

KAFKA NO PALCO: LITERATURA E TEATRO NA TRANSCRIÇÃO DA CIA. SONHO & DRAMA

Francisco Falabella Rocha
(UFMG - Mestrando)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<p>Francisco Falabella Rocha está realizando o curso de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de pesquisa Artes da Cena, sob a orientação de Marina Marcondes Machado, sendo contemplado como Bolsista com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). Trabalha, desde 2012, como escritor tendo contos premiados e publicados no RJ, SP, RS, MG, DF e PR. No teatro, acumula 19 anos de experiência tendo trabalhado com importantes figuras do teatro mineiro. Como dramaturgo, já escreveu onze roteiros originais encenados. E-mail: franciscofalabellarocha@gmail.com</p>

RESUMO	ABSTRACT
<p>O presente trabalho visa a investigar as adaptações da obra de Franz Kafka para o teatro, realizadas pela companhia mineira Sonho & Drama. A discussão teórica está fundamentada em dois eixos. O primeiro é o trabalho do dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra que, em seus estudos sobre os estruturalistas franceses e formalistas russos, descobre que toda narrativa pode ser dividida entre o seu Nível Fabular e o Nível Discursivo. O segundo ponto teórico é o da "Transcrição Teatral", leitura de Linei Hirsch para o conceito criado por Haroldo de Campos para a tradução poética, mas aqui ampliado ao exercício de montagens teatrais vindas de obras narrativas. Dessa forma, o artigo pretende mostrar o trabalho criativo, estabelecido por uma autonomia da cena, realizado pela companhia mineira e como ele pode suscitar reflexões sobre os modos de se conceber a transposição do texto literário para o teatro, seus recursos e possibilidades.</p>	<p>This article aims to investigate the adaptations of Franz Kafka's work for the theater, made by the Brazilian company Sonho & Drama. The theoretical discussion is based on two points. The first is the work of the Spanish playwright José Sanchis Sinisterra who, in his studies on French structuralists and Russian formalists, discovers that any narrative can be divided between his Fabular Level and the Discursive Level. The second theoretical point is that of "Transcreation Teatral", an appropriation of Linei Hirsch for the concept created by Haroldo de Campos for poetic translation, but here extended to the exercise of theatrical montages coming from narrative works. In this way, the article intends to show the creative work, established by the autonomy of the scene, carried out by the Brazilian company and how it can provoke reflections on the ways of conceiving the transposition of the literary text for the theater, its resources and possibilities.</p>

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Literatura; Franz Kafka; Teatro; Transcrição; Sinisterra.	Literature; Franz Kafka; Theater; Transcreation; Sinisterra.

1 INTRODUÇÃO

A Cia Sonho & Drama foi uma das mais importantes companhias de teatro de Minas Gerais, tendo em seu currículo um legado de significantes montagens e sendo uma influência para as gerações do teatro brasileiro que seguiram. A companhia foi fundada em 1979, tendo como integrantes: Teuda Bara, Luiz Maia, Adyr Assumpção, Hélio Zollini, Nely Rosa e Carlos Rocha. Este último, Carlos Rocha, foi o encenador, dramaturgo e líder artístico da companhia em sua primeira e segunda fase, de 1979 a 1987.

Dentro do trabalho dos primeiros oito anos da companhia, destacam-se dois aspectos fundamentais: o primeiro, era pensar o teatro como um ato de grupo, em um trabalho de um coletivo de artistas, em prol de um modelo profissional e autossuficiente; em um plano descentralizado e democrático. Fernando Mencarelli (2015) destaca a importância da formação do Teatro de Grupo em Belo Horizonte, um movimento novo que teve como principais lideranças: o Grupo Galpão, a A Cia Sonho & Drama e a Cia. Absurda (na figura do encenador Eid Ribeiro). Tal forma de organização promovia um novo tipo de criação, pautado por uma correlação entre ética, estética e técnica. As companhias, dessa forma, pensavam o teatro através do trabalho de grupo enquanto espaço de estudo, de pesquisa e de experimentação e, por consequência, enquanto espaço de formação e de consolidação de conhecimento. Mencarelli (2015) conclui que a geração do Teatro de Grupo de Belo Horizonte, ocorrida nos anos 1980, proporcionou um trabalho de formação e renovação na cena teatral mineira.

O segundo aspecto presente no trabalho da companhia era a busca por novas formas de expressão no teatro, investigando narrativas múltiplas para a cena, para além do texto dramático. A companhia utilizou, em diversos momentos de sua história, textos literários de autores como Franz Kafka, Guimarães Rosa (sendo a primeira companhia teatral a levar a obra “Grande Sertão: Veredas” para o teatro), Murilo Rubião, Baudelaire, Nietzsche, entre outros.

A primeira fase da companhia mineira é marcada pela investigação cênica e teórica, mas ainda sem produzir uma montagem teatral. A Cia Sonho & Drama passaria os três primeiros anos de sua existência atuando como um grupo de pesquisa, com frentes de estudo sobre autores do teatro contemporâneo e também da literatura. Em 1981, após uma reformulação em seu núcleo artístico, a trupe mineira decide preparar a sua estreia nos palcos. Para a sua primeira montagem foi escolhida a adaptação do romance *O Processo*, do escritor austríaco Franz Kafka.

Montagens teatrais de textos literários se tornariam uma prática comum para essa nova geração do teatro nacional, que buscava não apenas novos autores, mas novas linguagens em cena, fugindo dos dramas burgueses e de suas estruturas aristotélicas

rígidas, que antes eram partes intrínsecas de um teatro clássico. Um dos melhores exemplos de uso do texto literário em cena é a montagem conduzida em 1979 pelo diretor paulista Antunes Filho da obra *Macunaíma*, do escritor Mário de Andrade. Observa-se a mesma tendência nas carreiras de Aderbal Freire-Filho e de José Celso Martinez, para apenas citar dois dos mais influentes diretores de teatro do país.

Os conceitos de “Escritura Cênica”, por Patrice Pavis (1999), e de “Transcrição”, por Haroldo de Campos (2015), além do estudo das narrativas pensado pelo dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra (2016) possibilitam a análise de alguns aspectos da transposição de textos literários para o teatro. Com isso, perceberemos que a primeira fase da Cia Sonho & Drama testemunha um ato criativo de interpretação da obra literária para o teatro. Este artigo visa a investigar as duas primeiras montagens da companhia mineira baseadas na obra de Franz Kafka: *O Processo* (1981) e *A Metamorfose* (1984).

2 O PROCESSO

O romance *O Processo* de Franz Kafka apresenta a história de um homem comum, confiável funcionário de um banco, que foi acusado de um crime que nunca lhe é revelado. Na manhã em que completava seu trigésimo aniversário, Josef K. foi detido em seu próprio quarto por dois oficiais. O cidadão pensou que tudo não passava de um equívoco e que o mal-entendido logo seria resolvido, contudo, com o passar do tempo, a vida do homem é submetida a esse pesadelo burocrático, entre audiências, cartórios, salas de justiça, acompanhando o seu processo e nunca descobrindo de fato quem o acusa e, principalmente, qual foi o crime que ele havia cometido. A alegoria se torna mais clara quando percebemos que o processo de Josef K não está submetido à justiça comum, mas corre por outras instâncias, em um setor irrevelado, do qual nada se sabe. Arrastado por uma sequência de episódios perante a justiça, o Senhor K no final é morto, “como um cachorro”. A obra pode ser considerada um dos principais escritos de Franz Kafka, importante autor da literatura mundial, tendo sua obra ocupado lugar de destaque não apenas na literatura de língua alemã do século XX, mas em todo o mundo.

O crítico teatral Sábato Magaldi, em “O texto no teatro” (2001), destaca que o alcance da obra de Kafka está além do âmbito literário, sendo *O Processo* uma das principais obras que influenciaram o teatro de vanguarda, inspirando a escrita de autores como Beckett, Adamov, Ionesco. Magaldi (2001) destaca que no decorrer de sua vida, Kafka teve uma ligação próxima com o teatro, passando de textos escritos na infância que eram encenados pelas suas irmãs para a família, até um contato, em sua fase adulta, com a companhia de atores judeus orientais que atuavam no café Savoy, em Praga. Esse encontro

resultaria em laços afetivos e um impacto em sua formação intelectual, como Kafka relata em seus diários.

Dentro da obra de Kafka, existe um elemento teatral evidente. Não por seguir as leis do drama – no que se pode chamar de sequência dramática – mas pela tensão sufocante, pela qual a narrativa caminha, deixando as personagens em um nível intenso de carga dramática, por um fim esperado, ambíguo e asfixiante. O romance começa como uma frase que dá a medida de uma força superior, atuando sobre o destino do protagonista: “Alguém devia ter caluniado Josef K, pois sem que ele tivesse feito qualquer mal foi detido certa manhã”.

Magaldi aproxima a obra de Franz Kafka à tragédia grega: sendo o homem um ser indefeso que segue um destino implacável, em um mundo cujo significado desconhece. Para o leitor, enquanto o processo de Josef K se desenvolve, fica cada vez mais evidente que tal imbróglio não será resolvido de forma favorável. Nessa estrada vazia de objetivos e significados, o protagonista caminha até o seu desfecho.

Escolhido por um poder invisível e impiedoso, Josef K. mostra-se desde a primeira cena fatalizado, e o leitor não duvida um momento de que ele perecerá como vítima sobrenatural. Esse é o esquema das mais antigas tragédias gregas, em que a religiosidade primitiva não reconhece ao homem nenhum vislumbre de ser livre e o reduz à condição de títere. Uma diferença significativa entre Josef K. e os heróis perdidos na cadeia inexorável da destruição é que estes sucumbem apara exaltar uma ordem divina, enquanto ele é vítima de uma engrenagem oculta e que jamais se revelará, atestando a precedência do absurdo (MAGALDI, 2001, p.324).

Foi justo esse autor e obra que a Cia. Sonho & Drama escolheu para o seu espetáculo de estreia. A classe artística mineira dos anos 1980, contudo, via com certa desconfiança a adaptação de Kafka para o teatro, autor visto como ambíguo e mal compreendido. Mas para Carlos Rocha, diretor e dramaturgo da companhia mineira, Kafka era autor que dialogava com o absurdo da vida contemporânea, em um mundo confuso, em que as dominações de um sistema tirânico e da própria existência se cruzavam nesse caminho para um fim.

A montagem de *O Processo* da Cia. Sonho & Drama contou com a dramaturgia e direção de Carlos Rocha e com os atores: Bernardo Mata Machado, Gil Amâncio, Cida Falabella, Paulo Lisboa e Luiz Maia. *O Processo* foi a primeira encenação desse novo núcleo que não apenas se distinguia pelo uso de textos da literatura para o teatro, mas também pelos locais escolhidos para representar suas montagens. A apresentação aconteceu na Sala Multimeios da Biblioteca Pública Estadual Luís de Bessa, localizada próxima à Praça da Liberdade, em Belo Horizonte.

As plateias laterais e o galpão em estrutura retangular promoviam maior aproximação dos espectadores com os atores, possibilitando para o encenador e seus

artistas um movimento cênico diferente, com novas possibilidades de criação. Carlos Rocha cita em seus escritos que o uso desses espaços – que não foram inicialmente planejados para se apresentar teatro – eram novidade não só para o público, mas também para os artistas da cidade de Belo Horizonte, por muito tempo acostumados com o formato de palco italiano – que faziam um jogo seguro e pouco arriscado de encenações.

Apesar da desconfiança inicial, a convicção na montagem rendeu bons frutos para a companhia em seu espetáculo de estreia. Em 1981, o espetáculo “O Processo”, venceu o Troféu João Ceschiatti, principal premiação do teatro mineiro, na categoria Melhor Texto Mineiro Montado, além de projetar o grupo como um teatro de forte linguagem. A peça teve temporadas em Belo Horizonte, Curitiba e Salvador, tendo boa recepção do público e crítica, como mostra a dissertação de Cida Falabella Rocha (2006), que cita a reportagem de Bernardes (1981) sobre o espetáculo:

Acho o trabalho muito importante por vários motivos. Inicialmente porque o jovem grupo não esperou as senhas do Rio ou de São Paulo, neste novo momento, para fazer uma montagem nova, criativa. Depois, porque abrindo-se ao experimentalismo, a Sonho & Drama não se deixou levar pela euforia da forma, da mera pesquisa de linguagem, como é comum acontecer - e também saudável, por que não? - mas, aplicou forma/pesquisa a um conteúdo, numa proposta politizada, mas não didática ou panfletária. Lúdica, como é bom ao teatro, à arte (BERNARDES *apud* ROCHA, 1981, p.2).

Uma das premissas que fundamentaram o trabalho da Cia. Sonho & Drama é o entendimento de que a função central do teatro é a reconstrução simbólica do real. O que pode ser interpretado como uma recusa ao conceito do teatro realista. Se na cena, a companhia não pode ser verdadeiramente realista, então Carlos Rocha prefere não fingir. Mas, segundo o próprio, é possível ser verdadeiro na reconstrução simbólica. Então, a companhia recusa a ideia do fingimento em cena, no seu lugar adota a sinceridade do símbolo, da interpretação simbólica, da reconstrução do real.

Pensando nisso, Carlos Rocha relata em seus diários de montagem que seu trabalho com a companhia busca uma fisicalidade, no sentido estrito do que é físico, material, corpóreo. A busca desta fisicalidade na construção da cena tem como consequência e resultado o viés pelo cenográfico, pelo espaço cênico, pela iluminação, pela presença física do ator, para além do texto – dos diálogos, narrações ou falas.

Tais conceitos promoviam novas escrituras cênicas, conceito que Patrice Pavis define como:

A escritura (ou a arte) cênica é o modo de usar o aparelho cênico para por em cena – “em imagens e em carne” – as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola. Esta “escritura” (no sentido atual de estilo ou da maneira pessoal de exprimir-se) evidentemente nada tem de comparável com a escritura do texto: ela designa, por

metáfora, a prática da encenação, a qual dispõe de instrumentos, materiais e técnicas específicas para transmitir um sentido ao espectador (PAVIS, 1999, p. 131).

Criar uma dramaturgia do espaço, uma dramaturgia dos objetos, uma dramaturgia do corpo e da luz. Como se cada um desses elementos criassem uma narrativa ambígua e soturna e assim como a obra de Kafka o leitor/espectador era convidado para entrar nesse labirinto de processos paralelos que atuavam em uma mesma linguagem Kafkiana. O conceito da montagem era que a sala representava uma grande teia de aranha (a justiça) onde Josef K tinha sido fisgado. O espetáculo era esse ritual em que ele seria, ao final, executado. A dinâmica das cenas se revezava entre vários locais da sala, sendo os atores iluminados por velas e lanternas.

Carlos Rocha relata que ao ler a obra de Kafka percebeu que a concepção dos capítulos do livro potencializava as possibilidades cênicas. Em sua opinião, já tinha várias sequências no livro com “cara de cena”, que traziam uma teatralidade natural. Corroborando com essa ideia, o crítico teatral Sábado Magaldi (2001) escreve sobre o romance *O Processo*:

Um processo, conduzindo a julgamento, traz em si muito de teatral. Não são poucas as peças que fundamentam sua trama no desvendamento de um caso jurídico, em que o conflito se estabelece através da acusação e da defesa. Existe aí um núcleo dramático espontâneo, capaz de atrair todo o tempo o interesse do espectador (MAGALDI, 2001, p.322).

Com o êxito da montagem, a Cia Sonho & Drama foi convidada, em 1983, pelo *Goethe Institut* de Belo Horizonte para realizar uma nova montagem para as comemorações do centenário de nascimento de Franz Kafka (1883-1983). Contudo, em sua segunda adaptação, a companhia encontraria um grande desafio de transpor para o teatro o texto literário. Em 1984, surgiria o segundo espetáculo da companhia: *A Metamorfose*.

3 A METAMORFOSE

A metamorfose é uma novela publicada em 1915 por Franz Kafka, que narra a estória de Gregor Samsa, caixeiro viajante, que apesar de desprezar seu trabalho e seu chefe, continua em sua função devido a uma dívida familiar. Contudo, em uma manhã, Gregor despertou de um sono inquietante e se viu transformado em um monstruoso inseto, e por conta disso passa por grande angústia, ao se ver desprezado pela própria família e em seu trabalho, onde sua postura exemplar por cinco anos é facilmente dispensada.

A narrativa propõe assim uma inversão de papéis: a família que vivia de forma parasita em torno do esforço de trabalho de Gregor, se vê forçada a trabalhar, e Gregor passa a ser o inválido que deve ser sustentado. Contudo, a culpa do personagem é o que

mais chama a atenção, já que mesmo sendo metamorfoseado em um monstruoso inseto, Gregor pensa nos integrantes de sua família e no trabalho e não no absurdo de sua situação. A principal mudança (metamorfose) que acontece é a postura de sua família, já que ele, mesmo transformado em monstro, continua a ter a mesma consideração e preocupação por eles. No final, ao ver que sua família quer se livrar dele, tratando-lhe como um mero animal, Gregor morre de inanição.

Como já citado a respeito do romance *O Processo*, a novela *A Metamorfose* apresenta o clímax de seu enredo logo em suas primeiras frases. Automaticamente, a tensão é transferida para o leitor, que sabe que Gregor virou um monstruoso inseto, mas a família e o gerente ainda não. Dessa forma, o autor divide a angústia e a tensão da história do personagem com seus leitores, que se veem no lugar de Gregor e notam a reação de seus familiares. De uma forma direta, tudo o que acontece é um desdobramento desse fato inicial. Assim, Josef K. e Gregor Sansa caminham por essa tortuosa estrada até o seu fim anunciado.

O desafio de levar essa narrativa para o teatro encontra-se já na construção de uma dramaturgia que consiga abarcar tal transformação. Como representar em cena a mutação de um homem em um inseto, considerando que a Cia Sonho & Drama não trabalhava com o registro cênico do naturalismo ou do realismo. Carlos Rocha como encenador, sob nenhuma hipótese cogitava vestir um ator com um figurino de inseto. Logo, o problema estava instaurado. A companhia refez por inteiro várias vezes a adaptação durante o período de ensaio; não ficando nem o encenador, nem os integrantes da companhia satisfeitos com nenhum dos resultados esboçados.

Literariamente é genial um autor iniciar sua estória dizendo que 'certa manhã, quando Gregor Samsa despertou de um sono inquietante, viu-se transformado em um monstruoso inseto'. Como disse anteriormente, o teatro precisa configurar, consubstanciar a palavra. E como fazer isso? Que monstruoso inseto era este? Eram questões centrais. E como eu, mantendo minha posição minimalista, não cogitava, nem de longe, paramentar o ator com um 'figurino de bicho', o problema estava dado (ROCHA, 1984, p. 123).

Em resumo, a companhia muito ensaiou, improvisou, mudou as direções do texto e mesmo assim não achava um caminho que agradasse. A angústia era grande pelo fato que o espetáculo já tinha data e já se havia firmado um compromisso de estreia com o *Goethe Institut*. Carlos Rocha, em seus diários¹, relata que um mês antes da estreia decidiu

¹ Carlos Rocha me cedeu seus diários de bordo das duas primeiras montagens da Cia Sonho & Drama. Nesses manuscritos, o encenador e dramaturgo relata os andamentos das montagens, as escolhas artísticas durante os processos de ensaio, assim também como as suas visões sobre o teatro, as obras literárias e o fazer teatral na cidade de Belo Horizonte. Os diários cobrem o período de 1981 até o ano de 1984.

reformular todo o espetáculo – ideia que pressupunha à companhia abandonar tudo que já havia sido construído até ali: cenário, figurino, objetos de cena.

O essencial da nova proposta era a compreensão – que antes não tinham – de que a grande questão do texto de Kafka era a discussão entre humanização e desumanização. E que, ao contrário do que parece, o inseto não é o desumano – desumano é o próprio Gregor antes de virar bicho, a família e todos os outros. Sendo assim, Carlos inverteu, alegoricamente, a história para chegar no que ele acreditava ser o mesmo nível estético da novela. Atribuindo um tom farsesco para a montagem e transformando todos as personagens em palhaços tristes, com exceção de Gregor, que se viu metamorfoseado em humano depois de uma noite de sonhos inquietantes – e é, como no livro, rudemente repellido pela família.

Em 1984, *A Metamorfose* estreou no novo espaço alternativo do Palácio das Artes, a Sala João Ceschiatti e fazia, como a primeira montagem, explodir o espaço cênico tradicional, em um uso intenso do lugar. O espetáculo, assim como o primeiro, teve temporadas em Belo Horizonte, Curitiba e Salvador. *A Metamorfose* é um dos espetáculos preferidos de Carlos Rocha como encenador. Nos dias finais da montagem relatados em seu diário, Carlos Rocha destaca a delicadeza, a relação de proximidade com o público, o humor soturno que não busca o riso fácil, a ambiguidade cênica que conversa diretamente com a obra do escritor austríaco.

Nas duas obras de Franz Kafka montadas para o teatro, é possível destacar a importância dada pela Cia. Sonho & Drama a uma linguagem teatral expressa em cena de forma coletiva, utilizando de obras da literatura para o palco em uma escritura cênica criativa e livre, não se atendo a contemplar toda a fábula ou ser um perfeito retrato do livro. Desses dois movimentos, podemos depreender alguns conceitos que perpassam o trabalho da companhia. O primeiro é o estudo do dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra, que no seu livro “Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos” (2016), instrumentalizado pelos estruturalistas franceses e formalistas russos, afirma que toda narrativa pode ser dividida em seu nível fabular e discursivo. O segundo é a “Transcrição Teatral”, apropriação de Linei Hirsh (2000) do termo de Haroldo de Campos que via a tradução poética não como uma reprodução fiel, mas como uma recriação da obra.

4 FUNDAMENTOS TEÓRICOS

4.1 O NÍVEL FABULAR E O DISCURSIVO

José Sanchis Sinisterra é um dramaturgo e diretor espanhol que investiga as fronteiras entre os textos narrativos e o teatro, tendo em sua extensa trajetória adaptado para a cena autores como James Joyce, Julio Cortázar e Franz Kafka. Para ele, teatralizar um texto é “construir um contexto dramático – e, portanto, cênico – no qual os elementos do relato narrativo ganhem presença e consistência cênica” (SINISTERRA, 1999, p.14).

Logo, uma boa estrutura narrativa contida em um conto ou romance não garante o êxito de uma estrutura dramática. É preciso recolocar, em termos dramáticos, as personagens, os diálogos, a progressividade. O próprio diálogo romanesco é diferente do diálogo dramático, cuja cena pede por essa ação dramática – como algo que “deve crescer”, mesmo que seja uma inação ou um silêncio; um crescimento de angústia, de inquietude ou de assombro.

Para Sinisterra, alguns textos ou atores possuem uma teatralidade evidente. Kafka é um deles. Mas a obra de Kafka apresenta uma teatralidade diferente, não tão óbvia, por não se basear numa trama, fábula ou história. O segredo, segundo o dramaturgo espanhol, é um movimento interno, que se materializa num movimento externo. Essa mobilidade se encontra no procedimento discursivo usado por Kafka, que faz com que algo nos mova, nos afete.

Em sua investigação teórica, Sinisterra recorre à narratologia, que define como a

Ciência que estuda a textura, a contextura e a técnica narrativa dos relatos, e que permite que se pergunte como esses textos estão construídos, como eles funcionam, que recursos empregam e por que produzem determinados efeitos receptivos, e não outros. (SINISTERRA, 1999, p.27).

Em sua pesquisa, ele destaca que o exercício de uma adaptação começa com uma fase prévia de análise: “Perguntar como o texto produz prazer em nós, por que produz o prazer em nós. Quer dizer: como funciona a textualidade.” (SINISTERRA, 1999, p. 27).

Baseado nos estudos dos formalistas russos e estruturalistas franceses, o autor descobre que todo texto é constituído por dois níveis: história e discurso. O primeiro, o nível historial, consiste na cadeia de acontecimentos que afetam determinadas personagens. São todos os acontecimentos que um relato abarca. Sinisterra compara a história à fábula. Dessa forma, o exercício da dramaturgia fabular consiste em transportar os episódios que integram a fábula – a sequência de acontecimentos, as personagens, suas ações, os lugares da ação e as sequências temporais – e traduzi-los para os códigos próprios da teatralidade vigente, em uma estrutura de texto teatral.

Contudo, muita atenção se dá a esse primeiro nível historial (ou fabular) e, em muitos casos, as adaptações ignoram o seu segundo nível: o discursivo. O discurso seria a maneira como esse relato concreto apresenta a história ao leitor: narrador, ponto de vista,

ordem temporal, o plano no qual os elementos fabulares se organizam. Tudo aquilo que não é a história em si. O discurso diz do modo de contar.

Ora, uma dramaturgia discursiva se concentra na forma de contar, podendo ser transposta para a cena através de uma epicidade (com a presença de narradores em cena) até uma maior dramaticidade (sendo esse conteúdo textual passado ao público através de diálogos entre as personagens). Cabe ao dramaturgo e ao encenador escolher a melhor forma de transpor o nível discursivo para a linguagem cênica de cada montagem. Privilegiando essa concepção, a ordem dos acontecimentos pode ser alterada, se melhor se adequar à proposta cênica sugerida. As estratégias do narrador definem de um modo preciso a própria natureza da voz narrativa que fundamenta o relato. Muito da forma discursiva de um texto está na caracterização de quem conta a história, o modo como o narrador/personagem apresenta o relato.

Sinisterra nos mostra que a história também tem leis internas, estruturas internas que não respondem somente à pura linearidade dos acontecimentos, e que apostar em uma dramaturgia que privilegie o discurso contido na obra literária nos permite reconquistar, para o trabalho de adaptação, materiais narrativos que até então tinham sido relegados. Levando em conta, como diz o autor, que o teatro contemporâneo renuncia, em muitos casos, a contar histórias, fugindo de narrativas conclusivas e buscando relatos de fragmentos. Dessa forma, as contribuições da narratologia nos permitem hoje colocar ênfase tanto na história quanto no discurso, abordando estruturas dramáticas diferentes daquelas que costumavam ser proporcionadas pela dramatização das fábulas ou das histórias que os relatos contêm.

Tendo deixado grande parte de suas obras incompletas, a Franz Kafka podemos associar esse traço do inacabado e do incompleto em sua obra, mesmo como opção estética. A obra de Kafka carrega esse fragmentarismo, como se todo texto fosse, por natureza, interminável. Logo, por ser um autor do inconclusivo, Kafka é um perfeito exemplo para a escolha de uma dramaturgia discursiva. Sinisterra destaca que na obra literária do escritor austríaco não se destaca a solidez de uma história e sua estrutura, mas o seu discurso, que é de uma complexidade e de uma riqueza extraordinárias. A força de Kafka está nas suas anomalias do seu discurso: a ambiguidade, a burocracia, a falta de clareza dos relatos que se misturam entre realidade dura e um conto onírico.

A teoria de Sinisterra encontra ressonância com a prática da Cia. Sonho & Drama, que em seus espetáculos inspirados na obra de Franz Kafka não optou por representar a fábula como descrita na obra. De outra forma, o diretor e dramaturgo Carlos Rocha diz que a companhia partia do princípio de nunca correr atrás da obra literária, não tendo como intenção abarcá-la por inteiro ou esgotá-la, mas, sim, interpretá-la – da maneira mais sintética e vigorosa possível. Dessa maneira, a companhia propunha uma dramaturgia que

priorizava o discurso em suas apresentações. Por vezes, até mudando a sequência da fábula do livro. Dentro do trabalho, era essencial para o grupo que a palavra dentro do espetáculo fosse utilizada de forma sintética, contida, condensada. Não sendo o texto um apontamento, uma forma de conhecimento ou visão de mundo. O texto buscava a repetição e o esvaziamento de sentido – que a obra de Kafka sugeria. Como afirma Marciano (2000): “a palavra não diz, mas faz. Não mostra, mas oculta; não revela o que a personagem parece dizer, mas precisamente aquilo que não gostaria de dizer. E nesta condensação da fala, o silêncio é tão expressivo como o discurso” (MARCIANO, 2000, p.47). As montagens da companhia mineira corroboram com a perspectiva de José Sanchis Sinisterra sobre a obra de Kafka: onde nos é impossível compreender toda a realidade, o que vemos são apenas algumas manifestações, quadros não nítidos desse mundo sombrio e confuso.

Dessa apropriação da obra, remetemo-nos ao conceito de “Transcrição Teatral” cunhado por Linei Hirsch, derivado da obra de Haroldo de Campos. Hirsh associa ao teatro esse ato criativo e autônomo, aplicando o conceito de “transcrição” para a travessia da literatura para o palco, pensando que o dramaturgo é também um tradutor (aquele que transpõe a linguagem escrita para a linguagem cênica), fugindo das amarras de fidelidade à obra de origem e demais vínculos de tradição.

4.2 A TRANSCRIÇÃO TEATRAL

Haroldo de Campos, durante sua extensa pesquisa no campo da tradução, utilizou-se de vários termos, neologismo e “empréstimos” de outras áreas para problematizar a tradução poética. Em sua primeira fase, recorreu a uma metáfora química e utilizou do conceito de “isomorfismo”: vendo a tradução como uma relação de diferentes línguas, mas ligadas como em uma relação química – que se cristaliza dentro de um mesmo sistema. Contudo, o autor substituiria o termo “isomórfico” por “paramórfico”, acentuando noção de paralelismo, na relação do prefixo “para”. Outros termos e metáforas surgiriam, de um aspecto mais visceral como “deglutição”, “vampirização” e “transfusão”, que demonstra uma apropriação antropofágica do texto, até metáforas com a dança e a coreografia que serviam para destacar o movimento do texto como algo livre e, dessa forma, relativizar a fidelidade ao sentido e a aura de intocável que o texto “original” carregava. Sobre essa busca, o próprio Haroldo de Campos pontua:

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação (caso da poesia chinesa), transtextualização, ou – já com o timbre metaforicamente provocativo – transparadisação, transluminação e transluciferação [...]. Essa cadeia

de neologismos exprimiam, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos da restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original), - ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora. (CAMPOS, pp. 78-79, 2015).

O termo “Transcrição” foi criado em 1976, quando Haroldo de Campos trabalhava nas traduções de seis cantos do Paraíso de Dante, como nos mostra Gontijo Flores (2016), com a função de distanciar a tradução de uma ideia tradicional de fidelidade semântica. Flores argumenta que “A ideia de *trans+criar* já indica que não se trata mais de conduzir (“-duzir”, do latim *ducere*) para algum lugar, pois agora se trata de criar algo em outro ponto, num processo de profundo diálogo poético e crítico” (GONTIJO FLORES, 2016, p.13). Segundo o autor, a transcrição estabelece assim uma lente crítica e criativa sobre o original, ocupando um lugar de novo texto em nova língua e não servindo apenas para apontar o original.

Flores também afirma que há pertinência na associação entre o conceito de antropofagia e a concepção de transcrição criada por Haroldo de Campos, ligação essa que já foi feita por vários autores. Em “O eco antropofágico: reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca”, Marcelo Tápia (2015) discute como a tradução e a antropofagia são processos equivalentes de apropriação, desconstrução, troca e diálogo. Contudo, ele alerta que apesar da pertinência de associar o estudo de Haroldo de Campos à proposta antropofágica de Oswald de Andrade, deve-se tomar certo cuidado em um uso ilimitado, além do que o próprio Haroldo de Campos propôs. Para Tápia, a designação de teoria antropofágica à transcrição pode de certa forma reduzi-la; pois, para ele, a transcrição transcende a toda tentativa de rotulação por um viés que busque enquadrá-la com base numa única orientação edificadora, sendo a transcrição um conceito que estabelece conexões com diversas outras referências, que inclui além dessa noção antropofágica, as noções de intertextualidade (Genette), dialogismo (Bahktin), reescritura, entre outros conceitos. Como destaca Marcelo Tápia:

Por uma trilha de pensamento que considere a afinidade da noção antropofágica com outras concepções revisionistas acerca da abordagem da literatura, a teoria da transcrição de Haroldo de Campos poderia ser relacionada a essas e outras possíveis teorias em que se possam entrever a releitura do passado literário, a visão sincrônica da literatura que cria, assira, o questionamento da visão tradicional de fonte, da recepção passiva da obra literária, e de outras “posturas” correlatas, como a hierarquização entre criação e recriação. (TÁPIA, 2015, p.223).

O autor entende a concepção da tradução poética como uma criadora de nexos políticos e históricos que trabalham – ou podem trabalhar – de uma forma contrária à

história vigente, negando hierarquias firmadas e descentralizando processos. Haroldo de Campos compreende que a tradução é também uma persona através da qual fala a tradição.

Linei Hirsch (2000) propõe utilizar do conceito de transcrição de Haroldo de Campos, que inicialmente foi pensando para a tradução poética, em suas apropriações de textos literários para o teatro. Hirsch salienta que o termo “adaptação”, em seu próprio sentido de ajustamento ou acomodação, não é adequado para a travessia do texto literário para os palcos. Já no termo “Transcrição” (trans-criação), ele vê aspectos vitais para qualquer encenação teatral inspirada na literatura: a “transcodificação”, a “transposição criativa” e a “criação”. Sua proposta mostra como as adaptações teatrais ainda carregavam um julgamento de fidelidade à obra literária e uma submissão ao seu “original”.

Nessa mesma direção, Robert Stam descreve (2006) como um discurso preconceituoso sempre tratou as adaptações de formas pejorativas, relegando à obra adaptada um status de algo menor, como se a literatura estivesse sempre acima do cinema (e, para o caso desse artigo, podemos também pensarmos no teatro). Contudo, Stam demonstra como os estruturalistas e os pós-estruturalistas tiveram um importante papel para uma nova visão, que subverte tais preconceitos.

A semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem “textos” dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre o romance e o filme. A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação (STAM, 2006, p.21).

Stam ainda argumenta que os conceitos da “Desconstrução” de Derrida que quebram com a autoria de um original (“que sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior”) e os escritos de Foucault (que questionam a autoria e promovem uma “anonimidade penetrante do discurso”) contribuíram para uma nova percepção das adaptações.

Sob essa nova perspectiva, Linei Hirsch pensa a “Transcrição Teatral” como um ato autônomo e criativo, em que o papel do dramaturgo é fundamental em suas articulações de estrutura dramática, diálogos e narrações, com metáforas visuais que possuem uma autonomia da cena. Logo, a “Transcrição Teatral” propõe uma transposição criativa dos códigos da literatura para os códigos do teatro, por meio conceito de uma escrita cênica própria, sem amarras à obra literária – já que no teatro é possível escrever utilizando vários elementos além da palavra falada. Na travessia do livro ao

palco, uma nova criação surge.

Esses aspectos levantados sobre a “Transcrição Teatral” e uma nova visão das adaptações podem ser aplicados para o trabalho realizado pela Cia. Sonho & Drama que seguiu um processo de apropriação, renúncia e reenunciação da obra literária em sua travessia cênica. Como Haroldo de Campos defende, ao analisar a obra de Henri Meschonnic, a tradução é sempre reenunciação.

Assumir essa implicação política da linguagem na configuração de mundo, muito além de mera ornamentação textual, exige que o tradutor seja, no fim das contas, também um escritor, alguém que renuncie e reenuncie o original por meio de uma nova escrita interpretativa e crítica, ciente de sua dissemelhança em relação ao original (GONTIJO FLORES, 2016, p.21).

Ora, podemos classificar o complexo processo de tradução do livro de Kafka para os palcos pela companhia mineira como uma “Transcrição Teatral”, no sentido empregado por Haroldo de Campos (2015) e atualizado para um alcance nas artes cênicas por Linei Hirsch (2000). Sob esse aspecto, o romance de Franz Kafka é (re)escrito pela Cia. Sonho & Drama, que se apropria e o (re)significa a obra, com uma luz crítica e criativa.

Em seus diários, por vezes, Carlos Rocha recusa o termo adaptar, pois seu desejo é de se apropriar da obra. Em seu exercício criativo de montagem, a companhia reescreve e interpretaria a obra, de acordo com a sua visão, sem seguir a mesma lógica do livro para a sequência narrativa e de personagens, propondo relações intertextuais que não estão no romance, abandonando a figura de um narrador e propondo uma atmosfera onírica de intensa movimentação cênica, controlada por uma dramaturgia da luz: que ora revela, ora esconde as obscuridades e fumaças dessa confusa fábula. A Cia. Sonho & Drama escolhe apresentar a ambiguidade presente na obra do autor, um de seus traços mais marcantes, através da intertextualidade da cena. Em um teatro de desconfortos e descobertas, em que a plateia constrói seus significados por cenas fragmentadas e metáforas visuais. E que não tem no uso do texto como o seu principal elemento comunicador.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Cia Sonho & Drama, em seu exercício com a obra literária, apresenta uma transposição criativa para o palco, levando em conta o nível estético e a metáfora da obra de origem, em um movimento autônomo da cena. A representação cênica da trupe mineira propõe não uma adaptação, em seu sentido de acomodação ou encaixe, mas uma transcrição teatral; transcodificação de uma língua para outra, fugindo de uma tradução formal, ligada por amarras de tradição e fidelidade.

Assim também, a pesquisa do dramaturgo José Sanchis Sinisterra mostra não apenas a narrativa como uma sequência de acontecimentos (nível fabular), mas defende que em seu nível discursivo mora importante possibilidade para a representação de textos narrativos no teatro. Em acordo com Sinisterra, em seu estudo sobre a obra de Franz Kafka e seu aspecto inconclusivo, o uso do texto literário que a Cia Sonho & Drama faz leva o espectador para esse mesmo clima soturno e ambíguo e não se restringe apenas ao relato, uma série de acontecimentos apresentados no livro.

A trajetória da primeira fase da Cia. Sonho & Drama mostra como as adaptações (transcrições) teatrais de obras literárias oferecem a possibilidade de testar novos tipos de dramaturgia para o teatro. Sem tentar domesticar a obra dentro de uma concepção dramática clássica e não respondendo a uma dramaturgia amparada na “tirania” do texto e da palavra – que por muitos anos condicionou o processo teatral. A companhia tem nesse material uma oportunidade para investigar novas linguagens para a cena, como fazem as correntes do teatro contemporâneo.

As duas montagens da Cia Sonho & Drama da obra de Franz Kafka mostram um exercício criativo, baseado em uma cena coletiva e em uma escritura cênica que propõe diferentes dramaturgias: da luz, do corpo, do espaço, dos objetos. Como Haroldo de Campos afirma: o tradutor, em seu exercício, é, ao mesmo tempo, um leitor e um escritor. Assim, a companhia mineira a cada montagem (re)escreveu uma nova obra, através de sua apropriação criativa dos textos narrativos.

REFERÊNCIAS

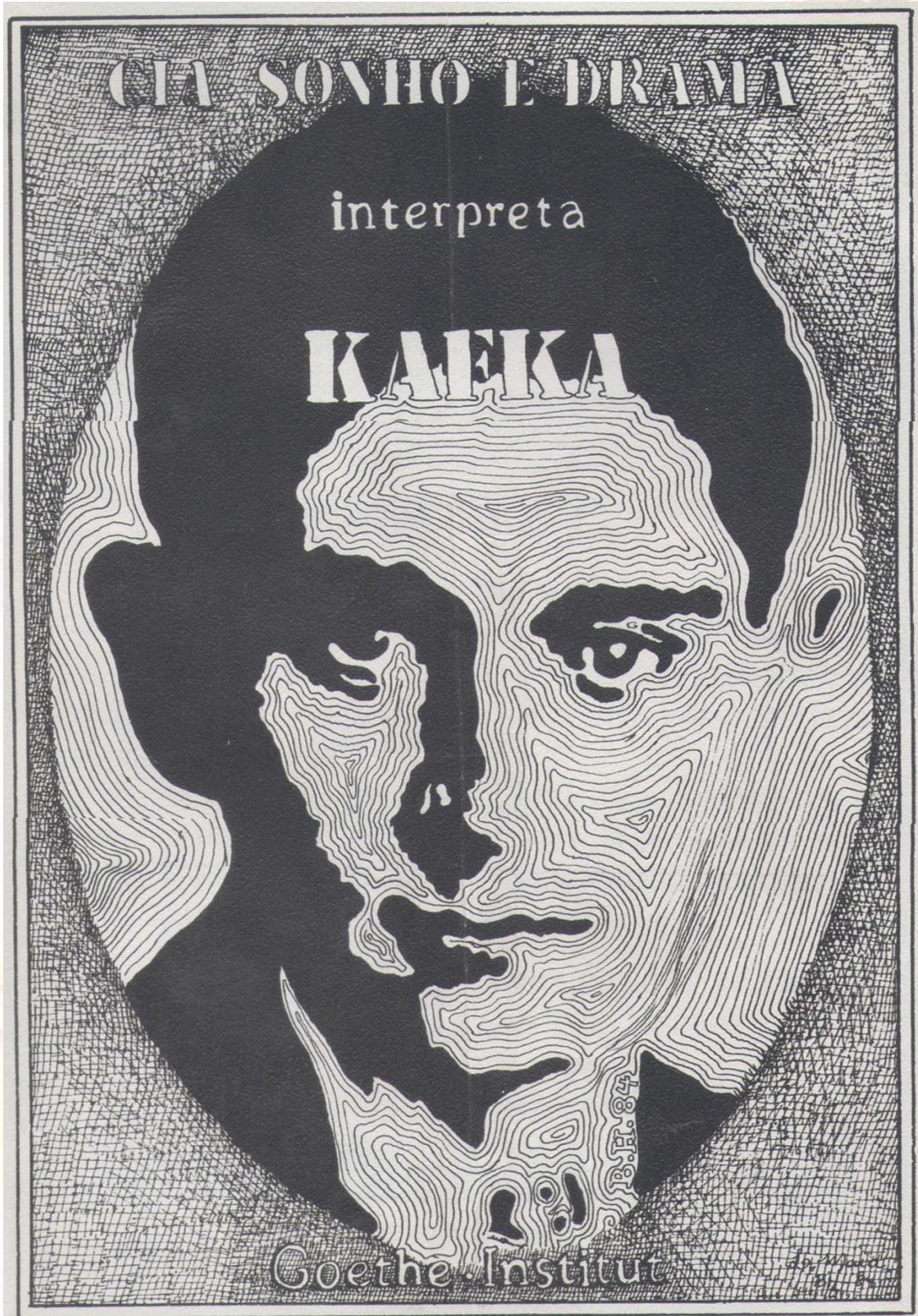
- ALVARENGA, G. A. O. **Teatro em Belo Horizonte - 1980 a 1990**: criação de um banco de dados para o estudo da produção teatral de Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. São Paulo: DIFEL, 1964.
- CAMPOS, H. **Transcrição**. (M. Tápia, & T.Médici Nóbrega, Orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HIRSCH, L. Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco. In: O Percevejo – **Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós Graduação em Teatro, Ano 8, n. 9, ISSN nº 0104-7671. Rio de Janeiro UNIRIO, 2000.
- MAGALDI, S. **O texto no teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GONTIJO, G. F. **Da tradução em sua crítica**: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic, Circuladô. Tradução como criação e crítica. Risco editorial, ano 4, n. 5, set. 2016.
- MATA-MACHADO, B. **Do transitório ao permanente** - Teatro Francisco Nunes 1950 - 2000. Belo Horizonte: PBH, 2000.
- MARCIANO, M. A dramaturgia de Sinisterra. **Revista Vintém**, n. 4, p. 45-50, São Paulo, 2000.
- MENCARELLI, F. A. **Teatro em Minas Gerais**. Belo Horizonte: SESC, 2015.
- NOVAIS, E. **Da resistência ao resistente: quase meio século de dramaturgia em Minas**. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROCHA, C. **Ser ou não ser - grupo ou tarefa (polêmica)**. Texto de circulação interna da Cia. Sonho & Drama. Belo Horizonte, 1978.
- ROCHA, C. **Diário de Bordo das Montagens**: de 1981 a 1984. Manuscrito da Cia. Sonho & Drama. Belo Horizonte, 1981.
- ROCHA, M. A. V. F. **De Sonho & Drama a Zap 18**: A construção de uma identidade. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- SINISTERRA, J. S. **Da literatura ao palco – Dramaturgia de textos narrativos**. São Paulo: É Realizações, 2016.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006.

TÁPIA, M. **O eco antropofágico: reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca.** In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). Haroldo de Campos – Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KAFKA, F. **A Metamorfose.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, F. **Diários 1909-1912.** Trad. Renato Zwickv. Porto Alegre: L&PM, 2019.

KAFKA, F. **O Processo.** Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



Programa do espetáculo "O Processo", Cia. Sonho & Drama, 1981. Arte: Luiz Maia.



Título em inglês:
**KAFKA ON STAGE: LITERATURE AND THEATER, IN THE
TRANSCREATION OF THE CIA. SONHO & DRAMA**

INVENTÁRIO