o público além de formular uma outra concepção para a arte teatral, também pôde participar do processo de criação deste espetáculo, como antes dito. As pessoas que participaram eram instigadas, assim, a dar opiniões e sugestões não só sobre o tema e a fala do sujeito, mas também sobre o figurino, sobre a música e sobre a iluminação. Destarte, Antonio Fagundes e o diretor do espetáculo, Ulysses Cruz, repensaram uma nova forma de fazer teatro após a redemocratização, não só na inovação do tema (o discurso amoroso), mas também em relação à própria recepção do público, que outrora fora desconsiderado pelo estudo teatral.³⁶

Além dos ensaios de *Fragmentos* serem abertos e gratuitos, a Companhia Estável de Repertório estreou essa encenação a preços populares e acessíveis ao público. Fagundes e Ulysses Cruz sempre defenderam a “cultura” (leia-se aqui: aquisição de novas linguagens e conhecimentos) como algo forjado pelo estímulo. Dessa forma, o teatro tem um grande papel na formação dos sujeitos sociais e deve, portanto, estar presente na vida de todos. Quando interpelado sobre altos preços em sua Companhia, Fagundes rebateu dizendo:

Para fazer teatro, antes de tudo, é preciso ter espaço e nossos são muito poucos. A cidade de São Paulo, por exemplo, tem 14 milhões de habitantes e suas casas de espetáculo abrigam, no máximo, 100 mil pessoas. Além disso, mente quem diz que os ingressos estão caros. O que falta é interesse, porque a grande maioria prefere jantar fora, tomar chope e passar o final de semana em Ubatuba a ir ao teatro, que é muito mais barato. Tanto é assim que nas quintas-feiras, em São Paulo, *Fragmentos* foi apresentada a preço popular (200 cruzados) e nunca chegou a lotar. Dizem que o Brasil é um país sem memória. Na verdade, ele não tem história, não se conhece nem se localiza.³⁷

Nessa passagem podemos notar a preocupação de Antonio Fagundes em relação ao desinteresse do público. Muito se questionou se o grande problema seria a questão financeira ou o fim do público cativo, mais engajado e político. Buscou-se, através da Companhia Estável de Repertório, o restabelecimento não só de uma nova maneira de fazer teatro, mas também de buscar a atenção do público. Outra inquietação, levantada pelo ator,

³⁶ Ao averiguar um bom dicionário que verse sobre o Teatro e o Espectador, podemos constatar: “Por muito tempo esquecido ou considerado quantitativamente negligenciável, o espectador é, no momento, o objeto de estudo favorito da semiologia ou da estética da recepção. Falta, todavia, uma perspectiva homogênea que possa integrar as diversas abordagens do espectador: sociologia, sóciocrítica, psicologia, semiologia, antropologia etc”. Tal assertiva está presente na seguinte obra: PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 140.

³⁷ MARCHESINI, A. A mil por Hora. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23/MAR/1988, p. 32. Fonte coletada na Biblioteca Jenny K. Segall.

refere-se a um país que sem um teatro forte e bem frequentado, se torna um local onde as discussões políticas, culturais e econômicas se enfraquecem. Assim, não é difícil notar qual é o papel da arte, mais especificamente da teatral, para Antonio Fagundes, dentro de uma sociedade: localizá-la, descrevê-la, refleti-la e por fim alterá-la. Com isso questiona-se não só o lugar social do Teatro, mas sim o próprio fazer teatral, que deve ser matizado segundo as inquietações e as proposições estéticas e políticas do momento histórico em questão.

É através desse mecanismo – ler a sociedade através da arte – que, na concepção desse ator, se forja a memória e a história de uma sociedade: através de nossas representações trazemos nosso tempo e as características de nosso espaço social. Construimos, principalmente, por meio da cultura nossa memória do presente. E como bem lembra Antonio Fagundes, em entrevista concedida à professora Rosangela Patriota: “Agora é o seguinte: a nossa batalha é continuar documentando, registrando e criticando nosso tempo...”³⁸

Antônio Fagundes vê, então, a história como algo aberto e passível de mudanças, não como algo que ocorreu em tempos diferentes do nosso. O passado, em sua visão, deve ser resgatado em relação àquilo que pode contribuir com o hoje, o presente. Na visão de Fagundes, então, os historiadores devem se preocupar com a história do presente e com o teatro da atualidade. Note no depoimento, do ano de 2002, essa visão:

[...] hoje em dia é que tínhamos de estar fazendo teatro engajado, estar convencendo as pessoas e dizendo a elas a que viemos. Agora que tínhamos de estar registrando, documentando e criticando nosso tempo, porque é o momento que precisa ser criticado, documentado e registrado.³⁹

Além disso, existe um “lugar comum” para todos que lêem os depoimentos de Antonio Fagundes, pois reconhecem de forma concreta os episódios narrados. Dessa maneira, como ressalta o historiador Carlos Alberto Vesentini,⁴⁰ “supera-se a subjetividade inerente ao como eu a vi”, pois Fagundes simplifica os acontecimentos e extrai do processo as várias possibilidades que o presente nos municia, ou seja, dar novos rumos ao teatro brasileiro e construir a nossa memória.

³⁸ Depoimento de Antonio Fagundes concedido à Prof^ª. Dr^ª. a Rosangela Patriota Ramos em 02/02/2002.

³⁹ Depoimento concedido à Prof^ª. Dr^ª. Rosangela Patriota Ramos no ano de 2002.

⁴⁰ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica**. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.

Antonio Fagundes acredita, a propósito, que encenar naquele momento um espetáculo falando sobre a paixão, podia ser visto até como uma coisa revolucionária. Observe o que o ator e produtor nos diz em relação a tal encenação:

Nós estamos mal política, econômica, social e religiosamente. Então, como o próprio Barthes disse, falar da paixão hoje em dia é um ato obsceno. A gente fala mais facilmente das nossas relações sexuais do que dos nossos sentimentos, por isso montar este espetáculo nesse momento é exatamente retomar um pouco esse tipo de contato.⁴¹

Fragmentos de um Discurso Amoroso, nesse sentido, ajudou Antonio Fagundes a pensar o amor na sociedade moderna, a refletir sobre o fazer teatral e, também, contribuiu para a sedução de uma nova parcela de espectadores. Um público participante, que desde o início esteve presente. Para isso, tentou driblar o problema do preço e promoveu valores diferenciados de acordo com os dias em que tal peça era encenada.

O resultado de tal encenação, além da interação já referida, rendeu à Companhia Estável de Repertório muitas críticas, que versaram sobre vários aspectos, bons e ruins do referido espetáculo. A Folha de São Paulo, do dia 19 de março de 1988, trazia junto à redação de Aimar Labaki, o seguinte título: *“Encenação esfria os fragmentos de Barthes”*. Apontava problemas na adaptação teatral por Teresa de Almeida, bem como a má atuação de alguns atores, que diferente de Fagundes não conseguiram magnetizar os espectadores:

Fragmentos De Um Discurso Amoroso é um espetáculo que, ao contrário de seu objeto, a paixão, não transfigura nenhum dos artistas envolvidos. Teresa de Almeida, a adaptadora, não conseguiu que seu texto perdesse as características de sua origem, um curso de pós-graduação. Ulysses Cruz reafirma-se como um diretor inteligente, porém aprisionado por seus próprios achados estéticos. Antonio Fagundes continua um dos melhores atores desse país, capaz de ofuscar equívocos de texto e direção apenas com seu carisma. Já outros como Marcos Winter, interpretando Werther, tem uma composição fraca e uma performance insegura [...] A razão está melhor servida pelo original de Barthes. A emoção se ressentiu da frieza da encenação. A corajosa opção da CER de montar um espetáculo como esse, sem intuídos comerciais, só merece elogios. Mas o resultado decepciona quem admira o potencial dos envolvidos.⁴²

Nessa mesma perspectiva, dirá Antonio Gonçalves Filho:

O espetáculo – a julgar pelo ensaio – é um tanto seco. Não quer seduzir. Corre-se o risco de se trocar o texto de Barthes por um relatório bancário

⁴¹ COMODO, Roberto. Fagundes não para de trabalhar. **Jornal do Brasil**, São Paulo, Caderno B, 01/04/1988, p.4.

⁴² LABAKI, Aimar. Encenação esfria os fragmentos de Barthes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 19/03/1988, p. A-34.

sem que alguém note grande diferença. Tudo é muito indefinido (inclusive o cenário), como no amor, campo prodígio para triunfo da ambigüidade. Fagundes se diz disposto a correr riscos. Inclusive de não agradar seu público.⁴³

Diferente de tal assertiva, o crítico do Estado de São Paulo, Charles Magno Medeiros, acentua a boa interpretação da obra de Roland Barthes. Destaca, então, o bom trabalho dos atores, da adaptadora e demonstra que a montagem não é um mero manual, ou ainda um relatório barato sobre o amor. Demonstra que tanto o diretor, Ulysses Cruz, como o ator Antonio Fagundes e Ninette Van Vuchelen, responsável pelo cenário, tiveram êxito e conseguiram acentuar o lado dramático do amor, revisto a partir de Barthes. Repare:

Teresa de Almeida selecionou 12 fragmentos, de um total de 80, deu-lhes uma ordenação, até mais linear do que na obra e eliminou o excesso de metáforas e imprimiu-lhes um caráter mais coloquial, mais teatral. Mais feliz ainda foi o trabalho de Ulysses Cruz, o mesmo diretor de *Velhos Marinheiros* e *O Despertar da Primavera*, que lhe valeu indicação para o prêmio Molière. A montagem não é uma ilustração do texto. Concebida como um show musical, a peça ganhou uma movimentada montagem, com apurado tratamento dramático, um belo cenário de Ninette Van Vuchelen, uma sensível trilha musical de André Abujamra. O patético, o ridículo que a situação de um ser enamorado evoca ganharam um tratamento dramático próprio, com inteligente utilização de recursos cênicos e principalmente da iluminação. Para evitar o monólogo, Ulysses colocou em cena outros personagens [...].⁴⁴

Charles Medeiros, junto a outros críticos (Sábato Magaldi, Edécio Mostaço, Décio de Almeida Prado e Alberto Guzik) que leram e assistiram ao trabalho, atestam à originalidade e a importância que teve a encenação de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, naquele momento.

Enfim, tal peça, não só tratou do amor em nossa sociedade e do lugar do sujeito apaixonado, mas também trouxe questões muito mais amplas, ou seja, a busca por um novo público e por uma nova maneira de fazer teatro. Além do amor, confuso, abstrato e apaixonante, presente no espetáculo, o que ficou mais evidente foi o amor por continuar a fazer teatro e a atrair o público.

⁴³ GOLÇALVES FILHO, Antonio. Fagundes leva ao palco 'manual' da paixão de Barthes. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09/03/1988, p. A-36.

⁴⁴ MEDEIROS, Charles. Magno. A paixão segundo Barthes. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo: 29/03/1988, Cad. 2, p. 7.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos notar, a obra de Roland Barthes e sua adaptação teatral por Teresa de Almeida, foi um “*locus*” privilegiado para refletir sobre a década de 1980 e a importância da arte teatral naquele momento. Não obstante, buscou-se ressaltar o papel e o desempenho do historiador diante dos mais variados temas e fontes, aqui a peça teatral *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Por outro lado, privilegiou-se, ainda, o indivíduo de determinada realidade social, que interagiu com o espetáculo referido e, também, participou do processo de criação teatral.

A literatura e a maneira que Roland Barthes a encara, ao mesmo tempo, foram importantes para compreendermos a construção da referida obra e como ela se encaixa dentre as outras escritas pelo crítico francês. Aliás, como podemos verificar, *Fragmentos* deixara de ser somente o “texto” de vanguarda, experimental, estrutural e “desestabilizador do sujeito”. Passou a contemplar todo tipo de literatura que Roland Barthes apreciava, no próprio momento que ele a sentia esmorecer.

Sua construção como semi-ficção trouxe, diferente da maioria das outras obras, um gênero ímpar que soube, com muita destreza, mesclar características do imaginário amoroso com aspectos filosóficos, críticos e, em alguns momentos, semiológicos. Além disso, tal obra meneia entre o cotidiano amoroso do sujeito comum e as características de uma ficção, ou seja, o romance romântico. Tal composição, na verdade, manifestou o pouco convencionalismo de Roland Barthes e deflagrou, ainda mais, o seu desgosto por tudo aquilo que busca se cristalizar como ciência e paradigmas.

A pós-modernidade e o culto ao individualismo, ao consumismo desenfreado, ferino, fizeram, a propósito, com que o escritor francês adquirisse uma tendência sorumbática, dispare ao seu antigo gosto juvenil e revolucionário. No entanto, ele não deixara de cultuar seu caráter subversivo ao falar de uma linguagem, que segundo o próprio, consegue ser a mais transgressora de todas, ou seja, o amor.

Fragmentos de um Discurso Amoroso, aliás, demonstra claramente que a teoria barthesiana é, como diz Leila Perrone-Moisés, uma “teoria mutante”, que ao longo dos anos oscilou de uma postura amplamente estruturalista para um vertente menos rígida, que se pautou pelo prazer do texto. Por esse motivo, aliás, não conseguimos classificá-lo como semiólogo ou marxista, ou qualquer outra referência que se tenha em mente.

Roland Barthes, na verdade, é um pouco disso tudo, mas também não o é: é composto por fragmentos e fases que se misturam.

Tanto o original de Roland Barthes como a adaptação de *Fragmentos*, de Teresa de Almeida, trouxeram para seus respectivos momentos uma reflexão sobre o “amor”, o “desejo” e o “prazer” e, principalmente, sobre o lugar que ocupava o sujeito enamorado naqueles momentos. Um lugar relegado, ainda hoje, ao riso e ao escárnio, sem legitimidade e seriedade. Aliás, essa obra, junto ao “Prazer do Texto” e “A Câmara Clara”, trazem uma linguagem mais sensível, marcada com um tom humorístico e afetuoso, que reivindicam aspectos sociais esquecidos: como o amor idílico, aspectos da cultura oriental, a tranqüilidade, a comunhão, o deleite e etc.

Nesse sentido, quando Teresa de Almeida recupera o texto de Roland Barthes, mesmo dando-lhe um aspecto mais linear e menos metafórico, ela consegue discutir não só o amor no seio privado do Brasil da década de 1980, mas também a questão política e pública. Resgata um sujeito que também ama o ato de deliberar e participar das decisões do Estado, mesmo sendo visto como um tolo; busca, então, por meio de *Fragmentos* um revisionismo não só do lugar do ser enamorado, mas também do sujeito político que, após a redemocratização brasileira, perde-se em meio ao novo quadro social e esquece sua paixão por uma democracia que fosse realmente justa e menos perversa.

Seja dito de passagem, o teatro para Roland Barthes, como também para a jovem atriz que tão bem releu seu texto, é uma sucessão de imagens na qual o referente (conteúdo de determinada obra) ganha um caráter novo e muito mais abrangente (se expressa de uma forma mais intensa e muito mais significativa). Tal arte condensa um uso “dialético do signo como sinal”, e é capaz de exacerbar a manifestação dos significados, que são desprendidos da menção que o autor os deferiu inicialmente.

A visão que Barthes tinha do Teatro, como uma linguagem múltipla, mesclada por signos e sensações, gestos, tons, distâncias e substâncias, é visível na obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso* e corroborou, sem medida, para que esse texto ganhasse, junto ao talento de Antonio Fagundes, os palcos nacionais e permitisse aos espectadores uma leitura até mais ampla que a da própria obra do crítico francês, pois além do texto teatral há na arte dramática esses outros elementos (gesto, iluminação, tons, distâncias, figurinos), também plausíveis de novas significações.

Tal espetáculo teatral contou com a participação do público, desde os primeiros ensaios, que apontava caminhos para o próprio discurso do sujeito apaixonado. Além do mais, não somos nós os sujeitos comuns, que em nosso dia-a-dia, compomos o imaginário amoroso, povoado com nossos medos, angústias e anseios. Isso forneceu condições, ao mesmo tempo, para que os espectadores compreendessem sobre a composição da linguagem teatral e os mecanismos que levam a construção da cena.

A Companhia Estável de Repertório, ao veicular *Fragments*, foi muito criticada pela “intelectualidade” presente no texto de Roland Barthes, todavia através dessa sofisticada peça e de outras, como *Cyrano de Bergerac* e *Morte acidental de um anarquista*, obteve a atenção de um público espetacular: aproximadamente dois milhões de espectadores. Formar um novo público, conseguir trazê-lo aos teatros, foi, na verdade, uma das propostas primeiras fomentadas pela CER.

O ator Antonio Fagundes, nesse sentido, foi essencial para que houvesse um público de peso. Nesse momento (no ano de 1988), ele já era reconhecido e atuava em tele-novelas pela Rede Globo Canal de Televisão e no cinema nacional. Fizera, juntamente, a produção de *Fragments*, alguns filmes como: *Eternamente Pagu* e *A Dama do Cine Shangai*. O episódio “Carga Pesada”, escrito pelo próprio ator, foi ao ar nesse período e teve uma grande aceitação do público, aumentando ainda mais a fama e o prestígio de Antonio Fagundes.

Fragments de um Discurso Amoroso e *O País dos Elefantes* foram, na verdade, os dois últimos espetáculos da Companhia e marca o fim de um empreendimento audacioso e a volta de Antonio Fagundes para seus projetos avulsos. Apesar do suposto “intelectualismo” e do “experimentalismo” do qual a peça foi taxada, ela surpreendeu por trazer um tema novo, uma adaptação ousada e pela grande atração do público.

Quanto a Companhia Estável de Repertório, podemos dizer que seu fim foi angariado por uma série de problemas, como: altos custos operacionais, grandes gastos com um elenco fixo e alguns azares com a política econômica (um pacote do governo congelou o preço de *Cyrano* e seu batalhão de atores em cinquenta cruzeiros). Além disso, podemos deduzir também que o desgaste de Antonio Fagundes, que se apresentava em todos os espetáculos da referida Companhia, foi um dos agravantes para que a Companhia esmorecesse.

Enfim, busquei aqui, nessa monografia, realizar o máximo de considerações e ponderações sobre o espetáculo teatral Fragmentos de um Discurso Amoroso e sobre a obra de mesmo nome do crítico francês, Roland Barthes. Mesmo que não tenha alcançado tal objetivo, problematizar ao máximo meu objeto de estudo, digo de passagem que como historiador privilegiei alguns pontos de reflexão, em detrimento de outros. Isso tendo em mente que toda obra artística traz-nos uma gama muito ampla de discussões não só cultural, mas também política, econômica e social.

BIBLIOGRAFIA:

ALMEIDA, Teresa de. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Companhia Estável de Repertório, 1987.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndice: Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso Amoroso**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

_____. **O Rumor da Língua**. Trad. Mario Laranjeira; prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. **Inéditos – teoria**. São Paulo, Martins Fontes, 2004. v. 1

_____. **Inéditos – crítica**. São Paulo, Martins Fontes, 2004. v. 2.

BASTOS, Othon. Depoimento. In: KHOURY, Simon. **Atrás da Máscara**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial**. São Paulo: Garamond, 2003.

BRAGATO FILHO, Paula. Da essencialidade da literatura. In: _____. **Pela leitura literária da escola de 1º grau**. São Paulo: África, 1995.

CANDIDO, Antonio; et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

COELHO NETTO, Teixeira J. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

COMODO, Roberto. Fagundes não para de trabalhar. **Jornal do Brasil**, São Paulo, Caderno B, 01/04/1988.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de Resistência Democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto**. 2006.

226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

DEL PRIORE, Mary **História do Amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DOSSE, François. **História do estruturalismo**. Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2.

DUBOIS, Jean; et al. **Dictionnaire de Linguistique**. França, Librairie Larousse, 1973.

ECO, Umberto. **A Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

EPSTEIN, Isaac. **O Signo**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

FAGUNDES, Antonio. Programa do espetáculo teatral **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Introdução de Leila Perrone-Moisés. Cópia realizada no Centro Cultural de São Paulo, em janeiro de 2005.

GOLÇALVES FILHO, Antonio. Fagundes leva ao palco ‘manual’ da paixão de Barthes. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09/03/1988.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da Linguagem**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1975.

LABAKI, Aimar. Encenação esfria os fragmentos de Barthes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Iustrada, 19/03/1988.

MARCHESINI, A. Público Participa da Criação do Espetáculo. **Jornal da CER, n.6 FEV/1988**. São Paulo: Companhia Estável de Repertório, 1988.

MEDEIROS, Charles. Magno. A paixão segundo Barthes. **O Estado de São Paulo**. São Paulo: 29/03/1988, Cad. 2.

MELLO, J. M. C de; NOVAES, F.A. Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, L. M.(org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. v. 4.

MENDONÇA, Sonia Regina; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil Recente: 1964-1992**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PLATÃO, **Banquete**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

NEVES, João das. **Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

PEIRCE, C. S. **La ciencia de la Semiótica**. Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1983.

_____. **Revista Cult**, Edição Especial: Ano 9. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. **Revista de História**, São Paulo, n. 29, 1995.

PORTELLA, Eduardo. **Teoria da Comunicação Literária**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

RANDEL, D. **The New Harvard Dictionary of Music**. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986.

RIBEIRO, Nádia Cristina. O Brasil de 1968 no palco do Oficina com “Galileu Galilei” de Berthold Brecht. **ArtCultura**, v. 3, n. 3, 2001 – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia.

RODRIGUES, M. **A Década de 80. Brasil: quando a multidão voltou às praças**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

ROUGEMONT, Denis de. **História do Amor no Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

THOMPSON, Eduard Palmer. **Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ULLMANN, Stephen. **SEMÂNTICA - uma introdução à ciência do significado**. 2. ed. Tradução de J. A Osório Mateus. Lisboa: Calaustré Gulbentian, 1970.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica**. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.