

**DA COXIA DA PALAVRA AO CICLORAMA DE SENTIDOS: UMA
(POSSÍVEL) LEITURA DE *NEKROPOLIS*, DE ROBERTO ALVIM**

**FROM THE AISLE OF THE WORD TO THE CYCLORAMA OF
SENSES: A (POSSIBLE) READING OF *NEKROPOLIS*, BY ROBERTO ALVIM**

**DEL PASILLO DE LA PALABRA AL CICLORAMA DE LOS SENTIDOS:
UMA (POSIBLE) LECTURA DE *NEKROPOLIS*, POR ROBERTO ALVIM**

Carla Forini Monteiro¹

Wagner Corsino Enedino²

RESUMO: Ancorando-se nas contribuições de Renata Pallottini (1989) referentes à configuração da personagem no teatro; bem como os alicerces teóricos preconizados por Jean-Pierre Ryngaert (1996; 1998) e Patrice Pavis (2008) sobre teatro/dramaturgia, este artigo tem por objetivo a exploração do texto dramático *Nekropolis* (2008), do dramaturgo contemporâneo Roberto Alvim, enquanto forma (todo orgânico) e estrutura (história e discurso), focalizando o tempo/espaço e as personagens, as quais podem ser analisadas como signos ideologicamente marcados pelo incessante estado de inadaptação em que se encontram na sociedade. Nesse segmento, pretende-se mostrar o jogo estratégico de ação e reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva entre as *personas* no espaço diegético.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro Contemporâneo. Personagem. Roberto Alvim.

ABSTRACT: Anchoring in the contributions of Renata Pallottini (1989) regarding the configuration of the character in the theater; as well as the theoretical foundations advocated by Jean-Pierre Ryngaert (1996; 1998) and Patrice Pavis (2008) on theater/dramaturgy, this article aims to explore the dramatic text *Nekropolis* (2008), by contemporary playwright Roberto Alvim, as a form (all organic) and structure (history and discourse), focusing on time/space and characters, which can be analyzed as signs ideologically marked by the incessant state of inadequacy in which find in society. In this segment, it is intended to show the strategic game of action and reaction, of question and answer, of domination and avoidance among the *personas* in the diegetic space.

Keywords: Contemporary Brazilian Drama. Character. Roberto Alvim.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de São José do Rio Preto. Bolsista Capes. E-mail: carla.forinimonteiro@gmail.com.

² Pós-Doutorado pela UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas; Doutor em Letras pela UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de São José do Rio Preto. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Mestrado e Doutorado), na FAALC – Faculdade de Artes, Letras e Comunicação – na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Cidade Universitária/Campo Grande. E-mail: wagner.corsino@ufms.br.

Introdução

O presente artigo propõe analisar como se materializam as relações entre Literatura e História estabelecidas pelo dramaturgo brasileiro contemporâneo Roberto Alvim na peça *Nekropolis* publicada em 2008, levando em consideração a violência como geradora de conflito entre os personagens e, por fim, a construção dos personagens objetivando o entendimento do incessante estado de inadaptação instaurado pela sociedade pós-moderna. Quanto à opção por Roberto Alvim, orientou-se por distintos critérios: as poucas referências quanto a sua obra *Nekropolis* na história da literatura brasileira; o caráter social de sua ficção; a universalidade de seus temas; a dimensão existencial e a força expressiva da linguagem de suas personagens. Nesse sentido, o teórico francês Patrice Pavis (2008, p. 103) afirma que “[...] o discurso teatral se distingue do discurso literário ou ‘cotidiano’ por sua força performática, seu poder de, simbolicamente, levar a cabo uma ação”. Portanto, o discurso teatral é o lugar da retórica, dos pressupostos e da enunciação.

1. Traços e (des) contornos de um polêmico dramaturgo

O dramaturgo Roberto Alvim, nome artístico de Roberto Rêgo Pinheiro, nasceu no Rio de Janeiro em 15 de maio de 1973. Formou-se na Casa de Artes de Laranjeiras (CAL), na mesma cidade; profissionalmente atua como professor de Dramaturgia e História do Teatro, diretor e dramaturgo. Já lecionou em inúmeras Instituições de Ensino, das quais cabe citar a Escola Livre de Teatro (ELT); o Núcleo de Dramaturgia do SESI em Curitiba, onde também atuou como Coordenador, bem como na Universidade de Córdoba, na Argentina. Importa destacar que, a convite do Ministério da Cultura, ministrou oficinas em diversos locais do Brasil.

Em meados dos anos 90, Alvim foi pioneiro do projeto Nova Dramaturgia Carioca, que se traduz na pretensão de trazer, para a cena do Rio de Janeiro, novos nomes da dramaturgia. O projeto consistia em subsidiar a montagem de peças e mostras teatrais organizadas por novos dramaturgos, além de oferecer workshops de dramaturgia contemporânea. Muda-se para São Paulo em 2006, onde constrói a Companhia Club Noir, a qual é dedicada à formação de jovens dramaturgos. O Club Noir e, conseqüentemente, seu fundador passam a ganhar maior notoriedade no cenário nacional ao serem indicados a relevantes premiações do teatro Brasileiro, como por exemplo o Prêmio Shell, para o qual o nome de Alvim foi indicado três vezes. Além das diversas indicações, o

dramaturgo venceu o Prêmio Bravo de Teatro em 2009, o prêmio APCA 2012 e o Prêmio Governador do Estado de São Paulo.

Durante sua carreira, viveu momentos de experimentação, uma vez que já mergulhou em arquiteturas dramáticas extremamente realistas e só se desvinculou delas após a construção do Club Noir, no qual surge, aos poucos, o conceito de “transumano” que Roberto Alvim defende até hoje.

Importa mencionar que, no âmbito acadêmico, há esparsos estudos sobre o autor, que vão desde artigos até dissertações de Mestrado. Críticos e pesquisadores acentuam o olhar sobre um novo modelo de construção dramática que caracteriza as principais obras de Alvim, pois sua poética se distancia, paulatinamente, da tradicional. Nesse segmento:

Ao mesmo tempo em que mantém certos elementos (residuais) da forma dramática de tradição aristotélico-hegeliana, o autor inicia um trabalho de desconstrução da lógica linguística a que estamos habituados, e que é característica dessa tradição dramática, organizando as falas de seus personagens de uma forma tal que prejudica o entendimento rápido do sentido dos enunciados (BRITO, 2015, p.74).

Em meio a sua constante produção dramatúrgica, Roberto Alvim parece buscar uma alteridade radical, reinventando tempo, espaço e condição humana. O autor não restringe essa busca à dramaturgia. Entusiasta das artes plásticas, especialmente do Expressionismo Abstrato, cita em inúmeras entrevistas a admiração e, até mesmo, a inspiração advinda das obras do pintor norte-americano de origem holandesa Willem de Kooning. Notadamente, Kooning valia-se, como a maioria dos artistas abstratos, de formas e cores para a construção de sua expressão artística. Com efeito, acabava suprimindo a óbvia relação do quadro com a realidade; deixando que a percepção de familiaridade com o real fosse elaborada, particularmente, por cada observador. Fundamentando-se em estudos literários, filosóficos e plásticos, o dramaturgo Alvim compõe suas peças fazendo-se valer de analogias que o auxiliam na construção de novos planos linguísticos, os quais não se mostram em primeira instância. Ocorre, todavia, que quando se tornam notórios conseguem proporcionar ao leitor/espectador uma experimentação de subjetividade singular, aproximando-se da estética expressionista de Willem de Kooning.

Alvim é o primeiro autor brasileiro a ser publicado na Coleção de Dramaturgia Contemporânea Europeia, a *Les Solitaires Intempestifs*. Em sua atuação profissional, já atuou como diretor, ministrou palestras e teve suas obras encenadas na França, Argentina, Alemanha, Espanha, Suíça, Brasil, México e Bélgica. Nos últimos tempos sempre esteve

envolvido em inúmeras polêmicas com a classe artística. Nesse segmento, foi convidado para estar à frente da Secretaria de Cultura no governo do presidente Jair Bolsonaro. Ocorre, todavia, que sua permanência se tornou insustentável após divulgação de um vídeo no qual parafraseava o ministro nazista Joseph Goebbels visando uma defesa jurídica do edital do Prêmio Nacional das Artes.

2. Em cena, a peça

A peça *Nekropolis* (2008), do dramaturgo Roberto Alvim, retrata o julgamento de uma facção criminosa autodenominada “Estirpe”, na qual homens e mulheres, em sua maioria não identificados, mesmo sem o apoio da população, desenterram corpos em rigor cadavérico, os quais, em estado post mortem, são esquecidos em valas comuns; situação ocasionada pela negligência governamental. Os membros do grupo terrorista “Estirpe” se diferem dos outros personagens, uma vez que seu ideal revolucionário se pauta na utilização de um ruído comunicativo entre os acusados e os cidadãos afetados pelos seus atos.

A dramaturgia de Roberto Alvim traz para o centro das discussões o comportamento, o modo, as características da linguagem e, especialmente, o grande desafio do “não-viver”. A obra *Nekropolis* (2008) retrata situações sociais que persistem e se proliferam nos espaços urbanos.

É interessante constatar, na obra *Ler teatro contemporâneo*, de Jean-Pierre Ryngaert (1998, p.39), que “[...] a criação contemporânea e a escrita moderna se inscrevem já de início neste teatro de ruptura, renovação e da interrogação”. Ainda, nesse segmento, o teórico francês afirma que “[...] o teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido” (RYNGAERT, 1998, p.05). Nesse viés, a justificativa da escolha do autor ocorreu devido às poucas pesquisas sistemáticas no que tange a referida peça; como também devido ao caráter social e universalidade de seus temas.

3. A teatralidade em Roberto Alvim

Para definir a teatralidade da obra de Roberto Alvim é preciso identificar sua origem e sua natureza, por meio dos temas e conteúdos descritos pelo texto, seja na forma da expressão, seja na maneira pela qual o texto evoca o mundo exterior à obra escrita e

encenada. Em outras palavras, toda teatralidade do teatro de Alvim está pautada, sobretudo, na relação causa/efeito. Nessa relação, o efeito obtido ou desejado dependerá dos motivos causados pelo personagem na peça. Roberto Alvim se utiliza desses recursos na maioria de suas peças para reforçar o conflito social.

Observa-se em Roberto Alvim um teatro constituído de aventura cognitiva que busca verificar como a matéria observada foi aproveitada para a composição de obras literárias, que recursos do poder criador do artista fizeram a crônica transformar-se em evocação de vidas humanas, com uma estrutura artística desenvolvida por meio de uma linguagem tecida de imagens e símbolos universalmente conhecidos, uma vez que “O teatro é uma instituição em que o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo à educação, onde faculdade alguma da alma sofre qualquer tensão em detrimento de outras, e nenhum prazer é desfrutado a expensas do todo” (SCHILLER, 1991, p. 47). Importa considerar, também, que não se podem definir, contemporaneamente e da perspectiva teórica, características absolutas da escrita teatral:

Em termos modernos, a dramaturgia do texto inclui as técnicas de escrita e aquilo que é contado, assim como o efeito esperado sobre o espectador. A identificação, indispensável na catarse, enraíza-se na escrita e principia com a credibilidade da obra teatral. Nenhuma imperfeição da ‘imitação’ deveria impedir o espectador de acreditar no que é representado diante dele (RYNGAERT, 1996, p. 15).

Além disso, “o teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e [...] ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento” (RYNGAERT, 1996, p. 17). Com efeito, em *Nekropolis* ressalta-se, ainda, o tom de grotesco e, às vezes, de mau gosto, que perpassa as situações criadas e atinge as personagens que as vivenciam, revelando-se no vocabulário por elas empregado e na atmosfera lúgubre de cada cena apresentada. Portanto, pode-se observar tais aspectos no confronto ideológico entre as personagens Ana Maria e Joana:

[...]
 os de nós
 não vingança não destroyer mas pra salvar SALVAR
 os de nós
 que a ESTIRPE não é bando de gente
 que a ESTIRPE é um cu
 cagapeida de volta o que no antes o eles enfiou no goela abaixo
 dos de nós
 [...]
 JOANA.
 Onde vocês querem chegar?

ANA MARIA.
Não aí.
JOANA.
Quê?
ANA MARIA.
Aí. Onde você está. Aí não.
JOANA.
E onde eu estou?
ANA MARIA.
No poder.
Não é?
(Silêncio)
JOANA.
Também já fui como você.
[...]
(ALVIM, 2008, p.19).

Não se pode esquecer que essa relação é um dos fatores importantes para o estudo da recepção, é o efeito causado pelas atitudes um do outro que marca o momento da experiência primária e define que a reflexão é diferente. Observa-se, assim, que toda teatralidade do teatro de Roberto Alvim está pautada, sobretudo, na relação causa/efeito e do processo de bricolagem por ele incorporado na peça *Nekropolis*, ou seja, trata-se de um drama criado a partir de recortes, pois “Nada mais original, nada mais próprio do que se nutrir dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY *apud* NITRINI, 2000, p. 134). Importa destacar que esse tipo de intertextualidade é muito comum no mundo da pintura e também na música, uma vez que diversos artistas utilizam trechos e melodias de outras canções em seus novos trabalhos (o que é chamado, nesse caso, de “sample”). Ocorre, todavia, que bricolagem aparece também na literatura, quando um texto é criado a partir de fragmentos de outros.

Para Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar (2001, p. 757), a colagem trata-se de uma “[...] técnica ou processo de composição que consiste na utilização de recortes ou fragmentos de material impresso, papéis pintados etc., superpostos ou colocado lado a lado no suporte pictórico”. Nessa ordem, essa concepção de leitura leva a obra literária a uma relação dialógica que envolve literatura e leitor num processo de interação, que compõe um foco referencial estético-ideológico, que se evidencia enquanto houver interação leitor e receptor. Notadamente, o resultado da leitura de uma obra e o efeito pretendido só terá resultado, se levarmos em conta os conhecimentos de mundo do leitor, uma das condições fundamentais para estabelecer a interação. Segundo Zilberman (1989), o conhecimento de mundo do leitor é regido pelas convenções sociais, intelectuais, ideológicas e linguísticas. Especificamente no teatro, Patrice Pavis afirma que:

[...] examina o ponto de vista do espectador e os fatores que prepararam sua recepção correta ou equivocada, seu horizonte de expectativa cultural e ideológico, a série de obras que precederem este texto e esta representação, o modo de percepção, distanciado ou emotivo, o vínculo entre o mundo ficcional e os mundos reais da época representada e do espectador (PAVIS, 2008, p. 146).

Cumprido ressaltar que a experiência estética não tem início na compreensão e interpretação do significado de uma obra, nem na reconstrução da versão do autor e sim, na realização em consonância com seu efeito estético aclarando o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo. Dessa forma, se reconstrói o juízo estético denominado efeito e recepção que compara os “dois efeitos” de uma obra, sendo definidos como o atual e o histórico. As atitudes estáveis do autor devem estar sempre em consonância com suas personagens, pois cada momento de uma obra é apresentado como uma reação do autor, que abarca tanto o objeto de estudo quanto a reação do personagem frente ao objeto.

O autor é responsável por todos os detalhes da sua personagem, seus pensamentos e sentimentos, pois influenciam na criação da totalidade de suas personagens, uma vez que, na vida real, as pessoas apresentam estes sentimentos baseados em momentos soltos, isolados, e as definições expressam uma postura pragmática e vital adotada frente a estas pessoas. Além desta determinação o autor nos oferece certos prognósticos do que poderia ou não se esperar dessas pessoas, pois, as definições são impressões eventuais de uma totalidade, ou seja, uma má generalização empírica da vida real, nesse aspecto, o estudo das partes é tão importante para a caracterização das personagens quanto o conjunto.

Segundo Patrice Pavis, a estética (2008, p 145) “[...] é uma teoria geral que transcende as obras particulares e dedica-se a definir os critérios de julgamento em matéria artística e, por tabela, o vínculo da obra com a realidade”. Integrando o sistema teatral num conjunto de “gênero, teoria da literatura, sistema das belas-artes, categoria teatral ou dramática, teoria do belo, filosofia do conhecimento”. A estética do texto, que dialoga com a dramaturgia contemporânea, propõe uma concepção particular sobre os temas com que trabalha, alimentando discussões políticas tão incisivas quanto o projeto estético que a comporta. Numa construção diegética, permeada de bricolagem em cada cena, o dramaturgo recorre a um certo materialismo concreto, trazendo para à ribalta diegética, um ambiente precário em que a sociedade civil organizada se encontra. Não é forçoso ponderar que tais elementos funcionam como uma espécie de *leitmotiv* para o

autor. Com efeito, para Roberto Alvim, a matéria orgânica que utiliza na construção de suas personagens é justamente o contorno de cenas fortes e agressivas, a fim de que seu impacto sobre a plateia seja (sob sua ótica) decisivo para uma tomada de consciência.

4. Em cena, as personagens alvinianas

A palavra “personagem” deriva do latim *persona* que advem do verbo *personare*, ou “soar através de” que significa máscara e do grego *prosopon* que significa rosto. A união de *persona* com *prosopon* forma o termo “personagem”, o qual durante a cena trocava de *máscara* para fazer o jogo de efeito catártico e entitético entre os axiomas “bem” e “mal”. Com o crescimento do teatro, cumpre destacar que as personagens passam por um processo de identificação, assumindo forma e voz no ator na cena materializada. O que antes era vivido pela troca de máscaras, hoje é representado por meio de um processo de identificação individual e personalizado. Segundo o teórico francês Patrice Pavis, o papel dramático e seu uso “[...] adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana” (PAVIS, 2008, p.285).

Ao tratarmos das personagens, não podemos esquecer-nos de sua relevância para o texto, pois de todas as suas ações origina o enredo, a intriga, o *plot*. A junção do enredo e da personagem forma a história e a ação, em que a personagem se aproxima do real com sua individualidade e características específicas. Dotadas de livre arbítrio, as personagens inscritas em *Nekropolis* estão imersas em um universo caótico em que se conjugam as forças do mal e do bem, e onde predominam sentimentos paradoxais (esperança/desilusão; incerteza/fé; medo/coragem). Estas criaturas debatem-se nesta desordem cindidas por concepção cultural díspares. Será o combate destas forças antagônicas o *leitmotiv*, o fio para que se teça a intriga.

Segundo Anatol Rosenfeld (2002, p. 21-31), personagem é a entidade que, com mais nitidez, torna patente a ficção: é por meio dela que a camada imaginária se adensa e se cristaliza. No teatro, é ela que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real. Até o cenário pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso. Para a teórica Renata Pallottini (1989, p. 12), a relação ator-personagem prescinde de que o ator não pode encarnar a personagem; ele precisa configurá-la e criticá-la (ao modo do distanciamento brechtiano),

produzindo, num “quadro teatral não realista”, personagens autônomas ou realistas, entre as quais se insinua o pensamento do autor:

ANA MARIA – 4.000 assassinatos por semestre nos grandes centros urbanos, hoje. Dezenas de milhares de assassinatos por ano em nosso mundo livre: tiroteios, assaltos, negligência médica, doenças por falta de saneamento, balas perdidas. 70% dos casos não são nem investigados. Medo? Isso é pânico. Perseguição? Isso é exílio dentro do próprio país. Tortura? Isso é tortura como forma de vida (ALVIM, 2008, p. 20).

Com efeito, na esteira de Pallottini (1989), torna-se necessário acrescentar o um relevante meio de apreensão da personagem, o visual, que merece um lugar à parte, especialmente porque, em *Nekropolis*, esses dados assumem papel determinante. A aparência física da personagem, sua situação na sociedade, sua profissão, sua situação familiar, suas ligações amorosas ou de amizade ou no grupo em que se insere, sua crença religiosa, suas convicções políticas e morais, o poder e o grau de liberdade que possui, seus defeitos e virtudes, enfim, sua configuração física, social e psicológica, todos esses dados merecem destaque na configuração desses seres que vão constituir/representar seres humanos, vivendo conflitos internos, externos e até com o abstrato.

A personagem no teatro é a totalidade da obra, tudo se cria e se transforma através de seus atos e gestos, no teatro as palavras tomam vida, desencadeando uma corrente estética moderna, baseada em procedimentos históricos que reduz o cenário quase ao ponto zero e eleva a personagem em sua maior pureza. Como afirma Décio de Almeida Prado (2002, p. 84) o teatro fala do homem “através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.”

A personagem dispensa o intermédio do narrador, pois no teatro a história não é contada e sim mostrada como representação de uma realidade criada pelo autor. Transformar “narração em ação” (PRADO, 2002, p. 84) é uma tarefa árdua para as personagens, pois o confronto vivenciado durante toda a peça faz com que a personagem se sinta obrigada a acreditar profundamente nesta ficção. Na peça *Nekropolis*, a configuração das personagens no espaço diegético encontram-se, assim, distribuídas:

Os chamados “Membros da Estirpe” constituem-se como componentes do grupo terrorista e são enumerados de 1 a 6, posto que, em sua maioria, não são identificados. A não identificação dos “Membros da Estirpe” é confirmada ao longo do julgamento, momento em que são descritos por suas características físicas e o fato de não terem registro civil ou ocupação definida é pontuado. A personagem Ana Maria é a única entre

os membros do grupo relacionado a ser identificada, além de ser a única integrante a falar a língua “comum” entre os demais personagens.

O grupo terrorista alemão Baader-Meinhof é uma das inúmeras referências sócio históricas apresentadas na peça *Nekropolis* (2008). Urike Meinhof foi uma das principais integrantes do grupo terrorista mencionado e sua função pode ser comparada a da personagem Ana Maria. As duas personagens, além de darem voz a si próprias, são configuradas como mulheres fundamentais para as organizações criminosas, uma vez que Urike era o elo entre o social e os criminosos, devido a sua história passada como relevante jornalista. As notas que publicava a respeito das ações do grupo (sua participação em atos criminosos surpreendeu inúmeras pessoas); Ana Maria, da mesma forma, é a única entre os Membros da Estirpe conhecida socialmente e suas ações surpreendem a sociedade, já que trabalhou como alfabetizadora voluntária na comunidade Boa Esperança.

A personagem Joana é apresentada no quinto ato do drama, após o início do julgamento e apresentação dos réus. Esse ato retoma, por meio da analepse, uma formatura de bacharéis em direito ocorrida em 2003, momento em que a personagem, atual Secretária de Educação, profere um discurso abordando o sofrimento que vivenciou durante a Ditadura Militar e a vitória alcançada pelo país ao eleger um operário para a Presidência:

[...]
Ana Maria Garcia
Branca
33 anos
Professora voluntária da ONG Cimento Social.
Antes de ser presa, lecionava alfabetização para adultos em comunidades na periferia da cidade
(JUÍZA traga seu cigarro)
E tem até RG

(Escuridão)

(Aplausos. JOANA fala em um microfone)
JOANA – Jovens bacharéis de direito, formandos de 2003 da Pontifícia Universidade Católica – foi com grande orgulho que aceitei a honrosa função de paraninfa desta turma. Como deve ser do conhecimento de todos, chamo-me Joana Motta de Abreu, doutora em Direito Internacional, professora emérita desta casa e atual Secretária de Educação do Estado. Formei-me em Sociologia na Sorbonne em 1968, e tive a honra de dividir os bancos universitários com nosso estimado ex-presidente da República (ALVIM, 2008, p. 8-9).

Importa compreender o termo analepse como um “[...] movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em

alguns casos, anteriores ao seu início ” (REIS; LOPES, 1988, p.230). Importa destacar que na peça de Alvim, as analepses tornam-se elementos seminais para a manutenção da teatralidade, e apresenta “[...] a função de recuperar eventos cujo conhecimento se torne necessário para se conferir coerência interna à história” (REIS; LOPES, 1988, p.232).

No que diz respeito à personagem Juíza, é notoriamente percebido uma linguagem revestida de formalidade. Esta *persona* realiza a descrição dos membros da facção terrorista tragando um cigarro. Quanto à Promotora, esta é também permeada por um código linguístico notadamente rebuscado, marca característica do discurso jurídico. Faz uso recorrente de pronomes de tratamento formais e apropriados para com a juíza e as testemunhas. Ocorre, todavia, que há mudança linguística quando interroga a criança, buscando aproximação com a testemunha.

Batista é configurado na diegese como esposo da Sra. Josenilde, que faleceu soterrada na comunidade Boa Esperança e teve o corpo disposto em frente a fábrica onde trabalhava. As falas de Batista são constituídas por orações curtas e pausadas; sintaxe desconexa e ausência de pontuação. Sempre que questionado acerca da condição de vida precária de sua família, o personagem se exalta e grita. Foi aluno de Ana Maria, assim como sua mulher e, por essa razão, não acredita que a professora faria mal a algum deles. O homem diz “não saber” / “não entender” os motivos que levaram a exposição do corpo de sua falecida esposa.

Quanto à personagem Defensor, também é notadamente marcado por meio da linguagem rebuscada; faz uso de pronomes de tratamento formais e apropriados para com a juíza e as testemunhas; profere discursos ideológicos a favor da Estirpe utilizando-se de conceitos sobre o terrorismo já pontuados por filósofos historicamente conhecidos.

Já os Repórteres 1, 2 e 3 falam sempre ao microfone e proferem, basicamente, o mesmo discurso, mudando apenas a escolha dos vocábulos. Tais discursos classificam os atos como “insanos”, “hediondos” e “chocantes”, sendo totalmente parciais.

A personagem Pedro se apresenta na trama como uma criança, a qual teve contato com corpos em rigor cadavérico expostos em um parque pela Estirpe. A promotora busca frisar a idade do garoto e trabalhar em cima de uma “inocência”, que seria natural da infância; entretanto o menor foge (ao menos nesse aspecto) dessa naturalidade. Viciado em jogos violentos afirma estar acostumado com corpos em *rigor mortis* e ressalta que gostaria de estar armado quando avistou os cadáveres. A mãe do garoto o presenteia com jogos de extrema violência e permite que ele jogue por horas a

fi. Um ponto interessante identificado na didascália é que, ao fim do depoimento, o garoto se levanta e aponta uma “arma” imaginária para a juíza e para si mesmo.

Judite se apresenta no texto como uma senhora educada e absolutamente submissa ao marido. Seu filho é um dos jovens desaparecidos durante a ditadura militar. Mesmo disposta a falar é repreendida pelo marido que prefere omitir algumas informações quanto ao desaparecimento da Ulisses. Judite e o esposo receberam uma indenização por conta do desaparecimento de, na época estudante, Ulisses Gomes.

Lázaro configura-se como ex-piloto da FAB e esposo de Judite. Diferente da mulher aparenta estar incomodado com as perguntas da defesa e da promotoria. Repreende a esposa a todo o momento. Quanto aos Guardas, estes aparecem quando algum membro da Estirpe se exalta e também quando ressoa pelo palco a voz de uma mulher, a qual se suicida com o intuito de entregar seu corpo à facção terrorista.

No que concerne à Voz de Mulher, constitui-se como uma personagem que afirma entender os ideais da Estirpe e se suicida ao entrar correndo no julgamento e causar desconforto e tumulto. Já as Mulheres 1,2,3 configuram-se como pessoas comuns que representam a alienação social. Elas levantam hipóteses que pudessem justificar as atitudes do grupo terrorista.

No que diz respeito à personagem Mulher Idosa, trata-se de uma enferma abandonada (pelos médicos quanto pela filha) nos corredores de um hospital. É o único caso de assassinato da Estirpe. Em estado de delírio pensa que Ana Maria é sua filha que voltou para busca-la.

Já Ombudsman constitui-se como representante do povo. Após o suicídio dos membros da Estirpe a opinião de Ombudsman muda, sendo agora favorável ao grupo terrorista e ao legado deixado por ele. Cumpre mencionar que “Ombudsman” é uma expressão de origem sueca que significa “representante do cidadão”. A palavra é formada pela união de “ombuds” (representante) e “man” (homem). O termo surgiu em 1809, nos países escandinavos, para designar um Ouvidor-Geral do Parlamento, responsável por mediar e tentar solucionar as reivindicações da população junto ao governo.

5. Na cena diegética: o tempo e o espaço

O tempo e o espaço “são dois elementos historicamente fundadores da representação teatral que se desenrola sempre “aqui e agora” (espaço e tempo da representação) para falar, geralmente, de um “alhores, outrora” (espaço e tempo da ficção)

” (RYNGAERT, 1998, p. 105). Por se tratarem de categorias abstratas, o tempo e o espaço afetam diretamente a representação cênica e para um diretor a escolha desse espaço pode afetar diretamente o resultado final da representação.

O tempo é uma das marcas fundamentais do texto dramático e da manifestação cênica da obra teatral. Este aspecto tem o poder de demarcar o que é ou o que não é de uma cena. Ocorre que, para marcá-lo, seria necessário estar numa condição atemporal, porém sabe-se que esta condição não apresenta facilidade. Já o espaço é usado para marcar aspectos diversos do texto e da representação, podendo se dividir em espaço: cênico, demográfico, diegético, dramático, lúdico e mimético. A palavra “tempo” não apresenta apenas uma interpretação; possuem vários sentidos os quais podem se opor, resumidamente, a dois: os acontecimentos que é a sucessão e a dimensão episódica e o discurso que marca a totalidade temporal e a sequência de enunciados.

No teatro, o tempo apresenta dupla natureza e o espaço necessita de algum lugar para se fixar, pois a encenação é espacial; podendo ser cênico ou extra cênico, visível ou invisível, perceptível (mimético) ou não-perceptível (diegético). O espaço mimético não apresenta mediação do outro e o diegético sofre a mediação dos signos que podem ser verbais ou visuais. Segundo o teórico francês Michael Issacharoff (1985, p. 42) dos textos clássicos a peças contemporâneas, a ação dramática recairá entre os dois níveis de espaço: o perceptível e o não-perceptível. Com efeito, a representação cênica envolve tanto o tempo quanto o espaço, ou seja, remete a si próprio, porém só o tempo pode ser extracênico que precisa ser reconstruído por um sistema simbólico. No tempo cênico temos o tempo da representação e do espectador. Considerando tais aspectos, Patrice Pavis afirma que o tempo cênico:

Consiste é num presente contínuo que não pára de desvanecer-se, renovando-se sem cessar. Esta temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável - de 20h31 a 23h15, por exemplo, e psicologicamente ligado ao sentido subjetivo da duração do espectador. No interior de um quadro objetivo e mensurável, o espectador organiza sua percepção do espetáculo de acordo com uma impressão de duração - de tédio ou de entusiasmo-que só pertence a ele. Um mesmo segmento de tempo varia em duração conforme a peça, seu lugar na curva dramática e a recepção do espectador (PAVIS, 2008, p. 400).

Já o espaço cênico é o espaço real, onde evoluem os atores se restringindo apenas a área cênica ou em meio à platéia. Patrice Pavis descreve o espaço cênico como o *palco* ou *área de atuação*, podendo ser nominada de *cena* ou espetáculo “O espaço cênico nos é dado aqui e agora aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico” (PAVIS, 2008, p. 133).

Voltando-se para o tempo, adentramos no tempo extracênico (ou dramático) que descreve o tempo da ficção do espetáculo, ou seja, da fábula propriamente dita o qual está ligado à ilusão de que algo se passa ou se passou ou se passará num mundo possível no universo ficcional.

No que concerne ao tempo e ao espaço dramático, percebemos que sua análise está associada com uma dupla modalidade, pois “trata-se de apreender a maneira pela qual a intriga organiza - escolhe e dispõe - os materiais da fábula, como ela propõe uma montagem temporal de certos elementos” (PAVIS, 2008, p. 401) e como estas características se apresentam no espaço envolvendo texto, espaço abstrato e imaginação.

Importa mencionar que o tempo da ficção tratado pelo teórico Patrice Pavis não é exclusivo do teatro, mas de todo discurso narrativo que anuncia e fixa uma temporalidade. Com efeito, essas duas temporalidades (cênica e dramática) geram uma confusão entre os dois níveis. O espectador entra numa confusão cênica e dramática, em que vive num mundo presente, porém o deixa de lado para adentrar em outro universo do discurso, outra temporalidade que está associada à fábula.

A linguagem visual-cênica atrai a narrativa e reproduz as ações humanas (seus vícios, suas virtudes) utilizando o tempo de duração da ação e o tempo de duração da representação teatral. É comum “compactar” dentro de uma encenação de poucas horas, um espaço de tempo bem mais longo na realidade. Assim, a verossimilhança do teatro nos mostra a realidade temporal. No enredo da peça *Nekropolis* encontram-se fortes traços de bricolagem (espacial/temporal), fazendo alusão à discursos historicamente marcados, seja no âmbito artístico-cultural, seja no âmbito político; enfim, é uma característica peculiar da dramaturgia de Roberto Alvim.

Importa destacar que na peça de Alvim, as analepses tornam-se elementos seminais para a manutenção da teatralidade, e apresenta “[...] a função de recuperar eventos cujo conhecimento se torne necessário para se conferir coerência interna à história” (REIS; LOPES, 1988, p.232). Em meio às interrupções que ocorrem na ação; sendo, em sua maioria, causadas pelo grupo terrorista e seu discurso fragmentado, desencadeia-se também movimentos temporais, os quais retornam a eventos relevantes para o enredo; a exemplo do discurso da personagem Joana e/ou da retomada dos acontecimentos criminosos do grupo terrorista Estirpe diante de relatos da personagem Ana Maria ou de testemunhas.

PROMOTORA – O Sr. acredita que a ação com o cadáver de sua esposa foi

perpetrada em nome de uma causa maior?
BATISTA – Não. Não. Que causa?

[...]

(Escuridão)

(Luz abre lentamente no cadáver de Josenilde, pendurado num poste. A morta está em rigor cadavérico. Os 6 membros da ESTIRPE observam a morta. Escuridão, lentamente) (ALVIM, 2008, p. 13-14).

A obra fornece um grande número de informações relativas ao tempo e ao espaço. As atividades das personagens e seus discursos manifestam uma preocupação constante na manutenção ideológica que se constituem. Todas essas questões perdem seu grau de certeza com o “juízo” que se materializa diegicamente:

PROMOTORIA – Nem no período da ditadura militar a selvageria dos grupos de guerrilha urbana chegou a extremos como neste caso.

DEFENSORIA – Pode uma luta para dar voz a quem nunca teve ser julgada por aqueles que sempre sufocaram estas vozes?

PROMOTORIA – Se não coibirmos com rigor estes atos, em que tipo de caos irá mergulhar nossa sociedade? Em que espécie de Inferno estaremos todos imersos?

DEFENSORIA – Ser soterrado por negligência do poder público não é crime? Mortalidade infantil não é crime? Falência no sistema de saúde não é crime? De quem é o crime? De quem é a responsabilidade? Quem cometeu esses crimes? Quem são os criminosos?

PROMOTORIA – (Lentamente) O horror de um tiro na cabeça. (ALVIM, 2008, p. 51).

Organizam-se esses fatos em torno da figura espaço-temporal que se associa com a organização material da representação que fornecem subsídios para esclarecer estruturas de sentido. O espaço cênico é designado por Roberto Alvim como lúgubre, como se pode observar na didascália: “[...] Luz tênue: os 6 membros da ESTIRPE em suas celas, na noite anterior à divulgação do veredicto final. De diferentes modos (enforcamento com corda, sufocamento com saco plástico, envenenamento com pílulas, etc) eles se suicidam. [...]” (ALVIM, 2008, p. 58)

A peça *Nekropolis* apresenta-se em forma de sucessivos acontecimentos e tem como objetivo exercer uma forte influência emocional sobre o leitor/espectador. O dramaturgo se dedica a construir ações intensas previstas para o desenlace. Assim, o tempo apresenta-se, em determinadas instâncias, de forma fragmentada, o que não compromete a compreensão do enredo, uma vez que tal recurso é utilizado para situar o leitor/espectador acerca de determinados fatos ocorridos, fazendo ecoar vozes historicamente e ideologicamente marcadas.

JUDITE – Violento.

1 – José Carlos dos Santos.

2 – Naiara Gomes.

3 – Maria do Socorro Silva. Carlos Almeida da Costa. Felipe Silveira.

(Silêncio)

JUÍZA – Peço aos réus que se pronunciem apenas quando questionados.

4 – Waldomiro de Souza.

PROMOTORA – Meritíssima. (Pausa. Tempo imóvel) A promotoria ainda não terminou com as testemunhas.

5 – Lúcia Silva Correa. Iolanda Cunha.

JUÍZA – Que os réus se pronunciem apenas quando...

2 – Sílvia Santiago. Waldemir Andrade.

JUÍZA – Ordem.

4 – Eduardo Pinheiro.

JUÍZA – Ordem.

ANA MARIA – Os nomes (Pausa). Os nomes dos 11 indigentes enterrados em vala comum assassinados nas ruas longe dos condomínios. (ALVIM, 2008, p.43-44).

A estrutura temporal é como que fundida nos discursos que circunscrevem o texto. Todos os discursos convergem obstinadamente para a tarefa massacrante, claustrofóbica e dolorosa; que consiste em (re)criar os contornos do passado. No entanto, os acontecimentos são menos narrados que recuperados, e com eles a presença nada sutil das sensações passadas. A peça (microcosmo) é o reflexo, como um espelho, do macrocosmo (sociedade). Em outras palavras, é o universal dentro do local. Destaca-se, assim, que o drama da vivido pelas personagens é apenas pano de fundo para que se possa discutir e desnudar os comportamentos que permeiam as relações interpessoais.

Considerações Finais

A legitimação da obra literária decorre de sua articulação àquilo de que surge (a vida do escritor e a sociedade); de um entrelaçamento: “através do que diz, do mundo que representa, tem de justificar tacitamente a cenografia que ela impõe de início” (MAINGUENEAU, 1996, p. 132). Assim, o que o texto diz não pode fechar-se sobre si, porque o dizer que o veicula é duplo, enredando enunciação e enunciado. Essa duplicidade é ainda mais evidente e complexa no discurso teatral, em que a palavra participa, simultaneamente, de duas situações de enunciação muito diferentes entre si, embora “estritamente intrincadas”: a da representação da peça, por meio da qual um autor se dirige a um público; a da situação representada, em que as personagens dialogam “num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à representação” (MAINGUENEAU, 1996, p. 159).

O universo ficcional de Alvim se constitui por meio da (re)criação, da evocação

exterior e, especialmente, da eterna relação causa/efeito. Suas personagens, ideologicamente marcadas, trazem para o prosaísmo textual um duelo que não se restringe à dicotomia bem ou mal; capitalismo ou ditadura; estirpe ou população, mas que se constitui, em primazia, no jogo entre passado e presente. Essa dualidade se materializa nos diálogos entre Ana Maria e Joana, nos argumentos dispostos pela acusação e defesa e, especialmente, na retomada de eventos passados que ocorre nas didascálias; posto que o dramaturgo firma romper com os tempos pregressos, mas os evoca continuamente.

Em *Nekropolis*, pode-se dizer que o enunciador atualiza seus pontos de vista no discurso do autor e no objeto da encenação: atrás das palavras e das histórias das personagens, há a palavra, as intenções e a história do autor. Concebendo o espaço diegético controlado por um grupo terrorista denominado Estirpe permitiu ao dramaturgo colocar a nu os mecanismos que engendram as relações políticas e interpessoais. Destaca-se que a produção de Alvim não é de caráter irrepreensível, pois apresenta consideráveis falhas de teatralidade (relação de causa e efeito). Nesse segmento, podemos avaliar que Roberto Alvim tenha construído a peça *Nekropolis* em torno de sua ideologia; disseminando-a em meio à constituição textual, discutindo com os actantes, oferecendo maior força de convicção a uma ou outra e produzindo um texto em que as personagens estão em constante crise de inadaptação.

Referências

- ALVIM, Roberto. **Nekropolis**. [S.l.]. 2008.
- BRITO, Nayara Macedo Barbosa de. **Formas de ser um, de ser só: modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Porto Alegre: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ISSACHAROFF, Michael. O espaço no teatro. In: **O espetáculo do discurso**. Trad. Lídia Fachin. Paris: Corti, 1985.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Trad. Marina Appenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 81-101.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 9- 49.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.