



**O LEITOR, O ESPECTADOR E AS AFINIDADES
ARTÍSTICO-ENUNCIATIVAS EM *VARIAÇÕES
ENIGMÁTICAS***

Marília Simari Crozara *
mariliascz@yahoo.com.br

Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha **
Universidade Federal de Uberlândia – UFU
betinarcunha@netsite.com.br

RESUMO: Averiguar as relações existentes entre a arte dramática e a narrativa contemporânea é o intuito deste artigo. Procuraremos enfocar a afinidade entre o papel do leitor e do espectador, na tentativa de mostrar as possíveis relações entre essas duas manifestações artístico-enunciativas que congregam discussões similares e contemporâneas. Nesse sentido, evidenciaremos tais relações no texto dramático *Variações enigmáticas* (2002), de Eric-Emmanuel Schmitt, considerando o aparato teórico de Carlson (1997) e Eco (1994) a fim de discutir sobre as noções estéticas que circundam gêneros artísticos em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura – Contemporaneidade – Eric-Emmanuel Schmitt

ABSTRACT: The aim of this article is to investigate relationships between dramatic art and contemporary narrative. We intend to focus reader and beholder roles affinity, in order to show a possible relationship between these two artistic and enunciative manifestations, which congregate similar and contemporary discussions. So that, we will analyze these relationships in the dramatic text *Enigmatic Variations* (2002), written by Eric-Emmanuel Schmitt. Esthetic notions that surround the artistic style will be discussed based on Carlson (1997) and Eco (1994) approaches.

KEYWORDS: Literature – Contemporarily – Eric-Emmanuel Schmitt

Em toda a história da arte literária e dramática, pôde-se perceber a importância do entretecer dos gêneros e, na contemporaneidade, esse fato torna-se imprescindível, para que a arte atinja o seu objetivo primordial, em outras palavras, busca suscitar no homem questionamentos sobre a sociedade que o circunscreve e sobre a gênese

* Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Uberlândia.

** Doutora em Letras pela USP com pós doutorado em Literatura Comparada pela UFRJ

ficcional. Essa tessitura é observada na peça *Variações enigmáticas* (2002), de Eric-Emmanuel Schmitt.¹ Para esclarecer tal questão, serão utilizados os apontamentos do semiótico Umberto Eco a respeito do texto literário e o estudo histórico-crítico, referente ao teatro, realizado por Marvin Carlson.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), tece comentários referentes ao texto literário, à importância de sua composição e, em uma visão semiótica, mostra o valor das inúmeras imagens formadas por uma obra ficcional.

Ao abordar essas questões, faz-se necessário discutir o conceito de texto narrativo formulado por Eco que, segundo o crítico, pode ser metaforicamente comparado com um bosque, pois, ao adentrá-lo, o indivíduo opta por um caminho a seguir. Da mesma sorte, o texto narrativo suscita uma caminhada: existem inúmeras possibilidades a serem escolhidas, quando um leitor decide ler uma determinada obra, e esta simbiose entre autor e leitor pode ser observada de duas maneiras.

Na primeira, é recorrente o confluir das vivências, uma mistura caótica entre realidade e ficção; o aparecimento de indivíduos que transformam o texto em “receptáculo de suas próprias paixões” (ECO, 1994, p. 14). Os participantes deste tipo de escrita ou leitura são denominados por Eco como autor e leitor empíricos, sendo que esses construtores do texto escrevem e lêem uma obra, espelhando-se em momentos efetivamente vividos.

Entretanto, há uma segunda maneira de correlação ficcional: o autor e o leitor modelos. Essas duas entidades permitem o revelar das inúmeras potencialidades do texto. Elas estabelecem entre si um *double jeu* (ECO, 1994, p.17), um jogo no qual o autor escreve para um leitor específico e este busca, a todo o momento, descobrir a atitude ou a leitura que o autor-modelo espera dele. Tal processo permite que o texto bifurque-se em inúmeros caminhos.

Ao perseguir a maneira “correta” de efetuar a leitura de uma obra literária, é possível notar que não há uma verdade única para um texto, e, sim, representações semióticas, intenções sugeridas pelo autor, sendo que estas se encontram ao encargo do

¹ Eric-Emmanuel Schmitt nasceu na cidade de Lyon em 1960. Formado em Filosofia e doutorado pela Universidade de Chambéry, o dramaturgo contemporâneo possui algumas peças de renome nacional e internacional como *Le visiteur* (1993), seu primeiro sucesso, e *Variations énigmatiques* (1996), sendo esta representada por Alain Delon e Francis Hauser, em 24 de setembro de 1996 no Teatro Marigny – Paris, sob a direção de Bernard Murat. No Brasil, a peça foi habilmente traduzida pelo ator Paulo Autran e por ele representada, juntamente com Cecil Thiré, aos 28 dias de março de 2002 no Rio de Janeiro, sob a direção de José Possi Neto.

leitor, que concretiza, a cada releitura, descobertas inseridas nas representações, criação de novos signos para a obra.

Essa interação ocorre semelhantemente na obra teatral contemporânea. Carlson, no livro *Teorias do teatro* (1997), expõe as teorias formuladas sobre a composição teatral. Neste artigo, serão observados apenas os estudos referentes à arte dramática contemporânea, exibidos no capítulo “O século XX a partir de 1980”. A obra dramática tem com característica marcante o ato da representação, sendo o momento cênico responsável pelo delinear do jogo entre espectador, ator e dramaturgo. Segundo Carlson, “O próprio teatro é um ‘local de confronto’ entre a voz, o local de comunicação e o corpo, o sítio dos fluxos de prazer e desejo” (1997, p.496).

O ator/personagem encontra-se em meio ao jogo de forças estabelecido entre o espectador e dramaturgo, unindo os desejos advindos do imaginário ao instante ficcional vivido, e enlaça o signo, a representação física e verbal, ao significado sutil existente em cada gesto ou entonação de voz. É a partir dessa visão que alguns analistas do teatro (como Marinis, um dos críticos estudados por Carlson) começam a estudar uma das mais antigas artes. Valendo-se do arcabouço teórico de Eco, Marinis cria a figura do espectador-modelo, seguindo o mesmo princípio do leitor-modelo. O que torna estas representações diferentes é o tipo de leitura realizada pelo espectador e leitor:

Há o prazer da descoberta, da análise dos signos da representação, da invenção (quando o espectador descobre suas próprias significações para os signos teatrais), da identificação, da vivência temporária do impossível ou proibido e, finalmente, o prazer total sugerido pelo “rasa” indiano, “a união de todos os elementos afetivos mais o distanciamento que dá paz”.²

Estas são algumas fontes de prazer despertadas pelo teatro no espectador: o descobrir de significados, a identificação com o momento cênico e o valor simbólico dos personagens; entretanto, o espaço do teatro garante certa proteção dos fatos, pois a personificação é de um “outro” e não de um “eu”. É a partir desta forma de identificação, paralelamente ocorrida com o distanciamento do palco, que o teatro proporciona o florescer do espectador-modelo, um indivíduo que percebe a sugestão implícita na ação em cena, mas sem comprometer-se intensamente com a existência ficcional. Essa tessitura entre aspectos cênicos e narrativos pode ser desenhada em

² CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997, p. 493.

Variações enigmáticas e, para compreender-se como ocorre este diálogo das artes na contemporaneidade, é válido conhecer o espaço ficcional do drama.

O enredo da peça tem como um dos eixos de discussão a metalinguagem: a ficção tenta explicar o seu próprio momento de criação por meio dos embates entre os personagens Abel Zorko, um literato responsável pelo Nobel de Literatura, e Eric Larsen, aparentemente um simplório jornalista a colher informações sobre o intelectual. O conteúdo dos diálogos entre os personagens pode ser percebido por meio de uma das falas iniciais de Eric:

Eric – O sr. Acaba de publicar “O Amor inconfessado”, seu vigésimo primeiro livro. É a correspondência amorosa entre um homem e uma mulher. Essa paixão, antes, foi vivida sensualmente durante alguns meses na maior felicidade, depois o homem decide colocar um fim. Exige a separação de corpos; pede que essa paixão seja vivida apenas através das cartas. A mulher a contragosto aceita. Eles se corresponderão durante anos, quinze anos, eu acho... O livro é essa correspondência que aliás pára bruscamente há alguns meses no último inverno, sem razão aparente.³

Eis o motivo pelo qual o pseudo-jornalista procura o literato norueguês: a busca da razão do fictício romance. A intenção do personagem é descobrir o fato responsável pelo surgimento da obra, ou seja, se fatos reais desencadearam o surgimento da ficção. É a partir desta suposição que Abel lança, cinicamente, todas as concepções teóricas sobre a arte literária que ele possui:

Eric – A correspondência está assinada por Abel Zorko-Eva Larmor. Sei alguma coisa sobre a sua vida, mas não sei nada sobre ela. Fale sobre Eva...

Abel – Mas essa mulher não existe.

Eric – O senhor quer dizer que toda essa história foi inventada?

Abel – Eu sou um escritor e não uma máquina de xerox. [...]

Eric – Estava pensando estupidamente, talvez, que há detalhes que não se inventam.

Abel – Estupidamente é a palavra exata. O que é um detalhe que não se inventa? O talento de um romancista não é justamente inventar detalhes que não se inventam, que parecem verdadeiros? Quando uma página soa autêntica, isso não se deve à vida, mas sim ao talento do autor. A literatura não copia a vida, ela a inventa, ela a provoca, ela a ultrapassa, senhor Larden.⁴

O personagem-autor tenta justificar sua criação, amparado no conceito de verossimilhança, buscando convencer seu interlocutor de que não há possibilidade de verdade dentro da composição ficcional e, sim, a reinvenção do real. Os momentos

³ SCHMITT, Eric-Emmanuel. *Variações enigmáticas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, p. 16.

⁴ Ibid., p. 21.

dialógicos travados buscam evidenciar o jogo existente entre os fatos verídicos e os ficcionais:

Abel – Mas o que é que você quer exatamente? Abri uma exceção recebendo você aqui e você vai embora? O que é que você quer que eu não estou dando?

Eric – A verdade!

Abel – Não seja vulgar. Você sempre diz a verdade senhor Larsen?

Eric – (constrangido) Eu tento.

Abel – Eu nunca.[...]

Abel – Tem certeza que a verdade ensina “mais” que a mentira?

Eric – A verdade, Sr. Zorko!

Abel – (fechado) Não insista! Eu sou apenas um falsário. Você se enganou de loja, a verdade eu não vendo, só artifícios. Mas veja sua contradição: veio ver um homem célebre por fabricar mentiras e lhe pede para fornecer a verdade... É querer pão no açougue.⁵

Numa ironia mordaz, o literato tenta defender-se, em vão, da possível verdade existente na gênese de sua obra ficcional. A roupagem de autor-modelo cede lugar para o empirismo que o moveu, a partir do jogo ideológico estabelecido entre os personagens:



Abel – Eu amava Helena. Queria que o “para sempre” das nossas juras de amor durasse para sempre de verdade. Eu sei que a eternidade das paixões dura pouco.

Eric – Você teve medo que a paixão esfriasse?

Abel – Evidente. É inútil prometer conservar sempre a febre. Eu propus a separação para que nosso amor se fortificasse.

Eric – Continuo sem entender.

Abel – Não entende? [...] Tudo que há de angústia no amor eu descobri com ela. Você já percebeu a crueldade que existe em uma carícia? A carícia aproxima? Não, ela separa. A carícia irrita, exacerba; entre a palma da mão e a pele há uma distância intransponível, em cada carícia há uma dor, a dor de não se unir de verdade.⁶

O interessante é refletir sobre o embate entre veracidade e mentira expostos em cena: na realidade, o falsário é, exatamente, quem pede a verdade, mostrando o quanto ela pode ser relativa e o quanto o ser humano depende dela, em muitos momentos, para sobreviver:

Eric – Eu só vivi com Helena dois anos. No dia seguinte ao enterro eu encontrei as cartas... e descobri o amor de vocês. Eu sentia uma falta terrível dela... Então de noite, eu peguei a caneta e escrevi a primeira carta para você.

Abel – [...] Então era você?

Eric – Há dez anos. Várias vezes por semana. Quase todos os dias. [...].

⁵ SCHMITT, Eric-Emmanuel. **Variações enigmáticas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, p. 23-24.

⁶ Ibid., p. 57-58.

Eric – [...] Eu não queria que ela morresse. Quando eu recebia suas cartas ela continuava viva. Você ficava feliz com as respostas dela. E eu feliz entre vocês dois... Você tinha razão, nós precisamos da mentira.⁷

Esse desvendar é de suma importância para a compreensão do drama em cena. Larsen, na verdade músico e viúvo de Helena Meternach — também chamada de Eva Larmor por Abel, na tentativa de ocultar a realidade existente —, é o indivíduo deflagrador dos conflitos, pois provoca toda a farsa; utiliza a imagem da mulher amada para manter dentro de si a sensação prazerosa e ilusória de amor e vida. Ao observar a metalinguagem de *Variações enigmáticas*, é possível perceber outros questionamentos desenhados pelo processo de compreensão suscitado no espectador, como a necessidade que o personagem tem de manter o elo entre a vida e a ilusão.

O que permite tais reflexões são os infinitos significados lançados por meio dos componentes cenográficos, inclusive a interação indireta com o público. Por tal motivo, a encenação encerra um número maior de possíveis compreensões. O teatro é o intercâmbio entre os signos visuais e os advindos do discurso:



O teatro se abre, em especial, a esse processo porque o texto escrito não é semioticamente íntegro e os elementos acrescentados durante a representação apontarão em caráter necessário para o interpretante durante a representação.⁸

Pensando no intercâmbio representacional do teatro entre elementos cênicos e narrativos, nota-se outro aspecto necessário para a obra contemporânea: a multiplicidade das situações arquitetadas, tanto pelo discurso dos personagens quanto por Schmitt, a desenhar os caminhos possíveis de serem percorridos pelos espectadores e leitores de seu texto teatral.

É como estar em um sonho com os olhos semicerrados: a partir da observação da “vida” que se desenrola no palco, o espectador passa a projetar a ficção na realidade, fazendo “viver” os personagens e lugares que não estão dispostos no mundo real da mesma maneira que no imaginário de quem observa a encenação, entretanto acreditando que estão. É o próprio público a tentar organizar as informações dadas, carregando para si a carga emocional despertada pelos personagens:

E, assim, é fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades

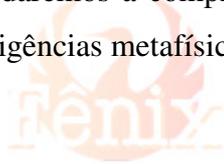
⁷ SCHMITT, Eric-Emmanuel. *Variações enigmáticas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, p. 92.

⁸ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997, p. 490.

para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente.⁹

Compactuando do jogo de Abel Zorko-Eric Larsen, o espectador exercita as inúmeras possibilidades de vivências que o mundo empírico pode oferecer-lhe: entretanto, como exímio espectador-modelo, o público usa da distância proporcionada pela visão do outro, pela distância cênica, para distinguir a experiência ficcional da real e, a cada observação do espaço e desses personagens, aparece, sempre, o apontamento de mais um questionamento a ser feito pelo homem.

Nessa mescla entre o real e o ficcional, representada pelo texto escrito e o texto das ações, percebe-se a importância da arte na contemporaneidade: questionamentos pungentes expostos por representações sutis. E essa maneira de ler o mundo é uma necessidade da humanidade. É preciso “brincar” de realidade para que se perceba o seu valor: “Se deitarmos um olhar à história e talvez ao nosso próprio coração, não tardaremos a compreender que o homem nunca pôde viver sem a satisfação das suas exigências metafísicas”.¹⁰



www.revistafenix.pro.br

⁹ (ECO, 1994, p. 137)

¹⁰ (TADIÉ, 1992, p. 197).