

“Porque a Criança Cozinha na Polenta” – Uma breve apreciação sobre o primeiro espetáculo multimidiático e multimodal da Cia Teatral Mungunzá

Juliana Pablos Calligaris¹ (Mestranda em Linguística)

Resumo:

Esta apreciação visa observar a adoção de recursos multidiatéticos na construção da dramaturgia do espetáculo da Cia Teatral Mungunzá, “Porque a Criança Cozinha na Polenta”, dirigido por Nelson Baskerville. Trata-se de uma adaptação para a linguagem teatral do romance autobiográfico homônimo de Aglaja Veteranyi, artista de circo romena que fugiu para a Europa ocidental com a família durante a ditadura de Ceausescu. Publicado no Brasil pela Editora DBA em 2004, este comovente “diário” ganhou várias traduções e adaptações teatrais pelo mundo. Queremos descobrir como o texto-base foi o mapa para a eleição de recursos multimidiáticos: i) multimodais como projeção de cenas teatrais filmadas sobre situações da peça que não são encenadas ao vivo; ii) multimodais ao se utilizarem de letreiro e cenas projetados no telão, exibindo intertextualmente pensamentos interiores de Aglaja; iii) multimodais pela natureza do fazer teatral, na qual o ator necessariamente acessa recursos de coocorrência de semioses.

Palavras-chave: teatro, multimodalidade, multimidialidade

1. Introdução

O texto é o mapa.

Trata-se de uma adaptação para a linguagem teatral do romance de cunho autobiográfico homônimo de Aglaja Veteranyi, artista de circo romena que fugiu com a família para a Europa ocidental durante a ditadura de Ceausescu. Publicado no Brasil pela Editora DBA em 2004, este comovente romance-diário ganhou várias traduções literárias e teatrais pelo mundo. A personagem infante Anna (alterego de Aglaja), narradora, filha do palhaço que também é apresentador, empresário, mágico e ator de circo, é distraída pela irmã mais velha noite após noite, ouvindo a lenda romena na qual se cozinha a criança na polenta se ela é malcriada.

Aglaja Veteranyi mapeou os passos da adaptação da Cia Mungunzá. A partir de seu primeiro romance autobiográfico – que a autora chamava de *diário* – o diretor Nelson Baskerville construiu, através da prática e da técnica do “teatro colaborativo” com a Cia Mungunzá, a adaptação para dramaturgia e para a linguagem do palco, utilizando recursos multimodais midiáticos para contar esta história.

Para dar conta de todos os temas abordados por Aglaja em seu diário, Baskerville lançou mão de estratégias multimidiáticas para criar coerência, coesão, intencionalidade, intertextualidade, situacionalidade, aceitabilidade, informatividade e verossimilhança, desta forma oferecendo suporte e suprimentos para alimentar os campos multimodais desta montagem para além dos modos de fala, de escrita (o texto dramatúrgico), e de semioses corporais. A multimidialidade surge, então, como multimodalidade sinonimicamente. Os pensamentos de Aglaja, por exemplo, são projetados em um telão ao fundo do palco. Suas memórias de infância são representadas por filmes reais, vídeo-reportagens, documentários, propagandas políticas, enfim, cenas extraídas de várias fontes e compostas a partir de uma escolha estética pela multimidialidade, para dar forma e imagem cinematográfica aos anos em que a protagonista sofreu ao lado de sua família na Romênia, antes de fugir para a Suíça. E também para narrar as agruras e provações por quais ela passou a partir da chegada da família à Suíça. Recursos de multimídia se tornaram, portanto, parte da dramaturgia de cena e da dramaturgia de texto, multimodalizando a montagem deste espetáculo.

2. Biografia literária: longa é a arte, breve é a vida

Aglaja Veteranyi nasceu em Bucareste, na Romênia, em sete de maio de 1962, numa família de artistas circenses. Ao lado dos pais, irmã, tios e avó paterna conheceu uma infância nômade viajando com o circo em turnês pela Europa, África e América do Sul. Também conheceu a pobreza e a fome em decorrência do regime romeno, apesar do trabalho e das viagens com o circo. Seu pai, palhaço, apresentador e mágico, na tentativa de ter mais lucro, recrutava toda a família para o trabalho no picadeiro. Aglaja já se apresentava em diversos números aos três anos de idade. Com o passar do tempo, tanto seu pai quanto sua mãe a recrutaram para *performar* números de apelo sexual, como danças sensuais, números de *striptease* e outros de conteúdo pornográfico, expondo Aglaja à prostituição e à exploração sexual antes dos 18 anos, na tentativa de não morrerem de fome. Sua irmã mais velha, aleijada por ter caído do trapézio, pouco podia fazer além de lhe oferecer conforto num abraço magro e faminto e lhe contar, noite após noite, a lenda romena na qual se cozinha a criança na polenta se ela é malcriada...

Em 1977, quando Aglaja tinha 15 anos, o circo e a família fogem da ditadura romena e se refugiam em Zurique, na Suíça. Seus pais se separam depois de um grave acidente com o número circense de sua mãe, que se pendurava pelos cabelos e pendulava no ar, sem rede de proteção. O cabo que prendia-lhe os cabelos arrebentou arremetendo-a violentamente ao solo, deixando-a tetraplégica. Após este acidente e do divórcio dos pais, Aglaja e sua irmã foram dadas para adoção a uma professora aposentada – apresentada por Aglaja em seu romance com o codinome de *Frau Butter* (“Sra. Manteiga”) – pois a família, que já não tinha mais recursos para sobreviver, agora teria que cuidar da “boneca inerte”.

A *Frau Butter*, conhecendo o passado das meninas, as maltratava e as explorava sexualmente. Aos 15 anos, ainda analfabeta, Aglaja aprendeu autodidaticamente o alemão. Começou a expressar sua literatura precocemente, nesta língua.

Em Zurique estudou Teatro e Artes Cênicas, trabalhou como atriz e diretora, e aos vinte anos passou a dedicar-se com afinco à literatura. Em 1993, com o escritor René Oberholzer, fundou o grupo literário experimental *Die Wortepumpe*. Em 1996, ao lado de seu companheiro Jens Nielsen, fundou o grupo teatral *Die Engelmaschine*, ao mesmo tempo em que seus textos começaram a ser publicados em antologias e revistas literárias.

Seu primeiro romance autobiográfico, “*Warum das Kind in der Polenta kocht*” (“*Por que a Criança Cozinha na Polenta*”) foi publicado em Zurique em 1999. Publicado no Brasil pela Editora DBA em 2004, esta comovente história ganhou várias traduções e adaptações teatrais pelo mundo, inclusive uma adaptação escrita e dirigida por ela.

Aglaja e seu “diário” – como a autora chamava sua obra – conheceram grande sucesso, tendo sido o romance traduzido para várias línguas e recebido várias adaptações teatrais na Europa. Recebeu vários prêmios, dentre os quais o *Adelbert-von-Chamisso-Preis* da Fundação Robert Bosch (2000) e o *Berliner Kunstpreis* (2001).

Em três de fevereiro de 2002, aos 39 anos, a escritora, atriz, performer, sobrevivente Aglaja Veteranyi se suicidou, afogando-se vestida em trajes íntimos nas águas geladas do Lago de Zurique.

Em 2004 foi publicado o projeto no qual a autora trabalhava pouco antes de sua morte. Trata-se de uma coletânea de contos intitulada “*Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter*”(numa livre tradução: “*Do mar limpo, das meias alugadas e sobre a Sra. Butter*”). Seu segundo romance, “*Das Regal der letzten Atemzüge*” (numa livre tradução: “*A prateleira dos últimos suspiros*”), escrito antes da publicação de “*Por que a Criança Cozinha na Polenta*”, também foi postumamente publicado.

3. Circo no Céu: telão janela para o mundo

Prólogo

O grupo optou, nesta montagem cênica, pela estética do chamado “teatro pós-dramático” que, como avalia Hans Ties-Lehmann (2007), é, por natureza, multimodal e multimidiático. Optando pelo conceito de “paisagem textual” para designar a linguagem pós dramática como dramaturgia do visual, Lehmann, diferentemente do teatro realista clássico, vê a mistura entre *texto*, *voz* e *ruído* como compositores de uma paisagem sonora. Dentro da “peça-paisagem” a “dramaturgia visual” e a “paisagem sonora” conduzem à criação de um espaço da imaginação, responsável pelas associações contextuais, cotextuais e intertextuais entre o público e a cena, “num acontecimento multidimensional, espaço-temporal e audiovisual.” (LEHMANN, 2007, p. 372)

Primeiro ato

Nossa primeira visão da cena é a de um palco desolado, escancarado, sem o equipamento da caixa. Temos o primeiro aviso de que não seremos poupados. Em seguida, vamos divisando a aparelhagem cênica. Uma mesa com coca-cola, outra com fogareiro e panela, um teclado, um microfone, telefones pendurados, uma grande boneca-trapezista-pêndulo assustadoramente pairando sobre sua própria sombra. Um a um os aparelhos cênicos surgem diante de nossa visão num desafio decodificador. Sabemos que um circo estranho, mundano e reflexivo como um espelho côncavo-convexo instaura-se sobre a boca aberta da cena pré dilatada. Atores dentro e fora da boca da cena espalham-se pelo espaço buscando, cada qual, a sua dilatação extemporânea. É necessário, a boca está aberta demais. Captamos sua antevisão: jogadores tornando-se precavidos para não serem engolidos pelo mapa – o texto de Aglaja – que se propuseram a decifrar. Precavemo-nos nós também. Como adivinharemos depois, não suficientemente. A boca estava aberta demais...

É importante destacar “a mudança de fórmulas de percepção já dadas” que caracterizará a proposta relacional das novas categorias cênicas multimodais (multimídias) com sua espetação (LEHMANN apud VILLAR, 2006, p. 100). O rompimento das barreiras do palco e do isolamento convencional dos *performers* (segundo o teatro pós dramático) em relação ao público, situação comum da cena contemporânea, eliminará a ilusão causada pelo espaço perspectívico. A cena “espacial” sem caixa de palco, cena que integra o espaço de encenação sem dele se separar pela “moldura” que o enquadra e o constitui como mundo distinto (ROSENFELD, 1973), reclamará do espectador um outro tipo de disposição (afetividade) para adentrar o universo estético que daí se configurará. A própria densidade de informações a que os *assistentes* estarão sujeitos – seja em sua ocorrência silenciosa, seja sobrecarregada de elementos discursivos – os levará a uma experiência diferenciada de percepção, exigindo-lhes um esforço ou “postura produtiva” (FERNANDES, 2006) de modo a estabelecer comunicação e elaborar entendimentos com a obra.

O jogo começa. Uma moça, mocinha, surge em figura ambígua desejo-pureza. Sobre o pulpito do microfone, sustenta seu corpo, agora dilatado. Interessante. Mais rapidamente do que podemos esperar, ela cresce diante de nossos olhos. Seus lábios se afastam lentamente um do outro e tememos... Sua voz vai suportar sua figura? Anna-Aglaja ampara-se e dá, a si mesma, a voz que lhe completa e faz crível.

“*E EXISTE MESMO UM CIRCO NO CÉU?*” – Surge no telão, enquanto Anna-Aglaja fala ao microfone:

Mamãe diz que sim.

Papai ri, teve más experiências com Deus.

Se Deus fosse Deus, desceria para nos ajudar, diz. Mas por que ele deveria descer se, afinal de contas, nós viajaremos até ele mais tarde?

Seja como for, os homens acreditam menos em Deus do que as mulheres e as crianças, por causa da concorrência. Meu pai não quer que Deus também seja meu pai. (VETERANYI, 2004).

Verossímil. Nós mesmos. Anna é o nome do alterego de Aglaja na adaptação da Cia

Mungunzá. No romance original, a narradora, em primeira pessoa, a caçula da família de circenses romenos, nunca é nomeada.

O jogo prossegue tenso e contundente. O espetáculo ganha momento e não abre concessões. A vida de Aglaya é devassada. “Quem fez isso com ela?! Que família horrível que ela tem!” – Ah! Como somos críticos e conscientes! “Que monstruosa foi a ditadura na Romênia!”. Quanto mais nos aproximamos da devassa dela e de sua pátria romena, mais somos devassados em nossa vida, em nossa própria história.

A palavra épica na boca do ator estabelece as situações, assumindo trechos da narrativa que se sucedem no tempo e no espaço, invertendo e interpolando o plano psicológico, o plano mítico e o plano da realidade. Um ator narra “aqui, no ocidente”; em oposição a “lá, no oriente”. A família circense de Aglaya está no ocidente, as prateleiras dos supermercados estão cheias, são coloridas e as pessoas são felizes e coloridas. Como eles, artistas, são felizes e coloridos.

Lançando mão de uma estratégia multimidiática, Nelson Baskerville, usa de um gigantesco telão posto ao fundo do palco, a título de rotunda, onde são projetados filmes caseiros recriados pelo grupo a partir dos filmes caseiros originais feitos pelo pai de Aglaja com sua família (resgatados pelo grupo a partir do encontro com a irmã de Aglaja, que mora atualmente na Argentina), documentários governamentais e propaganda estatal, documentários de civis, reportagens de televisão, imagens coladas de outras épocas e de outras guerras, imagens recriadas pelos atores nos dias atuais, para retratar o que é narrado epicamente em cena. E, enquanto estes filmes são exibidos em vários momentos distintos do espetáculo, a ação presente de cena continua acontecendo, multimodalizando a operação de construção da dramaturgia de cena.

Na Romênia, vemos pelo *telão-janela-para-o-mundo*, tudo é cinza, as comidas nos supermercados, as risadas e as pessoas. O presidente – Ceausescu, ditador – é cinza. Aglaya experimenta o vertiginoso orgasmo consumista do ocidente.

Para dar conta da narrativa e do épico, o diretor Nelson Baskerville propõe aos expectadores poéticos êxtases de encenação cubista, deslocada-descolada: a cena da gestação da filha Anna, cujo texto é narrado por um ator, expõe a mãe num ponto, e o ser formando-se no ventre engatinhando em posição fetal em outro, sob um guarda-chuva transparente emborcado, desencaixando bebê de útero. A narrativa, épica na palavra e na representação teatral, multimodal – cena-ação versus verbo-texto – une ambos os pontos, colocando em perspectiva verbo narrado e objeto verbal, a cena. O espetáculo segue duro. Não é um jogo com o qual estamos acostumados. O pacto é outro. Estávamos inadvertidos. O circo estranho passa a ser a platéia. O espelho deformador finalmente nos deforma no final do primeiro ato. Deformou-nos e a grande cena boca aberta nos engoliu, naufragos dos sentidos e dos significados, sustentados pela encenação. Agora sim nos sentimos desafiados! Queremos entrar espetáculo adentro. Já estamos com Anna-Aglaya. Somos nós enxergando por trás de seus olhos! Forçamos a entrada, mas parece que o espetáculo nos repele. Forçamos mais e somos ainda mais repelidos ou – neste caso, desafio corajosamente envergado pelo grupo – somos convidados a continuar sob pena de sermos obrigados à reflexão, de sermos submetidos ao exercício do distanciamento crítico: quanto mais nos envolvemos, mais o espetáculo nos tira da ilusão de que aquilo não tem a ver com a gente. O jogo fica acirrado, mas chegamos até aqui e aceitamos o desafio. Os jogadores mexeram com nossos brios! O pacto deste jogo é outro? Não é mais possível voltar atrás a partir deste momento, estamos no *ponto de não retorno*. Agora vamos ficar e aceitar o jogo até o fim, até suas últimas consequências!

Falas essenciais de Anna-Aglaja, ao longo de todo o espetáculo, são projetadas no *telão-janela-para-dentro*, ressignificando a utilização deste equipamento multimidiático, modalizando novamente cenas ao vivo e mundo interior da protagonista. Enquanto ela fala um pensamento seu, este aparece reproduzido ao fundo. Às vezes ela não fala, e o pensamento é exposto ao espectador mesmo assim. Às vezes não queremos ouvir ou ler o que ela pensa, mas somos expostos ao seu desesperado mundo interior pelo telão devassador: “Nós estamos mortos MUITO MAIS do que estamos vivos”. (...) “É por isso que precisamos de MUITO MAIS sorte quando estamos mortos.” (VETERANYI, 2004).

Segundo Ato

Fim do primeiro ato.

O tempo essencial do épico é o pretérito. O pó branco assoprado pela figura da mãe durante uma narrativa, marca a passagem do tempo e do pó. O pó também tem seu tempo. O pó branco flutua ameaçadoramente sobre cena, lembrando-nos da implacável máxima: do pó ao pó. O pó cai sobre a cena. As meninas escrutinam o horizonte. Via de mão única. Branco... Nunca mais voltarão à Romênia.

A Fuga

A criança põe a boneca na mala.

A mãe põe a criança na mala.

O pai põe a mãe e a casa na mala.

O Exterior põe o pai com a mala na mala.

E envia tudo de volta.

Escondem-se na floresta:

1 boneca 1 criança 1 mãe 1 pai 1 casa 2 malas

1 fuga.

(VETERANYI, 2004)

A lógica imediatista da criança, tão cara ao distanciamento crítico, pontua a epopéia, inclusive nas falas, pensamentos e memórias de Anna-Aglaja expostas no telão. Na boca dos atores ou no *letreiro-telão-janela*, saltando literalmente à vista, a lógica (nos três planos – psicológico, mítico e da realidade) jorra profusamente *sem mediação* de pudores ou morais. Vem *imediatamente*, desesperada, procurando prazer na dor há muito tempo. Aglaja precisa transformar, o mais rápido possível, incesto, estupro e desespero, em prazer. Essa necessidade vem com força e sem filtro, sem referência estável de mãe e de pai. Essa força sem filtro e sem mediação surge, desgraçadamente, libidinosa. Referencial primal, sensorial, arquetípica.

Mesmo que a narração da saga permaneça, em alguns momentos, no tempo presente, a síntese apresentada pela encenação corresponde a algo que se passou. O épico, no exercício do dramático, além de lhe conferir uma qualidade, no mínimo, extracotidiana, o pontencializa. As pessoas da família se deformam conforme o pensamento e as sensações da menina se deformam em cena e em imagens destas personagens no telão. Derretem como bonecos de cêra. Ela é uma boneca de cêra. O tempo escorre. “O tempo congela” – pensamento de Anna-Aglaja projetado no telão. O pó branco congela no ar. “Será que tem circo no céu?” – angústia de Aglaja projetada na janela-pensamento-telão.

As pernas da irmã de Aglaja são deformadas como as pernas de sua família, como são deformadas suas raízes, como é deformada a própria pátria romena. Com suas pernas tortas, sua irmã voa fora de prumo no trapézio, voa do jeito que quiser, voa deformada. Uma bailarina-pássaro aleijada no circo de seu pai. O aleijão destas pernas é cruel. Sua irmã deformada é o aleijão de sua própria alma, da alma de ambas. A vida é mais simples do que a imaginação supõe e mais complexa do que a experiência sugere. E mais uma vez a imaginação é sugerida ao leitor-espectador por imagens das mentes distorcidas e apavoradas das irmãs Veteranyi no telão-imagem-mental:

“Não posso sair do trailer sozinha.” (...)

“Não posso brincar com as outras crianças.” (...)

“Minha mãe não confia em ninguém.” (...)

“Tenho de aprender isso também”. (...)

(VETERANYI, 2004)

Um chicote, que vira fita vermelha na imaginação delirante da menina, trai mais uma tentativa de paraíso. Neste rasgo poético da encenação há o impacto aliviante de que

Aglaja-criança-síntese ainda mora naquela figura. *Suspiro. Respiração. Seguimos no jogo.*

Terceiro ato

Final do segundo ato surge escrito no telão, numa tentativa de alertar ao espectador quanto ao tempo cronológico da encenação.

Penso, como expectadora, já misturada com Aglaja, aceitando o convite da proposta estética da peça:

Mora/moro naquela figura. Por quanto tempo? (...)

Resisto.

Por quanto tempo? (...)

Onde está meu simulacro de família?

Pai estopim. Mãe detonação. Explosão. Cisão. Acidente de sua mãe. Aleijão de sua mãe. Arremedo de mãe e pai desunidos para sempre. Aglaja-síntese, adolece. Agora funde-se. Fundiu-se. A libido torna-se aberração.

Resisto? Prazer. Paraíso na dor!

Não basta mais a imediata lógica infantil. A força deletéria do sangue menstrual de Aglaja exige dela sacrifício maior para alcançar o prazer.

Penso/interajo com Anna:

Mutilar. Cortar. Comer. Prazer está em mim, em minha pele; na minha carne! Eu! Eu! Eu! Cisão. Preciso fundir-me... Me cortar, me punir! Algo não vai bem comigo. Que é que eu tenho? Mamãe, papai, irmã...?(Telão escancarando tudo!)

Resistindo ao jogo, pela força da narrativa e da encenação multimodal que opta pelo telão para destacar este momento de grande densidade modal, testemunhamos o auto-flagelo da menina. Prazer em se ferir, comer pedra, comer botão. Ela precisa fundir e forjar para si alguma personalidade, qualquer uma. Suprir sua necessidade de vida, alimentar sua imaginação destrutiva que a tenta eximir de culpa. Sentir qualquer coisa que a defina como pessoa, que a individualize na adolescência, que não a transforme em sua mãe. Ela não quer ter filhos! *Sete vezes! Setenta vezes! Setenta vezes sete vezes! Não!* (Surge no telão, em letras garrafais, salientando o comparecimento modal deste signo cênico, a palavra de Aglaja, à qual somente o espectador tem acesso). Em seu romance, Aglaja escreve três páginas seguidas com apenas esta única frase: “Não quero ter filhos, setenta vezes sete!”. Este é um dos grandes momentos de intertextualidade do espetáculo.

Sobre o incesto de seu pai, sobre como era a relação dele com sua mãe e sobre como ele traía sua mãe com a própria irmã dela, a narradora infante apresenta uma consciência turva, maculada, ferida, confusa, misturando palavras dela com as de sua mãe, mas ela não quer ser sua mãe, nunca:

O Contrato

Ele a traía sempre às terças-feiras. Ela o traía às quintas.

Certo sábado ele pediu: ponha percevejos no meu arroz.

Ela fez uma comida picante. Acendeu velas azuis. Colocou um tango.

Eles se abraçaram. Sem sentidos.

E aí veio o sangue.

Na sua boca.

Das suas entranhas.

Ela raramente o achara tão sensual.

No domingo ela pediu: espanque-me.

Ele bateu de cinta no seu rosto. Arrancou-lhe um dedo com o alicate.

Às 10 em ponto eles apagaram as luzes.

Segunda-feira ambos tinham de levantar cedo.

(VETERANYI, 2004)

Sentir qualquer coisa que seja sua, que ninguém lhe roube. Sentir dor. A sua dor é sua. *Dela. Nossa*. Isso ninguém nunca vai lhe roubar. Sua dor é seu prazer para todo o sempre...

Ouvimos (e lemos), Anna dizer: "Em cada nova cidade, cavo um buraco na terra em frente ao nosso trailer, coloco a mão lá dentro, depois a cabeça, e escuto Deus respirar e mastigar debaixo da terra. Às vezes, tenho vontade de cavar até encontrá-lo, apesar de ter medo de que ele me morda."

A *fábula fundamental da minha vida* é um recurso narrativo épico e precioso, recorrente nesta encenação. O espetáculo nos apresenta, dentro do jogo e pela adaptação da história, a fábula essencial da vida de Aglaja, tornada Anna em seu discurso autobiográfico, pela força da palavra narrada em cena e pelo reforço da dramaturgia exposta pelo telão, transferindo esta fábula para os filmes feitos por seu pai – recriados para a cena – transferindo a fábula para a mãe-boneca-manequim, transferindo-a em seguida, para a própria bonequinha que Anna-Aglaja carrega o tempo todo, mesmo quando esta sendo exposta sexualmente (simulacro de si mesma e da presença de sua irmã mais velha).

A fábula não nos poupou, não nos aliviou, não abriu concessões. A esta altura do espetáculo não temos outra condição senão a de reféns de uma razão oculta que pontua a vida de Aglaja. Somos nós os interlocutores *deus-ex-machina* do diário mental que Aglaja constrói, porque ela não sabe escrever. Sua mente é o telão! Somente nós, espectadores demiurgos, lemos seus pensamentos.

Sua mãe mascara sua nudez púbere com uma calcinha de “pêlos pubianos”, feita com seus próprios cabelos cortados em pedacinhos, para suscitar desejo nos homens do show de aberrações sexuais no qual ela agora trabalha. Extremo efeito lírico-poético cruel. *Máscara. Aglaja precisa se auto-flagelar*. Em cena, seu sangue – cenográfico – escorre através dos falsos pêlos e para suprir a fome desta “boca” libidinosa a procura de indentidade, ela enfia pão vagina adentro tal qual alimento sagrado, numa espécie de transubstanciação doentia. Presentificação, com força e verdade, da transição da infância para a adolescência.

Navegamos desde o início do jogo pela via da incomunicabilidade humana. O simbólico revela e avisa **apenas ao espectador e aos atores** o que está acontecendo, mas **não aos personagens**. Estes não tem a consciência do nosso olho de fora, não rompem a quarta parede, a não ser para narrar o que se passa no telão ou para narrar falas que completam o que está escrito no telão.

O tempo todo os telefones pendurados pelo espaço cênico traduzem a incomunicabilidade humana ou a habilidade do homem de não se perceber. O alimento que vem sendo preparado em cena desde o início simbolicamente avisa o tempo todo acerca da comilança física que, impondo espelho metafórico àquelas pessoas da fabula da vida de Aglaja (e portanto a nós mesmos, que agora *somos* o seu diário mental), se deforma em comilança espiritual primitiva, carnificina, culminando no banquete báquico que oferece Aglaja sobre uma espécie de mesa eucarística, sob a desproteção de sua mãe aleijada, tetraplégica, que está à mesa e conclama os devoradores.

Neste momento, os atores como eles mesmos, desprovidos de personagens, convidam algumas pessoas do público para sentarem-se à mesa e comer de verdade àquela **polenta romena** com cebolas, que estava sendo cozida desde o início do espetáculo e que fica pronta nesta cena. O cheiro invade o teatro e as narinas dos espectadores desde o final do Primeiro Ato, nos dizendo o tempo todo que há uma criança sendo cozida ali. Esta criança também somos nós mesmos. Depois que acomodam os espectadores ao redor da mesa, os atores reassumem seus papéis e comem junto com o público, enquanto que ao fundo, no telão, cenas de Aglaja sendo explorada sexualmente são apresentadas ao público. Estas cenas foram idealizadas e filmadas teatral e simbolicamente pelo elenco. Depois são exibidos os filmes caseiros feitos pelo pai de Aglaja, recriados pelo grupo da maneira mais mimética possível, em preto e branco. O pai de Aglaja queria que sua família fosse toda artista de cinema em Hollywood. Encerrando o banquete, a atriz que interpreta Aglaja sobe sobre a mesa em que todos estão comendo a polenta e bebendo coca-cola, e exhibe a sua nudez adolescente teatralmente, usando a calcinha de pêlos pubianos que sua mãe a obrigava a usar para se exhibir nos shows.

Finalmente, no fim da jornada e do banquete, Aglaja cobre sua “nudez” com sua boneca, para gritar – de alguma forma – que existe um ser-síntese ali, naquela figura de menina. Aglaja mergulha e se perde para sempre na força da imagem dos filmes que seu pai fez para transformar sua outrora sagrada família em estrelas de cinema, para que ficassem mais perto dos anjos, dos deuses e do circo do céu, que “deve ser mais limpinho que o da terra!”. Pelo menos lá não vai ter oriente-ocidente. (Surge a esperança estampada no telão).

No final, Anna foge para dentro do filme, corre para dentro do telão, ela foge para aquele mundo ideal, lindo, perfeito, só seu. Enquanto ela evade, vemos fotos p&b de cenas de família, alternadas com o seguinte texto, também projetado:

Imagino o céu.
Ele é tão grande, que logo adormeço, para me acalmar.
Quando acordo, sei que Deus é um pouco menor do que o céu. Senão,
adormeceríamos sempre de susto na hora de rezar.
Será que Deus fala outras línguas?
Será que entende os estrangeiros?
Ou será que os anjos ficam sentados em pequenas cabines de vidro
fazendo traduções?
(VETERANYI, 2004)

A atriz está encostada no telão. Anna desapareceu do mundo sensível e surgiu dentro do filme, presa lá dentro, num terno *looping* fictício, teatral, cinematográfico, de felicidade. A avó (vista no filme projetado no telão, reconstituído pelo grupo, a partir do filme original feito pelo pai de Aglaja) sorri para ela. Sorri para seu pai, para sua mãe e para sua irmã. Eles estão indo embora no filme do céu, junto com ela, a avó. Esta pátria para onde se quer voltar. Como ensinou Fernando Pessoa, “eu não tenho raiz como uma árvore, e portanto não tenho raiz. ”

Conclusão:

Nossa apreciação foi direcionada no sentido de descobrir como o texto-base foi o mapa, tanto para a adaptação teatral quanto para a eleição de recursos multimidáticos: i) multimodais como projeção de cenas teatrais filmadas sobre situações da peça que não são encenadas ao vivo; ii) multimodais ao se utilizarem de letreiro projetado no telão, exibindo intertextualmente pensamentos interiores de Aglaja-narradora e Aglaja autora; iii) multimodais pela própria natureza do fazer teatral, na qual o ator necessariamente acessa recursos de coocorrência de semioses (fala, gesto, expressão corporal, direcionamento de olhar, etc.).

Nossa metodologia foi escrutinar profundamente a encenação utilizando as categorias de análise da Linguística Textual, da análise multimodal e da análise de processos multimidáticos. Como a natureza do teatro exige que o espetáculo seja ao vivo, para fins de demonstração de nossos argumentos, o *corpus* desta pesquisa é composto por vídeo do espetáculo em suporte DVD. Em nossa exposição fazemos uso da projeção em data-show de trechos da peça, evidenciando o uso de tecnologia multimídia, inclusive, para investigar a essência do fazer teatral, exposta, também nesta análise.

Vivemos uma nova espécie de realidade dominada por instrumentos capazes de sintetizar e reproduzir tecnologicamente e de forma quase autossuficiente produtos culturais (imagens, sons, palavras) antes somente produzidos pela ação humana. Da mesma forma, crescem de maneira exponencial e acelerada os meios capazes de criar, registrar, armazenar e transmitir linguagens (SANTAELLA, 2001) provocando significativas mutações nos domínios da arte. Mas, se em todos os tempos os artistas sempre se apropriaram das recentes descobertas para feitura de sua arte, certamente também foram capazes de produzir respostas indicativas dos novos rumos do projeto humano. Se hoje categorias estéticas tradicionais são subvertidas e superadas por cruzamentos de

formas e gêneros artísticos diversos, haverá momento em que os artistas deverão dar um passo à frente em busca de novos horizontes de experimentação. Sua filosofia haverá sempre de sonhar mais coisas entre o céu e a terra. O estado de ser e não ser das artes cênicas e performativas contemporâneas é, pois, uma insistente pergunta sobre os próprios destinos da arte.

Referências Bibliográficas

Referências bibliográficas de Aglaja Veteranyi:

Ein Totentanz: Geschenke. Zürich, Edition Peter Petrej, 1999
Warum das Kind in der Polenta kocht. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1999
Das Regal der letzten Atemzüge. Stuttgart und München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2002
Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter. München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2004

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985

CAVALCANTE, M. M. **Referenciação sobre coisas ditas e não ditas,** 2011. [No prelo]

LEHMANN, H.T. **O Teatro Pós Dramático.** São Paulo: Cosac Naif, 2002

FAVERO, L. L. & KOCH, I. G. V. **Introdução.** In: *Linguística Textual:* São Paulo: Cortez, 1988

FERNANDES, S. **Subversão no palco.** *Revista Humanidades.* Brasília, edição especial, n. 52, p. 07-18, novembro de 2006

KOCH, I.G.V.; MORATO, E.M. & BENTES, A.C. **Referenciação e Discurso.** São Paulo: Editora Contexto, 2005

KOCH, I. G. V. **O texto e a construção dos sentidos.** São Paulo: Contexto, 2009

_____. **A possibilidade de Intercâmbio entre Linguística Textual e o ensino de língua materna.** In: *Revista Veredas* n.o 12, cap. 73. UFJF, 2009

_____. **Introdução à Linguística Textual.** São Paulo: Martins Fontes, 2004

_____. **Desvendando os Segredos do Texto.** São Paulo: Cortez, 2002

MARCUSCHI, L. **Cognição, Linguística e Práticas Interacionais.** Rio de Janeiro: Lucerna, 2007

MONDADA, L.; DUBOIS, D. **Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação.** In: CAVALCANTE, M.M.; RODRIGUES, B.B.; CIULLA, A. (Org.). *Referenciação.* São Paulo: Contexto, 2003

MONDADA, L. **6ª Conferência Internacional de Multimodalidade: Corpos Interagindo: Recursos Multimodais para Organização da Interação Social.** Instituto de Educação, Londres, 2012

MORATO, E.M. **A Construção Meta-enunciativa na Linguagem de Sujeitos Afásicos : Subsídios para um protocolo de investigação neurolinguística.** Projeto de Pesquisa, CNPQ Proc. 301396/96-5, 2002

NORRIS, S. **Multiparty interaction: a multimodal perspective on relevance.** *Discourse Studies,* 8(3) p. 401-421, 2006

ROSENFELD, A. **Reflexões sobre o Romance Moderno.** In: *Texto/Contexto.* São Paulo: Perspectiva, 1973

SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação.** São Paulo: Paulus, 2004

SANTAELLA, L. **Matrizes da Linguagem e Pensamento – Sonora, Visual, Verbal: Aplicações na Hipermídia.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2001

VILLAR, F. P. **Interdisciplinaridades Artísticas.** In: *Revista Santana.* Arão, Paranaguá de (coord.). *Visões da Ilha: apontamentos sobre teatro e educação.* p. 115-120. São Luís: UFMA, 2003

VETERANYI, A. **Porque a Criança Cozinha na Polenta.** São Paulo: DBA, 2004

Publicação on line:

Caderno Pedagógicos :“Do Inumano ao *mais-Humano*”, 1ª versão, Cia Teatro Balagan de São Paulo – SP, 2012

<http://www.ciateatrobalagan.com.br/wpcontent/uploads/2012/11/FORMA%C3%87%C3%83O-DO-OLHAR-PRIMEIRA-ETAPA.pdf>. Última consulta em 05/07/2013

iAutora

CALLIGARIS, Juliana Pablos, Mestranda

Instituto de Estudos da Linguagem – IEL da UNICAMP Nome por extenso da Instituição

Juliana.calligaris@gmail.com