

DRAMATURGIA E A POÉTICA BACHELARDIANA

Dramaturgy and Bachelardian poetry

BORRALHO, Tácito Freire ¹

Resumo

Proponho-me realizar neste artigo, um estudo embrionário de análise de texto dramático, tomando por parâmetro a poética bachelardiana. Isso se dá verificando a construção dramática (incluindo a criação dos personagens, a trama total e elaboração dos conflitos), fundada na relação entre os elementais e seus simbolismos existentes no imaginário poético. Assim, a exposição de um resumo da peça, a descrição dos personagens e análise de cada cena, contribuem para um entendimento mais completo do enredo e de como este se desdobra pra dar conta e comunicar uma história plena, cujos sujeitos atuantes revelam seus caracteres num estado simbólico correspondente.

Abstract

I propose to carry out in this article an embryonic study of dramaturgical text analysis, taking as a parameter the Bachelardian poetics. This happens by verifying the dramatic construction (including the creation of the characters, the total plot and the elaboration of the conflicts), based on the relation between the elementals and their symbolisms existing in the poetic imaginary. Thus, the exhibition of a summary of the piece, the description of the characters and analysis of each scene, contribute to a more complete understanding of the plot and how it unfolds to give account and communicate a full story, whose acting subjects reveal their characters in a symbolic state.

Palavras-chave: *Dramaturgia bachelardiana; Peça teatral; Elementais; Imaginário poético.*

Key-words: *Bachelardian dramaturgy; Theater play; Elementals; Imaginary poetic.*

Data de submissão: dezembro de 2018 | **Data de publicação:** março de 2019.

¹ TÁCITO FREIRE BORRALHO – Universidade Federal do Maranhão. BRASIL. E-mail: tf.borralho@uol.com.br

INTRODUÇÃO

O contato com uma poética que não a aristotélica ou a hegeliana sugere um desafio novo: tentar compreender a obra dramática a partir das imagens que elas revelam. A poética bachelardiana parece ser a mais indicada para um exercício dessa natureza.

Citando o próprio Bachelard (1994, p. 108): “(...) é pelo devaneio que narrador e leitor se comunicam intimamente. Uma descrição seca é muito inerte quando se trata de transmitir uma experiência nova. Todo país desconhecido é evocado em sua própria realidade, apenas pelas forças do imaginário”.

A considerar esse narrador o dramaturgo e o leitor o público, a obra dramática (que é o poema teatral) poderia ser entendida como esse país desconhecido.

Diz ainda Bachelard que “se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade” (Bachelard, 1996, p. 10).

Este estudo pretende abster-se dos cânones das poéticas tradicionais, tentando identificar de forma sucinta na estrutura de um texto dramático, a relação entre as caracterizações dos personagens com os quatro elementos da poética bachelardiana.

O texto analisado será a peça teatral *Gibi - o Menino que não Sabia Voar*², que possui todas as características necessárias para esse tipo de análise.

Cabe aqui ressaltar que por se tratar de um texto de minha autoria, envidarei todos os esforços para manter o distanciamento necessário.

1. RESUMO DO TEXTO

Gibi - o Menino que não Sabia Voar

Narra a história de um ser alado que nasce de uma grande pedra, num descampado (charneca ou pequeno deserto). Por não entender as asas que traz consigo, em seu corpo, ou por não saber usá-las, retira-as. Um casal de crianças que brinca ali por perto o encontra e passado o susto, começam a conhecer-se. Dão-lhe um nome (batizam-no) porque acham necessário fazer valer um princípio de identidade.

² Escrita em 1988, sendo finalista do Concurso Cidade de São Luís - 1990, quando recebeu o prêmio Arthur Azevedo. Foi publicada pelas edições SEMEC/ DAC, São Luís, 1992.

Ficam amigos, ensinam-lhe algumas coisas elementares e levam-no a conhecer o mundo.

Cansados de brincar e com fome, encontram uma roça de melões e uma camponesa. Gibi aprende que para matar a fome é preciso trabalhar. Ajuda a colher melões e é recompensado pelo seu trabalho. Ganha melões como pagamento. Sacia a fome e faz mais uma amiga. As crianças escondem a origem de Gibi por acharem que os adultos não compreendem fácil certas coisas. A camponesa os leva até o rio para atravessarem para o outro lado e diz que os amigos sempre passam, mas podem ser guardados na lembrança.

Na margem do rio, encontram o Barqueiro e seu Cordão da Marujada que sempre levam, nunca trazem de volta. O Barqueiro pede-lhes o pagamento da passagem e eles pagam com semente de melões que estão sobre suas línguas, como moedas. Atravessam.

Já do “outro - lado”, após a observação de Gibi de que é igual ao anterior, as crianças põem um jogo de descobrimento para acelerar o seu aprendizado. Ao findar o jogo, vão caminhando e conhecendo este “outro - lado” até chegarem a uma encruzilhada. É hora de se separarem. Mais amigos para guardar na lembrança.

Gibi fica só. Cai a noite e com ela a solidão. Encontra uma grande árvore seca e abraça-se a ela. Faz da árvore sua nova amiga. Dorme recostado ao seu tronco. Ao despertar, abraça-se à árvore para despedir-se e ouve uma voz. É uma lagarta que está sufocada pelo seu abraço. Gibi conversa com a lagarta, conta-lhe que está infeliz e que não sabe quem é ele de fato. Diz que precisa de respostas para seu problema. A lagarta recomenda duas velhas que moram mais em frente.

Gibi encontra duas feiticeiras velhas e solteironas que preparam encantamento para apanhar um marido. Uma trabalha valorizando a tradição e a outra está modernizada. Ambas confundem-se e confundem o rapaz. Mas, interessadas nas asas de Gibi, propõem-se ajudá-lo, sem sucesso. Concluem que para encontrar a felicidade ele terá que pegar o que largou para trás. Ele não pode simplesmente deixar de lado o que a natureza lhe deu sem ao menos tentar usar.

Dilema: o Barqueiro diz que na vida nunca se volta. Se vai sempre em frente. As bruxas dizem que é preciso voltar e encarar o que se deixou para trás, para tentar ser feliz. Mas como voltar para o outro “outro-lado”?

Um pescador que não tem canoa propõe que Gibi aproveite a piracema, suba em um peixe prene e utilize a própria natureza para voltar à cabeceira do rio (ao ponto de partida), porque às vezes é necessário voltar e enfrentar o que deixamos para trás sem resolver. Ou arriscamos nossa felicidade.

Gibi volta, apanha as asas e faz todo um caminho de retorno, um reaprendizado. Volta experimentando suas asas.

Em sua volta depara-se com um grande círculo. A roda do encontro em que todos os amigos vão se juntando, dando as mãos e cantando. Gibi entra na roda e participa desse coletivo que rodando em círculo e em conjunto, vai lhe dando forças e o impulsiona. Ele começa a voar.

2. IDENTIFICAÇÃO DOS PERSONAGENS COM OS ELEMENTOS MATERIAIS

GIBI - Um ser alado é um caráter aéreo. E como sabemos, o AR é a própria dinamicidade (a base do imaginário), é movimento no sentido da expressão. É o elemento que libera, é a liberdade.

Seguindo o pensamento de Bachelard “não voamos porque temos asas, mas temos asas porque voamos” esse personagem protagonista já nasce com as asas, o que significa a materialização do seu desejo de voar. Sim, porque o desejo vem antes.

CRIANÇAS (MENINO E MENINA) - Também têm as características do elemento AR. Atitudes dinâmicas, leves. Dançarinos, lúdicos por experiência, são os personagens que primeiro assinalam na peça as atitudes éticas.

CAMPONESA (roceira / agricultora) - Apresenta as características do elemento TERRA. É um personagem que trabalha a terra. Não como o oleiro, o modelador, mas como o agricultor. Trabalha a terra fazendo- a frutificar. Dar a vida (brotar, fazer nascer) e destruir (colher o fruto, fazer comer). Um personagem que revela ter um caráter estável. Na peça é quem fornece a matéria-chave (as sementes-moedas) para o rito de passagem, o embarque para a viagem sem volta.

BARQUEIRO - Tem como elemento característico a ÁGUA. É o próprio Caronte (O Barqueiro do Inferno). Remete à dispersão. Leva Gibi e as crianças para o outro lado onde serão dispersados.

O CORDÃO DA MARUJADA - Personagem coletivo - grupo, coro - acompanhante inseparável do Barqueiro. Caracteriza-se pelo elemento **ÁGUA**. É a dissolução. São os acompanhantes do enterro nas águas. São as carpideiras e depositam as coroas de baronesa na correnteza do rio.

ÁRVORE SECA - Um personagem que pode ser confundido com um simples objeto de cenografia. Com características do elemento **TERRA**, se interpretada à luz das “leis das quatro pátrias da morte”³. A árvore seca, não mais possível de ser vista como árvore seca, não mais possível de ser vista como árvore aérea, é o lenho sem vida. Como o invólucro do âmago morto, sem seiva. Um caixão.

LAGARTA - Personagem-boneco com características do elemento **TERRA**. É constante, habita a árvore seca e confunde-se momentaneamente com o seu espírito.

BRUXAS (feiticeiras) - Personagens não muito parecidos às bruxas dos contos de fada, trazem características básicas do elemento **FOGO** (espocar, explodir, vigor), mas expõem em seu caráter nuances do elemento **AR**. A própria condição de seres que voam utilizando instrumentos adequados e os conjuros às tempestades e ventanias, revelam essas nuances de um caráter aéreo.

PESCADOR - Tem características do elemento **TERRA** (constância e solidez de caráter). Ajuda Gibi a encontrar o caminho para o “outro-lado” e como isso participa de uma nova gestação, da possibilidade de um renascimento.

PEIXÃO - Apesar de prenhe, pronto para a desova, demonstra. Uma característica do elemento **TERRA**. Esse personagem tem como elemento de caracterização o **FOGO**. É vigoroso, enfrenta a correnteza, luta contra ela, nada contra a corrente buscando as cabeceiras do rio, a nascente. Ali dará à luz. Ali largará Gibi que também procura renascer, assumindo suas asas.

A GRANDE RODA - Não é um personagem. É o anel, símbolo do infinito, da força, da união (da reunião). O encontro dos amigos. Remete ao elemento **AR**. Como elemento básico, dinâmico e que comporta todos os outros elementos. O momento da força e da transformação de Gibi. A sua possibilidade de voar.

³ Bachelard (1942). *L'eau et les Rêves (A Água e os sonhos)*, pp. 97-98 e 99-100.

3. ANÁLISE DAS CENAS

Ao findar a descrição de cada personagem se faz necessário examinar cautelosamente a tessitura dramática da peça em pauta, levando-se em conta que sua estrutura escapa a qualquer outro tipo de padrão de escritura comumente utilizada para esse tipo de produção textual, o que exige que se abstraiam de métodos convencionais de análise literária e se palmilhe outros caminhos de observação.

Para realizar um estudo das cenas da peça, seguindo a trajetória do personagem central até a conclusão do que seria o espetáculo, a sucessão de fatos narrados sugere a apreciação de uma nova poética. Não mais a Aristotélica, tampouco a Hegeliana.

Numa breve revisão sobre os trabalhos de Renata Pallottini sobre a construção dramaturgica, considero proveitoso examinar suas considerações sobre Ação Dramática e Conflito a partir dos estudos de Aristóteles e Hegel sem envolver outros teóricos⁴, para buscar tecer uma linha de comparação entre essas poéticas e a bacheladiana.

Apesar de se descartar a clássica lei das três unidades aristotélicas (de ação, tempo e lugar) considerou-se manter como válida, apenas a unidade de Ação Dramática.

Aristóteles diz de fato que a tragédia é “imitação da ação” e ele se refere a ações humanas, o que vale para o Teatro como um todo e não somente para a tragédia. Então o que seria para Aristóteles “ação dramática” e “conflito”?

Diz-nos apenas (no que nos interessa mais e sem descer a grandes minúcias) que a ação deve ser completa, tendo começo, meio e fim, e uma certa grandeza ideal. Isto, que parece elementar, não o é de maneira alguma; sabemos por experiência própria quão difícil é escolher o ponto ideal da fábula a ser imitada, para começar a imitação (Pallottini, 1988, p. 6).

Quanto a Hegel, com referência a esse assunto, a poesia dramática brota da necessidade humana de ver qualquer ação humana representada a partir de um conflito de circunstâncias. E neste caso, mesmo conhecendo bem a estrutura do pensamento de Hegel, lógico idealista, que contrapõe sua dialética à lógica e metafísica de Aristóteles, podemos empreender com certa harmonia um entendimento sobre Ação e Conflito a partir da poética.

⁴ Como Dryden, Schlegel, Brunetière, Baker, Lefebvre, Brecht, Boal...etc.

Para Hegel o drama se estrutura em uma ação que se apoia em uma “pessoa moral” e essa ação se revela como a vontade humana em busca de alcançar seus objetivos, com plena consciência dos seus resultados.

É a ação de quem quer e faz. Da pessoa moral, consciente, com caráter (não se tomando caráter no sentido ético moderno). Do ser humano livre. Como consequência, diz ele ainda que o personagem deve responder por todos os atos que pratica, os quais, uma vez praticados, tornam-se irreversíveis. É mais uma forma de nos colocar a liberdade, a consciência e a responsabilidade da pessoa moral (Pallottini, 1988, p. 9).

Observando com a devida equidade, podemos perceber que para Aristóteles e Hegel é possível chegar à concordância de que “Teatro é ação, ação dramática é conflito”. E assim se pode dizer como Hegel, que isso é,

em geral de vontades conscientes de seus meios e caminhando determinadamente em busca de seus objetivos. Isto, enquanto se falar de teatro dramático, em teatro aristotélico (e não épico, e não breschtiano, e não outras formas subsequentes) está parecendo ponto pacífico. [...] segundo Hegel, ação dramática é vontade consciente, movendo-se para diante através de conflitos. E a unidade de ação está no objetivo único, determinado, alvo da vontade consciente da personagem livre, que enfrenta vontades opostas (Pallottini, 1988, pp. 27, 38).

É um tanto arriscado para quem pretende realizar um estudo da dramaturgia a partir da poética bachelardiana, confundir-se ao chocar-se com o pensamento de Hegel, principalmente no que se refere à “vontade consciente do personagem livre”.

Mas em se seguindo a reflexão da própria Renata Pallottini, pode-se aceitar que a opção por uma poética como apoiadora da escritura dramática não negará necessariamente componentes da dramática rigorosa de Aristóteles, mesmo por que “o conflito é nesta ordem de pensamento, o cerne de toda a peça de teatro feita segundo a dramática aristotélica e até mesmo o esqueleto de qualquer peça de teatro” (Pallottini, 1988, p. 48). Neste caso:

Assim, a primeira exigência para a feitura de uma peça do teatro dramático é a exigência de conflitos. O primeiro momento da análise de qualquer texto dessa espécie, por consequência, será a identificação dos conflitos; é a determinação de um conflito central, primordial, o que nos vai dar a linha mestra, a coluna do texto (Pallottini, 1988, p. 48).

Desta forma posso verificar que a tessitura dramática de uma peça fundada na poética bachelardiana não deverá distanciar-se totalmente ou abster-se de moldes

aristotélicos ou hegelianos, e sim, ao contrário, aproveitar-se dos conceitos, regras, leis e metodologias esquemáticas da escritura, para exercer com segurança a proposta de construir os personagens fundados nos simbolismos elementais e trabalhar atos (se houverem) cenas ou episódios no enredo cíclico que essa poética nos oferece.

Personagens com vontade e caracteres definidos e com a extensão necessária para o alcance de seus objetivos e capazes de resolver toda a trama através dos conflitos que a permeiam sem esquivar-se aí a existência de um conflito central complexo, tão mais que na dramaturgia que segue a dramática rigorosa, escapando de colocar-se como um conflito moral ou social simplesmente. No caso da peça analisada, esse conflito se apresenta mais como um conflito existencial que, de individual, estende-se ao coletivo.

Não se trata aqui de uma peça escrita nos moldes e padrões da dramática rigorosa nem observando fielmente as propostas da dialética contida na poética de Hegel. Não poderá ser confundida também como uma proposta de teatro épico, pois sua partitura musical não é narrativa, não se propõe causar estranhamento.

Para que se estabeleça um exame correto das cenas que cosem a estrutura da peça é necessário abster-se de qualquer método que se proponha empreender uma investigação linear. Ao contrário, será mais útil, a partir do conhecimento dessa poética que se disponibiliza, buscar além dos parâmetros e conceitos, as relações simbólicas contidas em cada personagem, para verificar de que forma cada cena foi construída.

Conhecido o enredo do poema e a trama que o sustenta, cabe-nos buscar o encadeamento dos elementais contidos nele. Qual o elemento capaz de estar presente em todos os outros, em suas dinâmicas de atuação e desenvolvimento. Esse elemento é que de fato permite que a história se desenvolva e contribui para a elaboração dos conflitos que se sucedem a partir ou por consequência de um conflito central.

No caso da peça em questão é o elemento AR que permeia naturalmente todos os outros elementos e que aqui prepondera sobre todos os outros e se porta como coluna/eixo de sustentação das ações cênicas.

GIBI - O Menino que não Sabia Voar é uma peça de teatro escrita para qualquer público. Não deve ser vista como um texto de teatro infantil. Não contém os elementos constitutivos da dramaturgia para crianças embora suas imagens façam parte do que se pode considerar o universo infantil. Sua fábula não é um conto de fadas, melhor, não é de fato uma fábula. Não cabe na história de Gibi, o maniqueísmo necessário ao conto de

fadas. Nessa peça o bem luta contra o mal e vence-o sem estabelecer um conflito assustador. O conflito é do personagem central, que não se apresenta como um legítimo protagonista, porque não tem verdadeiros antagonistas. Seu conflito é interno, existencial, psicológico. Seus antagonistas seriam a ignorância, o medo da infelicidade, a vontade reprimida, o desconhecido do seu próprio *eu* ou o conflito gerado pela dinâmica do *vir a ser*.

Está claro que a peça é um poema. Brota de uma imagem nascida de um devaneio. O exercício da sua composição é a sucessão de imagens que transcendem a imaginação do autor, que surpreendem suas ideias e como que autonomamente enredam a história. “Mas as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem, sobretudo ideias definitivas.

Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens” (Bachelard, 1996, p. 19).

É de fato mais fértil buscar elementos de entendimento do texto da peça estudada na poética de Gaston Bachelard do que em qualquer outra. Portanto, após a identificação dos personagens com os elementos materiais, “os quatro princípios das cosmogonias intuitivas”, é mister conhecê-los no desenvolvimento da ação dramática.

CENA I - O Nascimento de Gibi:

Um ser alado que nasce da pedra que se fende. Da terra endurecida que pare uma criatura estranha. Inverosímil? Não. Uma imagem real no imaginário do poeta dramático.

Num movimento de extroversão a pedra (a terra petrificada) verte para fora o ser que nasce, com movimentos de um parto, com a força de um útero que se contrai e se acalma. Pulsa, hostiliza, movimenta-se e pare. Pare um ser alado, o que pode parecer paradoxal.

Apesar de oferecer uma imagem complexa no início de uma narrativa, esse ser que tem características do AR teria que nascer assim e não de outra forma, pois segundo as observações do próprio Bachelard o ar não pode ser fuga, evasão e sim expansão. Então o ser que nasce ali terá que voar ancorado na terra. Porque o ar é ligado à verticalidade enquanto a terra tem um eixo vertical que leva à profundidade. O eixo vertical do ar, ao contrário, leva à exaltação, à expansão.

Isso incita a reflexão sobre a expectativa do dramaturgo em compreender o sonho de voo. No devaneio acordado, o sonho de voo aparece sob a dependência absoluta de

imagens visuais, visto que o sonho do voo é universal, cada ser humano o trás impregnado dentro de si (Bachelard, 2001, p. 22).

Ainda, segundo Bachelard, colocar asas num ser com aparência, estrutura e alma humana pode parecer embaraçoso. “Quer as façamos grandes ou pequenas, arrastando-se ou eretas, emplumadas ou lisas, elas permanecem inertes” (Bachelard, 2001, p. 76).

É um risco que o poeta corre, pois o ser que nasce ali não tem consciência da sua existência aérea, do seu desejo de voar. Desconhece sua natureza alada. Abandona suas asas. Não sabe usá-las.

CENA II - *Menino e Menina encontram Gibi – “Fazendo Amigos”*:

Iniciação, aprendizagem, qualquer que seja a ação aqui desenvolvida tem características de ritual de iniciação. Personagens (crianças) de caráter aéreo celebram o encontro, a identidade e exercitam a solidariedade. Propõem o deslocamento. Uma espécie de vôo sem alçar os corpos às alturas. Um seguir-o-vento. Mover-se. Deslocar-se. Seguir a dinâmica inerente ao próprio elemento, para ir conhecendo.

CENA III - *Encontro com a Camponesa. O Trabalho. Nova Amizade*:

Com as características do elemento TERRA, uma mulher da roça que trabalha na lavoura de melões é surpreendida pela algazarra de Gibi e das crianças.

Nesta cena a poesia do trabalho da terra é o foco central. A dialética contida na força desprendida no trabalho para obter a comida (o fruto da terra), na força que gera o prazer e a alegria de produzir, propicia o reforço da solidariedade, da amizade.

Nesse encontro com a camponesa, apesar de remeter aos princípios dos devaneios da vontade (a atividade na lavoura, o trabalho) apresenta, em oposição, pontos dos devaneios do repouso que, apesar de mais estático, revela o movimento da procura do abrigo, um movimento sutil de introversão. A interioridade de movimento dinâmico de autoconhecimento, ali revelado pelo sentir fome e na alegria que brota do trabalho capaz de recompensar o esforço despendido.

CENA IV - *O Barqueiro - A Travessia para o “Outro Lado”*:

Cena que revela o significado da morte para o “lado-de-cá”. Ritual de passagem. Morte do ingênuo. Atravessar para o outro lado, sem volta. Se quiser conhecer mais, tem que atravessar - passar para o “outro-lado”. Aqui a figura do Barqueiro é a figura de Caronte. As sementes de melão sobre a língua são as moedas com as quais os gregos antigos enterravam seus mortos. São os pagamentos da passagem de ida. Sem retorno.

A imagem do rio completa o significado. O rio, água que escoo. E nessa cena, Gibi faz a sua primeira viagem, não a última. Como todos os rios se juntam ao rio da morte e Caronte é o primeiro navegador, Gibi torna-se o herói da morte. É como se seu corpo se dissolvesse, se desintegrasse.

Mas, como o personagem tem como característica o elemento AR que é a base dos outros elementos, a dinâmica elemental, Gibi transcende a morte pelas águas e com ele seus companheiros que também são caracterizados pelo elemento AR.

Cumprem o ritual de passagem e aportam o “outro-lado”. Renovados, partem para novos conhecimentos.

CENA V- *O “Outro - lado” - O Jogo do “Descobrimento”*:

Cena que intercala o antigo com o novo. Apesar das aparências, este novo lado é o lado do conhecimento mais profundo.

Nada mais justo que a lúdica para expressar a alegria do aprendizado novo que revela fatos, emoções e experiências novas.

Rápido como o vento, Gibi aprende, vai conhecendo mais até experimentar a sensação da despedida. Depara-se com a encruzilhada. A decisão. A opção pelo caminho a seguir.

CENA VI - *A Solidão, a Noite, a Árvore Seca, a Lagarta*:

Estar só. Diante de uma árvore seca que não pode ser considerada uma árvore aérea, antes o simulacro de um esquife mortuário, Gibi encara a noite e aguarda o sono. Em seu devaneio noturno (se pode ser assim considerado) Gibi - entre acordado e sonolento - ouve vozes, uma canção em coro. Não seria exagerado citar textualmente Bachelard para entender melhor essa cena:

Mal entramos no sono e o espaço se amortece e adormece um pouco antes de nós mesmos, perdendo suas fibras e seus liames, perdendo suas forças de estrutura, suas coerências geométricas. O espaço onde vamos

viver nossas horas noturnas não possui mais lonjura. E a síntese muito próxima das coisas e de nós mesmos. (...) Algumas vezes, em nossos sonhos de voo, acreditamos ir bem alto, mas somos então apenas um pouco de matéria volante. E o céu que escalamos são céus inteiramente interiores - desejos, esperanças, orgulhos (...) Permanecemos o próprio centro de nossa experiência onírica. Se um astro brilha, é aquele que dorme que se estrela: um pequeno brilho sobre a retina adormecida desenha uma efêmera constelação, evoca a confusa lembrança de uma noite estrelada. [...] Assim, o espaço onírico tem por fundo um véu, um véu que se ilumina por si mesmo em raros instantes - em instantes que se tornam mais raros e mais fugidios à medida que a noite penetra mais profundamente nosso ser. Véu de Maia não lançado sobre o mundo, mas lançado sobre nós mesmos pela noite benfazeja, véu de Maio tão grande quanto uma pálpebra. E que densidade de paradoxos, quando imaginamos que essa pálpebra, que esse véu-limite pertence à noite tanto quanto a nós mesmos! Parece que quem dorme” participa de uma vontade de ocultação, de uma vontade da noite” (Bachelard, 1994, p. 160).

E Gibi participa de fato dessa vontade de ocultação. Mas o sono é reparador, na “noite sã que refaz o homem, que o coloca inteiramente novo no seio de um novo dia”. Ao despertar, despede-se (mais uma vez) de um outro amigo, a árvore, seca e silenciosa. O sono lhe falou tudo ou quase tudo. Mas uma voz, como se a alma da árvore lhe falasse, fá-lo ficar mais desperto. Um ser novo e terrestre, uma lagarta, tem a palavra. E é ela quem lhe indica o caminho.

CENA VII - *As Bruxas - A Tentativa de Desvendar do Desconhecido:*

Em princípio, seres de funções alquímicas (das poções transformadoras) essas feiticeiras possuem um ponto de identificação com Gibi: sua possibilidade de voar.

Ao tentarem enfeitiçá-lo, fazendo-o deitar-se, esticar-se na horizontal, o encantamento seria capaz de fazê-lo alçar voo imaginário. Redescobrir-se. Por tratar-se de um ser incomum, os objetos de trabalho do universo real e concreto não funcionam. Mas a bola de cristal (o espelho do destino) e o corvo, ave agourenta (não simples objetos atávicos nesse universo bruxesco da peça), são as fontes de revelação.

A solução está no próprio Gibi. Tem que assumir as funções do seu elemento material. Sua natureza de AR não pode mais ser ocultada, reprimida. A dinâmica do seu próprio elemento o fará encontrar a felicidade desejada.

Quando uma asa aparece numa narrativa de sonho de voo, devemos suspeitar de uma racionalização dessa narrativa. Podemos estar mais ou menos certos de que a

narrativa é contaminada, seja por imagens do pensamento desperto, seja por inspirações livrescas (Bachelard, 2001, p. 27).

CENA VIII - A Decisão de Voltar:

O vislumbamento das asas. Talvez a consciência do sonho de voar. Não se voa por que tem asas, mas acredita-se ter asas por que se voa (Bachelard, 2001, p. 28).

CENA IX - O Pescador e o Peixão - A Volta para o “Outro - Lado”:

Parado, cismando e pescando à beira do rio (essa água doce, feminina, que escoia) o pescador é o elemento TERRA em seu devaneio do repouso. Que remete a uma volta para o útero (o descampado próximo às cabeceiras do rio), para recolher-se, para sua intimidade de reconhecimento. Seu retorno ao “país natal” ao seio materno. Uma indicação (na dinâmica do movimento elemental - da terra que repousa) da possibilidade de renascimento.

O instrumento de realização prática desse retorno é um peixe grande e grávido (outro símbolo da continuidade da vida) que enfrenta a correnteza (luta) e nada no sentido contrário. Gibi vai com ele. Integram-se - fogo e ar - para chegar ao fundo da grande questão de Gibi: retornar. Recomeçar.

CENA X- A Grande Roda - A Celebração do Encontro:

Gibi, de posse de suas asas volta outra vez. Já seguro de si, renascido, tendo assumido suas asas, vai em busca dos amigos que passaram em sua vida. É um retorno feliz. Um reaprendizado mais rico.

A roda de amigos (a força coletiva) simboliza nesta cena a não fixidez dos quatro elementos materiais, ao contrário, todos os personagens (simbolizando os elementos) estão em movimento, como num impulso, vem à vontade de subir a partir de um jogo que lhe permitirá conquistar as alturas “por uma forma reta e de pé se lança e nos leva em sua verticalidade” (Bachelard, 1989, p. 59). Como esses personagens foram imaginados, no seu dinamismo.

E é o elemento AR que vai aparecer como a sublimação do encontro, por que perpassa por todos os outros elementos.

Gibi tem a consciência do seu ser, do seu corpo alado. E como a força dos amigos que rodam alegres, o impulsiona, ele voa. E realiza o sonho de voo do poeta e do leitor

(do público). Pois o Psiquismo ascensional ligado ao elemento aéreo é um convite à viagem. Viagem imaginária, devir substancial. Parte de um imaginário que encontra no voo uma transcendência de grandeza (Bachelard, 2001, p. 64).

CONCLUSÃO

A sucessão de imagens vivas que o texto oferece e o tecido da trama, analisando o desempenho de cada personagem, cena a cena, permitem uma leitura bachelardiana sim. Principalmente se a observação fica centrada na trajetória do personagem título, um ser movido pelo elemento AR que é a base elemental de todos os outros e move às ações até alçar em seu voo, o sonho (ou possibilidade) de voo dos outros personagens.

Creio que ficou claro que é possível fazer a interpretação de um texto dramático a partir de uma leitura à luz da poética bachelardiana. Pois, se através do sentido estético o palco é um objeto poético, a obra que nele se apresenta tem que imprescindivelmente atingir o objetivo a que se propõe. E para isso precisa ter qualidade estética. Um exame através dos elementos sensíveis revelará então se o objetivo proposto pela obra foi de fato atingido.

Para Bachelard imaginar é contemplar, é agir. Pois duas forças contrárias e imaginantes: Novidade (no sentido de inesperado) e Decisão (no sentido de descida ao fundo do ser, no estado primitivo, arcaico, arquétipo) uma relação dialética da unidade dos contrários, nos dá o ser. Isso é possível através da imaginação material, que devaneia com os elementos até chegar ao vir-a-ser, ao sensual.

No texto estudado, a estrutura dramática permite uma leitura clara de identificação da relação do caráter dos personagens com os quatro elementos materiais o que me faz concluir que a obra (a peça) tem qualidade estética e atinge o objetivo a que se propõe: expor um personagem verossímil que é capaz de fazer o espectador refletir sobre o seu sonho de voar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bachelard, G. (1994). *A Dialética da Duração*. São Paulo: Ática.

Bachelard, G. (1996). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

Bachelard, G. (1994). *O Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Bachelard, G. (1989). *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand.

Bachelard, G. (1942). *L'eau et les Rêves*. Paris: José Corti.

Pallottini, R. (1988). *Dramaturgia. A Construção do Personagem*. São Paulo: Brasiliense.