

Leitura da dramaturgia juvenil e o diálogo com as figuras de coração e encontro na peça *Fedegunda*, de Karen Acioly

Reading youth dramaturgy and the dialogue between heart pictures found in Karen Acioly's Fedegunday play

Fabiano Tadeu Grazioli*

Resumo

Neste trabalho, tomamos a obra *Fedegunda* (2015), de Karen Acioly, como objeto de estudo para refletir sobre os alcances da dramaturgia, quando pensada como literatura apropriada à leitura. Tecemos considerações sobre a estrutura e temática da peça, revelando aproximações entre situações e elementos do enredo e as figuras de coração e encontro estudadas por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981). Dessa maneira, colocamos em evidência a vocação do texto de Acioly para a leitura do texto impresso, além de demonstrarmos que a dramaturgia pode ser estudada e analisada a partir do arcabouço teórico que os demais gêneros dispõem, à medida que a dramaturgia de Acioly exposta em *Fedegunda* permite tecer relações diversas com Barthes e outros estudiosos.

Palavras-chave

Fedegunda. Karen Acioly. Leitura da dramaturgia. Figuras do discurso amoroso.

Abstract

In this research, *Fedegunda* (2015), which was written by Karen Acioly was used as the object of study to reflect about the reach on dramaturgy when it comes to a Literature that is suitable for reading. So, we made considerations about the play composition, structure, and theme, revealing approximations between situations and elements of the *Fedegunda* especially, the heart pictures that were found and studied by Roland Barthes, in *Fragments de um discurso amoroso* (1981). Thus, we highlighted Acioly's vocation for the printed text reading, showing that dramaturgy can be studied and analyzed from the theoretical framework identified in other genres. Furthermore, as Acioly's dramaturgy is exposed in *Fedegunda*, it allows us to web diverse relations with Barthes and other scholars.

Keywords

Fedegunda. Karen Acioly. Dramaturgy reading. Loving speech pictures.

* Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI).

Introdução

Em uma publicação de 2009, Ninfa Parreiras, Márcia Frederico e Maria Helena Krühner, tratando sobre a dramaturgia destinada à criança e ao jovem, salientavam que, se considerarmos os números quantitativos da produção literária nacional para a infância e juventude, vamos nos deparar com o seguinte panorama: de cada mil e quinhentas obras publicadas ao ano, cerca de dez apenas são textos dramáticos. Na época, em nossas publicações, indagávamos: das dez obras publicadas, quantas poderiam ser oferecidas ao público infantil? E problematizávamos ainda mais, levando em consideração que muitos textos de qualidade nem chegam a ser publicados, pois há um interesse absoluto pelo gênero narrativo, por parte das editoras. Passados dez anos, não temos acesso aos dados que nos apontariam se esse contexto melhorou. Contudo, pelo que viemos observando em catálogos de literatura infantil e juvenil, o texto dramático para a infância e a juventude continua quase inexistente. Vez por outra, ele aparece, timidamente, e ainda com dificuldade de se tornar um livro ilustrado, tal como os textos narrativos e poéticos são oferecidos ao pequeno e ao jovem leitor.

A linha para jovens leitores da Editora Rocco (Rocco jovens leitores) tem conseguido entregar ao mercado editorial a coleção “Caras e Máscaras”, que publicou, de 2007 até o momento, as obras *Tuhu, o menino Villa-Lobos*, *Os meus balões – o incrível encontro de Júlio Verne e Santos Dumont*, *Viva o Zé Pereira!*, *A excêntrica família Silva*, *Cabelos Arrepiados*, e *Fedegunda*, todos eles de autoria da carioca Karen Acioly. Nesse conjunto de obras, estão títulos que receberam a distinção de Melhor Livro de Teatro e o Selo Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), premiações acumuladas que levaram a autora a se tornar *Hors Concours*, láurea que é concedida quando o mais votado na categoria já ganhou pelo menos três vezes o Prêmio FNLIJ.

Fedegunda, a obra mais recente da coleção, bem como a mais recente publicação de Acioly, recebeu, em 2016, o Selo Altamente Recomendável da FNLIJ (Prêmio 2016 – Produção 2015), mesmo que no ano anterior a autora tenha se tornando *Hors Concours*, com a premiação de Melhor Livro de Teatro para *A excêntrica família Silva* (Prêmio 2015 – Produção 2014). Em agosto deste ano, *Fedegunda* foi selecionada para o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) Literário 2020, e poderá ser escolhida por professores de todo o território nacional para as bibliotecas e as atividades de leitura de seus escolas. Caberá aos professores

que estão atuando nas escolas públicas incluïrem o gênero dramático no conjunto de leituras dos seus alunos, escolhendo a obra¹ e, depois, quando ela compuser os acervos, prever práticas de leitura que promovam a recepção de um tipo de texto tão específico, como uma maneira de facilitar o acesso ao gênero e habituar os alunos a lê-lo, bem como encená-lo ou levá-lo ao palco por meio de atividades alternativas, como a conhecida no Brasil pela denominação de leitura dramática ou dramatizada².

Escolhemos esse texto de Acioly para realizarmos algumas reflexões sobre a dramaturgia oferecida ao jovem leitor. Nossos objetivos principais são: a) refletirmos sobre a leitura do texto dramáturgico a partir da composição de *Fedegunda* e de sua recepção por meio do texto impresso; b) relacionarmos os elementos que compõem e enredo de *Fedegunda* a algumas figuras que encontramos na composição do discurso amoroso, a partir dos estudos de Roland Barthes. A nossa escrita está organizada de modo que a seção dois recupere, inicialmente, o enredo da peça em análise e, depois, abra espaço para refletirmos sobre a leitura da dramaturgia, principalmente a partir de Jean-Pierre Ryngaert (1996, 2013) e Dario Fo (2011). Nas seções três e quatro, propomos uma aproximação entre elementos diversos de *Fedegunda* e as figuras de coração e encontro, respectivamente, estudadas por Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981).

É importante que se registre que colocar *todas* as figuras elencadas por Barthes no estudo em questão em sintonia com *Fedegunda*, de Acioly, é trabalho para uma empreitada maior, como uma dissertação de mestrado, por exemplo. Para este trabalho, escolhemos somente duas figuras para que as reflexões coubessem no espaço que dispomos e correspondesse à tarefa que desejamos empreender no momento.

A denominação de *figuras* na obra de Barthes precisa ser assimilada para que nossa investigação seja compreendida. No investimento de explicar o que seria uma *figura* no contexto de sua abordagem, Barthes parte de uma explicação de *discurso*, antes de empreender a de *figura*:

Dis-cursus é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, “démarches”, “intrigas”. Com efeito, o enamorado não para de correr na sua cabeça,

¹ O programa prevê que os professores leiam as obras a serem escolhidas em arquivos digitais que possibilitam o acesso ao texto integral.

² Sobre tal metodologia, consultar nosso trabalho: GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. A leitura dramática e o jogo teatral na escola. In: GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. (Org.). *Teatro infantil: história, leitura e propostas*. Curitiba: Positivo, 2015. p. 89-103.

de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias.

Podemos chamar essas frações de discurso de figuras. (BARTHES, 1981, p. 1).

Tais frações, as *figuras*, para Barthes, são um movimento, uma ação, um elemento, de fato, “lufadas da linguagem”, conforme salienta o próprio autor, que venham a compor o discurso sobre o amor e que servem para o ser humano expressar-se no mundo. Por estar diretamente ligada ao discurso amoroso e na expressão (gestual, corporal, espiritual, intuitiva etc.) dos seres enamorados, a palavra *figura*

[...] não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico; [...] é, de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado. Assim é o enamorado apressado por suas *figuras*: ele se debate num esporte meio louco, se desgasta como o atleta; fraseia como o orador; é captado, siderado num desempenho, como uma estátua. A figura, é o enamorado em ação. (BARTHES, 1981, p. 1, grifo nosso).

As figuras passam a ser reconhecidas pela recorrência na produção do discurso humano, na vida propriamente dita e no discurso artístico, seja ele produzido a partir da música, da literatura, do teatro, do cinema, das artes plásticas, entre outros. Nas palavras de Barthes: “As figuras se destacam conforme se possa reconhecer, no discurso que passa, algo que tenha sido lido, ouvido, vivenciado. A figura é delimitada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). Uma figura é fundada se pelo menos alguém puder dizer: ‘Como isso é verdade!’ ‘Reconheço essa cena de linguagem’”. (BARTHES, 1981, p. 3). É justamente o reconhecimento das figuras amorosas nos diversos discursos e nas diversas manifestações artísticas que nos permite observarmos o texto dramaturgicamente de Acioly a partir das figuras de coração e encontro.

A associação entre o estudo de Barthes e o texto dramaturgicamente, bem como seus desdobramentos, como a encenação, não é novidade. O referido estudo constituiu a base da pesquisa de Antunes Filho na montagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, em 1984, junto ao Centro de Pesquisa Teatral do SESC (CPT) e ao Grupo de Teatro Macunaíma (São Paulo). O crítico Sebastião Milaré contextualiza a proposta da montagem nestas palavras:

A pátria da obra clássica é o homem. A obra de Shakespeare transcende os limites da Inglaterra e dos séculos XVI: fala ao ser humano de qualquer latitude e qualquer época. Assim é a questão entendida por Antunes Filho, e isso explica por que nesse repertório extremamente voltado para a nacionalidade, surgem, num repente, *Romeu e Julieta*. Surge o discurso amoroso, nessa época, como o indispensável contraponto ao discurso do poder. Por isso é em Roland Barthes que Antunes vai buscar ferramentas conceituais. (MILARÉ, 2010, p. 90).

Macunaíma, a principal proposta de encenação de Antunes Filho antes de *Romeu e Julieta*, afirmava um projeto nacionalista que trazia para a linguagem da encenação os pressupostos que sustentavam a estética antropofágica de Mário de Andrade e seu grupo, datadas de 1928. Para além do enredo, que já previa deglutir as estéticas estrangeiras e transformá-las em um novo produto cultural, fosse na literatura, fosse nas artes plásticas, a encenação de Antunes Filho propunha um trabalho que absorvia elementos estéticos vigentes no universo do teatro em nível mundial na década de 1980 e os transformava em material artístico, cênico, a ser consumido e assimilado no Brasil e nos vinte países pelos quais o espetáculo excursionou.

No caso específico da encenação de *Romeu e Julieta*, de acordo com Milaré, a montagem proposta por Antunes Filho pretendia “evitar o domínio do ódio e recuperar na alma do cidadão o discurso amoroso”. (MILARÉ, 2010, p. 90). O ódio a que se refere o crítico seriam os resquícios da ditadura militar, que marcaria a história do país e que correspondem aos anos que antecederam a referida montagem. Uma encenação baseada nos princípios que Barthes lança em seu estudo, somados aos elementos que tornam o texto de Shakespeare importante na discussão sobre temas que a tão recente democracia necessita levantar, foi uma maneira de o artista e sua equipe reagirem a um período de repressão, censura e injustiças. Nesse sentido, a montagem de Antunes Filho é delineada pelos seguintes contornos:

“O amor pertence à ordem dionisiaca do lance de dados”, afirma Barthes. Por aí caminhou Antunes, certo de que “a história de amor é o tributo que o namorado deve pagar ao mundo para se reconciliar com ele”. E o tempo era de reconciliação por meio do amor, para que o país levantasse das ruínas morais que fora reduzido pela ditadura dos militares. O drama de Shakespeare vai ao fundo do coração humano e levanta a bandeira do amor contra preconceitos, autoritarismo, repressão. Esse roteiro inspirado em Roland Barthes se estabeleceu para narrar a história de *amor impossível* entre Romeu e Julieta. (MILARÉ, 2010, p. 91-92, grifo do autor).

Podemos pensar, a partir de Milaré, na potência de uma linguagem fundamentada nas premissas de Barthes somada ao texto de Shakespeare. Para o

crítico, o resultado dessa somatória teria força para fortalecer as crenças no regime democrático que se instalou no país e contribuir para afugentar a desesperança em que uma nação que vive no pós-ditadura mergulhava. Quem sabe, retomar o discurso amoroso de Barthes na atualidade, por meio da dramaturgia juvenil ou da encenação, seja novamente necessário, frente às diversas situações que temos passado desde o início do mais recente mandato para presidente da república.

Fedegunda, de Karen Acioly: considerações sobre a obra e a leitura do texto dramático

A história que pode ser sintetizada a partir do texto em análise é a de uma menina que passa por mudanças profundas em sua vida e em seu mundo interior. Acioly oferece a seguinte caracterização da personagem para o leitor: “FEDEGUNDA Menina em fase de transformação; de generosidade ímpar, oferece tudo o que tem. É bela, doce, sensível, vulnerável, forte, corajosa e surpreendente. É nossa heroína. Após constatar o sumiço de seu coração, perceber seu desejo e reencontrar seu próprio coração aos pedaços, irá se transformar profundamente ao longo de toda a sua história”. (ACIOLY, 2015, p. 8). Ela é a única personagem humana da história e possui centralidade na narrativa, como podemos perceber na caracterização que a autora faz dela.

Os demais personagens são personificações de elementos diversos, como a sabedoria, que é o caso do Mar, que sendo “[...] protetor, suave, e poderoso, é capaz de levar Fedegunda a descobrir o mais profundo de seus sentimentos e sobreviver ao sofrimento”. (ACIOLY, 2015, p. 8). Dessa mesma categoria é o Vento, que personifica a força do movimento e da ousadia: “Divertido, sagaz, maleável, inconstante e vibrante [...]. Impulsiona e estimula Fedegunda a sair em busca de seu coração e sempre movimentada a história. É, em sua inconstância, alegre, fluido e possui um corpo etéreo”. (ACIOLY, 2015, p. 8). O Tempo também se liga aos personagens listados pelo processo de personificação proposta por Acioly e principalmente pelo fato de os dois últimos personagens não fazerem oposição aos propósitos de Fedegunda na história; pelo contrário, eles a impulsionam no cumprimento de sua saga. Nas palavras da autora: “É o grande companheiro de Fedegunda. Possui fortes dons musicais e atravessa toda a história como uma espécie de anjo da guarda de nossa heroína. É ele quem desafia Fedegunda a conseguir costurar seu coração. Ao mesmo tempo, é

ele também quem lembra a Fedegunda os batimentos de seu próprio coração [...]”. (ACIOLY, 2015, p. 8).

O Desejo, único opositor de Fedegunda, não está exatamente no contraponto dos outros personagens, nem da própria protagonista, pois Acioly não construiria um texto maniqueísta às vésperas de fecharmos a segunda década do século XXI. Sobre ele: “Belo, imprevisível, sedutor, simples e encantador com imenso poder transformador é, ao mesmo tempo, grande companheiro e *opositor* de Fedegunda. É através dele que Fedegunda descobre o medo, sua imensa capacidade de dar e receber amor e de sofrer por ele”. (ACIOLY, 2015, p. 8, grifo nosso). Aproveitaremos a caracterização do Desejo para, enfim, repassarmos as principais ações da história. Fedegunda dorme em seu quarto, até que é acordada pelo coro que entoia seu nome. Logo em seguida, o coro provoca a menina perguntando quem é ela. Pega de surpresa, ela titubeia em responder e, de fato, não consegue uma resposta completa. O coro indaga à menina mais uma vez, oportunidade em que pergunta a ela onde está seu coração. Ela percebe estar sem ele, e que ficou vazia. O Tempo sugere que pergunte ao Mar sobre o paradeiro do seu coração. O Mar responde que ele passou por ali, no meio de um redemoinho, mas que já se foi, junto com o Tempo, e sugere que ela pergunte ao Vento.

Há um encontro belíssimo entre Fedegunda e o Vento. Ele envolve a protagonista nos seus rodopios e sugere que a menina voe em busca do seu coração. Como todos os personagens passam pelo quarto da menina – que funciona como também como lugar indefinido para os encontros –, ela termina a cena em tal espaço, que, nesse momento, está com o espelho multiplicado por quatro e ela se vê refletida neles. Assim, percebe-se multiplicada e, ao mesmo tempo, diferente em cada espelho. Fedegunda, surpresa e confusa, corre e, em seguida, voa... O Tempo conta que o coração de Fedegunda foi parar no lugar errado.

Na cena seguinte, ela conhece o Desejo e compreende que o seu coração está com ele. Ela se entrega e o tempo passa, até que vem o momento de eles se despedirem. Fedegunda já não interessa ao Desejo que, por sua vez, é sincero ao contar a ela que os sentimentos acabaram. A menina, outra, não mais a Fedegunda do início da história, tem seu coração de volta, porém ele está fragmentado e mal cabe em suas mãos. Ela não sabe o que fazer com ele, por isso chora e sofre. O Vento e o Mar ajudam Fedegunda: o primeiro devolve o coração à personagem, e o segundo a faz perceber que, mesmo aos pedaços, ele ainda bate. Mas é o Tempo que a desafia

a costurá-lo. Ela aceita a provocação e junta todos os pedaços, só que os costura de outro modo, ao avesso. E nesse momento, do lado esquerdo do peito, um novo coração surge. Assim, a protagonista encerra a história com dois corações.

FEDEGUNDA (SENTINDO O NASCIMENTO DE OUTRO CORAÇÃO NO LADO ESQUERDO DO PEITO.) Um coração ao contrário
e um outro novinho em folha?
O TEMPO Assim se ama em dobro, menina
com muito mais vontade e escolha. (ACIOLY, 2015, p. 33-34).

O texto de Acioly é sugestivo, poético, provocativo e insinuante, e temos noção do quanto a tarefa de sintetizá-lo lega prejuízos às palavras tão bem empregadas e arranjadas e a cenas tão bem delineadas por rubricas que não cumprem somente a função de informar questões técnicas ao leitor, mas carregam sutilezas que também encontramos nos diálogos, que, como se pode ver, são em verso, muitos deles rimados. Contudo, o leitor de nossa escrita terá a oportunidade de conhecer algumas partes do texto a serem utilizadas nas demais partes do trabalho.

Julgamos esse procedimento oportuno, já que nos dispomos a estudar um texto dramático; tal tarefa requer, imprescindivelmente, a leitura atenta de *Fedegunda* e surge, ainda, a necessidade de se considerar o gênero dramático um conjunto de textos apropriados à leitura – ou seja, sua recepção se dá pelo viés do texto impresso, realizando uma reflexão sobre a leitura do texto dramático. Tal reflexão também se faz necessária, uma vez que, se estamos considerando o texto de Acioly literatura, com possibilidade de ser estudada como o gênero narrativo e o gênero lírico, nossa crença é de que a obra pode alcançar o jovem leitor no suporte livro, e que ele pode lograr uma leitura satisfatória, que coloca em evidência as características da dramaturgia.

Contudo, pesquisando e publicando há um tempo considerável sobre as questões que envolvem dramaturgia e leitura, muitas vezes nos deparamos com comentários como o de Dario Fo sobre as questões que envolvem o estatuto do texto dramático. Afirma o autor: “Teatro não é literatura, mesmo quando e a qualquer custo querem enquadrá-la como tal. Brecht afirmava, referindo-se a Shakespeare: 'Infelizmente, é belo também à leitura. Esse é seu único defeito.' E tinha razão. Uma obra teatral de valor, paradoxalmente, não deve de nenhum modo parecer agradável à leitura. Ela deve revelar o seu valor somente no momento da realização cênica”. (FO, 2011, p. 323). Compreendemos que uma obra dramática precise revelar seu

potencial no momento da encenação, mas consideramos um desserviço por parte do autor afirmar que o texto dramático não deve parecer agradável à leitura. Muitos autores contemporâneos pensam justamente nessa possibilidade que surge a par da encenação, quando estão produzindo sua dramaturgia. Muitos editores e coordenadores editoriais também avaliam os textos dramáticos que chegam às suas mãos pela sua possibilidade de alcance de público por meio da leitura do texto impresso. Os mediadores de leitura que conhecemos e que já incluíram o gênero dramático nas suas práticas de leitura acreditam que a dramaturgia pode ser lida e entendida plenamente.

Outros pesquisadores, como é o caso de Ryngaert, percebem a relação entre dramaturgia e leitura de maneira mais pacífica, a favor do ponto de vista que estamos argumentando. Em *Introdução à análise do teatro*, Ryngaert também trata do texto como potencial de representação. Contudo, o autor firma:

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe *independentemente da representação e antes dela*. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não o era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou o encerra cruelmente. (RYNGAERT, 1996, p. 25, grifo nosso).

O texto dramático traz na sua composição o potencial necessário para ser representado. É importante percebermos que o autor atribui ao texto essa característica antes mesmo de ele ser representado, enquanto ainda é um texto impresso, livro ou manuscrito. A encenação revela o potencial do texto para a representação, mas nos importa, neste estudo, afirmar que esse potencial já está no texto, faz parte dele e pode ser revelado na leitura da peça impressa, num exercício de sinalizar-se, mostrar-se, desvelar-se ao leitor. Então, cabe afirmar que ler a dramaturgia escrita é também encontrar no texto o seu potencial de representação.

Não se trata de uma busca objetiva, um ponto certo a ser encontrado no texto. O potencial de representação revela-se nos meandros da construção do texto, na sua estrutura, na concepção das personagens, nos diálogos ou nos monólogos a elas atribuídas, nas ações por elas levadas à cena. Desse conjunto, surge o potencial de representação da peça, que pode ser percebido por leitores comuns, ou seja, por leitores que não têm o interesse e a intenção de montar o espetáculo teatral. Contudo, mesmo não sendo especialistas, o potencial de representação projeta-se nas mentes

desses leitores, basta um mínimo de envolvimento com a narrativa dramática. A leitura do texto dramático, enquanto atividade plena, é abordada por Ryngaert na mesma obra da qual retiramos o fragmento anterior:

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto “a caminho” do palco. (RYNGAERT, 1996, p. 25).

Para constrangimento dos autores que atribuem ao texto teatral a característica de incompleto, capaz de se integralizar somente na representação – como já levantamos em *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor*³, que teve sua segunda edição em 2019 –, Ryngaert considera, e com razão, a leitura do texto teatral impresso uma atividade completa, totalizada. Na leitura desse gênero literário, a encenação ocorre num palco imaginário, como já levantamos em outros estudos. Trata-se de uma leitura que percebe o texto a caminho do palco, ou seja, o leitor cria, no seu palco imaginário, as engrenagens necessárias para projetar o espetáculo, imaginar as cenas, as personagens, o desenrolar dos diálogos e das ações, como quem vai, de fato, conceber a encenação do texto. Mas não a faz, ficando todo o esquema imaginado na sua mente, como resultado do processo de leitura.

Em *Ler o teatro contemporâneo*, Ryngaert também trata da leitura do texto teatral, nestas palavras: “A leitura de um texto teatral equivale a construir uma cena imaginária na qual o texto seria percebido da maneira mais satisfatória para o leitor. Isso não quer dizer que o texto teatral seja “incompleto” por natureza [...]. Ele é completo enquanto texto, mas toda leitura revela as tensões que o encaminham a uma próxima cena. A cena não explica o texto, ela propõe para ele uma concretização provisória.” (RYNGAERT, 2013, p. 30). A leitura que revela as tensões que movimentam o texto mantém relação com o potencial de representação que existe na dramaturgia. É por haver esse potencial que é possível revelar ao leitor as tensões que o encaminham para as próximas cenas. A concretização provisória a que Ryngaert (1996) refere-se é justamente o palco imaginário, que projeta uma

³ Trata-se de nossa pesquisa de mestrado, transformada em livro, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, em especial nas seções *Um texto, dois propósitos e alguns impasses* e *O diálogo e as rubricas: uma composição que não quer a leitura?*, que fazem parte do capítulo *Problemas e acertos da cena: teoria e leitura do texto teatral*, o segundo da obra.

concretização provisória da cena, até que venha outra e ocupe esse lugar, e outra, e assim sucessivamente, até todo o enredo ganhar as luzes do palco imaginário do leitor.

É importante lembrarmos, no fechamento da seção, que as primeiras características do texto dramático que encontramos na obra *Introdução à análise do teatro* (1996), de Ryngaert, são as seguintes:

Preguiçoso e esburacado, eis aí dois adjetivos bastante pejorativos para designar o texto de teatro. Não é de se espantar que o considerem difícil de ler. Este estatuto de “máquina preguiçosa” devolve a bola para o campo de leitor. Compete a ele descobrir a maneira de alimentar a máquina e inventar sua relação com o texto. Compete a ele imaginar que sentidos os “espaços vazios” do texto pedem para ser ocupados, nem demais nem de menos, para ter acesso ao ato da leitura e mesmo para sonhar uma virtual encenação. (RYNGAERT, 1996, p. 5).

Ao atribuir o estatuto de “máquina preguiçosa” ao texto dramático, fica evidente a relação que o autor estabelece com os estudos de Umberto Eco, que afirmou que “[...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte do seu trabalho.” (ECO, 2004, p. 9). O texto literário leva esse pedido a um grau considerável, contudo o texto dramático o leva a um grau máximo, o que está de acordo com Ryngaert, que, em outra oportunidade, afirma que o texto dramático seria uma máquina ainda mais preguiçosa que os demais textos literários, tendo em vista a sua relação com a representação.

No fragmento transcrito, Ryngaert chama o leitor não somente para a participação ativa nesse processo de colocar a máquina preguiçosa para funcionar, mas também para preencher os espaços vazios (já que também caracteriza o texto dramático como esburacado), característicos da dramaturgia escrita. Para conseguir “completar” a leitura do texto dramático, há que se preencher os buracos próprios desse tipo de texto, que é lacunoso por natureza (ora, diálogos intercalados por rubricas parecem muitas vezes não formar um todo coerente, é preciso esforço para colocar essa estrutura “esfacelada” para gerar sentido) e que exige maleabilidade do leitor, que deverá encontrar um equilíbrio na dosagem das informações que acrescenta na empreitada de abstrair o sentido do texto. O espaço de direito do leitor na leitura do drama é garantido na recepção de toda a literatura, mas temos a impressão de que a dramaturgia exige mais daquele que se debruçar sobre uma peça teatral escrita a fim de lhe encontrar os sentidos.

O coração

Compreender, de antemão, a importância da figura do coração para, depois, percebermos o aproveitamento desse elemento dentro da narrativa dramática de Acioly é uma tarefa importante nesta escrita. Nas palavras de Barthes, “Essa palavra vale por todas as espécies de movimentos e de desejos, mas o que é constante, é – que o coração se constitui em objeto de dom – seja ignorado, seja rejeitado”. (BARTHES, 1981, p. 60). Essa premissa é potencializada ao máximo em *Fedegunda*, isso porque Acioly, em sua composição, centralizou as cenas que compõem o enredo em tal figura. A trajetória da personagem Fedegunda é orientada pelo aproveitamento da figura do coração e arquitetada a partir dos seus “movimentos”, se é possível assim se referir à atuação do coração no texto. Acioly colocou-o como centro da narrativa dramática, dando a ele força e importância de protagonista. O enredo do texto dramático em análise leva a cabo o início da declaração de Barthes: “Essa palavra vale por todas as espécies de movimentos e de desejos”. Acioly parece saber que a figura do coração tem credibilidade e autorização para transitar por todas as fases que Fedegunda vivencia, tornando-se ele, a par da menina, uma espécie de personagem.

A força motriz do enredo está no coração de Fedegunda, e como ele é parte física e ao mesmo tempo simbólica da personagem, cabe dizer que tal força não deixa de estar nela também. Realizando um levantamento das cenas que têm na figura do coração a sua força, percebemos que, dos quatorze quadros que compõem a peça, a grande maioria, de alguma maneira, aproveita a figura do coração, muitos deles, de modo central, outros deixando-o em um segundo plano e focalizando a construção dramática em diferentes aspectos relacionados à personagem Fedegunda.

Por alguns momentos, lendo determinadas cenas, perguntamo-nos se, na criação de Acioly, teria o coração de Fedegunda uma espécie de vida própria e não precisaria, assim, de outros elementos ou mesmo da existência/parceria da protagonista para agir e estabelecer os alicerces da construção do enredo do texto dramático, tamanha é a centralidade que ele ganha em algumas cenas. Encontramos nas palavras de Jaime Padrino (2005) elementos que nos fazem entender essa tendência em colocar o coração – que também dá vazão à temática do amor no enredo, transformando-se, grosso modo, em seu símbolo – na linha de frente da dramaturgia de Acioly. Tratando da literatura juvenil de maneira geral, o pesquisador afirma:

[...] na realidade estamos nos referindo a uma narrativa ao alcance dessa ambígua faixa cronológica da adolescência/juventude e onde seu ponto mais determinante não reside na complexidade da própria criação – que a diferenciará das dedicadas à infância, mas necessitada de clareza e pontualidade por razões evidentes – ou em nuances estilísticas específicas, menos nas temáticas evidenciadas. Um dos temas que, tanto a ótica editorial com a intenção assumida voluntariamente por alguns escritores, se eles considerarem como reflexo das preocupações o interesse dos jovens atuais: relações sexuais, mais ou menos conflitivas, *descobrimto do amor* e das relações sexuais, problemas com a droga, fracassos escolares, inserção na vida social. (PADRINO, 2005, p. 63, grifo nosso, tradução nossa).⁴

O descobrimto do amor transfigura-se em uma temática adolescente que se atualiza a cada nova obra que tem como público o jovem leitor, seja pela condução do enredo ou pelo arranjo dos demais elementos que compõem o texto, bem como, neste caso, pela dramaturgia destinada a esse público tão específico. Isso delega a Acioly propriedade para colocar o coração na linha de frente de sua criação literária em *Fedegunda* e transformá-lo em símbolo, que, por isso mesmo, condensa força para impulsionar a narrativa dramática pelas quase quatorze cenas do texto/espetáculo.

Na explanação da referida figura por Barthes, ele assim se manifesta: “O coração é o órgão do desejo (o coração se dilata, falha etc. como o sexo), tal como ele é retido, encantado, no campo do Imaginário. O que é que o mundo, o que é que o outro vai fazer do meu desejo? Essa é a inquietude que reúne todos os movimentos do coração, todos os ‘problemas’ do coração”. (BARTHES, 1981, p. 60). De acordo com o que informamos na seção anterior, a personagem que desestabiliza completamente o coração de Fedegunda é o Desejo. Ele age com força determinante, conforme mencionaremos em momentos específicos do enredo. Por enquanto, cabe considerar que o coração, segundo Barthes, coloca-se à disposição do desejo, como podemos notar no fragmento transcrito.

No caso de *Fedegunda*, o desejo age sobre as demandas do coração e o conduz na tentativa de direcioná-lo pelos caminhos da narrativa dramática proposta pela autora. Quando o autor afirma que é “[...] a inquietude que reúne todos os

⁴ [...] en realidad nos estemos refriendo a una narrativa al alcance de esa ambigua franja cronológica e psicológica de la adolescencia/juventud, y donde su rasgo más determinante no reside en la complejidad de la propia creación – que la diferenciaría de las dedicadas a la infancia, más necesitada de claridad e brevedad por razones evidentes –, o en específicos rasgos estilísticos, sino en la temática planteada. Unos temas que, tanto desde la ótica editorial como desde la intención asumida voluntariamente por algunos creadores, se consideran como reflejos de las preocupaciones o intereses de los jóvenes actuales: relaciones sexuales, más o menos conflictivas, descubrimto del amor y de las relaciones sexuales, problemas con la droga, fracasos escolares, inserción en la vida social. (PADRINO, 2005, p. 63).

movimentos do coração, todos os ‘problemas’ do coração [...]”, ele nos permite inferir que o órgão-figura pode, sim, conduzir o enredo pelos caminhos que ele considerar necessários. Acioly parece acreditar na força que essa figura-símbolo possui, a ponto de entregar a ele a condução do enredo e a configuração do destino da protagonista.

Barthes não deixa de destacar a importância da figura em questão na criação do discurso amoroso, e para tanto afirma: “O coração é o que creio dar. Cada vez que esse dom me é devolvido, é pouco dizer, como Werther, que o coração é o que resta de mim, uma vez tirado todo o espírito que me atribuem e que não quero; o coração é o que me resta”. (BARTHES, 1981, p. 60). Na trajetória de Fedegunda, como já expusemos, é o coração que orienta o enredo nas cenas da dramaturgia de Acioly. Ele é o que resta à personagem, deixá-lo sobreviver aos percalços de uma vida que abandona a infância e a adolescência para se lançar aos desmandos do desejo e da paixão da juventude é a atitude – quem sabe até única – que resta à personagem. De que outra maneira poderia a menina experimentar as nuances que anunciam a vida adulta em moldes diferentes dos que ela já conhece, lançando-se nesse abismo, sem certeza das chegadas?

Buscando ampliar a compreensão do valor simbólico da figura do coração estudada por Barthes, já levantado em alguns momentos de nossa escrita, buscamos no *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1989), algumas considerações. Segundo os autores,

O coração, órgão *central* do indivíduo corresponde, de maneira muito geral, à noção de centro. Se o ocidente fez do coração a sede dos sentimentos, todas as civilizações tradicionais, localizam nele, ao contrário, a inteligência e intuição: talvez o *centro* da personalidade tenha se deslocado da intelectualidade para a afetividade. [...].

O coração é de fato o centro vital para o ser humano, uma vez que é responsável pela circulação do sangue. Por isso ele é tomado como símbolo – e não, certamente como sede efetiva – das **funções intelectuais**. [...].

O duplo movimento (sístole e diástole) do coração faz dele ainda o símbolo do duplo **movimento de expansão e reabsorção do universo**. Por isso o coração é **Prajapati**, é **Brama** na sua função produtora, na origem dos ciclos do tempo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 280-281, grifos dos autores).

Não vamos retomar o que já afirmamos acerca da simbologia do coração até o momento, contudo cabe observar que as características de centralidade e vitalidade do coração pontuadas pelos pesquisadores estão de acordo com os aspectos que já levantamos sobre a dramaturgia exposta em *Fedegunda*. Como novidade, é importante deixar em evidência que, para Fedegunda, o coração também é fonte de

inteligência e intuição, pois é a ele que a personagem recorre em momentos decisivos de suas experiências, ora como atitudes que demonstram sua inteligência, outras vezes com atitudes que estão mais ligadas à sua intuição.

Colocar o coração como símbolo das funções intelectuais, como fazem Chevalier e Gheerbrant, requer que reconheçamos no enredo de *Fedegunda* que nem tudo o que dá força para a narrativa dramática provém da relação avassaladora que a protagonista estabelece com o amor, por meio da intuição e das experiências que vive. É importante também reconhecer que, mesmo na sua pouca idade frente ao mundo e aos desafios, a presença do coração e sua configuração na história representam que Fedegunda está em meio a um processo de aprendizagem da vida, do mundo, das relações, o que equivale dizer que, mirando a personagem desse ponto, a figura do coração aponta para as funções intelectuais, das quais, segundo os pesquisadores, ela também é símbolo.

Quanto ao duplo movimento do coração, tomado como símbolo do duplo movimento de expansão e absorção do universo, cabe lembrar que as suas batidas – representação sonora dos movimentos de sístole e diástole – estão presentes em várias cenas do texto dramático em análise. Acioly soube jogar com a simbologia que os pesquisadores observam nos referidos movimentos, pois, mesmo quando Fedegunda está distante de seu coração, ela ouve suas batidas. Mesmo quando fragmentado, destruído, ele continua a bater, e cada parte dele emite um som diferente. A cena doze, composta somente por uma longa rubrica, explora de modo criativo/inusitado (tanto para quem se aventura na montagem do espetáculo – atores, diretores, encenadores, preparadores de elenco –, como para quem o assiste, assim como para quem lê o texto dramático) as batidas do coração e a capacidade de Fedegunda de reconstruir-se depois das suas experiências de adolescente:

Cena 12: A costura

FEDEGUNDA COMEÇA A REMENDAR SEU CORAÇÃO. PEGA CADA PEDACINHO DO CORAÇÃO, NUMA ESPÉCIE DE COSTURA IMAGINÁRIA. UM PEDAÇO DÓI MAIS QUE OS OUTROS PARA COSTURAR, OUTRO PEDAÇO É MAIS DIVERTIDO E ASSIM POR DIANTE... TODOS CANTAM SUAS MELODIAS INTERCALADAS EM DÓ MAIOR, COM ARRANJO VOCAL PARA QUATRO VOZES. À MEDIDA QUE FEDEGUNDA VAI CONSEGUINDO REMENDAR SEU CORAÇÃO, AS MELODIAS VÃO SE MISTURANDO E AUMENTANDO A DINÂMICA, ACELERANDO DE FORMA CORRESPONDENTE OS MOVIMENTOS DE FEDEGUNDA, NO ESFORÇO HERCÚLEO DE COSTURAR E JUNTAR TODOS OS PEDAÇOS DO SEU CORAÇÃO. (ACIOLY, 2015, p. 31).

A rubrica está prevendo, inicialmente, que todos cantem suas melodias intercaladas, cada um por sua vez. No desenvolvimento da cena, a rubrica menciona que as vozes precisam acompanhar a ação que se desenvolve em cena, que é Fedegunda remendando o seu coração. Assim, conforme as partes vão se encaixando, a rubrica informa que os sons, antes emitidos separadamente, agora se devem misturar, para que a cena ganhe o ritmo necessário para a tarefa gigantesca de costurar o próprio coração, o que cabe à Fedegunda. No final, além da necessidade de misturar os sons correspondentes a cada fragmento do coração da personagem, é informado que eles, os sons, determinem a dinâmica da cena. A rubrica leva-nos a perceber a importância das batidas do coração na cena doze, por nós considerada a mais importante do enredo – e da história, de modo geral. Tais batidas colocam a personagem, simbolicamente, no ritmo dos “movimentos de expansão e absorção do universo”, capaz de levá-la a reviver e também experimentar a função produtora atribuída ao coração pelos pesquisadores franceses e a compreender e vivenciar “a origem dos ciclos do tempo”, à medida que Fedegunda consegue reconstruir seu coração e passar a outro estágio de sua vida:

O TEMPO Então... o Tempo passou
Cresceram rosas e jasmims
Violetas amarelas
crianças nasceram
Ficaram mais belas
O coração que batia em Fedegunda
Ficou maduro, ficou forte, forte...
TRANSIÇÃO MELÓDICA.
FEDEGUNDA (DIRIGINDO-SE AO TEMPO)
Costurei!
Costurei meu coração inteiro!
Por quatorze dias, duas horas,
E mais o minuto primeiro... Toma, aí está:
Meu coração inteiro!
Aqui está ele!
FEDEGUNDA ENTREGA SEU CORAÇÃO AO TEMPO.
(ACIOLY, 2015, p. 32)

Fedegunda parece ter adquirido, nas experiências expostas no enredo, qualidades como a maturidade e a fortaleza. A personagem está em constante processo de transformação e aprendizagem da vida; logo, inicia e encerra ciclos a partir dessas experiências. A figura do coração, tão cara a Barthes, leva Fedegunda a transitar por novos caminhos, novas aventuras, e tem força para fazer a protagonista percorrer essas veredas em busca de uma mulher *plena*, nos vários significados que

essa expressão pode alcançar. Nesse sentido, não podemos esquecer que Fedegunda inicia a sua história expressando a falta de traquejo em falar sobre si mesma:

CORO Quem é você, Fedegunda?
Onde está você Fedegunda?
FEDEGUNDA AOS POUÇOS DESCOBRE SUA VOZ.
FEDEGUNDA Eu?
Eu sou, eu não sou
Eu não sei... bem quem sou
Não sei onde eu vou
Se vou, se voo
Onde vou parar?
CORO Quem é você, Fedegunda?
Onde está você, Fedegunda?
FEDEGUNDA Eu sou bem sei
Nem sei, sei bem...
Estou aqui, bem no meio
Do meu lado... de cá...
De cá prá lá...
Bem no meio...
Diferente, só um pouco...
Um pouco igual também
Igual eu sou
As borboletas
Também igual aos bebês
Que olham o mundo
A primeira vez
Um pouco cigarra,
Mais ainda formiga
Se caio dum galho,
volto ao ponto-de-partida
Sem entender bem como e porque
(ACIOLY, 2015, p. 13-14, grifos da autora)

Notamos a indecisão por parte de Fedegunda no momento de se *caracterizar*, pois *definir* seria uma expressão muito totalizadora, que não serviria nem para uma personagem adulta, haja vista as limitações da linguagem humana frente à vida e seus infinitos aprendizados. Para a protagonista, a experiência em torno do amor vai contribuir sobremaneira, uma vez que, no final da narrativa dramática, a personagem já descobriu vários aspectos de sua personalidade e já vivenciou experiências que podem influenciar, se seu desejo for o de delinear alguns aspectos de sua curta vida. No fragmento transcrito, flagramos um diálogo com o poema *O autorretrato*, de Mario Quintana, no qual o eu lírico, assim como Fedegunda, também não consegue se definir e fica no nível das suposições sobre sua identidade. No final ele eleva à potência máxima a indecisão que lhe toma conta, quando afirma: “No final, que

restará? / Um desenho de criança... / Corrigido por um louco!”. (QUINTANA, 2003, p. 112).

Também não podemos deixar de observar que, embora Fedegunda não se caracterize com precisão, ela sabe que se encontra em meio a um processo, seja de crescimento, seja de transformação, como percebemos no seguinte recorte do fragmento: “Estou aqui, bem no meio / Do meu lado... de cá... / De cá pra lá... / Bem no meio...”. A menina do início da história tem noção, ou pressente e intui, estar no compasso da travessia da vida. O aproveitamento da figura do coração, por Acioly, e o enredo que o coloca como força matriz da história vão levá-la adiante na referida travessia, como já explanamos e como veremos na exploração da figura do encontro e o seu espelhamento na obra em análise.

Encontro

Outra figura estudada por Barthes e que o texto de Acioly reflete é a do encontro. Na sua explanação sobre essa figura, o teórico afirma que ela “[...] se refere ao tempo feliz que se seguiu imediatamente ao primeiro rapto, antes que nascessem as dificuldades do relacionamento amoroso”. (BARTHES, 1981, p. 84, grifos do autor). Uma vez que já trouxemos a essa escrita uma síntese do enredo e que já ampliamos aspectos de sua estrutura quando tratamos da figura anterior, é fácil deduzir que, em *Fedegunda*, o encontro entre a protagonista e o desejo equivale ao encontro entre os seres amados, ou enamorados, para ficarmos nas expressões utilizadas por Barthes. Na busca de Fedegunda pelo seu coração, a menina encontra-o junto ao desejo, completando a aventura a que se lança. No desdobramento das explicações sobre o encontro, Barthes vai demonstrar que os enredos amorosos têm uma configuração própria:

O trajeto amoroso parece então seguir três etapas (ou três atos); a primeira é instantânea, a captura (sou raptado por uma imagem); em seguida vem uma série de encontros (encontros pessoais, telefonemas, cartas, pequenas viagens), no decorrer dos quais exploro, extasiado, a perfeição do ser amado, ou melhor, a adequação inesperada de um objeto ao meu desejo: é a doçura do começo, o tempo do idílio. Esse tempo feliz adquire sua identidade (sua limitação) pelo fato de se opor (pelo menos na lembrança) à "continuação": "a continuação" é o longo desfile de sofrimentos mágoas, angústias, aflições, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas dos quais me tomo presa, vivendo sem trégua sob a ameaça de uma decadência que atingiria ao mesmo tempo o outro, eu mesmo e o encontro prodigioso que no começo nos descobriu um ao outro. (BARTHES, 1981, p. 84).

Embora o texto dramático em análise seja breve e lacunoso, como a grande maioria dos textos do gênero dramático – o que não é um defeito, mas uma característica, bem como afirma Rynngaert em seus estudos, conforme tratamos na seção dois –, os estágios do trajeto amoroso podem ser percebidos na sua construção. Ao encontrar seu coração, segue o primeiro estágio a que se refere Barthes:

FEDEGUNDA Quem é você?
O DESEJO E você?
Quem é?
FEDEGUNDA Eu sou quem procura...
O DESEJO Eu sou quem você procura.
FEDEGUNDA Eu te conheço...
Já te vi. Onde te vi?
Nos meus sonhos de menina?
O DESEJO Eu te conheço...
Já te vi. Onde te vi?
Nos meus sonhos de menino?
FEDEGUNDA Posso ficar ao seu lado?
O DESEJO Posso ficar do seu lado?
FEDEGUNDA O seu também... está disparado?
O DESEJO Sim, sim, está...
O CORAÇÃO DOS DOIS DISPARA EM SONS PERCUSSIVOS TOCADOS PELO CORO. (ACIOLY, 2015, p. 23).

Acioly lançou mão de um recurso simples, porém funcional, que é colocar (praticamente) as mesmas falas em cena, construindo um diálogo sugestivo e coerente com o momento que as personagens estão vivendo, pois se a entrega entre os enamorados é a mesma, e ambos vivem o mesmo estágio do trajeto amoroso, Fedegunda e o Desejo podem fazer uso das mesmas palavras para expressar o momento que vivem. Essa ideia é potencializada na parte do enredo que equivale ao segundo estágio previsto por Barthes:

FEDEGUNDA E O DESEJO (DUO).
O meu coração está perdido dentro do dele (a)
O meu coração está vivo dentro dele (a)
O meu coração...
O meu coração está perdido dentro do dele (a)
O meu coração está vivo dentro dele (a)
O meu coração...
O DESEJO E FEDEGUNDA ESTÃO FELIZES. ELA SE ENCAMINHA PARA O ESPELHO E DESFAZ SUAS TRANÇAS. DEIXA O CABELO SOLTO, COMO SE ESTIVESSE VIVENCIANDO UM RITO DE PASSAGEM. O PERSONAGEM DO TEMPO ENTRA EM CENA (ACIOLY, 2015, p. 23-24).

Se antes o par amoroso intercalava os diálogos, agora ele faz um duo, dizendo as falas ao mesmo tempo, alterando somente os termos que designam o gênero das personagens. Esse recurso é amostra do quanto a dramaturgia pode ser inventiva e oferecer ao leitor momentos de fruição a partir da assimilação dos recursos criativos que compõem a criação dramática. O significado do que é dito é potencialmente ampliado na maneira com que é dito, e pode ser apreendido na leitura do texto impresso. No texto *O direito à literatura*, Antônio Candido enfatiza que o impacto que uma obra causa-nos se dá “[...] devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização”. (CANDIDO, 2004, p. 178). Isso acontece, porque “[...] a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado”. (CANDIDO, 2004, p. 177). É exatamente isso que ocorre na cena em questão (e em outras), na qual o jogo proposto entre o que é expresso pelas palavras amplia-se à medida que há um significado também no modo como essas frases serão ditas em cena. Haja vista que a estrutura do texto dramático é formada por diálogos e rubricas, a articulação desses elementos na leitura do texto impresso coloca o leitor em atividade constante, mobilizando sua capacidade de ler e relacionar esses componentes da dramaturgia escrita, a fim de observar, como quer Candido, a inseparável relação entre o conteúdo e a maneira que ele é expresso.

No estágio seguinte do trajeto amoroso, Barthes prevê os momentos de decadência, que são opostos ao primeiro estágio, e que levam os enamorados ao sofrimento. Flagramos, no texto de Acioly, o sofrimento de Fedegunda, uma vez que, depois da cena da separação, o Desejo não aparece mais na história. Ilustraremos o sofrimento da personagem, transcrevendo as rubricas finais da cena oito e as iniciais da cena nove:

FEDEGUNDA CHORA. FEDEGUNDA CHORA MAIS.
O DESEJO AOS POUÇOS SAI DE CENA. AINDA DÁ UMA OLHADA FINAL PARA FEDEGUNDA. PAUSA SILENCIOSA. NADA ACONTECE. FEDEGUNDA ESTÁ IMÓVEL, ASSIM COMO TODOS OS INTEGRANTES DO CORO. AOS POUÇOS A MÚSICA INSTRUMENTAL DO TEMA DO MAR VOLTA A TOCAR E, JUNTO COM A RESPIRAÇÃO DA ATRIZ, O MAR ENTRA EM CENA.

Cena 9: Aos pedaços
FEDEGUNDA ESTÁ SENTADA NO CHÃO, IMÓVEL E TRISTE. OUVI A BATIDA DO CORAÇÃO AO LONGE.
TEMPO MUSICAL. FEDEGUNDA CONTINUA IMÓVEL.
O MAR CANTA UMA MELODIA SEM LETRA. FEDEGUNDA CONTINUA IMÓVEL. ENQUANTO O MAR CANTA, FEDEGUNDA CHORA MUSICALMENTE E SEU CHORO SE CONFUNDE COM O LAMENTO DO MAR. (ACIOLY, 2015, p. 26-27).

Os estágios do trajeto amoroso que observamos no enredo de *Fedegunda* são o espelhamento, no texto, dos desdobramentos da figura referente ao encontro elencada por Barthes. Os movimentos derivados do encontro são reconhecíveis facilmente na trajetória de Fedegunda, como em tantos outros enredos, seja da dramaturgia, seja das narrativas, dos poemas narrativos, na literatura, no teatro, no cinema e nas demais manifestações artísticas.

Conclusão

Por fim, considerando a trajetória de Fedegunda no texto dramatúrgico de Acioly, podemos tecer alguns comentários, tendo em vista toda a sua saga em busca do seu coração, o que pode simbolizar a busca pelo amor. Colocando em comparação o que expusemos sobre a figura do coração e a figura do encontro, percebemos que Fedegunda, na sua trajetória, cumpriu, ao seu final, o que Barthes vislumbra como sequência à terceira etapa do trajeto amoroso. Afirma ele

[...] é possível que eu saia desse “túnel” que se segue ao encontro amoroso: revejo a luz do dia, seja conseguindo dar ao amor infeliz uma saída dialética (conservando o amor, mas me livrando da hipnose), seja abandonando esse amor, e retomando o caminho, procurando reiterar; com outros, o encontro do qual guardo o deslumbramento: porque ele é da ordem do “primeiro prazer” e no sossego enquanto ele não volta: afirmo a afirmação, recomeço, sem repetir. (BARTHES, 1981, p.84-85).

Embora a ordem que escolhemos para estudar as figuras tenha nos levado a apresentar o final da narrativa dramática ainda nas reflexões sobre a figura do coração, é fácil compreender que Fedegunda age de acordo com o que profere Barthes, no fragmento transcrito. A saída dialética ao amor infeliz é justamente o desdobramento final da história, quando a protagonista recupera o amor por si mesma, ao reconstruir seu coração, e acumula a experiência de ter vivido uma história de amor e entrega. No fechamento, Fedegunda encontra-se com dois corações, o que pode simbolizar que ela está habilitada a perfazer outras vezes o trajeto amoroso, viver outras situações amorosas, à espera do amor, mas sossegada, pronta para recomeçar, sem repetir.

Coube para o final de nossa escrita tecer comentário acerca da divisão do texto de Acioly. Preferimos desenvolver as reflexões e análises que envolviam o enredo e seus elementos à luz de Barthes e outros autores, expondo toda a trajetória de Fedegunda, para, agora, afirmarmos que o percurso dramático-narrativo da

personagem está registrado no texto dramático em quatorze cenas, assim intituladas: Cena 1: “Fedegunda”; cena 2: “Fedegunda e seu coração”; cena 3: “O Mar”; cena 4: “O Vento”; cena 5: “A busca”; cena 6: “O Desejo”; cena 7: “O Tempo”, cena 8: “O esquecimento”; cena 9: “Aos pedaços”; cena 10: “O pulsar”; cena 11: “O desafio”; cena 12: “A costura”; cena 13: “Um coração inteiro”; cena 14: “A surpresa”. Em geral, Acioly compõe cenas curtas, mas carregadas de lirismo e significados, como destacamos durante o trabalho.

Quanto ao alcance da dramaturgia escrita, entendido a partir de *Fedegunda*, podemos concluir que o leitor que chegar ao texto de Acioly pelo caminho da leitura do texto impresso, de acordo com os pressupostos apresentados na seção dois, poderá estabelecer com o texto uma intensa relação de troca, pois o texto encontra-se delineado de tal modo que a experiência de lê-lo torna-se potencialmente rica, à medida que ele possui todos os recursos necessários para que a encenação ocorra no palco imaginário do leitor, a caminho do palco, da encenação, bem como delimita Ryngaert (1996, 2013). Os leitores não necessitam desejar encenar o texto (seja como atores, diretores, encenadores...) para lograrem uma atividade que se completa em si mesma. Rubricas e diálogos, como se pode perceber nas seções três e quatro, dão ao texto os contornos necessários para que possa ter a sua recepção na leitura da obra impressa, que, esperamos, será distribuída aos milhares Brasil afora, através do PNL D Literário 2020. Preocupamo-nos com a concepção dos professores em torno da leitura do texto dramático e esperamos que declarações equivocadas como a de Fo (exposta na seção dois) não atrapalhem projetos de leitura que, a muito custo, procuram levar o gênero dramático ao encontro dos professores e alunos brasileiros.

Sobre o conhecimento prévio das proposições de Barthes, seria ingênuo de nossa parte esperar que Acioly tenha tomado ciência delas antes de compor *Fedegunda*. É sabido, na nossa área de estudos, que, ao se lançar no universo da criação literária, o autor acessa um sistema simbólico disponível na cultura humana a qualquer indivíduo e dele faz uso na elaboração artística. O fato de Acioly ter centralizado sua história na figura do coração e ter seguido os passos do trajeto amoroso (bem como assimilado elementos centrais de outras figuras, que, neste espaço não abordaremos) não significa que ela conheça os estudos do autor, mas que ela, produtora e consumidora de cultura das mais variadas linguagens, armazena essas informações e as utiliza de modo consciente ou inconsciente no ato da criação. Sem contar o campo das vivências reais, que serve para alimentar esse reservatório

com imagens, símbolos, sensações, emoções e cenas que podem constituir o ponto de partida para o trabalho com as linguagens artísticas.

Referências

ACIOLY, Karen. *Fedegunda*. Rio de Janeiro: Rocco jovens leitores, 2015.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre azul, 2004. p. 160-191.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Organização de Fraca Rame. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 5. ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. A leitura dramática e o jogo teatral na escola. In: Fabiano Tadeu Grazioli. (Org.). *Teatro infantil: história, leitura e propostas*. Curitiba: Positivo, 2015. p. 89-103.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor*. 2. ed. Passo Fundo: Ediupf, 2019.

MILARÉ, Sebastião. *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições SESC, 2010.

PADRINO, Jaime. Vuelve la polémica: ¿existe la literatura... juvenil? In: RETTENMAIER, Miguel. RÖSING, Tânia. *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.

PARREIRAS, Ninfa; FREDERICO, Márcia; KÜHNER, Maria Helena. A dramaturgia para a criança e o jovem. *Revista CBTIJ de Teatro: Retrospectiva 2008*, Rio de Janeiro: SESC RJ, 2009. p. 17-19.

QUINTANA, Mario. *Nova antologia poética*. 10. ed. São Paulo: Globo, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Sthael da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.