



# OS ARQUIVOS, AS COLEÇÕES E AS LISTAS DO ESPETÁCULO TEATRAL NASTÁCIA

THE ARCHIVES, THE COLLECTIONS AND THE LISTS OF THE THEATRICAL SHOW NASTÁCIA

Alice Carvalho Diniz Leite\*

\* alice.diniz@gmail.com  
Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte – MG).

**RESUMO:** Este artigo tenciona, como uma espécie de arconte, construir arquivos possíveis para o espetáculo teatral *Nastácia* – dirigido por Miwa Yanagizawa e apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte, entre agosto e setembro de 2019. Nesse sentido, serão de fundamental interesse os conceitos de arquivo desenvolvidos pelos filósofos Michel Foucault, em *A Arqueologia do Saber*, e Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo*. Ademais, serão analisadas três configurações de arquivo. A primeira refere-se a uma coleção de paratextos sobre a representação cênica, variando desde o ingresso, com informações sobre data e local, até o folheto, com dados como nome dos atores e resumo da fábula dramática. A segunda compreende as relações de *Nastácia*, dramaturgia de Pedro Brício, com o romance *Idiót*, de Fiódor Dostoiévski, e ainda com a tradução *O Idiota*, de Paulo Bezerra. A terceira pretende observar como a personagem Nastácia relata fatos de sua vida pretérita colocando em dúvida certos acontecimentos e, assim, demonstrando receio quanto às lembranças de sua memória.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arquivo; Dramaturgia; Fiódor Dostoiévski; *O Idiota*; *Nastácia*.

**ABSTRACT:** This paper intends, as a kind of archon, to build possible archives for the theatrical show *Nastácia* – directed by Miwa Yanagizawa and presented at the Centro Cultural Banco do Brasil in Belo Horizonte, between August and September of 2019. In this sense, the concepts of archive developed by the philosophers Michel Foucault, in *The Archeology of Knowledge*, and Jacques Derrida, in *Archive Fever*, will be of fundamental interest. Moreover, three archive configurations will be analyzed. The first refers to a collection of paratexts about the scenic representation, varying from the ticket, with date and place information, to the flier, with data such as actors' names and summary of the dramatic fable. The second comprehends the relations of *Nastácia*, dramaturgy by Pedro Brício, with the novel *Idiot*, by Fyodor Dostoevsky, and also with Paulo Bezerra's translation of *The Idiot*. The third one aims to observe how *Nastácia*'s character reports facts from her past life putting certain events in doubt and, thus, showing apprehension as to the remembrances of her memory.

**KEYWORDS:** Archive; Dramaturgy; Fyodor Dostoevsky; *The Idiot*; *Nastácia*.

### OS TRÊS SINAIS PARA A ANÁLISE DE *NASTÁCIA*

Os espetáculos teatrais realizados no Centro Cultural Banco do Brasil em Belo Horizonte costumam receber ampla divulgação, variando desde as propagandas televisivas até as programações mensais impressas em papel. A encenação de *Nastácia* não foge a essa regra: são diversos os materiais a serem coletados e guardados. Encenada entre agosto e setembro de 2019, a obra conduzida aos palcos belo-horizontinos apresenta uma série de documentos que, em alguma medida, direcionam a interpretação dos públicos. Um prospecto, oferecido pouco antes das representações, explicita a dramaturgia de Pedro Brício e a direção de Miwa Yanagizawa. Além disso, especifica como textos fontes da criação dramática o romance *O Idiota*, do autor moscovita Fiódor Dostoiévski, e a tradução de Paulo Bezerra (2002), feita diretamente do idioma russo para o português brasileiro. Muitos outros nomes integram a lista de participantes, destacando-se os atores Chico Pelúcio, Flávia Pyramo e Odilon Esteves. A idealização teatral, por sua vez, é construída com base nas lembranças e nas memórias das personagens *Nastácia Filíppovna*, *Totski* e *Gânia*. Atuações ocorridas no tempo presente, como se já fossem acontecimentos pretéritos, admitem a instalação de dúvidas e incertezas. Em variados momentos, as figuras dramáticas promovem o questionamento: determinadas passagens

verdadeiramente aconteceram da maneira descrita? Sem a intenção de dar respostas prévias, interessa observar a configuração de três registros possíveis para *Nastácia*: a coleção de paratextos sobre a idealização cênica, as relações estabelecidas entre as variantes literária ou dramática e ainda o modo de os intérpretes dialogarem sobre a própria fábula.

Esse conjunto de informações permite vislumbrar a reunião de um pequeno acervo, em diferentes camadas. Cada um dos vestígios mencionados integra um arquivo para *Nastácia*, tanto no sentido problematizado por Michel Foucault (1987) em *A Arqueologia do Saber* quanto na significação proposta por Jacques Derrida (2001) em *Mal de Arquivo*. O conceito foucaultiano ressalta o arquivo como um lugar de enunciação e, portanto, concede mais atenção às práticas discursivas. Por esse ângulo, a noção de discurso não está necessariamente vinculada a entendimentos tradicionais, como os sobre as unidades da língua, sobre os regulamentos para compor uma frase, sobre as particularidades de um falante ou de um ouvinte. Em outra direção, está ligada à importância de compreender argumentos de acordo com as suas respectivas regras de estruturação – sejam esses princípios mais próximos à disciplina da História, utopicamente confirmada por dados verídicos, ou à da Literatura, frequentemente

associada a eventos ficcionais, por exemplo. O sistema de práticas discursivas, mobilizado por diferentes saberes, instala “os enunciados como acontecimentos [...] e coisas” (FOUCAULT, 1987, p. 148). As compilações de discursos, enunciados, coisas e acontecimentos formam o arquivo e, mais especificamente, “a lei do que pode ser dito” (FOUCAULT, 1987, p. 149). A possibilidade de reunir e de possuir todos os vestígios existentes acerca do que pode ou não ser expresso em palavras, como alerta Michel Foucault (1987), é uma tarefa irrealizável. Nesses termos, também não é viável detalhar pormenorizada-mente todos os documentos de uma cultura, uma sociedade ou uma civilização, bem como não é exequível a um sujeito compreender, sozinho, seu próprio arquivo, já que os indivíduos pertencem às normas discursivas e falam a partir dos códigos de seus respectivos discursos.

O conceito derridiano de arquivo incorpora proposições técnicas, políticas, éticas e jurídicas. Na própria etimologia da palavra “arquivo”, *arkhê*, são assinalados simultaneamente traços designativos de começo e de lei. O sentido de origem, princípio topológico, indica um lugar onde são armazenados documentos e registros, sejam eles de caráter oficial do Estado, sejam eles de ordem pessoal. Tais inventários, acúmulos de papéis, além de uma localização específica, implicam a presença de um

arconte, o detentor do poder hermenêutico, do princípio nomológico. O comando exercido por esse guardião determina os vestígios de memória a serem guardados e os a serem destruídos. Oscilações entre conservar e eliminar, abrigar e esquecer, aproximar e desviar lembram, constantemente, a impossibilidade de garantir a disciplina e a organização de um aglomerado de rastros e escritos. Nessas tensões de forças contrárias e contraditórias entre si, indecidíveis, vislumbra-se o conhecido mal de arquivo, isto é, a percepção derridiana sobre as frequentes e as sucessivas iminências de extinção dos resquícios guardados. O primeiro arconte, em alguma medida, trabalha para garantir certa estabilidade aos indícios selecionados “não apenas exibindo o documento, mas *estabelecendo-o*. Ele o lê, interpreta e classifica” (DERRIDA, 2001, p. 73, grifo do autor). O mal de arquivo, por outro lado, enfatiza a natureza lacunar das inscrições escolhidas problematizando como parte delas obtém explicações e como parte delas segue sem definições. Além disso, e talvez mais especificamente, o mal de arquivo sublinha a consciência acerca da inviabilidade de descobrir as origens de um arquivo, assim como do impedimento latente de totalizar os materiais colhidos.

Esses dois conceitos de arquivo, o foucaultiano e o derridiano, entrecruzados, permitem observações

introdutórias sobre *Nastácia*. Paratextos, romance vertido para o português brasileiro, drama encenado, memórias das personagens integram um lugar de enunciação e, nessa perspectiva, sinalizam ao menos parte das interpretações admissíveis para o espetáculo. Ademais, a peça dramática estrutura um dos percursos aceitáveis, social e culturalmente, para a tradução de *O Idiota* (2002). Sobre os papéis e as lembranças acumuladas há a consciente impraticabilidade de armazenar e totalizar, em um só espaço, em um só indivíduo, todos os documentos existentes sobre o texto literário e sobre a obra dramática. Afinal, nem mesmo os vestígios que parecem configurar as primeiras fontes do livro e do drama, como possíveis anotações de Fiódor Dostoiévski, de Paulo Bezerra ou de Pedro Brício, puderam ser acessadas. Sobrevêm ainda as incapacidades de Nastácia, Totski e Gânia explicarem, de forma minuciosa, os sucessos dos quais são protagonistas. As origens do primeiro arconte já se encontram dispersas nas interpretações empreendidas pelo dramaturgo Pedro Brício, pela diretora Miwa Yanagizawa, pelos atores Chico Pelúcio, Flávia Pyramo e Odilon Esteves, pelos cadernos de programação do CCBB. O mal de arquivo, em larga medida, evidencia o contrassenso de acreditar no conhecimento e na reunião de todos esses resquícios anteriores. Ao público, apenas uma fração desses rastros é disponibilizada, seja na encenação, seja nos documentos

impressos. Este trabalho procura seguir um caminho talvez diferente dos trilhados pelos arcontes listados, os estabilizadores de sentidos. O compromisso aqui firmado está próximo de um anarquista, como esclarece o teórico Reinaldo Marques (2015), na obra *Arquivos literários*. Nessa lógica, o pesquisador anarquista “deve instaurar uma anomia no arquivo, suspender suas leis, a ordem instituída, a fim de produzir novos arranjos mentais de seus materiais e documentos, propiciadores de imprevisas leituras” (MARQUES, 2015, p. 68). Tal percurso incentiva a procura de outras direções, de modo a obter alternativas diferentes, mas também interessantes, de leitura. A seguir, serão incluídos diversos outros conceitos com a finalidade de analisar uma série de características de *Nastácia*. O excesso de citações intenta, de alguma maneira, figurar uma espécie de mal de arquivo: as possibilidades de interpretar a encenação são múltiplas, assim como são variados os significados propostos pela obra em análise.

#### **ACENDENDO AS LUZES: A COLEÇÃO DE PARATEXTOS**

O Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte oferece ao público no mínimo três documentos impressos acerca do espetáculo teatral *Nastácia*: um caderno de programações do CCBB; um bilhete de ingresso e um prospecto. Frequentadores assíduos de peças dramáticas,

sobretudo pesquisadores de dramaturgia, têm o hábito de conservar esses papéis – afinal, eles são fundamentais para a redação de artigos e trabalhos futuros, mesmo aqueles que continuam apenas mantidos em gavetas. Os autênticos colecionadores, segundo Walter Benjamin (1985), no texto “Desempacotando minha biblioteca”, estabelecem ligações de proximidade com seus livros e objetos arquivados. Uma dessas conexões, a de posse, é “a mais íntima relação que se pode ter com as coisas” (BENJAMIN, 1985, p. 235), pois é como se esses guardados abrigassem partes significativas das vivências do próprio colecionador. Os vestígios reunidos muitas vezes não são nem lidos, embora permaneçam armazenados para potenciais consultas. Tal sentimento de posse, de acordo com Jean Baudrillard (1973), na obra *O sistema dos objetos*, advém não necessariamente da utilização prática dos produtos, mas principalmente do esvaziamento de funções prévias. Dessa maneira, um componente “abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção” (BAUDRILLARD, 1973, p. 94). A diminuição sucessiva do valor utilitário, substituído pela finalidade quase exclusiva de retenção, proporciona equivalência aos itens abrigados com cuidado. Ademais, os processos de manutenção e unificação desses materiais parecem não ter fim: é como se sempre faltasse mais um. Acumular folhetos de peças dramáticas

em pilhas crescentes também instiga essas sensações: ao mesmo tempo que se enfraquecem as serventias imediatas, o mal de arquivo derridiano, o desejo de obter a totalidade de papéis existentes não cessa de se manifestar.

Este presente texto, de alguma maneira, devolve certa utilidade prática aos elementos coletados sobre o espetáculo baseado em *O Idiota* (2002) – apesar de esses documentos saírem provisoriamente de uma grande pasta, com outros variados impressos acerca de encenações teatrais. No arquivo mencionado no início do parágrafo anterior, há relevantes informações. A começar pelo caderno de programações do CCBB anunciando a temporada de *Nastácia* até o dia nove de setembro de 2019, a realização do drama sempre de sexta a segunda, o horário único de dezenove horas, a classificação indicativa de dezesseis anos, a duração de noventa minutos. O bilhete de ingresso, um longo retângulo branco, marca em letras pretas e azuis a data de primeiro de setembro e o valor de meia-entrada, 15 reais. Não há determinação prévia de assentos. O prospecto, em bordas quadradas, abre-se em diferentes níveis: o primeiro deles apresenta os contornos de uma moldura vazia, como alguns quadros vistos no cenário da peça. Dentro, em seguida da ficha técnica com os nomes de todos os profissionais participantes, dois concisos textos funcionam como espécies de sinopses,

com dados sobre a criação dramática. Para exemplificar, o excerto assinado por Paulo Bezerra (2019):

NASTÁCIA: UMA MULHER NA BUSCA DESVAIRADA DA DIGNIDADE

A imagem de Nastácia Filíppovna é a representação da forma mais profunda, complexa e pungente da luta de uma mulher contra a afronta à sua personalidade, à sua dignidade. Todo o seu comportamento gira entre dois polos: uma sensibilidade exacerbada e uma sensação angustiante e irresistível de sua desonra. Daí sua frenética sede de revanche moral, que é também uma busca desvairada da autoafirmação. Concubina por coação do dinheiro, vinga-se dele como lixo a ser incinerado, e assim se vinga da sociedade do dinheiro e de todos os seus símbolos mais representativos. Personagem trágica, presente o desfecho do seu destino. Profunda e complexa, só uma pessoa consegue decifrá-la e entendê-la: o príncipe Míchkin com sua transumanidade, que lhe permite ler a alma das pessoas pelo olhar. Com sua humanidade profunda e seu temperamento vulcânico, Nastácia inquieta e encanta qualquer plateia de qualquer cultura, levando o espectador à catarse.<sup>1</sup>

Os dados assim resumidos focalizam a personagem Nastácia Filíppovna que, órfã desde os sete anos de idade, é acolhida na fazenda de Totski. Sujeito poderoso,

do gênero masculino, ele julga ser proprietário legítimo da menina e, tempos depois, resolve oferecê-la ao matrimônio com Gânia, acrescida de elevada quantia em dinheiro. Contudo, ela não aceita ser objeto de comércio e não consente com imposições alheias. Nastácia deseja ser dona de seu próprio destino e essa atitude permite a ela mesma, e não a Totski, escolher seu próprio marido – ainda que tal decisão possa custar sua própria vida. Por último, o ponto central do prospecto apresenta fotos das três personagens, e o verso do papel exhibe dados sobre as instituições apoiadoras do espetáculo, como o Centro Cultural Banco do Brasil.

Esses três documentos são tratados, na primeira seção, como paratextos, e esse conceito precisa ser justificado para a utilização aqui proposta. Os capítulos de *Paratextos Editoriais*, de Gérard Genette (2009), versam principalmente sobre obras literárias, entendidas como uma “sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação” (GENETTE, 2009, p. 9). Tais seguimentos, contudo, não costumam aparecer sozinhos. Há outras informações, escritas ou ilustradas, por exemplo, que acompanham as publicações de poemas, romances, dramaturgias. Nesse sentido, paratextos são todos os componentes impressos juntamente à obra literária, como os nomes dos autores, os títulos

1. *Nastácia*: peça teatral e instalação artística a partir de “O Idiota”, de Fiódor Dostoiévski. Dramaturgia de Pedro Brício. Tradução de Paulo Bezerra. Direção de Miwa Yanagizawa. [Belo Horizonte]: Centro Cultural Banco do Brasil, [2019]. Prospecto.

das composições, os posfácios e os prefácios. Esse conjunto de elementos, circunstanciando as edições, em alguma medida, assume as funções de introduzir e de apresentar os trabalhos literários, assim como de afirmar sua existência no mundo. O paratexto, portanto, “é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9). A princípio, pode parecer estranho utilizar o termo paratexto a fim de nomear os folhetos distribuídos antes de representações teatrais. Todavia, apesar de não ser especificamente uma obra literária, a encenação de *Nastácia* também se organiza como uma teia contínua de enunciados verbais. As veiculações de propagandas, os bilhetes de ingresso, os prospectos contribuem para situar a plateia quanto às notícias sobre o tempo em que uma peça ficará em cartaz; dia, local e horário de uma encenação; além dos profissionais envolvidos em uma montagem. Por esses motivos, não se pretende, aqui, converter a representação de *Nastácia* em obra literária, mas dilatar a ideia de paratextos para outras semelhantes criações.

**ABRINDO AS CORTINAS: A OBRA DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI, DE PAULO BEZERRA E DE PEDRO BRÍCIO**

A coleção de paratextos, juntamente ao acréscimo de breves detalhes, condensa parte dos acontecimentos

fundamentais ao drama *Nastácia*, da autoria de Pedro Brício. Para além de tais referências, há ainda a tradução de *O Idiota*, escrita por Paulo Bezerra (2002), e o romance original em russo, de Fiódor Dostoiévski – para o qual não foi possível acesso, em razão das dificuldades impostas pelo idioma. Essa sequência de autores constitui uma significativa lista, conforme as definições de Maria Esther Maciel (2009), na obra *As ironias da ordem*. O conceito de lista, de modo geral, abrange variados itens: desde pessoas e animais, até objetos e circunstâncias. As diretrizes de classificação podem seguir um alfabeto, uma escala numérica, uma hierarquia estabelecida em diferentes sentidos – do A ao Z, do 10 ao 1, do inferior ao superior, do melhor ao pior, citando alguns exemplos. Os conjuntos de dados arquivados possuem limites “móveis, sem deixarem de obedecer uma exigência de começo e fim” (MACIEL, 2009, p. 29). Neste presente texto, são mencionadas as obras destacadas no folheto de *Nastácia* e são escolhidos dois critérios de ordenação. Um começando pela origem em russo, passando pela versão no português brasileiro e chegando à representação teatral. Outro considerando como foco principal a dramaturgia, seguida respectivamente pelos textos de Paulo Bezerra (2002) e de Fiódor Dostoiévski. Assim são definidas, ao menos, duas listas possíveis, com inícios e finais estabelecidos, embora diferentes variantes pudessem ser

ainda incluídas, como a tradução em inglês *The Idiot*, de Constance Garnett (2004), e a alternativa fílmica *O Idiota*, de Akira Kurosawa (1951).

Ademais, a constituição dessa lista de três elementos permite entrever proximidades e distâncias entre a dramaturgia escrita por Pedro Brício e o romance traduzido para o português brasileiro, lançado pela Editora 34. A composição literária contém dezenas de personagens, em 681 páginas. Nos palcos, por outro lado, o espetáculo teatral inclui somente três atores, Chico Pelúcio, Flávia Pyramo e Odilon Esteves, representando respectivamente Totski, Nastácia Filíppovna e Gânia, em noventa minutos de duração. A diferença entre os dois títulos, *O Idiota* e *Nastácia*, assinala as preferências de cada uma das criações: enquanto Dostoiévski situa o príncipe Míchkin como o centro das ações, Pedro Brício focaliza os acontecimentos na figura de Nastácia. Além disso, se o texto romanescos se desenrola exclusivamente na Rússia, a obra cênica expande fronteiras ao confundir, propositalmente, em variados momentos, a Rússia e o Brasil, São Petersburgo e Belo Horizonte. Tais informações, semelhantes e também distintas, revelam uma produção dramática que, em larga medida, compreende uma espécie de homenagem ao livro fonte, bem como instaura novas leituras a ele admissíveis. Nessa lógica, é possível

analisar o espetáculo de *Nastácia* como uma adaptação intermediária de *O Idiota*. Os conceitos de adaptação e de intermedialidade, ao longo do tempo, são delimitados por diversos teóricos, havendo para esses termos uma infinidade de classificações. Aqui, especificamente, escolhe-se trabalhar com as definições de Robert Stam (2006) e de Linda Hutcheon (2011), para adaptação, e ainda com a de Irina Rajewsky (2012), para intermedialidade.

O artigo “Teoria e prática da adaptação”, de Robert Stam (2006), dedica-se a examinar como os romances conduzidos para o cinema são frequentemente recebidos pelos públicos. De forma geral, julgamentos carregados de sentido negativo – como perda, infidelidade, traição e profanação – são utilizados a fim de desprestigiar as concepções fílmicas e, por conseguinte, elogiar as produções romanescas. Os cotejamentos entre as versões literárias e cinematográficas de um mesmo enredo, em um número considerável de casos, lida com ideias de original e cópia, fonte e dependência. Opondo-se a esse costume, o teórico ora destacado sugere uma abordagem que tenciona desconstruir pontos de vista limitadores recusando os juízos predeterminados de reproduções subalternizadas por fontes primárias. Como resultado, a ideia de adaptação pode ser compreendida como uma leitura fílmica de um mote concebido, previamente, em estrutura de livro.

Nessa perspectiva, portanto, uma adaptação seria apenas uma das interpretações imagináveis dentro de uma virtualidade de inúmeras concretizações potenciais. As adaptações, nas palavras do teórico ora em destaque, portanto, seriam “inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos” (STAM, 2006, p. 27). Partindo-se desses raciocínios, ao menos a um primeiro olhar, pode parecer estranho considerar *Nastácia* como adaptação, já que o sentido proposto por Robert Stam (2006) não contempla encenações baseadas em narrativas literárias. Todavia, tal conceito é guindado não apenas com o objetivo de rejeitar demarcações restritivas e pejorativas, mas principalmente com a finalidade de dilatar o alcance do termo para outras configurações, como a passagem do romance russo para o drama brasileiro.

O alargamento do conteúdo substancial de adaptação, em alguma medida, é promovido por Linda Hutcheon (2011) nos capítulos da obra *Uma teoria da adaptação*. A pesquisadora canadense destaca como adaptações não somente as produções fílmicas, mas também peças de teatro, *covers* de canções, poemas musicalizados, jogos de *videogames*. Nesse sentido, não seria adequado prescrever uma noção fixa que fosse capaz de explicar as diversas nuances e as formas imagináveis de adaptação. Afinal, é como se houvesse um espectro contínuo variando desde

as concepções mais simplificadoras, as quais atenuam complexidades de um trabalho realizado previamente, até as mais labirínticas, as quais exaltam críticas e analogias. Entre esses dois extremos, ressalta-se, não há preferências cristalizadas antecipadamente, pelo contrário, cada nova criação deve ser apreciada conforme suas próprias escolhas e seus próprios recursos. Ao longo do tempo, uma multiplicidade de adaptações integra o campo das artes de modo geral – inclusive Shakespeare já convertia narrativas em diálogos para espetáculos teatrais. Em comum, segundo Linda Hutcheon (2011), as adaptações declaradamente tomam de empréstimo motes inspirados em outras obras e, por esse motivo, não são inteiramente idealizadas por um autor. Ainda assim, configuram-se como resultados autônomos e não meramente imitações ou réplicas de um produto inédito. A dramaturgia de *Nastácia*, nessas condições, apresenta-se como um projeto autoral de Pedro Brício, embora esse dramaturgo não esconda, e nem queira esconder, as referências diretas ao texto de Dostoiévski e à tradução de Paulo Bezerra (2002).

O conceito de intermedialidade, por sua vez, está longe de apresentar um sentido único, havendo para ele uma multiplicidade de direções oportunas. Para evitar equívocos e incertezas, Irina Rajewsky (2012) estabelece

uma significação voltada especialmente para os Estudos Literários. Nesse ponto de vista, considerando-se o texto “Intermedialidade, Intertextualidade e ‘Remediação’”, a intermedialidade compreende “o cruzamento das fronteiras entre as mídias e a hibridização” (RAJEWSKY, 2012, p. 16). Tal dispositivo fragmenta-se ainda em três subclassificações, resumidas aqui em poucas linhas: (i) a transposição midiática corresponde à passagem de um produto de mídia para outra mídia necessariamente diferente; (ii) a combinação de mídias faz conviver, em um mesmo processo ou resultado, duas mídias distintas; (iii) as referências intermidiáticas aludem a construções de sentido que, dentro das especificidades de uma mídia particular, citam ou relembram trabalhos produzidos em outras formas de mídia. Aliás, vale ressaltar que uma obra intermidiática pode conter essas três subcategorias simultaneamente. Especificamente sobre *Nastácia*, por exemplo, é evidente a transposição midiática do romance literário para a peça dramática, assim como a combinação das mídias teatral e cinematográfica, com a presença de televisores ligados durante a encenação, e, por fim, a referência intermidiática ao gênero narrativo, com alguns episódios sendo relatados, em cena, pelos intérpretes de *Nastácia*, *Gânia* e *Totski*. Pelas razões expostas, a obra teatral ora enfocada será entendida como uma

adaptação intermidiática, entrelaçando-se os conceitos explicitados nesta seção.

#### **ENTRANDO AS PERSONAGENS: OS ARCONTES ANARQUIVISTAS**

A adaptação intermidiática de *Nastácia* apresenta proximidades também com os termos definidos por Jean-Pierre Sarrazac (2017), em *Poética do drama moderno*. Conforme os estudos do teórico francês, a concepção de drama-da-vida sintetiza algumas das preferências dramáticas preconizadas a partir dos finais do século XIX, por volta de 1880, no contexto europeu. O drama-da-vida, em linhas gerais, tenciona abrigar os acontecimentos da existência completa de uma personagem por meio de elipses interligando lacunas que podem abranger desde o nascimento até a morte de uma mesma figura. Nessa lógica, sobressai-se a mudança de medida, isto é, o operador capaz de estreitar o tempo de uma obra dramática para a biografia quase inteira de um protagonista. Em *Nastácia*, não é representada toda a trajetória da figura protagonista, mas exclusivamente a ocasião de seu aniversário de 25 anos. Essa festa comemorativa, entretanto, mostra-se como um significativo divisor de águas: nela, além de ser revelada a existência pretérita de *Nastácia Filíppovna* – principalmente, o fato de ela ter sido seduzida por *Totski* –, será também decidido o

futuro dessa jovem mulher – se ela aceitará, ou não, o casamento com Gânia. Além disso, outros dispositivos temporais observados são relativos à montagem dos episódios que, no presente, relatam fatos já desenrolados no passado. Procedimento caro ao gênero épico, a retrospectiva permite inverter o sentido da trama em direção testamentária. Desse modo, para exemplificar, Nastácia anuncia, distanciada das cenas finais, a proximidade certa de sua evitável morte. Tal princípio, nesse contexto, confunde-se ainda com a antecipação, uma vez que o fim do enredo parece ser conhecido prematuramente.

As personagens de *Nastácia*, não raras vezes, intervêm para colocar em dúvida alguns dos episódios com interrogações do tipo “isso realmente aconteceu assim?”. Essa estratégia de construção dramática, ao colocar em dúvida a ocorrência dos fatos, evidencia o princípio da opção, segundo Sarrazac (2017). Descrevendo circunstâncias já pretéritas, Nastácia, Totski e Gânia demonstram não confiar absolutamente nas lembranças de suas respectivas memórias. Nesse caminho, com a explicitação de incertezas e desencontros, há a multiplicação de versões admissíveis e, por consequência, a indecibilidade quanto a verdades e/ou mentiras. Existem somente interpretações, mais ou menos confiáveis, de acordo com as perspectivas de cada uma das figuras dramáticas. Interessante

notar que, ao comentar a escrita de Dostoiévski, o tradutor Paulo Bezerra (2002) ressalta “as constantes evasivas no discurso, as expressões reticentes, [...] os abundantes ‘certo’, ‘pelo visto’, ‘em parte’, ‘um tanto’, ‘como que’, ‘de certa forma’, ‘vai ver que...’, ‘quem sabe’, ‘quer dizer’, ‘diz-se’” (BEZERRA, 2002, p. 7-8). Locuções como essas, ainda conforme Paulo Bezerra (2002), seriam recursos utilizados para realçar ambiguidades e, especialmente, para provocar a atenção dos leitores e a interpretação dos públicos. Por esses motivos, não restam suspeitas de que a opção, em certa medida, é um dispositivo amplamente utilizado pelo autor moscovita no romance do século XIX, mantido por Paulo Bezerra (2002) no trabalho de tradução iniciado provavelmente no século XX, e reconfigurado por Pedro Brício no drama intermidiariamente adaptado no século XXI.

Esses modos de Nastácia, Totski e Gânia recordarem o passado reconstituindo eventos pretéritos sem muitas certezas sobre os acontecimentos sugerem, ainda, uma espécie de presente remanescente que não cessa de se manifestar no tempo do agora. Tal maneira de se relacionar com circunstâncias já ocorridas, supostamente finalizadas, lembra alguns dos pensamentos de Georges Didi-Huberman (2015), na obra *Diante do tempo*. Um pano de pintura Renascentista – exibindo detalhes da

parte inferior do afresco Fra Argelico, dos anos 1440-1450 – desencadeia no filósofo francês uma série de questões acerca das ligações firmadas entre os seres humanos e a passagem do tempo. Entre elas são desenvolvidos raciocínios sobre a historicidade das obras de arte, de como – em um momento presente – esses trabalhos antigos podem ser interpretados. Inicialmente, o teórico parece concordar com a “regra de ouro” da História que recusa o anacronismo, isto é, a ação de lançar “nossas próprias realidades – nossos conceitos, nossos gostos, nossos valores – sobre as realidades do passado, objetos de nossa investigação histórica”, em benefício da eucronia, “a busca da concordância dos tempos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19). Nessa perspectiva, com o objetivo de estudar uma criação ancestral, seriam necessários rastros e documentos também ancestrais, em medidas equivalentes. Essas fontes ideais de consulta, no entanto, como alerta Didi-Huberman (2015), constituem apenas uma das recepções adequadas e virtualmente possíveis de uma composição. Aliás, não raro, um produto artístico pode ser anacrônico de seu próprio tempo, seja mantendo noções ultrapassadas, seja desenvolvendo estruturas visionárias. As reflexões assim resumidas conduzem o teórico em destaque a uma conclusão significativa: “a concordância dos tempos – quase – não existe” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21).

O anacronismo, no sentido proposto por Didi-Huberman (2015), da presença simultânea de tempos heterogêneos, de alguma forma, assemelha-se ao drama construído para o drama de *Nastácia*. Os dispositivos sarrazaquianos, explicitados anteriormente, sobre retrospecto, opção e antecipação evidenciam uma montagem bem distante de buscar simplesmente a eucronia. É como se as três personagens viessem de dimensões futuras descrever a festa de 25 anos da protagonista. E não se sabe precisamente quantos minutos, horas, dias, meses, anos, séculos se prolongam desde a marcante noite de aniversário. Distanciados do presente imediato, Gânia, Totski e Nastácia Filíppovna operam como arcontes estabilizadores de significações realçando supostas verdades sobre os acontecimentos. O arquivo de memórias dessas figuras dramáticas, sem dúvidas, pode falhar nas tentativas de encontrar certezas sólidas acerca de fatos pretéritos. Por esses motivos, a constância de interpretações vacila e hesita frequentemente: os intérpretes se confundem em meio às lembranças e, muitas vezes, demonstram não possuir evidências seguras. Nesses jogos pendulares, de acerto e erro, de confiança e desconfiança, as intuições dos públicos conservam-se praticamente indecíveis. Atuando como arcontes anarquistas, embaralhando recordações, buscando outras e diferentes leituras admissíveis, as personagens de *Nastácia* parecem

desorganizar a trama elaborada por Fiódor Dostoiévski, Paulo Bezerra (2002) e Pedro Brício. Dessa maneira, produzem mais um dos vários caminhos alternativos para a compreensão da dramaturgia e, por extensão, da obra original em russo.

Talvez o impasse mais marcante do espetáculo representado no CCBB seja definir se Nastácia Filíppovna morre ao final do drama, seguindo a obra de Dostoiévski, ou se ela continua viva e empoderada, sugerindo um outro desenlace. A dramaturgia encenada por Chico Pelúcio, Flávia Pyramo e Odilon Esteves, como dito anteriormente, exhibe apenas um breve recorte do romance *O Idiota* (2002). Nas cenas decisivas, durante o aniversário da protagonista, sabe-se que ela rejeita o casamento com o ambicioso Gânia, recusa as precipitações do ingênuo príncipe Míchkin e, por fim, escolhe o destino ansiado por Rogójin – homem que oferece 100 mil rublos por uma noite com Nastácia. Seguidamente, os três atores revelam que, na narrativa russa, a jovem de 25 é assassinada precisamente pelo companheiro por ela eleito, Rogójin. O feminicídio ocorrido no enredo, contudo, não é plenamente adotado pela encenação dramática. Há a opção de que ao menos essa personagem não sofra as mesmas violências enfrentadas por Desdêmona, na ficção, nem por tantas outras mulheres reais mencionadas pela

composição teatral. Dessa maneira, no episódio final, são vistas duas encarnações possíveis de Nastácia Filíppovna: uma delas é resultado da projeção de um corpo morto dentro de um caixão; a outra é a própria atriz, ainda figurando como a protagonista, antes dos aplausos. A interpretação que Pedro Brício estabelece na adaptação intermediária confunde-se intencionalmente entre dois desenlaces possíveis. Este trabalho, por sua vez, prefere acreditar em apenas um desfecho aceitável, isto é, o combate ao feminicídio e às violências constantemente sofridas por corpos do gênero feminino.

#### AS LUZES EM RESISTÊNCIA

Integram os percursos anarquistas seguidos neste trabalho, a recolha e a seleção de materiais diversos sobre o espetáculo teatral *Nastácia* – realizado no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte. Os documentos escolhidos participam de três reuniões documentais: uma com a coleção de paratextos sobre a representação cênica; outra com a variante publicada em livro, da autoria de Fiódor Dostoiévski e com tradução, para o português brasileiro, de Paulo Bezerra (2002); e uma última com a maneira de as personagens construírem a fábula da qual são figuras principais. Esses registros, sem diferenças hierárquicas, estabelecem um pequeno arquivo. No sentido proposto por Michel Foucault (1987) de lugar de

enunciação, os vestígios selecionados abrem caminhos para interpretações possíveis sobre a dramaturgia de Pedro Brício. Na direção indicada por Jacques Derrida (2001), a do mal de arquivo, há o destaque para a inviabilidade de totalizar o conjunto de papéis existentes sobre a encenação de Chico Pelúcio, Flávia Pyramo e Odilon Esteves. Os primeiros arcontes desse curto acervo, detentores do poder hermenêutico, parecem dispersos entre o romance original em russo, a versão em português brasileiro, a adaptação intermediática, a direção de Miwa Yanagizawa, o trabalho dos atores, os folhetos do CCBB. O compromisso anarquivista firmado aqui, em certa medida, não procura exatamente as leituras anteriormente estabilizadas, mas especialmente produzir um caminho, talvez diferente, em diálogo com noções teóricas da literatura. Por essa razão, ao longo deste presente texto, são realçados múltiplos dispositivos como o arquivo, a coleção, o paratexto, a lista, a adaptação, a intermedialidade, o anacronismo, o drama-da-vida, entre outros.

A criação de *Nastácia*, adaptação intermediática de *O Idiota* (2002), também inclui perspectivas anarquivistas. Os vários paratextos do espetáculo demarcam proximidades entre a obra literária e a teatral, bem como assinalam distâncias entre ambas as configurações. Entre as distinções, enfatiza-se a mudança de foco empreendida

pela dramaturgia ao escolher Nastácia Filíppovna, e não o príncipe Míchkin, como protagonista. Há ainda o recorte promovido ao longo romance que, de suas quase 700 páginas, somente um dos episódios é representado cenicamente. Ao final, inclusive, existem dois desfechos possíveis: ou a personagem principal é assassinada, como acontece no livro em russo; ou ela permanece viva, contando sua própria história. Essas informações, arquivadas em lugares específicos e reguladas por comandos próprios, conduzem os públicos a interpretações previamente direcionadas. No entanto, é possível decidir somente um desses desfechos como realmente aceitável, o de Nastácia continuar dona de seu respectivo destino. Ademais, nem mesmo as figuras dramáticas possuem certezas garantidas acerca dos acontecimentos: os três agentes demonstram suspeitar da veracidade de suas próprias memórias. O mal de arquivo derridiano parece agir, frequente e repetitivamente, contra esses documentos e lembranças guardadas. Por um lado, o sentimento de posse diminui gradualmente a utilidade dos papéis coletados, por outro, o anacronismo temporal embaralha e confunde a estabilidade das recordações. Este trabalho, por sua vez, tenta armazenar, em um só lugar, os resquícios listados atenuando o risco de destruição do arquivo e, mais especificamente, armazenando uma leitura alternativa para compreender a dramaturgia de *Nastácia*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. Tradução de Z. R. Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENJAMIN, W. Desempacotando minha biblioteca. **In:** \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas II**. Tradução de J. C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 227-235.
- BEZERRA, P. A vida como leitmotiv. **In:** DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Idiota**. Tradução de P. Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 7-15.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de V. Casa Nova e M. Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DERRIDA, J. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de C. de M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DOSTOIÉVSKI, F. **The Idiot**. Tradução de C. Garnett. Nova York: Barnes & Noble Classics, 2004.
- DOSTOIÉVSKI, F. **O Idiota**. Tradução de P. Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de L. F. B. Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- GENETTE, G. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Á. Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de A. Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MACIEL, M. E. **As ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MARQUES, R. **Arquivos literários**: teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- O IDIOTA. (The Idiot). Direção: Akira Kurosawa. VHS (116min). Japão, 1951.
- RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de T. F. N. Diniz e E. L. de L. Reis. **In:** DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SARRAZAC, J.-P. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Tradução de N. Cunha, J. Guinsburg, S. Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul.-dez., 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

*Recebido em: 23-01-2021.*

*Aceito em: 25-05-2021.*