

DRAMATURGIA, MITO E HISTÓRIA

Cleise Furtado Mendes¹

Resumo: Desde sua origem, o ofício do dramaturgo está associado às releituras de relatos míticos, como vemos nos textos que chegaram até nós das tragédias gregas, e também em outras tradições teatrais. É possível dizer que a vocação para o drama surge ao mesmo tempo em que nascem os primeiros deuses e demônios; a partir daí engendra-se uma poderosa matriz para a contínua recriação de situações de combate entre forças rivais, envolvidas num conflito de dimensões cósmicas. Mas nessas tradições dramáticas já bem cedo existe também o interesse na exploração de personagens históricas. Quando vistas como referência para a criação dramática, a história e a mitologia costumam ser associadas à diferença entre ficção e não-ficção, ou seja, entre os relatos lendários e as crônicas de um passado com registro em documentos. Contudo, através da reelaboração dramática, observa-se uma diluição dessa diferença, podendo ocorrer tanto uma ficcionalização da história quanto uma historicização do mito. Através do exame de alguns textos dramáticos, observa-se aqui essa aproximação entre o tratamento do mito e da história, do ponto de vista do trabalho dramático.

Palavras-chave: Dramaturgo. Mito. História.

Abstract: Since its origin, the work of playwright is associated with reinterpretations of mythic narratives, as we see in the texts that have survived from the Greek tragedies, and also in other theatrical traditions. It can be said that the vocation to the drama appears when the first gods and demons are born; from that point, a powerful source is created for continuous reinvention of combat situations between rival forces, a conflict of cosmic dimensions. But these early dramaturgical traditions have also shown interest in the exploration of historical characters. When viewed as a reference to the dramatic creation, history and mythology are often associated with the difference between fiction and non-fiction, ie, between the legendary accounts and chronicles of a past with registration documents. However, through the dramaturgical reworking, there is a dilution of this difference, and both can happen fictionalization of history as the historicizing of myth. By examining some dramatic texts, here we observe that convergence between the treatment of myth and history, from the point of view of dramaturgical work.

Keywords: Playwriting. Myth. History.

¹ Dramaturga, ensaísta, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, líder do Grupo de Pesquisa Dramatis (Dramaturgia: mídias, teorias, crítica e criação) e pesquisadora do CNPq.

O ofício do dramaturgo, desde suas primeiras expressões, tem sido associado às releituras de narrativas míticas, como podemos ver nos textos que chegaram até nós das tragédias gregas, e também naqueles pertencentes a outras tradições teatrais. Recuando no tempo, é possível vislumbrar o *fiat lux* da dramaturgia – como modo poético de figuração do mundo – no surgimento das primeiras representações de forças antagônicas disputando o poder sobre um tablado cujos limites são os da nossa imaginação. Aí parece ter nascido a vocação para o drama, como sugeri em escrito anterior:

Se quisermos fantasiar uma origem, podemos imaginar que a dramaturgia surgiu no momento em que os humanos criaram seus primeiros deuses e demônios, pois a partir daí engendra-se uma poderosa matriz para a contínua recriação de um sem número de histórias, e mais importante: de um sem número de *combates*, de situações de enfrentamento entre forças rivais, empenhadas numa luta de dimensões cósmicas. Quando criamos os deuses e demônios, à nossa imagem e semelhança, passamos a contar com protagonistas e antagonistas de grande poder e largo fôlego; imortais, e portanto envolvidos num conflito eterno. (MENDES, 2013, p. 146)

Além disso, apoiando cada lado dessa contenda, multiplicam-se os personagens coadjuvantes que servem para animar a composição das intrigas. Nesse amplo palco imaginário, ligando o plano dessas divindades ao plano terreno, existem legiões de seres já devidamente marcados, por suas características, como pertencentes a certas regiões dessa arena mítica, desse combate cosmológico. São eles os semideuses, os heróis, os sátiros, centauros, ninfas, devas, anjos, arcanjos, incubos, súcubos, espíritos de luz, sem luz, almas perdidas, fadas boas e más, gnomos, duendes... (evidentemente, misturo referências de diferentes mitologias, sendo que cada uma delas forma um sistema simbólico com funcionamento interno próprio). Temos aí, portanto, não só os personagens principais, mas um largo espectro de coadjuvantes, verdadeiros exércitos de criaturas militantes do bem e do mal.

No conjunto de traços que os caracterizam, e a eles estreitamente associados, existem locais específicos habitados por esses seres no mapa imaginá-

rio. A depender de variantes dos diferentes sistemas míticos, teremos jardins regados por rios de leite e mel, montes sagrados, lagos incandescentes, campos serenos, palácios faiscentes, e todo tipo de portais, encruzilhadas, grutas, cavernas e subterrâneos. Além das moradias, a caracterização também institui modo de ação, hábitos alimentares, vestuário, emblemas e adereços próprios, como espadas, machados, escudos, bastões, diademas, espelhos etc.

Se, como afirma Etienne Souriau (1993, p. 24), uma situação dramática é semelhante em sua estrutura a uma partida de xadrez, vemos que as várias mitologias nos oferecem tanto as peças quanto as regras do jogo. Temos as personagens, suas características, sua atuação em determinados cenários, suas funções e motivações, além de algumas situações-chave que definem seu raio de ação dentro de um dado universo mítico. Quando avaliamos a força e a eficácia dessas construções simbólicas, é fácil compreender por que, em várias tradições do teatro, os primeiros textos dramáticos de que temos notícia apresentem elaborações desse painel de figuras míticas. Dentre os mais antigos poemas dramáticos já descobertos, alguns datando de 1500 anos a.C., estão textos egípcios que falam de combates entre divindades do bem e do mal, como a narrativa do assassinato do deus Osíris por seu invejoso irmão, Set, sua posterior ressurreição e o miraculoso nascimento de seu filho Horus.

Um exemplo expressivo dessas contendas simbólicas é o relato da origem do teatro na Índia. Essa lenda descreve uma cerimônia teatral que celebrava a vitória do deus Indra contra os demônios. A plateia era composta tanto por deuses quanto por demônios, que assistiam à imitação de suas próprias batalhas. Mas quando os demônios viram que o drama representava a sua derrota, revoltaram-se a tal ponto que fizeram com que os atores não conseguissem mais falar e se movimentar. Então o deus Indra levantou o seu estandarte, invadiu a cena e destruiu a maioria dos demônios rebeldes. Depois, construiu-se um edifício para o teatro, e o estandarte do deus Indra foi colocado no alto, como símbolo de proteção dos atores contra outros tantos demônios (já que eles não se extinguem nunca, são legião, e sem demônios não haveria o drama, nem atores para exorcizá-los, e o próprio deus Indra não teria mais o que fazer).



Até aqui, eu me referi apenas à vertente mítica, como repertório que se oferece ao dramaturgo. Mas se observarmos o desenvolvimento dessas tradições, vemos que já bem cedo existe também a exploração dramaturgicamente de referências que estariam, em princípio, no polo oposto ao da mitologia: as narrativas históricas. Como exemplo de que essa tendência também se desenvolve nos primórdios da história da dramaturgia, temos a tragédia de Ésquilo, *Os Persas*, que fala da vitória dos gregos sobre os persas, na famosíssima batalha de Salamina. Esse texto apresenta algumas singularidades. Primeiro, como nos informa o grande tradutor de tragédias e comédias gregas, Mario da Gama Kury, é “a única tragédia grega subsistente baseada em um acontecimento histórico” (KURY, 1992, p. 19). (De outras tragédias com assunto histórico, como *A Captura de Mileto*, de Frínico, em 493 a.C., e *As Fenícias*, de 476, existem apenas uns poucos fragmentos.) Segundo, se ela foi encenada, como consta, em 472 a.C., ela disputa com *As Suplicantes*, também de Ésquilo, o posto da mais antiga das tragédias conservadas. A questão da anterioridade de *Os Persas* atrai a atenção de alguns historiadores, mas tem pouco interesse para o quadro que tento traçar; aqui, para o nosso assunto, trazer esse dado só importa para constatar que a representação de temas históricos é uma opção tão antiga na dramaturgia quanto a dos mitos.

Eu falei de polos opostos, referindo-me à história e à mitologia. De fato, quando usadas como material para a criação dramática, a mitologia e a história costumam ser associadas à diferença entre ficção e não-ficção, ou seja, entre relatos de cunho lendário e crônicas de um passado arquivado em registros e documentos. Mas há que perceber que essa linha divisória é bastante fluida, que não se trata na verdade de polos opostos. Na reelaboração dramaturgicamente dessas referências, observa-se uma progressiva diluição da diferença, podendo ocorrer tanto uma ficcionalização ou mitificação da história quanto uma historicização do mito.

Paul Ricoeur (2010), em sua obra monumental, intitulada *Tempo e Narrativa*, realiza um longo e vigoroso percurso teórico para defender a tese de que o tempo apenas se torna apreensível pelo espírito humano através da narrativa. Nesse trajeto, expande o conceito de narrativa para compre-

ender não só os gêneros épico e dramático, como também a história e a ficção. Do ponto de vista da recepção, ou dos efeitos de leitura, Ricoeur afirma a existência de um “entrecruzamento da história e da ficção” que produziria uma refiguração do tempo de modo a torná-lo “tempo humano”; isso se torna possível graças aos empréstimos que um modo narrativo toma ao outro. “Dessas trocas íntimas entre historicização da narrativa de ficção e ficcionalização da narrativa histórica, nasce o tempo humano, que nada mais é que o tempo narrado” (RICOEUR, 2010, p. 173.). Para a narrativa histórica, há que considerar o papel do imaginário na refiguração do passado, pois só ele permite ao sujeito de uma dada época a empatia necessária para “ver” o passado, e “ver como” se fosse testemunha ocular dos fatos narrados; a ficção, por sua vez, apresenta um “quase passado”, por relatar acontecimentos que são fatos passados para a *voz narrativa*, ou seja, que são apresentados “como se passados” para essa voz que se dirige ao leitor.

A interpretação que proponho aqui do caráter ‘quase histórico’ da ficção evidentemente coincide com aquela que proponho do caráter ‘quase fictício’ do passado histórico. Embora seja verdade que uma das funções da ficção, misturada com a história, é liberar retrospectivamente certas possibilidades não realizadas do passado histórico, é por meio de seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer a *posteriori* sua função libertadora. O *quase passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis escondidos no passado efetivo*. O que ‘poderia ter acontecido’ – o verossímil segundo Aristóteles – abarca tanto as potencialidades do passado ‘real’ como os possíveis ‘irreais’ da pura ficção. (RICOEUR, 2010, p. 327, grifos do autor)

Apresento aqui um argumento diferente – mas não divergente – dos alinhados por Ricoeur em sua exposição do entrecruzamento da ficção e da história, na refiguração do tempo; resalto o conhecimento prévio que possuem leitores e espectadores das referências míticas e históricas com que trabalha o dramaturgo. O que pretendo enfatizar, através do exame de alguns textos dramáticos, é essa notável aproximação – ou mútua contaminação – entre o tratamento do mito e o da história,

do ponto de vista do trabalho dramaturgício.

Começo pela vertente mítica, justamente por uma obra considerada expressão máxima da dramaturgia romântica, lembrando que a referência a esse “estilo de época” costuma prometer um grau máximo de liberdade na revisitação e reconfiguração das referências narrativas, tais como a identidade das personagens, suas motivações e cenários de atuação, as situações que moldam a intriga e seu desenlace. Trata-se da tragédia *Pentesileia* – publicada em 1808 e encenada em 1876, em Berlim – de autoria do dramaturgo alemão Heinrich Von Kleist (1777-1811). O aspecto que pretendo discutir neste texto é a margem de liberdade do dramaturgo ao tratar com um tema mítico. Pentesileia é a rainha das amazonas, de um povo de mulheres guerreiras que todos nós conhecemos desde a mitologia grega. As amazonas já são citadas por Homero, em sua *Ilíada*; sua imagem está gravada em vasos gregos, em murais, em relevos de templos antigos, em túmulos, em telas, em estátuas; os costumes dessas mulheres são narrados em meados do século V a.C. por Heródoto, o grego que ficou conhecido como “o pai da história”, e vão ser reavivados no século XX através da literatura e do cinema. As amazonas povoam as narrativas de viagem dos europeus sobre o Novo Mundo, no século XVI, e bem sabemos que elas são um tópico comum na cultura popular brasileira, como ensina Luís da Câmara Cascudo (2012), e como vemos, por exemplo, na carta dirigida por Mário de Andrade às Icamíabas, em seu *Macunaíma* (1978).

Diante das narrativas de viagem feitas por exploradores na América – como o espanhol Francisco de Orellana, que conta ter lutado contra uma tribo de mulheres armadas – alguns estudiosos levantam a hipótese de que a lenda tenha sido inspirada por guerreiras que de fato existiram. Para o dramaturgo, porém, a pergunta que importa não é se as amazonas existiram de fato, se é mito ou fato histórico. A pergunta que importa é: o que existe nessa imagem de mulheres guerreiras, sem seios, armadas, perigosas, que captura a imaginação ocidental? Essa é a pergunta que move o processo de criação, ou a contínua recriação do mito, mas não me proponho a respondê-la, sequer a desenvolver suas implicações, neste momento. Minha questão é: quando Kleist, lá no início do século XIX, re-

toma o tema das amazonas para sua tragédia, ele está diante de uma narrativa que vem sendo construída desde a antiguidade grega, que atravessou os séculos e deixou suas marcas, seus contornos em várias obras. Narrativa essa que, pelo menos em suas grandes linhas, é *conhecida pelo público*. Sabe-se, por exemplo, que em diferentes versões do mito, Pentesileia é morta por Aquiles. Então, para que o dramaturgo modifique, e de modo radical, um motivo capital desse relato – fazer com que Aquiles seja morto por Pentesileia, ao contrário das versões correntes – ele precisa *manter* o quadro geral das referências conhecidas, ou seja: quem são as amazonas? Quem é Aquiles? Em que circunstâncias se dá o encontro do herói grego com essa rainha guerreira?

Para isso, no texto de sua tragédia, Kleist cuida de preservar os principais traços que sedimentam o mito e sua transmissão, época após época. Ele precisa, por exemplo, apresentar as circunstâncias anteriores que levaram ao ataque das amazonas, e essas circunstâncias remetem à célebre guerra entre gregos e troianos. Logo na primeira cena há um diálogo com essa função, e a primeira réplica da peça, de Antíloco para Ulisses e Diomedes, objetiva resumir a informação: “como está indo a guerra?”

ANTÍLOCO – Eu vos saúdo, ó Reis! Contai-me o que aconteceu desde que nos vimos pela última vez junto aos muros de Tróia! (KLEIST, 2003, p. 11)

Quase todas as falas seguintes de Antíloco nessa cena são breves exclamações e comentários para permitir que Ulisses descreva longamente os acontecimentos da Guerra de Troia relacionados à intromissão das amazonas no conflito. “Com mil raios! Mas o que nos querem estas Amazonas?”; “Pelos deuses, como isso é estranho!”; “É verdadeiramente inacreditável!”; “E não há ninguém capaz de adivinhar o que ela quer de nós?”; “Como? Quem? A rainha?” (KLEIST, 2003, p. 11-17). Temos aqui uma cena típica de narração de antecedentes, disfarçada em diálogo pelas interrupções do ouvinte. Além dos fatos da guerra, também as características das personagens míticas precisam ser basicamente preservadas. Ulisses, por exemplo, é chamado por Antíloco de “o astucioso”, que,



como se sabe, é um atributo clássico desse herói, autor ladino da invenção do cavalo de Troia, dentre muitas outras artimanhas.

Na quinta cena, nós, leitores, e virtuais espectadores, somos transportados ao outro lado da contenda, ao campo das amazonas, e informados dos efeitos do primeiro confronto Aquiles-Pentesileia, ou seja, da paixão que transtorna o espírito, as decisões e as palavras da rainha amazona. Mas somos informados, simultaneamente, dos costumes dessas guerreiras, sobretudo do ritual da festa das Rosas, que é a festa de acasalamento dessas mulheres com os jovens que capturam no campo de batalha, seus cativos escolhidos como procriadores, para servi-las no ritual de fecundação. A cena seguinte, regida pela Grande Sacerdotisa de Diana, é ainda mais estritamente dedicada a referenciar esse ritual: vemos a exultação das jovens amazonas com seus cestos de rosas recém-colhidas, preparando suas grinaldas sob os olhos atônitos dos prisioneiros gregos, cujo destino é fecundá-las no Templo de Ártemis (KLEIST, 2003, p. 59-65).

Assim, o que o dramaturgo Kleist faz, para elaborar sua ousada versão da lenda grega, é antes *reapresentar*, ao público de sua época, todo um quadro de referências desse mito.

Nesse sentido, é interessante observar, na décima quinta cena, quando pela primeira vez os dois amantes se encontram em diálogo, como o dramaturgo usa esse momento, de confronto e fascinação mútua, para pintar as origens da tribo guerreira, o painel de costumes, a história das amazonas. A curiosidade dessa construção vem do fato de ser uma cena de amor, em que o grego e a amazona declaram sua paixão tão avassaladora quanto improvável. Mas para que se entenda a distância que existe entre eles, o impossível desse amor, Kleist faz Pentesileia explicar em detalhes, e longamente, a formação da tribo, os ritos ancestrais, e como a lei de seu povo manda que elas tomem por amante um cativo derrotado no campo de batalha. Aquiles se espanta: “Mas quem vos impôs, e desde quando, uma lei tão contrária ao teu sexo e, perdoa-me que to diga, tão brutal, tão estranha ao resto da espécie humana?” (KLEIST, 2003, p. 136) Para que ele entenda, torna-se crível que ela conte – longamente! – toda a história da formação do seu povo: como suas avós foram massacradas e estupradas

por tropas etíopes, como as ancestrais guerreiras derrotaram heroicamente seus opressores, como fundaram um reino de mulheres regido por suas próprias e severas leis, e até mesmo a origem do emblemático seio amputado.

PENTESILEIA – [...] Mas, no momento mais solene da cerimônia, quando ela subia os degraus do altar para receber das mãos da Grande Sacerdotisa o arco de ouro do reino dos Citas, até então apanágio exclusivo dos reis, fez-se ouvir uma voz, que falou assim: ‘Um Estado como este apenas excitará o escárnio dos homens e não sobreviverá, aliás, ao primeiro assalto de um vizinho belicoso. Pois, como poderão elas distender o arco tão bem como os homens, mulheres fracas e a quem os seios redondos tolhem os movimentos?’ A rainha ficou alguns instantes imóvel, interdita, como que aguardando o efeito destas palavras. Depois, à medida que se alastrava um tumulto covarde, arrancou com as próprias mãos o seio direito e sucumbiu, não sem antes ter batizado com o nome de Amazonas, ou seja, mulheres de seios cortados, as guerreiras capazes de manejar o arco. E foi assim que a coroaram. (KLEIST, 2003, p. 139)

O que busco ressaltar, nestes exemplos, é que para Kleist alterar o relato mítico num ponto crucial, fazendo com que em sua versão Aquiles seja vencido e dilacerado pela Rainha das Amazonas, ele deve ao mesmo tempo preservar, daquela construção herdada, traços suficientes para que ela possa ser reconhecida. E por que isso? *Porque sua liberdade de alterar essa narrativa tem como limite um conjunto de traços reiterados nas elaborações anteriores do mito, tanto quanto a liberdade do dramaturgo que lida com material histórico tem como limite o registro de fatos e datas.* Para ilustrar esse paralelo, lembro uma obra de ficção mais próxima de nós: o filme de Quentin Tarantino, *Bastardos Inglórios* (*Unghlourious Basterds*, 2009, EUA). Em seu roteiro, Tarantino está trabalhando com dados históricos de apenas meio século atrás, a Segunda Guerra Mundial. Ele produz uma alteração fundamental no relato dos fatos históricos *conhecidos*, fazendo com que uma bomba colocada num cinema consiga exterminar Hitler e os principais comandantes nazistas. Mas para introduzir essa ficção retroativa, alterando o passado histórico, Ta-

rantino antes pinta, com muito realismo até, com muitos detalhes, o cenário da ocupação nazista, os tipos, as relações, a ambiência daquele momento histórico. Então, de Kleist a Tarantino, do mito ao fato histórico, o dramaturgo busca estratégias para negociar com um quadro de referências que são de domínio público. Este é o ponto: o compartilhamento das referências com o espectador.

Mas, para tornar claro esse argumento, eu devo agora falar brevemente de um exemplo da vertente histórica. Para fazer isso, preciso falar um pouco de minha própria experiência como dramaturga. Em determinado momento, fazendo um desses memoriais que a gente elabora por exigência acadêmica, eu me dei conta do quanto o trabalho com personagens históricas tem uma presença forte na minha dramaturgia. Percebi que uma porção significativa do que havia produzido eram reelaborações a partir de personagens que já fazem parte do imaginário coletivo, como Gregório de Matos, Castro Alves, Antônio Conselheiro, os rebeldes da Conspiração dos Búzios, tipos brasileiros extraídos da MPB, entre outros. Então, quando falo do trabalho do dramaturgo sobre personagens históricas é rememorando minhas próprias dúvidas e escolhas no processo de criação desses textos. E é sobretudo dessas experiências que trago o paralelo que faço, agora, entre as apropriações do mito e da história pela dramaturgia.

Para trabalhar, por exemplo, com um episódio histórico como A Guerra de Canudos, como fizemos eu, Ana Maria Franco e Paulo Dourado, em 1993,² tivemos que nos debruçar sobre um material muito heterogêneo. Como já tive oportunidade de observar, em estudo anterior, por um lado, nós tínhamos os documentos: cartas, registros, relatórios etc. De outro, relatos de relatos, mentiras engenhosas, desmentidos, lendas, textos achados, textos forjados, citações duvidosas etc. Como daí construir uma situação dramática e seu desenvolvimento? Nosso esforço, num primeiro momento, era compreender “aquilo que aconteceu”. Mas em todas as histórias há também “aquilo que pode-

ria ter acontecido”, ou seja, o que parece provável nas circunstâncias dadas, e que interpela nossa imaginação no sentido de preencher as brechas da narrativa. Entre o interesse histórico por “aquilo que aconteceu” e o interesse poético, digamos, por “aquilo que poderia ter acontecido”, tínhamos que nos instalar numa fronteira movediça, porque trabalhávamos com material histórico, mas já “contaminado” por muita ficção. Mas a maior dificuldade era representar, era figurar, para nós mesmos, as vivências daqueles sujeitos, suas percepções, tudo que tece a trama das subjetividades e que estava fora de nosso alcance. Então: para além das datas, dos registros, dos relatos, havia algo que escapava à investigação, algo que só se podia *imaginar*. (MENDES, 2011, p. 46)

Afinal, uma personagem histórica é alguém que tem certidão de nascimento, de óbito, registro em documentos; mas, por outro lado, torna-se também um habitante do imaginário coletivo, e como tal não para de se reconstruir, de se tecer e destecer, de se transformar. *E o dramaturgo não lida apenas com as referências arquivadas, com a figura delineada pela ciência do historiador; é inescapável que ele enfrente também a figura dilatada e reinventada pelo imaginário cultural, ainda que seja para questioná-la ou subvertê-la*. O fato é que essa reelaboração coletiva estará presente no ato de recepção, que ela irá ressoar nos corações e mentes dos espectadores.

Passo a um último exemplo, retirado dessa vertente do meu trabalho que estou chamando de histórica. Entre 2009 e 2010, foi encenada minha peça *Joana d’Arc* (MENDES, 2009). A diretora, Elisa Mendes, queria fazer um espetáculo a partir dessa figura imensa, dilatadíssima (no sentido que usei há pouco), e eu aceitei fazer o texto. Logo de saída, pensei que pela primeira vez iria tratar de uma personagem que não era representativa da memória cultural brasileira. Mas durante a pesquisa fui percebendo o quanto é artificial estabelecer fronteiras nessa geografia simbólica. *Joana d’Arc* é talvez a figura feminina mais reinterpretada por dramaturgos, cineastas, romancistas, em todo o mundo. No Brasil, entre outros autores, o romancista Érico Veríssimo (1984) escreveu uma *Vida de Joana d’Arc* dedicada ao público infanto-juvenil. Sobre o fascínio que essa personagem exerce em diferentes latitudes e gerações, repete-se a questão lançada em

² A peça, intitulada *Canudos – a Guerra do Sem Fim*, realizou temporada na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, com público estimado em 30 mil espectadores.



relação às amazonas, e que aqui não cabe desenvolver. No máximo, observar, de passagem, que em ambos os casos se trata de uma imagem deslocada do feminino, que é investido (e travestido) de funções guerreiras.

A principal curiosidade, porém, a respeito de Joana d'Arc, é o fato de, por um lado, ser uma das figuras históricas mais bem documentadas, visto que foram preservados integralmente os registros dos 15 interrogatórios a que foi submetida e, por outro lado, sua vida estar cercada por inúmeras lendas e relatos miraculosos. Para expor a compreensão a que cheguei de “por que Joana de novo, aqui e agora”, o meio mais rápido é citar um trecho do texto que figura no programa da peça:

O dramaturgo que revisita antigos episódios desse seriado envolvente que é a história humana só pode fazê-lo com os olhos do seu tempo. Por uma simples razão: ele não possui outros. Mas ele pode fugir à tentação de reduzir cada situação e personagem aos ‘ismos’ em voga no seu espaço-tempo. A situação da jovem que adota roupas masculinas como proteção (ou seja: como uma armadura) revela-se motivo obsessivo desde relatos medievais ao mundo romanesco da comédia shakespeariana e ao mágico sertão de Diadorim. Quando revivida, porém, exibe sua estranheza e singularidade, o seu poder de escândalo. E a flecha do desejo, que perturba e fascina, atravessa os relatos mais distantes: a camponesa que pensa poder travestir-se de soldado impunemente e a estudante universitária que usa um vestido curto o suficiente para atizar o desejo de meninos e meninas. A cada vez que entra em cena, no tablado da História, o corpo produz um desconcerto, seja exposto e multiplicado, seja queimado até as cinzas. Mas sem dúvida avançamos muito no domínio da técnica: já não é preciso armar ruidosamente uma fogueira em praça pública para ‘fritar’ alguém que vem atralhar as eternas negociações; é possível fazê-lo de modo rotineiro, com a ajuda das potências midiáticas.

Joana d'Arc é uma história do século XV: homens que temem mulheres e precisam fazer-se temidos por elas; mulheres que acreditam no poder da espada e buscam imitar as virtudes bélicas; disputas territoriais que retalham a pele do planeta, redesenhada com rios de sangue; povos que

aspiram à simples existência e pesadas tradições garantidas por exércitos; reis da terra e do céu, com suas legiões de prepostos que manipulam símbolos da fé e argumentos morais para avançar e dominar terras e corpos, respaldados pelos poderes da superstição e da ignorância.

Joana d'Arc é uma história do século XXI: quase pelas mesmas razões. (MENDES, Programa, 2009)

Para retornar ao paralelo que busco estabelecer, desde o início, entre mito e história, quero fazer menção apenas a três réplicas dessa personagem. Em *Joana d'Arc* pode-se dizer que há três tipos de situação de fala, de enunciação, envolvendo a personagem principal. Os dois primeiros tipos são formas usuais da linguagem dramática; primeiro, falas que compõem o diálogo de Joana com as personagens que com ela contracenam num mesmo tempo e espaço, ou seja, a França do século XV; segundo tipo, as preces com que Joana suplica a ajuda do plano divino, sob a forma de monólogos, também inseridas no mesmo tempo e espaço históricos. Mas há um terceiro tipo de fala que subverte essas referências espaciais e temporais, e que eu chamo de trans-históricas. Essas falas acontecem em três momentos, e o que as diferencia das demais é que elas se projetam para além do universo ficcional construído. Os exemplos deixam isso mais claro. Vejamos o primeiro.

Logo após a notícia de que Joana foi presa no campo de batalha, e está agora em poder dos inimigos, dos ingleses, a personagem surge e fala diretamente ao público.

JOANA – E então eu fui vendida aos ingleses. Fui vendida por franceses que já estavam, eles mesmos, vendidos aos inimigos da França. Fui vendida por dez mil libras. Dez mil libras. Pensando bem, uma quantia razoável. Esse era o preço estipulado para o resgate de um príncipe, ou de um general. Disso não posso me queixar. No século em que vivi, era uma coisa muito importante saber o preço exato das coisas. Porque tudo se vendia: o perdão dos pecados, as moradas do Paraíso, a salvação da alma. Podia-se até pagar uma dívida com as libras da própria carne! Mas a gente da minha aldeia só sabia mesmo o preço de uma ovelha, de um bezerro, ou de um porquinho bem gordo. Por isso, naquela guerra tão



comprida, todos já estavam tontos com o jogo de compra e venda entre os reis e os papas, os bispos e duques, doutores, juízes. Todos tontos e confusos com nossa terra retalhada e disputada palmo a palmo, libra por libra, fibra por fibra, como as vísceras do gado nos mercados.

Bem, mas isso acontecia no século em que vivi, quando tudo se vendia.

Eu sei que vocês estão me ouvindo num tempo melhor. (MENDES, 2009, p. 23)

É evidente que a Joana que aqui fala já não é a Donzela de Orléans, não é aquele indivíduo circunscrito aos registros históricos. O fato da lenda de Joana d'Arc ter ultrapassado seu tempo e espaço, transformando-a num símbolo (seja de luta, de resistência, de santidade, a depender das forças que movem as interpretações), cria possibilidades para que o dramaturgo invente uma enunciação que só pode ter sentido como discurso teatral, dentro das condições específicas de um diálogo palco-plateia.

Vamos ao segundo exemplo. Trata-se de uma fala que também “salta” do momento histórico. Em um dos vários interrogatórios, o Bispo, que será o principal responsável pela condenação de Joana, tenta explicar a ela as circunstâncias políticas que dariam direito aos ingleses de reclamar a Coroa da França. Como o Bispo sabe que está falando a uma camponesa analfabeta, ele tenta ser didático, e sua explicação é chata, repetitiva. Ele vai expondo a intriga das sucessões ao trono da França, mas a partir de certo ponto já não ouvimos sua voz.

JOANA (*de início ainda de olhos postos no Bispo, vai aos poucos girando a cabeça, desligando-se dele e encarando o público*) – Os meus juízes não tiveram muito mais sorte do que eu. Você, Pierre, Bispo de Beauvais, não realizou o seu grande sonho de ser promovido a Arcebispo de Rouen. Vê? De nada adiantou todo seu empenho na minha destruição. E um dia, morreu de repente, enquanto lhe faziam a barba. Muitos acharam essa morte suspeita, imaginando que alguém resolveu fazer justiça, afinal, cortando-lhe a garganta. Mas quem pode saber? O Promotor, então ... pobre Jean! Sete anos depois da minha morte, teve seu corpo consumido pela lepra! Se meus carrascos pudessem conhecer o que os aguarda, será que gastariam suas noites escrevendo aqueles 70 artigos para minha condenação? As 70 mentiras, como já diz o povo.

E eu? Se soubesse o que viria, teria voltado para casa, depois de coroado o rei? Ah! Como saber? Como saber? (MENDES, 2009, p. 30.)

Nessa fala, de modo ainda mais evidente, a Joana histórica dá lugar a uma metapersonagem, que está dentro e fora da cena, que comenta a situação, mas sendo parte dela, que possui a onisciência de um narrador, por conhecer os acontecimentos futuros, mas sem perder a subjetividade de quem está envolvido na trama. Novamente, temos uma fala que seria totalmente impossível fora das condições teatrais.

No terceiro e último exemplo, após a morte de Joana na fogueira, temos uma fala que extrapola o presente da cena:

JOANA – Foram necessários 500 anos para que eu fosse transformada de louca visionária em heroína nacional, de herege em santa. Santa Joana: uma alquimia de 500 anos. Durante esse tempo, novos países surgiram, outros desapareceram. Tudo somado, são apenas 500 anos. Não chega a ser um segundo da aventura humana. (MENDES, 2009, p. 50)

Agora, volto a reunir Pentesileia, a rainha mítica das amazonas, e Joana d'Arc, a heroína histórica. Creio que é possível perceber de que modo ocorre um entrecruzamento entre mito e história, a partir do próprio material heterogêneo com que lida o dramaturgo. No caso de personagens históricas, quando se diz que o dramaturgo “busca ser fiel”, é o caso de perguntar: fiel a quê? A personagem histórica é constituída por imagens e relatos, que ele herda, tanto quanto a personagem mítica. E o mais importante: *que ele herda, juntamente com seu público*. Mas essa narrativa herdada é sempre descontínua, cheia de lacunas, e o que mora nessas lacunas é justamente a subjetividade dos agentes dessa trama. Então, em seu trabalho de composição da intriga, de caracterização dessas personagens e de sua linguagem, o dramaturgo precisa usar a imaginação para representar *o que poderia ter acontecido*. Passando ao outro lado, se o dramaturgo trabalha com uma figura mítica, ele forçosamente promove uma historicização do mito, ou seja, ele usa os recursos da dramaturgia para reafirmar o repertório mítico, como faz Kleist (2003), para tornar sua narrativa



reconhecível pelo espectador, porque a personagem lendária (tanto quanto a histórica) não pode subsistir fora do quadro de referências que a constitui, como construção simbólica.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Global Editora, 2012.
- KLEIST, Heinrich Von. *Pentecostia*. Tradução e posfácio de Rafael Gomes Filipe. Porto: Porto Editora, 2003.
- KURY, Mário da Gama. Introdução. In: ÉSQUILO. *Os persas*. / SÓFOCLES. *Electra*. / EURÍPEDES. *Hécuba*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- MENDES, Cleise F. *Joana d'Arc*. Texto e programa da montagem de 2009. Cópia reprográfica. Salvador: Da Rin Produções Culturais, 2009.
- MENDES, Cleise F. Canudos, a guerra do sem fim: entre drama e história. In: MENDES, Cleise F. (Org). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- MENDES, Cleise F. Dramaturgia, corpo e representação. *Agente: revista de psicanálise*, Salvador: Escola Brasileira de Psicanálise/Seção Bahia, ano14, n. 15, p. 145-156, nov. 2013.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. 3: O tempo narrado. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SOURIAU, Etienne. “Que é uma situação dramática?”. In: SOURIAU, Etienne. *As Duzentas Mil Situações Dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993. p. 11 a 43.
- TARANTINO, Quentin. *Bastardos inglórios*. Barueri, SP: Manole, 2009.
- VERÍSSIMO, Érico. *A vida de Joana d'Arc*. 14. ed. Porto Alegre: Globo, 1984.