

## **Yo el supremo: da dramaturgia à performance**

GARCIA DINIZ, Alai (CNPq/UFSC)

O impacto dos meios visuais na contemporaneidade cria a literatura em movimento e nesse bojo está a discussão sobre oralidade. A abordagem que venho destacando em meus ensaios sobre uma escritura da oralidade e uma oralidade da escritura, não é mero trocadilho. Quero chamar a atenção para um procedimento discursivo robastiano que é o de criar a hibridez entre mito e escritura, a ficção como fricção entre universos dispares, em uma trama de ñandutí que viaja por entre imaginários vários que pode partir da escritura, em fluxo dinâmico para a oralidade midiaticizada (caso do filme) ou para a oralidade performática, caso do teatro.

Em primeiro lugar devo dizer que este estudo particular é parte de uma pesquisa mais ampla sobre a obra de Roa Bastos a partir de uma perspectiva que difere das abordagens costumeiras dessa obra de um dos mais importantes “sudacas” do século XX. O recorte desse ensaio é a variante dramática do romance *Yo el supremo* (1974), elaborada por Roa Bastos nos anos 80. Segundo Antonio Pecci, jornalista paraguaio autor de *Roa Bastos: vida, obra y pensamiento* (2007):

En 1984, (Roa Bastos) me entregó em Toulouse un copia a máquina de la version teatral de *Yo el supremo* que es “antagónica a la novela me dijo, autorizándome a que la montara em Asunción, dado que yo hacía teatro por esos años. (PECCI, 2007, P. 39)

Antes, porém, de passar ao foco principal, gostaria de contextualizar minha abordagem a partir de dois dados sobre o Paraguai, um sonoro e outro visual que me inspiram no presente.

No campo da sonoridade, a pesquisa de Guilherme Sequera (2006,p.11) sobre a cosmoфонia guarani em que observa que essa percepção étnica parte do kiririri ( silêncio) ao ara sunu - o estrondo do raio. No campo visual exponho a foto de Roa Bastos que divulgamos no cartaz do evento e no site, feita por Jesús Ruiz Nestosa que conta a “historia de la fotografia y la historia de un exílio” (PECCI, 2007,p.51). Devido à foto, realizada em Clorinda ( Ar) no dia 1º. de maio de 1982), os jornalistas foram detidos na fronteira argentina . A partir de sua fuga de Buenos Aires à França, pouco antes do golpe militar de 1976 é esse ano (1982) outro momento emblemático que denuncia uma etapa decisiva na obra de Roa Bastos: banido do bando.

Que gesto autoral se elabora a partir de um sujeito apátrida após essa expulsão? Abordo a viagem a partir do bem simbólico que a foto traz para o Simpósio. Houve outra viagem paraguaia em 1947, feita em bando - a primeira - do exílio guarango ( diria Douglas Diegues) de Assunção a Buenos Aires em e que subjaz como pano de fundo, em uma tonalidade discretamente autobiográfica que reverbera em vários contos como “La tijera”; “El y el otro”; “Ajuste de Cuentas” e “La flecha y la manzana” em que situações e personagens de desterrados, em clima de perseguição ou vingança liberam memórias de um bando em fuga.

O exílio de 1982 não se dá em bando, mas no abandono, viagem involuntária, que não se realiza pelo desejo do sujeito, mas infere a prepotência do poder que causa o expurgo do outro.

Há diferentes maneiras de se torturar, uma é na pele, na carne, outra mais sutil, na mente. A ironia fica por conta do gesto de quem chegou a Assunção com o desejo de transmitir a paternidade paraguaia a um filho (Francisco) que se registraria aí para ter acesso à cidadania paraguaia, ver-se despojado e expulso, sorrateiramente. Por isso a posição da câmera que rejeita o rosto do sujeito no meio do nada comunica um mal-estar.

Cadê o espaço para um testemunho (testis) de quem se situa como terceiro, esse gesto é de “superstes” (AGAMBEN,2000,p.9), o outro sentido para a testemunha – a do deportado e sobrevivente.

A foto traz o escritor de costas, malas na mão no vão da existência que é o não-lugar de uma pista desértica. Foto emblemática de uma recusa à rostificação, para lembrar de uma imagem indicada por Deleuze. E para entrar no tema vale a pena trazer à baila a carta de Roa Bastos ao amigo “Paco”, Francisco Corral, diretor do Instituto Cervantes.[1] . Na carta de 7 de janeiro de 1992, de Toulouse, Roa Bastos alude a Ramón del Río, “como excelente ator e melhor pessoa” e agradece à presença de Corral em Cádiz na apresentação de peça como: “el mejor respaldo amical y moral que podían tener los animosos componentes del conjunto en la presentación de Yo el Supremo.[2]

Ainda que a figura cosmopolita de Augusto Roa Bastos tenha auxiliado no sentido de abrir portas à apresentações, o alcance da visibilidade ao diretor Agustín Nuñez, a atores e atrizes, à escritora Gloria Muñoz contribui para ultrapassar o conceito de cânone e ampliar os estudos sobre a cultura paraguaia a outros temas, bens simbólicos, meios e mediações.

Em forma de artefatos culturais que o gesto autoral remodela, a personagem e a cena se criam e se recriam a partir de variações, pressuposto comum no contexto mnemônico da oralidade, que é adotado na obra robastiana. Uma poética das variações. Do romance *Yo el supremo*, a peça descreve outro momento e por isso entre uma obra e outra há um distanciamento.

Nesse sentido cabe uma discussão sobre *Yo el supremo* (1998) como auto-paródia teatral do relato, a obra prima, conhecida e alardeada. Sensível à cultura transnacional, o gesto de autor, desde os anos 50 no exílio em Buenos Aires, vai desde letras de música (doze), à elaboração de roteiros fílmicos (nove).

É possível traçar uma vetorização nas relações de espaço e tempo de modo a configurar, de modo consciente ou inconsciente, nada mais que um desejo leitor em contato com a escritura que pudesse ser a “encenação de um sonho”, como diz Patrice Pavis. (PAVIS, 2000,p.222).

Para elaborar uma leitura da montagem de *Yo el supremo*, dirigida por Agustín Nuñez em 1991, com libreto de Gloria Muñoz atendo-me ao acesso recente de uma versão televisiva em vídeo que, não pode ser confundida com o espetáculo em sua dimensão presencial, o melhor recurso para o estudo da performance. Entretanto, quando a encenação está distante no tempo ou no espaço, o registro visual pode ser um dos elementos a serem aferidos.

A informação de que os recursos utilizados na encenação atingiram a cifra de trinta e dois mil dólares pode demonstrar a dimensão local tomada pela encenação, entretanto os custos não farão parte do foco principal do ensaio. Se não vejamos o contexto entre romance e peça. Se o primeiro aludia a uma fase de profusão dos sistemas autoritários na década de 70; a obra dramática *Yo el Supremo*, em 1991, indicava uma metáfora da queda de Stroessner, portanto em consonância com um escritor que retoma a cidadania retirada por abuso e adquire o direito de regresso ao país. Nesse sentido a estréia da peça seria uma espécie de celebração.

O original concebido por Roa Bastos contém prólogos e epílogos, em quatro atos e se inicia com uma cena de sombra e a leitura em off do pasquim com o Supremo na obscuridade da alcova.

A performance constrói o jogo bakhtiniano dessa voz em off do pasquim com um discurso histórico da morte do Supremo ( Gaspar de Francia). A liberdade do diretor cria um efeito cênico que o libreto de Gloria Muñoz introduz. A perda da potência do rumor dado ao pasquim, ganha com o recurso dialógico do campo das

oralidades que cria simultaneidade entre tempos diferentes, a do pasquim incógnito e o discurso histórico da morte do Supremo, referência implícita à morte política de Stroessner?

Na performance o jogo entre os dois personagens – o velho Francia com Ramón del Río e o jovem com Jorge Franco ilumina, desde o início, diferentes cenas na performance, o que na proposta dramaturgica apareceria especificamente a partir de um flash back no segundo ato. O vigor da dualidade se espalha pelo espetáculo.

Como se vê o texto espetacular não se confunde com o texto dramático. Por isso sacralizar o texto ou propagar uma fidelidade retira a idéia do inacabado que qualquer fruição deve conter. Além disso, no âmbito teatral a liberdade do diretor revela-se desde a passagem do século XIX ao XX e a partir daí parecem estéreis e anacrônicos conflitos entre dramaturgos e diretores. Faz parte da dramaturgia não só a criação do texto como também a criação da cena, em geral, a essa última deixa-se ao diretor. No caso da obra dramática *Yo el supremo*, Roa Bastos cria sua própria dramaturgia para o espetáculo e nesse sentido o “roteiro” inicial funciona apenas como um guia, ou esboço que os ensaios, os procedimentos cênicos e a interação entre diferentes elementos internos e externos permitem configurar em uma determinada montagem. Como o espetáculo demonstra a convergência de diferentes signos, como o cinema revela-se prenhe de códigos a serem fusionados, a saber: o verbo, o corpo do ator, a direção; a entonação, o figurino, o som, o cenário, a maquiagem, luz e o ritmo devem estar ligados por uma concepção espetacular. Nessa leitura não há como saborear o erotismo do processo teatral, como diz Pavis, que só seria possível em presença, por tanto a única forma é a leitura dramaturgica do espetáculo. Mais importante que a peça em si parece ser o prólogo que, em formato sinóptico de vinte oito pontos, indica uma didascália extradialógica, ou como diria José Sanchis Sinisterra teria o formato de um teatro rapsódico, ou fronteiro que vai se tornar uma tendência na passagem do século XX ao XXI na Espanha.

Roa propõe uma dramaturgia da cena que desloca o protagonismo do personagem histórico Karai-Guasú, José Gaspar Rodríguez de Francia que, com 27 anos no poder (1813-1840), perdeu para Stroessner em sete anos. A idéia seria a de reforçar o personagem ELE( personagem multidão) como protagonista, o que indiretamente conferiria centralidade ao espectador. Em meio a um tom ensaístico cosmopolita sobre contextos históricos de tirania e seus efeitos auto-destrutivos, surge a didascália que alegoriza o personagem – multidão: ELE, patrimônio oral coletivo. Como isso se

evidenciou na cena? Houve pouca exploração dessa intenção robastiana que poderia entrar em diferentes momentos. Esse elemento foi o que mais distanciou a proposta de Roa Bastos da dramaturgia do espetáculo, talvez pelo seu caráter ambíguo.

“Es esa transformación del espectador en personaje lo que le inviste de un rol protagónico, aun en el caso de que no se produzca ninguna manifestación de su participación”. (ROA BASTOS, 1998,p. 9)

Entretanto essa percepção pode estar distanciada do momento em que foi representada. Há que se notar, isto sim, que a rejeição à catarse combina-se ao questionamento de uma representação paródica, ambígua e equívoca e ao efeito subreptício e ideal que permita ao público a invasão do espaço cênico, com uma dramaturgia específica da luz para inverter o naturalismo. Há distanciamento na atuação dos atores e o grande mérito de Agustín Nuñez é essa proposta esperpêntica. Desse modo a sala iluminada seria o espaço do fictício e a escuridão o espaço em que ferve a virtualidade do dramático. Esse contraste entre luz e a sombra não pode ser enfocado devido ao fato de que o mero registro visual da proposta espetacular pode não ter contemplado especificamente as nuances.

A fusão entre palco e público, para o ator com o papel fora do papel (com exceção do personagem ELE) em clima onírico e irreal ocorre claramente em uma cena. Com o discurso sobre um mundo desconjuntado e deformado, o grotesco teria no delírio a reabsorção de uma paródia séria. Há cenas em que o grotesco surge em forma do corpo dos atores, caso de Estigarríbia, Pilar e o uso da máscara da *commedia dell'arte* compreende o cerco de uma comicidade anacrônica e grotesca como pinturas de Goya e o teatro esperpêntico de Valle-Inclán.

Houve uma cena que chamou a atenção como elemento a ser pesquisado.

Cena entre Pilar e Ana. A aceleração ocorre enquanto jogo de sedução que passa a uma cena erótica. Inicialmente, há um impacto em relação à exposição, já que não há indicação didascálica para isso. Até mesmo no seriado de televisão a cena de sexo se mantém discretamente em que o homem se despe e a mulher realiza o ato de desnudar-se da cintura para cima de costas. Por esse motivo, conhecer o contexto da transição democrática auxila a entender certas cenas como a descrita no texto espetacular, a partir da argumentação de Victor Bogado em 1997 com o artigo chamado “Paraguay :Teatro y Transición” da *Latin American Theatre Review*, o diretor paraguaio conclui que após a derrubada da ditadura de Stroessner (1954-1989) a primeira fase de transição revelou seu clímax na encenação de *Yo el Supremo* (1991),

espetáculo em que se observa a encenação do nu em cena . A liberdade da construção da cena serve para mostrar a ousadia do diretor de cena.

Há alguns momentos esperpênticos em que personagens se movimentam por dispositivos de museu e fazem parte da cena a criação de uma espécie de liteira, caso de Petronia Regalada. A redução do cenário à solução de praticáveis, rotundas e círculos de tecidos e telas proposto por Roa, transformou-se em ambiente de uma hemeroteca com espaços definidos e uma tramóia que recolhia e trazia atores e objetos, semelhante a um grande galpão de alumínio, o efeito dessa tramóia que se movimenta, em mudanças de cena. A luz azul proposta por Roa para o final mantém-se durante toda a peça, mas considerando que a estréia da obra distava da derrubada do ditador apenas em dois anos, o final apoteótico fica previsível com a escolha dessa cor para toda a peça. Há cenas de foco fechado. A proposta robastiana de atualização do figurino que reuniria personagens em roupas atuais como camisetas de futebol e mascando chicletes não foi assimilada nessa montagem. Desse modo, a tendência é localizar a peça em algum tempo do passado . Da proposta atemporal de Roa Bastos, a dramaturgia da cena combinou sombras. A oscilação entre ritmos lento ou acelerado ( claro atributo ao cinema proveniente da experiência robastiana como roteirista das décadas de 50 a 60) não pareceu contemplada a fundo. No entanto em função do registro televisivo da encenação é possível que isso tenha sido minimizado para o grande público.

Do contexto histórico à virtualidade do texto dramático o discurso intersemiótico particulariza o drama na deliberação do gesto da perda da “mensagem”. A partir dos anos 80 a idéia de que a literatura não salvará a América latina se reelabora nessa afirmação didascálica.

El autor desacredita de las pertinaces supersticiones salvacionistas de la literatura...una realidad que la política como la literatura comprometidas se mostraron incapaces de transformar, o por lo menos, de contribuir para mejorar. También no propone soluciones. Plantea problemas alrededor de algunos problemas permanentes – la endemia de gobiernos autoritários. (ROA BASTOS, 1998,p. 12-13)

Por fim, o pasquim, esse gênero popular sem autoria, anônimo que materializa o rumor com humor por si só concretiza a paródia do decreto do Supremo. O desdobramento da paródia no diálogo entre o Supremo e seu escrivão dá continuidade à proposta que condena o vigário à perda da auréola e à obrigatoriedade de vestir sobre a batina um colete amarelo. A associação desse item do vestuário reverbera numa discreta interferência simbólica atemporal com a penitência judia sob o regime nazista ( a estrela

amarela?). no espetáculo não parece ter havido no vestuário essa fusão temporal. A relação entre a busca dos culpados e o medo do Supremo aos redemoinhos de vento combinam-se com o surgimento intempestivo do personagem-multidão – ELE, elemento épico de distanciamento que se confunde com o alter ego, em outros momentos simultaneamente propõem a polifonia dialógica de modo sutil. Além do diálogo mantido sobre ELE, essa proposta não aparece claramente vetorizada.

Um dos momentos mais vivos da peça que aparece no espetáculo é o ato II em que o tempo retrocede no ato de posse do Supremo que dá voz pluriétnica a indígenas e a negros. Corpos afro-descendentes conquistam o ambiente privado do Supremo com Santa, Ana e Olegária – os femininos e Pilar, masculino, de uma filiação não reconhecida por Karaí-Guasú com papel definido na trama ao revestir-se de Supremo no último ato da obra.

A dramaturgia do prólogo propunha cenas mudas simultaneamente aos diálogos, criando uma atmosfera paródica de deslocamentos. Essa indicação foi seguida na performance? Não é possível verificar se foi seguida no espetáculo através da captação televisiva a que se tem acesso. Pode ter sido abolido.

No segundo ato, o sacrifício imposto pelo Supremo a outros líderes da independência (Yegros, Troche y Caballero) apresenta como castigo a morte ou a expatriação, algo que pode representar sutil associação à diáspora de Roa Bastos, em 1982 ?

No terceiro ato a suspeita sobre o pasquim recai sobre Pilar cujo nome dispõe outra paródia porque constitui a debilidade do pátrio poder que rejeita o parentesco. Entre pai e filho o único elo é a marca da moeda no fogo. O brasão calcado na mão serve como uma animalização da herança do ditador. Patiño também suspeito no terceiro ato revela a escritura como xenófoba e os estrangeiros (irmãos Robertson) atuam como traficantes.

No quarto ato, o espetáculo prescinde da derrubada do símbolo do busto de Robespierre que serve de indício ao terror que anuncia a queda do Supremo. A opção do dialogismo e dualidade do Supremo, desde a primeira cena, leva a performance a não seguir a proposição.

Vale a pena notar que no texto dramático há alusão ao pai de Supremo que só fala em brasileiro e é rejeitado pelo filho. Isso expõe, simbolicamente, de modo atemporal e paródico, as demandas imperialistas do Brasil sobre territórios de água.

A paródia se revela em diferentes códigos: pela língua (brasileiro); pelo figurino (colete amarelo); por objetos de cena (o busto de Robespierre); a moeda; o tricórnio substituído pelo chapéu de palha. Uma paródia vetorizada? Entretanto nem todos esses elementos foram assumidos no espetáculo de Agustín Nuñez, uma vez que a performance pode intensificar outros campos simbólicos para criar a função apelativa da linguagem cênica.

O epílogo no texto dramático mostra a circularidade da obra ao mostrar a alcova de um Supremo rejuvenescido no corpo de Pilar como paródia do ditador. Esse efeito no espetáculo percorre toda a obra. Desaparecem o tricórnio e o chapéu de palha que o substituíam como item do figurino. A representação do ditador jovem que cai prefigura, de algum modo, a circularidade da morte. A luz no personagem multidão não aparece conforme a expectativa da proposta textual.

Ensaio de atores que elaboram os fragmentos de uma peça com o imprevisto, não representa a linha escolhida pela direção da obra. A aposta na tramóia como efeito cênico compõe visualmente o maquinário do poder. Em termos de ritmo, a alternância entre o rápido e o lento não se efetua pelo formato televisivo proposto.

Assim como há fronteiras na passagem do romance à peça; o mesmo ocorre do texto dramático ao espetacular. A virtualidade do texto pressupõe recriação. A preparação dos atores assimilou o distanciamento brechtiano e o espetáculo oferece uma trilha sonora adequada à proposta atemporal que Roa Bastos propõe. Embora haja a mediação do palco que torna estática a câmera, a transformação do texto em “mini seriado” indica a passagem da escritura à oralidade mediatizada que se apresenta como dispositivo contemporâneo, em diferentes formatos, comprometendo a hegemonia da cidade letrada ou do produto literário na estante hierárquica dos produtos culturais.

Essa dinâmica dada pelo nomadismo das formas configura-se como uma serialização, em caso de textos previamente escritos que fundam variantes como na oralidade. Parábase é um intervalo da ação no prosaíco. A paródia mais que operar no humor; atua em meio à performance, na ruptura entre canto e palavra como na rapsódia grega. Essa consciência soterrada concretiza um gesto literário transfronteiriço de mais de meio século. Como a montagem foi formatada em seriado, a potência do ato que porventura a direção poderia imprimir se esvai em uma produção massificada? Só mesmo uma abordagem da recepção daria conta dessa resposta.

De qualquer modo assistir a Shakespeare na televisão demanda o mesmo pacto. Como recepção, Yo el supremo marca uma liberdade em transição. A do diretor

que se permite recriar o texto sem hierarquizações. A escolha dos personagens e a concepção de organizar o jogo entre o novo e o velho, transformou a atemporalidade em um certo binarismo, mas o produto final aposta em uma harmonia cenográfica, na hemeroteca que traduz as infinitas possibilidades de mentir ou de ficcionalizar a memória. Agustín Nuñez consegue efetivamente, conter a catarse e a música de Jorge Garbetti parece o elemento central da sonoridade em recorrência. É nesse sentido que a acepção de paródia dada por Giorgio Agamben invoca a rapsódia invertida que a recoloca no plano da arte da ação, emissão em presença, o hic et nunc do ato performático que seria similar à parábese. (AGAMBEN, 2005, p. 48). Esse conteúdo da paródia como momento em que se interrompe o canto cabe nessa moldura de uma farsa da língua que a escritura transtextualiza na cena que cria hiatos. Combinação de canto e contracanto, a oralidade opera aqui como potência e deslocamento. Kiriri e ara nuru, Hipertextual na busca da linguagem de silêncio e na oralidade que em muitos outros relatos faz do corpo o instrumento musical e busca nos estremecimentos um gesto discursivo que encontra o receptor no ritual, como confirma Manuel de Barros, ao dizer:

Ouvi os cantos, a voz, os murmúrios dos Mbya guaranis. Eles me transportaram para a fonte das palavras. Me levaram para os ancestrais, para os fósseis lingüísticos, lá onde se misturam ...as primeiras vozes. A voz das águas, do sol, das crianças, dos pássaros, das árvores, das rãs...Passei quase duas horas deitado nos meus inícios, nos inícios dos cantos do homem. (Apud SEQUERA, 2006, p.25).

#### BIBLIOGRAFIA:

AGAMBEN, Giorgio – Profanaciones. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Rosário: Adriana Hidalgo Ed., 2005.

LUDMER, Josefina – “Literaturas Posautónomas”, Ciberletras, July 2007. n. 17.

SEQUERA, Guillermo – Kosmofonia Mbya Guarani. São Paulo: Mendonça & Provazi, 2006.

PAVIS, Patrice – El análisis de los espectáculos. Madrid: Paidós, 2000.

PECCI, Antonio - Roa Bastos: vida, obra y pensamiento. Asunción: Servilibro, 2007.

PIVIN, José – Entrevista a Agustín Nuñez. Acesso 10 de setembro de 2008, <http://pagina1-josepivin.blogspot.com/2008/02/entrevista-agustn-nez-el-teatro-en-el.html>

ROA BASTOS, A - Yo el Supremo. (obra teatral), Asunción:El lector, 1998.

\_\_\_\_\_ - El baldío. Asunción: El lector, 1991.

MELIÁ, B. - “La interculturalidad y la farsa del bilingüismo”, Última hora, diário de Assunção, 19 de julho de 2008.

[1] Francisco Corral era então diretor do Instituto Cervantes de Assunção e um dos especialistas na obra de Rafael Barrett (1876-1910), anarquista espanhol que produziu uma obra sui generis no Paraguai, Uruguai e Argentina de 1903 a 1910, autor de referência freqüente nas obras e entrevistas de Roa Bastos.

[2]Carta do arquivo de Francisco Corral, cuja cópia foi cedida bondosamente a mim por internet por ocasião do II Simpósio Roa Bastos de Literatura em 2007.