

Cadernos

letra e ato

8

Cadernos letra e ato

Ano 8, Número 8

ISSN: 2236-8930

FICHA TÉCNICA

Equipe Editorial

Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato

Instituto de Artes - Unicamp



Letra e Ato

Grupo de Estudos em Dramaturgia

www.letraeato.com

Revisão: Larissa de Oliveira Neves, Lorena Ribeiro, Lucas Pinheiro, Lucila Vieira e Maria Emília Tortorella

Padronização: André Carrico, Cristiane Taguchi, Dalila David Xavier e Matheus Borelli dos Santos

Diagramação: Lucas Pinheiro

Padronização final: Elen de Medeiros

Site: Carolina Delduque

Editorial: Larissa de Oliveira Neves

Cadernos letra e ato

SUMÁRIO

Editorial	04-05
O drama-da-vida e as tessituras do drama moderno brasileiro <i>Elen de MEDEIROS</i>	06-13
A renovação da linguagem do circo-teatro no Brasil e seu reflexo no teatro contemporâneo <i>Flora Ainá Rossi de ARAUJO</i>	14- 28
Teatro de revista, humorismo radiofônico e palhaçaria na comicidade dos Trapalhões <i>André CARRICO</i>	29-39
<i>Barrela</i> e os condenados da terra <i>Isa Etel KOPELMAN</i>	40-49
O processo de criação de <i>As três irmãs</i> , do Teatro Oficina <i>Carolina Martins DELDUQUE</i>	50-65
<i>Boca de ouro</i> no Oficina: o rito entre José Celso e Nelson Rodrigues <i>Gabriel Reis MARTINS</i>	66-78
Eduardo Garrido e o teatro brasileiro do século XIX <i>Lucila VIEIRA</i>	79-88
Catarina e Finea: domadas ou domadoras? <i>Larissa de Oliveira NEVES</i>	89-103
Artaud explicado é Artaud traído: linguagem, cena e corpo na crítica artaudiana <i>Isadora Saraiva Vianna de Resende URBANO</i>	104-116
Perspectivas de teatro feminino em Bogotá <i>Yenny Paola AGUDELO</i>	117-124
Devaneios sobre a construção de uma pesquisa nas artes: das práticas às metodologias <i>Lucas de Almeida PINHEIRO</i>	125-132

Cadernos letra e ato

EDITORIAL

No último ano o grupo de pesquisa em dramaturgia Letra e Ato passou por um momento de consolidação muito importante. As reuniões de discussão ganharam organicidade e fundamentamos a proposta de nos encontrarmos virtualmente. As dificuldades iniciais do trabalho à distância foram aos poucos sendo superadas e terminamos o primeiro semestre de 2018 com a sensação de que muito se aprendeu e produziu em nossos encontros. Os *Cadernos* refletem essa postura, com trabalhos de temas variados, porém todos com um fundo comum, no qual se faz ver a integração alcançada apesar do afastamento físico das sedes do grupo.

Tivemos no começo desse ano, também, um baque grande com a perda do professor Mario Santana, que faleceu em janeiro. Mario, com sua personalidade esfuziante, trazia alegria e provocação às reuniões, e era um esteio importante na preparação dos eventos, à frente muitas vezes da organização da parte de espetáculos. A partida do Mario, porém, não desanimou o grupo, que manteve o espírito com o qual sempre existiu, de investigar a dramaturgia, seja em si mesma, seja em suas inúmeras relações com a cena, a história, a cultura etc., e os artigos diversos desse volume expressam tal vigor.

O artigo de Elen de Medeiros traz uma análise dos conceitos de Jean-Pierre Sarrazac, iluminando-os por meio de exemplos da dramaturgia nacional. O de Isa Kopelman também dialoga com o teórico francês, que foi o eixo das reuniões do grupo nesse último semestre, porém focando na obra *Barrela*, de Plínio Marcos. Refletindo sobre outra linha de criação cênica, Flora de Araújo trabalha com o circo-teatro em suas releituras contemporâneas, focando-se na análise de *A ré misteriosa*, encenada pelo grupo Os fofos

encenam, de São Paulo. O artigo de André Carrico aborda igualmente a linguagem circense, mas por um outro viés, o da exuberante arte popular de Os Trapalhões.

Carolina Delduque e Gabriel Martins trazem um olhar analítico sobre encenações encabeçadas por Zé Celso Martinez Corrêa. Enquanto Delduque analisa a montagem de impacto histórico de *As três irmãs*, escrita por Anton Tchekhov; Martins pensa sobre a transposição para a cena da obra *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues. Voltando à dramaturgia do passado, da convenção, Lucila Vieira aborda a importância do dramaturgo Eduardo Garrido para o teatro oitocentista e Larissa de Oliveira Neves analisa duas peças da virada do século XVI para o XVII, *A megera domada*, de Shakespeare, e *A dama boba*, de Lope de Vega.

Isadora Urbano analisa o legado de Artaud, a partir de sua relação cênica e dramaturgica. Já Yenny Agudelo trabalha com a dramaturgia feminina contemporânea colombiana, também utilizando, entre outras, a teoria de Sarrazac. Lucas Pinheiro, fechando o volume, traz uma abordagem metodológica sobre as pesquisas ligadas à cena.

Desejamos a todos uma boa leitura.

Larissa de Oliveira Neves

Cadernos letra e ato

O drama-da-vida e as tessituras do drama moderno brasileiro¹

Elen de MEDEIROS²

Resumo: O texto tem por objetivo compreender o conceito *drama-da-vida*, pensado pelo teórico Jean-Pierre Sarrazac, em sua relação com a formulação do drama moderno e contemporâneo, e então se dedica a problematizar a aplicação de tal conceito no contexto nacional. Assim, seja encontrando aproximações ou dissonâncias com a teoria de Sarrazac, propomos aqui uma leitura da produção dramaturgicamente moderna e contemporânea brasileira.

Palavras-chave: teoria do drama; drama-da-vida; teatro brasileiro.

Drama-da-vida: o novo paradigma

Peter Szondi, em sua *Teoria do drama moderno* (2011), para alicerçar suas reflexões sobre o que ele compreendia por *crise do drama*, estabeleceu um paradigma da forma dramática convencional, aquela vigente até o fim do século XIX, a que ele vai chamar de *drama absoluto*. Segundo o teórico, o drama absoluto é aquele que se pauta em três categorias dramáticas convencionais: a relação inter-humana, o diálogo e o tempo presente. Essa formulação, em vista do pressuposto da *pièce-bien-faite* do realismo e ansiando estabelecer o máximo possível a verossimilhança da cena ao modelo burguês projetado ao público, estabelecia uma normativa quanto à forma de representação, circunscrevendo a cena fechada em si mesma, na medida em que a caixa cênica é o limite do drama. Ou seja, a relação entre as vontades individuais das personagens projetadas a partir da construção dialógica e que assume sempre o tempo presente cria no espaço cênico fechado a ilusão dramática, convencendo o seu público de que o que acontece em cena termina nela. É a

¹O texto contempla parte da pesquisa docente atual, “Perspectivas do drama moderno brasileiro”, que possui financiamento da PRPq/UFMG, edital ADRC.

²Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG. É vice-líder do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato. Email: medeiros.elen@gmail.com.

partir de tais fundamentos, e questionando-os, que se dará a crise do drama no seio da produção de autores finisseculares, sobretudo pela inserção do elemento épico na forma dramática tradicional, minando-a naquilo que possui de mais constitutivo: a ideologia burguesa.

Esse formato foi utilizado nos estudos teatrais em grande medida para compreender os processos de transformação do drama para o drama moderno, e Szondi foi – e é – um dos principais teóricos que aludiu a tais transformações. Dando prosseguimento, portanto, ao pensamento szondiano, o francês Jean-Pierre Sarrazac articula suas reflexões sobre o drama moderno e contemporâneo tendo como ponto de partida justamente a *Teoria do drama moderno*, projetando seus questionamentos para dramaturgias mais recentes, especialmente aquelas escritas na segunda metade do século XX, mas também partindo do mesmo ponto histórico: a crise do drama finissecular.

Em seus principais livros³, *O futuro do drama* (2002) e *Poética do drama moderno* (2012), Sarrazac formula um pensamento que entende a forma do drama do século XX como *rapsódica*, fragmentada, aberta. Para sustentar sua teorização acerca de uma modernização da estrutura dramática, ele então irá construir dois conceitos fundamentais: o primeiro, o *drama-na-vida*, que se aproxima do drama absoluto szondiano; e, em sua substituição, o *drama-da-vida*.

A diferença fundamental entre os dois tipos de drama está em relação à extensão da fábula: enquanto o primeiro se propõe a tratar de um infortúnio que provoca uma reviravolta na vida do herói, o segundo é responsável por dar conta da trajetória de uma vida inteira:

A referida concepção se impôs no teatro ocidental entre a Renascença e o fim do século XIX: no drama-na-vida, a fábula não deve cobrir mais que um episódio limitado na vida de um herói, quer dizer, o tempo de uma inversão da sorte. O conceito de drama-na-vida não deixa de ter parentesco com aquilo que Szondi definiu como “drama absoluto”, ou seja, o “acontecimento interpessoal em sua presença”. Ora, nós constataremos que o que distingue precisamente o drama-da-vida do drama-na-vida é que não há mais, a bem dizer, um “acontecimento”. (SARRAZAC, 2017, p. 42)

Em livro compilado no Brasil com ensaios do crítico francês, *Sobre a fábula e o desvio* (2013), já é possível visualizar o conceito drama-da-vida. No entanto, é a partir de agora,

³ Refiro-me, mais particularmente, àqueles que possuem tradução para o português. O primeiro possui uma edição portuguesa esgotada, e o segundo foi recentemente editado no Brasil pela Editora Perspectiva. Afora esses principais, também podemos recorrer aos vários números organizados pelo professor da *Revue d'études théâtrales*, editada pelo *Groupe de Recherche sur la poétique du drame moderne*.

em sua *Poética*, que ele se propõe a destacar e registrar as possíveis características pormenorizadas. Assim, segundo Sarrazac, esse novo paradigma compreenderia as seguintes características: mudança de medida, infradramático, a vida alienada e ver a vida.

O que vamos acompanhar, a partir de agora, são essas proposições de leitura da forma dramática moderna e contemporânea, tentando relacioná-las à produção teatral brasileira, percorrendo assim os caminhos do pensamento teórico de Sarrazac ao mesmo tempo em que vislumbramos proximidades e dissonâncias dessa teoria se aplicada ao drama nacional.

Uma mudança de medida

O primeiro aspecto no qual o crítico se detém é justamente na extensão diegética do novo drama. Existe – segundo um formato que vai assumindo novos contornos no final do século XIX, mas que se estende até a dramaturgia contemporânea – um alargamento considerável da diegese dramática, propondo-se assim a uma “totalidade dos objetos”: “Uma ‘totalidade dos objetos’ que é convocada tanto na dramaturgia simbolista, quanto na dramaturgia naturalista, mesmo se ela aí assume aspectos e modos muito diferentes” (SARRAZAC, 2017, p. 47). Essa imagem da totalidade seria tida, ainda no simbolismo, como a relação do homem com o cosmos, mas em Brecht trata-se da relação do homem com a sociedade. Tal aspecto perdura em várias dramaturgias, pensadas de maneira diferente, mas que em seu bojo traz justamente esse rompimento com a proposta de lidar apenas com um acontecimento.

Mesmo em peças que se proponham à representação de um “microcosmo”, pode-se notar a extensão do “macrocosmo” sugerido pelo desvio do olhar – é o que se nota, por exemplo, em algumas dramaturgias de Maeterlinck, Brecht, García Lorca. É, também, o que podemos observar nas peças de Nelson Rodrigues ou Jorge Andrade, dramaturgos brasileiros, em que há o contorno de um universo de clausura que nos remete, para além da superficialidade de leitura, a um macrocosmo (psíquico, histórico, social).

O espaço fechado da clausura, seja o da mente (portanto, psíquico), seja o da casa (individual, familiar), ou de épocas (histórico) é recorrente nas dramaturgias de Nelson Rodrigues e Jorge Andrade. Se observamos peças como *Álbum de família*, *Senhora dos afogados* e *Anjo negro*, o que temos ali é o espaço fechado da casa – ou da mente, se considerarmos uma leitura expressionista das peças – em que tudo ocorre, da vida à morte, do amor ao ódio, da proteção à destruição total. É a decomposição do tempo num espaço primordial em que a ação se desenvolve, pautando uma temporalidade psíquica dos protagonistas:

Jonas, Misael e Ismael – respectivamente. Por outro lado, estão concentradas no espaço da casa/da mente as representações de uma vida completa, o drama de uma vida inteira, tal como expressado por Edmundo a Senhorinha em *Álbum de família*:

EDMUNDO (*mudando de tom, apaixonadamente*): Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse única e primeira (*numa espécie de histeria*) Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. (*caindo em si*) Mas não, não! (*mudando de tom*) – Eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno. Devia ficar lá, toda a vida, encolhidinho, de cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei. (RODRIGUES, 2004, vol. 2, pp. 71-72)

Bem se nota, aqui, o espaço da clausura, onde se passa toda a ação dramática, toda a narrativa e o que acompanha as personagens: o início e o fim da vida, tal como se estivesse ali representado o todo da vida, em síntese, condensado – e, por isso, em ebulição completa.

Em Jorge Andrade, por outro lado, vemos não uma condensação psíquica, mas uma síntese histórica no tempo da narrativa ou no espaço do drama-da-vida: os protagonistas trazem consigo uma síntese histórica, do qual são tributários, e marcam a partir disso uma trajetória complexa e surpreendente: Quim, de *A moratória*, ou Vicente, de *Rasto atrás*, ostentam em si a história pela qual passaram e do qual são tributários: ou uma transformação histórico-social, no primeiro caso, ou um percurso pessoal mas permeado pela história nacional. É, nesse sentido, que se altera consideravelmente a *medida* da representação do drama moderno nacional, quando é redimensionado o tempo para que se cumpra no espaço curto da apresentação teatral, estabelecendo aí uma síntese do tempo.

O infradramático

Se anteriormente o teórico francês se debruça a compreender a mudança de medida, voltar-se a partir de agora aos aspectos do infradramático o faz observar a mudança de *regime*. O infradramático notado por Sarrazac está ligado à observação dos aspectos do cotidiano, ao *fait divers*, que se projeta na forma dramática por meio de uma subjetivação e do isolamento das personagens: “O infradramático não substitui o dramático: ele amplia o seu espectro; desloca o centro da relação interpessoal para o homem só, o homem separado, isolado” (SARRAZAC, 2017, p. 58).

Essa imagem surge no drama-da-vida porque ele, ao contrário do drama-na-vida, “leva a vida para trás, *contra a vida* de alguma forma”, enquanto o formato antigo se

propunha a colocar em desenvolvimento o sentido da vida, do nascimento à morte. Na medida em que olha para trás, em que volta seu espectro para um passado, trata-se de projetar em cena pessoas comuns, o imprevisível da vida: “aqueles fatos do noticiário” (p. 53). Nesse sentido, não há a possibilidade de uma progressão dramática, tal como se via no modelo anterior, nem de constituição de heróis, pautando-se agora na projeção de pessoas muito comuns.

O infradramático não mora somente na falta de estatura das personagens, dos acontecimentos e outros microconflitos; ele liga-se em parte à *subjetivação* e, portanto, à relativização que marca todos esses microacontecimentos e microconflitos. Em outros termos, muitas vezes é com um teatro íntimo e de conflitos intrassubjetivos, intrapsíquicos que estamos lidando. (SARRAZAC, 2017, p. 54)

E então, no desenvolvimento da ação, quando há, encontramos o que o crítico denomina de *Processo da Paixão*, a exemplo do percurso da Paixão de Cristo, perseguindo aí um itinerário de sofrimento.

Ora, tais pressupostos nos levam a pensar, no campo da dramaturgia brasileira moderna, em *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. Nessa peça, acompanhamos a trajetória de Arandir, pessoa muito comum, em um itinerário de sofrimento e destruição: ao ser perseguido e exposto na mídia sensacionalista por ter beijado um homem após seu atropelamento, Arandir tem todas as suas relações destruídas, desestabilizando sua vida outrora comum. Primeiro, a chacota no local do trabalho o faz pedir demissão. Em seguida, acompanhamos a crescente dúvida da esposa e da cunhada, em casa, provocam uma crise conjugal. Por fim, já agora acusado de ter assassinado o homem atropelado, ligando-o a um caso homossexual, Arandir é obrigado a fugir de casa, esconder-se em um hotel qualquer e, lá, defrontar-se com o seu derradeiro embate, agora com o sogro, Aprígio.

É bastante curioso que todo o percurso de Arandir seja ligado, por Eudinyr Fraga (1998), ao lado de *A falecida*, ao drama de estações expressionista, e que tudo isso seja impulsionado justamente por um *fait divers*: um fato do cotidiano, um atropelamento, que marca uma *hybris* da personagem. “O homem sofre. E o que sofre? A vida. Sua própria vida, indissolúvelmente ligada à ideia da perda e infelicidade” (SARRAZAC, 2017, p. 60).

A vida alienada ou o separar-se de si mesmo

O fato de agora o drama-da-vida ligar com fatos do cotidiano não impede a constituição de um trágico moderno, deslocando-o, no entanto, da transcendência para o imanente. Beckett, um dos autores fortemente tributários desse pensamento, destaca a

tragicidade do próprio estado de vida, ligando-o intrinsecamente à própria morte: é o grau zero da humanidade, o inumado do humano (cf. Sarrazac). O que autores que se dedicam a essa constatação denunciam é “antes e acima de tudo *uma vida separada*” (SARRAZAC, 2017, p. 61. Grifo do autor): Ibsen, Strindberg, Tchékhov, Pirandello são exemplares dessa tragicidade do homem separado de si mesmo e dos outros.

John Gabriel Borkman, de Ibsen, seria um dos exemplos dessas peças da separação, já que a vida em clausura do protagonista provocaria um separar-se de si mesmo como um gesto de punição. É também neste momento que Sarrazac evoca *Sonata dos espectros*, de Strindberg, peça que descarnaliza suas personagens a ponto de transformá-las em fantasmas de uma vida morta: “A partir dessa ‘fatia da vida’ suspensa numa janela, Strindberg extrapola o drama-da-vida e desenha o quadro de uma vida capturada pela morte.” (SARRAZAC, 2017, p. 63)

Em Ibsen, Tchékhov e Strindberg, o drama-da-vida toma seu lugar no espaço da diferença entre viver e existir. Em tais autores, há uma privação – ou mesmo uma violação – do sentimento de existir. Essa “vida sem existência” – portanto trágica –, que em *Sonata dos espectros* vamos notar facilmente na fantasmagorização das personagens, talvez encontre ecos na obra de Plínio Marcos, o dramaturgo brasileiro que mais expõe essas vidas sem existência. Ele, no entanto, provoca outro tipo de vida alienada entre aqueles personagens marginalizados socialmente, na medida em que dá relevo a seres deslocados de si mesmos e imersos na luta cotidiana (o infradramático é também aqui evocado) da sobrevivência, mas não uma vida plena de existência.

À parte os desajustes entre os tipos descarnalizados de Strindberg e os tipos de carne e osso de Plínio Marcos, estamos diante aqui de figuras fantasmagóricas na sociedade que as engoliu e absorveu em toda sua existência. Brutalmente, são personagens que não existem, embora vivam: Paco e Tonho, de *Dois perdidos numa noite suja*, que se empenham em parecer gente a partir de um par de sapatos; ou Neusa Sueli, de *Navalha na carne*, que exterioriza bem essa invisibilidade em que essas figuras periféricas se encontram. “Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente?” (MARCOS, 2003, p. 164), pergunta a prostituta ao seu cafetão, Vado, como uma busca por certa projeção de existência que, no entanto, não se concretiza.

Sob ângulos diversos e com diferentes pontos de vista ideológicos, de Ibsen a Kroetz e mais além, o drama moderno e contemporâneo põe assim em evidência todos esses *detalhes* que fazem uma vida alienada. (SARRAZAC, 2017, p. 71)

Ver a vida

Por fim, como último ponto – ou possibilidade de marcar/representar este drama-da-vida – Sarrazac elenca peças que lidam com o observar a própria vida em quadros de um panorama, quando os personagens têm acesso a essa paisagem “in extremis”, em momento de agonia que se dilata ao extremo: “O espectador olha o drama-da-vida por sobre o ombro da personagem, ela mesma espectadora de sua própria vida.” (SARRAZAC, 2017, p. 71)

Existe, aqui, uma imagem de um universo dramático dividido em dois, a partir do qual se projeta uma personagem fissurada na dimensão onírica: personagem-sonhadora e personagem-sonhada. Trata-se, portanto, de um redimensionamento do tempo dramático, convertido, agora, em espaço: “O advento do drama-da-vida está, portanto, ligado à possibilidade ou à impossibilidade de inscrever o tempo, a duração de uma vida inteira no espaço do drama” (SARRAZAC, 2017, p. 74). A partir disso, então, se coloca um problema sério à formulação do drama, já que ele se propõe agora a converter o tempo em espaço, a vida em paisagem.

Chamemos atenção, aqui, a duas peças nacionais que lidam com essa imagem do “ver sobre os ombros” da própria protagonista: *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e *De onde vem o verão*, de Carlos Alberto Soffredini. Em ambos os casos, podemos observar a protagonista – Alaíde e Marlene, respectivamente – vendo passar diante de si um fato (repetido, recontado) que traz luz à vida (parada, estagnada, sem graça) que vivem.

A desestruturação do drama-na-vida ao ponto de expandir a forma do drama para enquadrar em um curto espaço o drama-da-vida pode ser bem observado justamente nessas duas peças apontadas de nosso repertório nacional. Para poder dar conta da trajetória das protagonistas, vemos o desfacelamento de um ponto específico de suas vidas: o casamento de Alaíde e o jantar de Marlene com Natalino. Na re-formulação da memória e dos fatos em si, acompanhamos um percurso sinuoso e enevoado – porque ligado ao onírico – das vidas das duas mulheres, passando por detalhes só acessíveis pelo universo em que se passa a peça, do sonho, do qual lançam mão os autores: “Em todo o drama-da-vida há um drama-na-vida desestruturado – que perdeu seu começo, seu meio e seu fim” (SARRAZAC, 2017, p. 76).

À guisa de conclusão

Em muito a teoria do crítico francês pode nos auxiliar a pensar as formas dramáticas daqui e de alhures, de hoje e de outrora. Com conceitos “guarda-chuva”,

Sarrazac estabelece parâmetros bastante amplos para observar a estruturação dramaturgicamente moderna e contemporânea, reconhecendo dispositivos semelhantes entre autores do início do século XX e contemporâneos a nós. Trata-se não de aglutinar tudo em um mesmo paradigma, mas de reconhecer que a dramaturgia escrita e pensada hoje é tributária de autores que pesquisaram e experimentaram outros formatos ao longo do século XX, abrindo espaço para discussões sobre as formas e também adequando-as a contextos diversos. O que se vê, em síntese, é o reconhecimento entre tantos autores de uma abertura cada vez maior dos limites da forma dramática, sem negá-la, expandindo-a para além dos pressupostos ideológicos que a pautavam até o final do século XIX.

Nesse sentido é que reconhecemos muitos dos dispositivos também na dramaturgia escrita nacionalmente, seja porque parte do que foi produzido aqui tinha em vista o teatro europeu, seja porque os elementos de que lançam mão nossos autores não se diferenciam daqueles fundamentais do drama. No entanto, a despeito de uma leitura simples realizada neste texto, entre o que a poética de Sarrazac compreende e o que foi produzido no Brasil do século XX, acreditamos que é preciso reconhecer, em nossos autores, suas particularidades, seus próprios experimentos e provocações para o que conhecemos como drama moderno brasileiro.

Referências bibliográficas:

- FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. Cotia, Ateliê Editorial/Fapesp, 1998.
- MARCOS, Plínio. **Melhor teatro**. Seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto. São Paulo, Global, 2003.
- RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. 4 vols. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo, Perspectiva, 2017.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro, 7Letras/ Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. e notas: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

Abstract: This paper aims to analyze the concept of *drama-of-life*, created by the researcher Jean-Pierre Sarrazac, in its relation with the elaboration of modern and contemporary drama. Then, the article discusses the possibilities of applying such concept in national context. Hence, whether finding similarities or dissonance with Sarrazac's theory, we endeavor a scanning of modern and contemporary Brazilian playwriting.

Keywords: drama theory; drama-of-life; Brazilian theater.

Cadernos letra e ato

A renovação da linguagem do circo-teatro no Brasil e seu reflexo no teatro contemporâneo

Flora Ainá Rossi de ARAUJO¹

Resumo: O presente artigo pretende analisar o Circo-Teatro brasileiro, suas relações com o teatro experimental contemporâneo e o melodrama policial *A ré misteriosa*, texto de Alexandre Bisson e tradução de Gomes Cardim, que narra a história de uma mulher que abandona marido e filho após ser acusada de assassinar o amante. Será analisada a encenação do grupo Os Fofos Encenam, ocorrida em 2013, sob a direção de Fernando Neves.

Palavras-chave: Circo-teatro; Os Fofos Encenam; *A ré misteriosa*.

O grupo Os Fofos Encenam e a encenação de *A ré misteriosa*:

Entre os diversos grupos teatrais que atuam na cena paulista, um dos que mais chama atenção devido à pesquisa com a linguagem do circo-teatro é o grupo Os Fofos Encenam. A companhia surgiu em 2001 com o espetáculo *Deus sabia de tudo...*, escrito e dirigido por Newton Moreno. A partir desse momento desenvolveram diversos projetos e espetáculos que trabalham com as características do Circo-Teatro tradicional, colocados, entretanto, num contexto contemporâneo.

Em 2013, com os recursos da Lei de Fomento de São Paulo, o grupo iniciou um projeto chamado *Bau da Arethuzza*, com coordenação e direção de Fernando Neves, que apresentou cinco espetáculos diversos de Circo-Teatro ao longo daquele ano, além de oficinas abertas ao público para compartilhar a experiência do grupo sobre o universo circense. O projeto venceu o Prêmio APCA 2014 na categoria especial e foi indicado ao prêmio Shell na categoria inovação.

¹Graduanda em Artes Cênicas na Unicamp. Integrante do Grupo de Estudos em Dramaturgia *Letra e Ato*. E-mail: florainarossi@gmail.com.

O diretor do projeto, Fernando Neves, descende de família tradicional circense – O Circo Teatro Arethuzza – e herdou diversos textos teatrais que foram encenados pelo circo. A ideia do projeto surgiu a partir da análise e investigação de mais de duzentos textos desse repertório dramático, a fim de entender a evolução teatral circense (cenografia, dramaturgia e interpretação) nos moldes de produção do Circo Teatro Arethuzza, ocorrida de 1910 a 1950, período em que o circo era conhecido pela sua produção teatral e se mesclava com outras linguagens artísticas, desenvolvendo algo bem particular e brasileiro.

Para recriar essa dramaturgia legitimamente brasileira, foram escolhidos cinco espetáculos, eram eles: *Você não viu minha fia?* (burleta caipira), *A ré misteriosa* (melodrama policial), *A canção de Bernadete* (melodrama religiosa), *Dar corda pra se enforcar* (chanchada) e *Antes do enterro do anão* (pantomima). Foram selecionadas peças e gêneros que marcaram cada momento importante do circo-teatro no período de 1910 a 1950, sendo que a dramaturgia da pantomima foi uma criação coletiva da companhia a partir dos estudos. Em uma entrevista para a *VejaSP* (2013), o diretor afirmou que cada espetáculo era levantado em no máximo duas semanas, assim como era feito tradicionalmente nos circos.

O melodrama, gênero popular, nasceu no século XVIII, como uma mistura de drama e espetáculo musical, como explica o próprio nome. Ao longo dos anos essa estrutura (música e drama) se modificou, mas o nome permaneceu o mesmo. Hoje, o melodrama é tido como uma encenação em que as situações dramáticas são exageradas e se acumulam, sempre com cenas cômicas no meio para aliviar a carga trágica. Nos anos 30, o melodrama era o gênero mais encenado pelos circos-teatro e era a especialidade do Circo Teatro Arethuzza.

O melodrama policial *A ré misteriosa*, ou *Madame X*, do escritor francês do século XIX Alexandre Bisson, conta a história de uma mulher, Dominique, que depois de um escândalo extraconjugal e pressionada pela sogra decide abandonar o filho e o esposo. Um tempo depois decide retornar ao lar, mas é rejeitada pelo marido. Vivendo na marginalidade acaba conhecendo Frederico La Roque, que vira seu amante. Juntos vão para Paris onde se hospedam num hotel, no quarto desse hotel acontecem quatro momentos importantes da peça que serão descritos no decorrer desse artigo, o último deles é o assassinato de Frederico por Dominique. O caso se deu quando o amante ameaçou a mulher afirmando que contaria para a família dela que ela estava viva. Em seu julgamento Dominique será defendida pelo próprio filho, que não imagina a verdadeira identidade da ré misteriosa.

As relações familiares entre as personagens são conservadoras e impõe o destino de Dominique não apenas como alguém injustiçado pela própria vida como também alguém

oprimido pela sociedade como um todo. A ré misteriosa não tem outra opção senão a de viver na marginalidade e esconder a verdade de seu filho, isso porque a supervalorização da imagem da mulher como um ser puro e a submissão da mulher de aceitar viver uma vida miserável para não destruir a reputação do marido são valorizados e normatizados na sociedade.

A peça apresentada para o público do século XXI possibilita um novo olhar para a mesma história. Percebemos que o vilão não é a Sogra, pela mesquinhez e falta de empatia, ou o marido, por tê-la rejeitado. O vilão da história não é um indivíduo e sim a sociedade, que oprime Dominique e a coloca na situação de vítima. É por conta do contexto social e histórico que a ré misteriosa se submete a uma vida lastimável, mas ela não se dá conta disso. Do ponto de vista da personagem ela está expiando o que fez (ter uma relação extraconjugal) e mantendo a imagem de uma mulher boa e pura para seu filho e amigos.

A montagem dos Fofos permite uma ressignificação do melodrama por meio de um olhar crítico da sociedade paulistana que busca cada vez mais, mesmo com dificuldades, quebrar relações conservadoras intrínsecas na sociedade.

A peça teve mais de dez versões cinematográficas, nomeadas como *Madame X*, no mundo todo. Entretanto, os longas-metragens que mais inspiravam as montagens feitas pelos circos foram os dos anos 1910, 1916 e 1920. O público assistia a versão do cinema e depois ia conferir a cópia que o circo fazia com figurinos, iluminação, trilha sonora, cenários e interpretação com referências hollywoodianas.

A montagem desse melodrama feita pelo Os Fofos Encenam tenta se basear nesse momento histórico do Circo-Teatro para criar um espetáculo inspirado no universo cinematográfico, assim como foi realizado na montagem original do Circo Teatro Arethuzza. O grupo busca entender os conceitos do melodrama circense para conseguir trazê-los ao público do século XXI. Não buscam a paródia do melodrama e, sim, captar elementos próprios da linguagem para que consigam emocionar o público com a história como acontecia no circo. Recuperar o circo-teatro e esse espetáculo é, portanto, dar um novo valor ao melodrama.

O personagem-tipo no circo-teatro e sua renovação na peça *A ré misteriosa*

No circo-teatro, os atores são organizados por tipos. Esses tipos têm o objetivo de orientar a encenação e compreensão das personagens pelo público e atores, além de ajudar na distribuição dos papéis.

Os circos tradicionais levantavam, em média, um espetáculo a cada duas semanas e trabalhavam com repertório. Portanto não havia tempo para que os atores estudassem as personagens e suas nuances. Deste modo, a forma encontrada pelos artistas circenses de lidar com os diferentes personagens que tinham que atuar foi trabalhar com os tipos, assim não seria necessário criar um novo repertório gestual e corporal a cada novo espetáculo. De acordo com Regina Duarte (1995), os textos dramáticos utilizavam uma mesma linha de personagens e enredo, o triângulo galã – mocinha – vilão, que facilitava a ampla produção de espetáculos para as companhias. Importante ressaltar que essa estética não era privilégio dos circos brasileiros. Conforme indicado, trata-se de uma convenção clássica e, no caso do teatro brasileiro do começo do século XX, também era adotada nos teatros regulares de comédia.

Os tipos são definidos de acordo com a escolha de atuação de cada ator: é o comportamento flagrante dele, sua personalidade em cena, seus gestos e corporeidade própria. A personalidade de cada ator em cena denuncia seu tipo, por isso em geral cada artista representa o mesmo personagem-tipo durante a vida toda, ou muda-o apenas com a idade.

Costuma-se dizer que a primeira impressão que causamos é a que fica e acaba tornando-se uma referência a respeito de nós mesmos para as demais pessoas com as quais entramos em contato. Esta máxima em circo-teatro é absolutamente verdadeira. Desde a sua primeira aparição, a imagem do tipo é o primeiro fator a ser considerado pelo público em busca de identificação. (ANDRADE, 2010, p. 159)

Por exemplo, a atriz que interpreta a Ingênuo, a mocinha da história, deve ter em cena gestos leves, discretos e delicados, ser meiga e recatada. Essas características são escancaradas pela atriz, mas conversam com seu modo de pensar, agir e tomar decisões no palco e isso a fazem ser o tipo Ingênuo. É fundamental que o público identifique de quem se trata assim que a personagem adentra o palco:

O vilão tem que se mostrar como vilão desde a sua primeira aparição, sem oferecer risco de mal entendido para os espectadores. Não basta ao vilão agir como tal. Ele tem que se parecer como indica o tipo. O vilão veste-se como vilão, fala como vilão, anda como vilão e sua máscara facial não esconde em nenhum momento as intenções que perpassam sua mente. O vilão orgulha-se de sua vilania e goza do maior prazer em exercê-la. (ANDRADE, 2010, p. 133)

O diretor Fernando Neves, junto com a companhia Os Fofos Encenam, desenvolveu exercícios cênicos que permitem compreender as nuances de cada ator em

cena e as características que o fazem atuar mais organicamente em um determinado personagem-tipo. Ele nomeia esse jeito próprio do ator de *temperamento artístico*:

(...) elaborados por Fernando Neves com o objetivo de expor o ator a situações que, apesar de aparentemente simples, são capazes de revelar as escolhas que efetivam o cumprimento das ações propostas, sendo exatamente essas escolhas que permitem a identificação de aptidões que, tendo como referência alguns papéis do teatro de convenção, indicariam o *temperamento artístico* do ator. (DAHER, 2016, p. 92)

As personagens-tipo são construídas em cena pelo jogo do ator que encarna os trejeitos de tal personagem. Esse é um dos motivos dessa linguagem estar viva e presente até hoje. O tipo não está preso no passado, num contexto histórico e social distinto. Ele é reinventado diariamente pelos atuantes, tanto nas piadas, como na maquiagem, no figurino e no modo de apresentar-se para o espectador.

Com o melodrama *A ré misteriosa*, montado pelo grupo Os Fofos Encenam em 2013, não foi diferente. O objetivo do grupo foi emocionar os espectadores, assim como era feito nas encenações dos Circos-Teatro tradicionais. Para tanto o grupo teve que descobrir como emocionar o público paulistano atual e, portanto, representar de forma distinta do que era representado no início do século XX. O espectador paulistano de hoje não se comove com uma encenação exagerada como a décadas atrás. Repetir exatamente o padrão de atuação da época tornaria provavelmente a peça cômica. Além disso, a dramaturgia dos melodramas costuma ser exagerada. *A ré misteriosa* se enquadra nesse padrão e é excessivamente dramática. Se somarmos o texto hiperbólico com a atuação desmedida, o objetivo do grupo de comover o público não seria alcançado.

Percebendo isso, o diretor Fernando Neves trocou a atriz que faria a personagem principal, que deveria tradicionalmente ser encenada por uma Dama Central, por uma atriz com temperamento artístico de Sobrete. A Dama Central era interpretada por atrizes mais velhas, geralmente a dona do circo. É um tipo de difícil execução, pois exige muita sensibilidade interpretativa para conseguir conduzir a plateia do riso ao choro. Entretanto, mulheres com temperamento de Dama Central geralmente têm um tom excessivamente dramático e isso pode ser um grande problema para um melodrama nos dias de hoje: se a protagonista é muito exagerada o público pode questionar a dramaticidade e não se comover com a história.

Já a Sobrete, o tipo feminino da comédia, encena um princípio de liberdade e não se preocupa com as consequências de seus atos. Esse tipo trabalha em cena de forma mais racional, mas não contida. Trocar a dama central por uma Sobrete em um melodrama

moderno traz para a peça emoção e sutileza e permite que o público se sinta tocado pela história e pela vida da personagem. Essa troca foi um dos pontos-chaves da encenação de *A ré misteriosa*, para que o grupo Os Fofos Encenam alcançasse seu objetivo de emocionar o público assim como era feito nos Circos-Teatro tradicionais.

O *temperamento artístico* também pode ser utilizado pela direção como estratégia para construir a cena a partir de uma abordagem que requer o realce de determinada nuance da personagem que não necessariamente seja a mesma explorada pela dramaturgia. Como exemplo, cito a montagem do espetáculo *A Ré Misteriosa*, feita em 2013 como parte do projeto Baú da Arethuzza: Neves, com a intenção de conter o tom excessivamente dramático deste Melodrama Policial, elencou para o papel da “Ré”, protagonista da peça, uma *Sobrete*, que privilegiaria a dramaticidade construída ao invés de expressar a intensidade dramática através do magnetismo da sua presença, como faz uma *Dama Central*. Coube a mim o desafio de assumir um papel que, mesmo de forma contida, requeria intensidade e exigia uma presença que por si só revelasse um “estado de espírito” dramático; e foram especialmente os momentos que expunham esse estado da personagem, sem a intenção de realizar uma ação ou reagir a algo de forma objetiva, as circunstâncias em que encontrei maior dificuldade. (DAHER, 2016, pp. 99-100)

Em geral todos os atores em cena agem de forma menos exagerada do que no circo-teatro tradicional. Essa renovação no modo de atuar é essencial para despertar interesse e emoção no público moderno.

A interpretação dos atores é uma mescla entre ações mais naturais e algumas mais exageradas para balancear o tom dramático da história e quebrar momentos de tensão com o riso da plateia. Alguns personagens, como Dominique, a ré misteriosa, geram angústia no espectador ao pisarem o palco. Ela, por exemplo, carrega um ar pesado e triste, com uma trajetória rodeada de obstáculos e apuros e todas as suas cenas são intensas e dramáticas. Outros personagens, como Campanini, um famoso cantor de ópera, e Arsênio o “ex-notário”, arrancam boas risadas com apenas um suspiro. Arsênio, por exemplo, é um personagem muito cômico, pois traz um ar leve à trama com suas confusões e oscilações, mesmo sendo um personagem oportunista que geralmente é relacionado à dramatização da história. Esse balanceamento de tensões pode ser exemplificado em uma das cenas mais importantes e emocionantes da história. Nela é possível identificar o que Soffredini (1980) chama de *efeito* (como cada tipo entra e sai de cena) e *medida* (o tempo exato para o público ter suas reações, seja se emocionando ou rindo). A cena se passa em um quarto de hotel, e apesar da grande tensão de Dominique (a personagem principal), há um contraponto entre o riso e o drama.

A cena que se passa no quarto do hotel pode ser separada em quatro momentos, são eles: a chegada de Dominique e Frederico La Roque (seu amante) ao hotel e o atendimento dos criados; a reunião de Arsênio e Marie com Frederico, na qual planejam como conseguirão dinheiro expondo a história de Dominique (seu adultério e consequente expulsão do seio familiar); o diálogo de Dominique com a criada, que por sua vez também pensa em fugir com o amante, repetindo de certa maneira a decisão do passado de Dominique; e por último a conversa final do casal Frederico e Dominique, quando essa compreende que está sendo usada e, com medo que seu filho descubra sua identidade, acaba matando Frederico.

No primeiro momento Dominique e Frederico estão num clima pesado, pois ambos são personagens negativos. Ele planeja dar um golpe subornando o marido de Dominique e ameaçando-o com o escândalo de sua esposa. Ela por sua vez não desconfia do plano do amante, mas é uma personagem apática e que não vê sentido na vida, por isso o clima é de tensão. Além disso, o quarto de hotel é sinistro, sujo e desperta algo negativo no público. Essa atmosfera é quebrada pelo criado por meio de comentários sutis (para não desmanchar completamente o clima instaurado, apenas balancear com momentos mais leves) que criam certa comicidade na cena. Em alguns momentos, por exemplo, ele utiliza bordões como: “há quem se divirta, há quem não se divirta”, “há quem goste, há quem não goste” e “tanto se me deu, quanto se me dá” – essas frases trazem comicidade ao personagem e quebram a tensão da cena.



Figura 1: Os personagens Arsênio (esquerda) e Frederico La Roque (direita) do espetáculo *A ré misteriosa* (2013). Foto: Ligia Jardim.

O segundo momento acontece com a saída de cena de Dominique e entrada de duas personagens intrigantes: Marie e Arsênio. Eles ajudam a arquitetar o plano de Frederico para conseguir dinheiro da família de Dominique, expondo o escândalo extraconjugal e a expulsão dela de casa. O clima é de tensão, as personagens estão

planejando arruinar uma família, entretanto Arsênio é uma personagem muito cômica e acaba quebrando a tensão. A personagem usa uma barriga falsa propositalmente afirmando que assim o respeitam mais, contudo é notável que a barriga é falsa e isso gera comicidade, pois a personagem acredita ser um ótimo disfarce. Além disso, é um personagem com intenções más, visto que planeja conseguir dinheiro usando a história de Dominique e destruindo uma família, mas que não passa segurança e veracidade. É contraditório porque ele tenta ser mal e respeitado, mas não consegue e causa riso no público. É uma cena de tensão que é quebrada por essas personagens contraditórias.

O terceiro momento no quarto do hotel acontece entre Dominique e a criada. Esta planeja fugir com o amante e abandonar o filho e o marido, e conta sua história para Dominique, que viveu algo muito parecido. A ré misteriosa viveu uma relação extraconjugal, se arrependeu e quando foi terminar o relacionamento com o amante acabou matando-o. Chocada com o escândalo, sua sogra Estela decidiu expulsá-la de sua família. Um tempo depois, arrependida, tenta retornar ao lar, mas não é aceita pelo marido. A única coisa que lhe resta é o fato de seu filho acreditar que ela está morta e que foi uma mulher pura e boa. Dominique se arrepende muito de suas escolhas e enxerga nas opções da criada os mesmos caminhos errados que ela tomou, é uma cena de tensão que propositalmente não é quebrada pelo riso. Assim, o drama consegue chegar ao seu ápice no último momento.

O último momento que se passa dentro do quarto de hotel ocorre quando Frederico La Roque revela seu plano a Dominique. La Roque pretende usar a história dela para chantagear seu marido e conseguir dinheiro. No entanto, a única coisa que ainda faz sentido na vida da ré é saber que seu filho acredita que ela está morta e que é idealizada por ele. Portanto, o plano de Frederico pode arruinar com o que resta de Dominique. Ela, desesperada e sem alternativa, mata-o. Os atores e a história nos levam para uma tensão muito grande que se dosa ao longo da cena com os tipos mais leves e o riso, mas que se concretiza com a morte de Frederico.

Além do importante fator de que a atriz que fez a personagem principal era uma Sobrete, um dos elementos mais significativos para emocionar o espectador foi a identificação do público com Dominique, a personagem principal acusada de assassinar o amante. Comovidos com sua história de arrependimento e amor pelo filho, o público se familiariza criando um sentimento de compaixão pela personagem entregando a história. Impulsionados por essas sensações, ele se emociona.

Maquiagem e figurino na peça *A ré misteriosa*

No circo-teatro tradicional cada tipo tem uma caracterização muito específica e única, que auxilia a definir e identificar cada um. Os personagens podem mudar os figurinos ao longo da peça, entretanto seguem uma mesma linha. Por exemplo, como exemplifica José Andrade (2010):

A Dama-Central destaca-se e caracteriza-se pela sobriedade que lhe é imposta pela idade. Seus vestidos, obrigatoriamente, devem ter mangas longas e decotes que circundam o pescoço.

- 1 vestido de seda lisa em cores escuras.
- 1 vestido e linho, de cores neutras (grafite, azul marinho).
- 1 “*tailleur*” de “*inweed*”.
- 1 “*robe de chambre*” em veludo.
- 1 par de meias de seda cor da pele.
- 1 par de meias de seda preta.
- 1 par de sapatos de salto alto (que pode chegar a 4cm.) nas cores preto ou branco.

Quando a Dama-Central faz-se presente em cenas de Alta Comédia, deve trajar-se sempre visando à elegância e à descrição. Poderá usar jóias valiosas e vistosas, incluindo brilhantes, que são como troféus conquistados ao longo das muitas batalhas da vida.

- 1 vestido “*soirée*” de tafetá, invariavelmente preto.

Esse traje deve ser austero, porém dotado de nobreza. O decote aceitável é o que desce apenas a alguns dedos abaixo do colo.

- 1 casaco de peles.
- 1 capa de cetim para saídas de bailes ou concertos.
- 1 par de sapatos de salto alto de verniz na cor preta.

(ANDRADE, 2010, pp.167-168)

Existe um guarda roupa específico que geralmente era seguido pelos atores das companhias e que ajudava a caracterizar cada tipo. Esse vestuário além de ser utilizado como figurino servia como vestimenta para os atores fora dos palcos. Há também uma série de adereços que compõem as personalidades. Na lista de José Andrade (2010) consta para a Dama-Central adereços como: luvas de seda, bolsa de verniz, leque de pluma de avestruz, bengala engastada em prata, chapéu, etc.

Quando a peça era uma adaptação do cinema, como é o caso de *A ré misteriosa*, a companhia usava como referência os figurinos do filme, que eram especialmente confeccionados para a montagem. Às vezes importavam tecidos da Europa para que fossem reproduzidos fielmente os figurinos do cinema.

O melodrama *A ré misteriosa*, encenado pelo Os Fofos Encenam em 2013, é inspirado no filme *Madame X*, nas versões de 1910, 1916 e 1920. Os figurinos utilizados na montagem remetem tanto aos figurinos do filme como ao guarda-roupa das tradicionais companhias de Circo-Teatro, listado por Andrade. A Dama-Central, na encenação dos

Fofos, utiliza no início da peça um vestido preto liso com decote levemente arredondado que desce alguns dedos abaixo do colo, luvas pretas e um sapato de salto preto não muito alto, essas vestimentas são características e tradicionais do seu tipo e segue uma moda da época em que é narrada a história. Ela também usa um colar de pérolas e um lenço preto que são inspirados nas vestimentas do filme *Madame X*.

A maquiagem no circo-teatro, por sua vez, é tão indispensável como o figurino. Tem função de aumentar a ilusão de que o ator é alguém que ele não é e, com isso, caracterizar um personagem e um tipo. Cabe à maquiagem criar uma máscara e realçar ou suavizar certos traços de cada personalidade, que são determinantes para que ocorra o reconhecimento do público.

No circo-teatro há uma divisão, conforme estipula José Andrade (2010), entre personagens *caricatos* e *não caricatos*. Fazem parte do segundo grupo: Galã, Centro, Ingênua, Dama Galã, Dama Central, etc.; e dos *caricatos*: Baixo Cômico, Galã Típico, Caricata etc. Há também um terceiro grupo: os personagens opcionalmente caricatos como, por exemplo, a Sobrete e o Galã Cínico. Essa divisão determina a maquiagem que cada personagem-tipo irá utilizar, sendo o primeiro grupo uma maquiagem leve para corrigir imperfeições e acentuar traços marcantes e o segundo grupo para destacar características que despertam o riso na plateia desde a primeira aparição, ampliando os traços normais do rosto.

A maquiagem/máscara varia, também, conforme o gênero de cada peça. Para um melodrama utiliza-se tons mais escuros e neutros e para uma comédia um pouco mais decor. Mas, em geral, utilizavam fundos brancos que contrastavam com detalhes em preto e poucas cores (geralmente nos olhos para mulheres).

A Dama-Central se enquadra no grupo dos não caricatos e tradicionalmente deveria ser maquiada de forma natural, apenas ressaltando traços marcantes como olhos, sobrancelha e boca, para proporcionar beleza e elegância ao tipo.



Figura 2: As atrizes Cris Rocha como Estela (esquerda) e Kátia Daher como Dominique (direita) no espetáculo *A ré misteriosa* (2013). Foto: Lígia Jardim.

Na montagem dos Fofos a personagem Dominique tem a face branca com pequenos detalhes em preto nos olhos, boca, sobrancelha e cova da maçã. Segue a linha tradicional do Circo-Teatro assim como todas as outras personagens da peça que, além de utilizarem máscaras tradicionais, usam tons neutros com fundos brancos e detalhes em preto, por encenarem um melodrama policial.

Trilha sonora em *A ré misteriosa*

Música e circo sempre estiveram ligados. Os estudos de Soffredini comentados anteriormente indicam a importância desse elemento para o espetáculo circense e para as manifestações populares. O público se interessa por música, por isso ela é um fator determinante para os espectadores se interessarem pelo espetáculo. Além disso, o texto cantado facilita o entendimento da história e ajuda o público a manter-se atento à narrativa. Por último, a música é um recurso essencial para criar atmosferas durante o espetáculo, ela dá o tom necessário e auxilia a criar tensões nos momentos auge dos melodramas e faz o público rir nas comédias, ajudando a propiciar as sensações e emoções no espectador.

Na montagem produzida pela Cia. Os Fofos Encenam da peça *A ré misteriosa*, a música foi um elemento importante para o espetáculo, entretanto ela foi repensada levando em conta o contexto social atual e o público moderno paulistano.

Kátia Daher (2016) comenta que aos poucos perceberam que os elementos sonoros colocados em cena – como: a retirada brusca ou gradual de uma música; a entrada com volume alto ou baixo; entrada com volume alto que vai diminuindo ou vice-versa; músicas suaves para criar atmosferas leves ou músicas pesadas para momentos marcantes –

geravam sentidos opostos do que pretendia o diretor. Isso acontecia porque a música tornava-se muito ilustrativa na peça e, por ser um melodrama, por si só já exagerado, esses elementos sonoros acentuavam ainda mais a carga dramática que deveria ser sustentada pela expressão das personagens. Assim, o reforço da dramaticidade pela música gerava o riso e não a comoção no espectador moderno paulistano, que, como comentado anteriormente, não acredita e nem se emociona quando há exagero em cena.

O grupo percebeu esse impacto no público, contrário ao objetivo da encenação, que visava emocionar e não levar ao riso, e propôs uma trilha sonora diferente das montagens tradicionais circenses. Assim, para obter o mesmo efeito que o melodrama causava no público em meados do século XX, isto é, a comoção, o grupo precisou alterar a forma de criar a trilha sonora do espetáculo.

O simples fato de a música entrar de maneira sutil criava aos poucos a atmosfera dramática, tornando-a verossímil. A atenção, a sutileza e a precisão necessárias à operação do som explicitam a participação ativa do elemento musical no jogo da cena e requerem do músico ou do operador a mesma relação com o tempo que a cena requer do ator. (DAHER, 2016, p.76)

A cena que se passa no quarto do hotel, citada anteriormente, exemplificará como se dá a sutileza da música. A cada transição algo novo é revelado, no primeiro momento La Roque é apresentado e entendemos a situação deprimente de Dominique; no segundo descobrimos o plano de Frederico, Arsênio e Marie; no terceiro a tomada de decisão da criada de fugir com o amante e abandonar a família e o arrependimento de Dominique; e no quarto a descoberta de Dominique sobre o plano de La Roque que a leva cometer um assassinato.

A cada mudança dos momentos a trilha sonora auxilia o entendimento do público criando atmosferas que o levam a sentir diferentes sensações e emoções. Por exemplo, o terceiro momento acaba com a tensão entre a tomada de decisão da criada (de largar o marido e o filho para fugir com o amante) e o arrependimento de Dominique (que se identifica com a situação). Visto que o clima está intenso e irá aumentar no quarto e último momento da cena, a trilha sonora entra aliviando a atmosfera e dialogando com a personagem da criada, que é do tipo Ingênua, portanto é mais suave. Após essa descontração, a música se tenciona novamente para a entrada de Frederico, o Vilão. A música nesse momento entrega ao espectador que algo ruim irá acontecer. Ela se mantém discreta ao longo da cena e retorna fortemente após o acontecimento final, quando

Dominique mata Frederico, criando uma nova atmosfera e um sentimento de acolhimento do público, que se permite experienciar as diferentes emoções que a história possibilita.

A música auxilia a criar tensões e suavizar discussões quando necessário, mas faz isso sutilmente e de forma não óbvia. Além disso, as músicas tocadas constroem a época em que se passa a história e as características das personagens, ressaltando os tipos. Por último, a trilha sonora cria suspenses necessários para que o espectador se prenda à história e seja conduzido e influenciado a criar certos ambientes emocionais, assim como o papel das trilhas sonoras cinematográficas, que também serviram de inspiração para essa adaptação, com direção musical de Fernando Esteves.

O cenário no circo-teatro e sua renovação em *A ré misteriosa*

Erminia Silva (2007) comenta a importância dos cenários luxuosos e da preocupação de trazer as últimas novidades para o circo, como o cinema e a iluminação, a fim de alcançar mais público. A montagem dos Fofos traz um cenário, que, apesar de simples, é muito sofisticado e inusual.

Por um lado, é grandioso, com a presença de escadas, lustres e mobílias, por outro, é extremamente simples, porque utilizam apenas o essencial. Os diferentes ambientes em que se passa a história não possuem mobiliários completos e sim objetos chave que direcionam o entendimento do lugar. Por exemplo, a sala de estar da casa de Estela (sogra de Dominique) é completamente pintada de branco (o que provoca um ar irreal), com uma escada de verdade, que inclusive é utilizada, um lustre belíssimo e uma cadeira de madeira acolchoada com tecido vermelho. É improvável que uma sala no mundo real seja decorada desta maneira, assim como não faz sentido que o aposento onde uma família rica recebe suas visitas possua apenas uma cadeira e um lustre. A mobília traz um ar sofisticado e irreal.



Figura 3: cena do quarto de hotel no espetáculo *A ré misteriosa* (2013). Foto: Lígia Jardim.



Figura 4: cena na sala de estar de Estela no espetáculo *A ré misteriosa* (2013). Foto: Lígia Jardim.

Outra característica inovadora se compararmos com o Circo-Teatro tradicional consiste em que utilizaram a sede dos Fofos para criar diversos ambientes. A sala de espetáculos possui paredes com diferentes cores e texturas, possibilitando a criação de universos. Por exemplo, para diferenciar o ambiente em que se passa a cena do quarto de hotel do que se passa a da sala de estar, citada acima, eles utilizaram a própria parede da sala de espetáculos. A sala de estar parece ser onde geralmente é a coxia, com a escada real que leva ao piso superior e parede branca e lisa. Já o hotel parece ser onde geralmente fica a parede que liga o palco à plateia, sendo ela num tom de bege bem escuro e texturizada, algo que é naturalmente da parede da sala de espetáculos.

Existe um contraste muito grande, pois apesar da proposta de cenário ser bem produzida, pensada e extravagante, assim como era feito no circo tradicional com os telões coloridos de tecidos nobres, ela é simples, minimalista e moderna, conversando com o público paulistano contemporâneo.

Concluindo

Desse modo, percebe-se que a encenação de Os Fofos, ao mesmo tempo em que recupera elementos do Circo-Teatro tradicional, recria elementos de modo a trazer o imaginário daquela estética para o público contemporâneo, no objetivo de proporcionar ao espectador de hoje o mesmo tipo de impacto emocional que o Circo-Teatro gerava na plateia de meados do século XX, por meio do melodrama. Como se vê apenas pela descrição da cena do hotel, a trama é intensa, carregada de emoções, repleta de reviravoltas.

O grupo obtém, com sensibilidade, reinventar e ao mesmo tempo reiterar a linguagem teatral circense, num espetáculo experimental. Essa peça é exemplo de como o teatro brasileiro é resultado de um caminhar constante de ricas linguagens cênicas que, quando repensadas pelo teatro de grupo, ganham novos matizes, capazes de surpreender e encantar o público.

Referências bibliográficas:

- ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O teatro no circo brasileiro**. Estudos de caso: circo-teatro pavilhão Arethuzza. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, SP.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa de Machado de Assis v. III**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- DAHER, Kátia. **Sob o olhar da sobrete**: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, SP.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas, Editora da UNICAMP, 1995.

MACHADO, Bruno. **Os Fofos recuperam capítulo da história do teatro com Baú da Arethuzza**. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/fernando-neves-cia-os-fofos-bau-da-arethuzza/>> Acesso em: 05 out. 2017.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo, Editora Altana Ltda, 2007.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. De um trabalhador sobre seu trabalho. **Revista Teatro**, São Paulo, SP, v.1, n° 0, 1-14, jun./jul. 1980.

SOFFREDINI, Renata. **Serragem nas veias**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2010.

Abstract: The following article intends to analyze the Brazilian circo-teatro, your relations with the experimental theater and the police melodrama *A ré misteriosa*, by Alexandre Bisson and translations by Gomes Cardim, which tells the history of a woman that abandon her husband and son when she was accused of murdering her lover. The article analyzes the staging of the group Os Fofos Encenam, that happened on 2013, with direction of Fernando Neves.

Keywords: Circo-teatro; Os Fofos Encenam; *A ré misteriosa*.

Cadernos letra e ato

Teatro de revista, humorismo radiofônico e palhaçaria na comicidade dos Trapalhões

André CARRICO¹

Resumo: O grupo cômico Os Trapalhões foi um dos maiores fenômenos de empatia junto ao público popular, tanto no cinema quanto na televisão. Oriundos de diferentes escolas, seus componentes compuseram seus tipos fixos Didi, Dedé, Mussum e Zacarias alicerçados por estratégias cômicas dos artistas de Circo, do Humorismo Radiofônico e do Teatro de Revista. A poética *trapalhônica* valorizou, atualizou e perpetuou o repertório cênico e os valores dessas três vertentes, ao combinar seus procedimentos cômicos. Nossa hipótese é a de que o principal fator de empatia do quarteto junto ao grande público é a síntese das principais vertentes da comédia popular brasileira apresentada pela poética cômica do grupo.

Palavras-chave: Palhaço; teatro de revista; humorismo radiofônico.

Quem foram os trapalhões

Os trapalhões foram um quarteto cômico que se consagrou como um dos maiores fenômenos de bilheteria do cinema popular brasileiro. Alicerçados por uma tradição de procedimentos preexistentes, souberam conjugar as potencialidades individuais de cada integrante do grupo numa poética reveladora de nossas escolas cômicas. Por meio de seus tipos fixos Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, sabemos acerca das estratégias cômicas dos artistas de Circo, do Humorismo Radiofônico e do Teatro de Revista. A obra *trapalhônica*, desta forma, valorizou, atualizou e perpetuou o repertório e os valores dessas três escolas, ao combinar seus procedimentos cômicos. Transmitidos de maneira não metodológica por gerações de artistas, esses valores foram transferidos pelos trapalhões para a

¹ Professor Adjunto do curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Doutor e mestre em Artes (Teatro) pela Unicamp. Concluiu pós-doutorado em Artes da Cena pela mesma instituição em 2015.

heterogeneidade de seus tipos, oriundos de quatro diferentes regiões periféricas do país, e traduziram-se numa visão muito brasileira de comédia. Além disso, a comicidade dos trapalhões demonstra como antigos recursos ainda funcionam como válvula do riso para os públicos da TV e do Cinema - na medida em que o mecanismo do riso parece não ter mudado.

O que fizeram os trapalhões

Na TV, o programa Os trapalhões foi um dos maiores campeões de audiência, ocorrência singular de sucesso e prestígio entre diferentes classes sociais e faixas etárias.² No Cinema, a maioria dos filmes do grupo ampliou a façanha da televisão. Por 32 anos, de 1977 a 2009, *O trapalhão nas minas do Rei Salomão* (TANKO, 1977) foi o terceiro filme brasileiro mais assistido no país. Em menos de 12 anos, juntos, os 22 filmes que apresentam a formação dos Trapalhões em quarteto levaram mais de 77 milhões de espectadores aos cinemas. Por mais de 30 anos, Os trapalhões, depois de 22 anos do fim de sua formação em quarteto, mantiveram quatro de suas produções na lista dos 10 filmes de maior audiência.

O principal fator desse fenômeno de empatia junto ao grande público popular, no nosso entender, é a síntese das principais vertentes da comédia popular brasileira apresentada pela poética cômica do grupo. Os trapalhões souberam sobrepor códigos de artistas e linguagens aportadas dos veículos mais díspares. Até porque, no Brasil, os limites entre teatro, circo, música popular, rádio, cinema, teatro de revista e televisão nunca foram estreitos.

Os tipos

Boa parte da geografia do Brasil é encontrada no mapa desenhado pelos trapalhões. Os quatro tipos³ são oriundos de regiões díspares, irmanadas apenas pelas *artes de fazer* de seus conterrâneos. O principal elo de identificação entre o quarteto e o público popular talvez seja o fato de os tipos *trapalhônicos* originarem-se de áreas periféricas do país: o morro (Mussum), o interior mineiro (Zacarias), o sertão nordestino (Didi) e a cidade de Niterói, região metropolitana carioca (Dedê). Sem lugar, sem emprego, desamados, ultrajados,

² O fenômeno obrigou a TV Globo a pagar o salário que Renato Aragão pedisse para trazer o programa da TV Tupi (o primeiro a ultrapassar o índice de Ibope do Fantástico). O programa foi ao ar na TV Tupi de 1974 a 1977 e na Globo, com sua formação definitiva, de 1977 a 1990.

³ Personagem que possui características morais, físicas e fisiológicas imutáveis, no entender de Pavis, e de prévio conhecimento do público. “Se ele não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos e historicamente comprovados”, completa o dicionarista teatral francês (PAVIS, 2008, p. 410).

explorados, sem destino: personagens geralmente alijados das narrativas televisivas; pelo menos, entre as décadas de 1970 e 1980. Marginais por força da natureza, eles não têm nada a perder. Ingênuos, às vezes, atrapalhados e imperitos nas artes da vida social, eles são, por outro lado, irascíveis e corajosos, sempre prontos a revidar quando provocados.

De-formações

Renato Aragão foi, ao longo dos primeiros anos de sua carreira na Televisão, na década de 1960, estruturando em torno de seu tipo, Didi, uma poética de elementos dramaturgicos e recursos de atuação. Com o tempo, convocou para seu projeto a contribuição de outros três cômicos (Manfried Santana, Antônio Carlos e Mauro Gonçalves) para encarnarem Dedé, Mussum e Zacarias, cada qual aportando um tipo de função definida e combinando códigos e repertórios heterogêneos e complementares. A partir de 1974, eles deram a formação em quarteto definitiva do grupo Os Trapalhões.

Um nascido no Circo, um formado pela Revista, outro pelo Rádio. Se Renato Aragão desenvolveu sua pantomima assistindo a filmes de chanchada com o circense Oscarito, Manfried Santana estreou no picadeiro numa peça de circo-teatro aos três meses de idade. Além de palhaço, exerceu outras funções sob a lona, como acrobata, malabarista e trapezista. Antônio Carlos Bernardes Gomes, segundo Lunardelli (1996), foi revelado pela Caravana Cultural de Música Brasileira, dirigida por Carlos Machado – diretor da última fase do Teatro de Revista no Brasil. Talvez não tenha sido à toa que o nome de seu personagem, Mussum, foi batizado por Grande Otelo, oriundo da Revista e estrela das comédias musicais da Atlântida. Conhecido por sua habilidade em imitar vozes, Mauro Gonçalves estreou nos anos 1950 na rádio Inconfidência de Belo Horizonte criando diferentes personagens em programas humorísticos, tendo sido premiado como o melhor comediante mineiro de 1960 a 1963.

A formação de cada cômico influenciou na composição de seus tipos e a mistura dos procedimentos cômicos dessas escolas traduziu-se na heterogeneidade dos matizes de Didi, Dedé, Mussum e Zacarias: um ingênuo, um irascível, um pretenso malandro e outro malandro de fato. Um feio preterido, um galã conquistador, um tarado grosseiro, um bebê delicado. Um gosta de samba, outro de cantar, dois são acrobatas. Em comum, apenas a aversão pelo trabalho. Eles formavam as “quatro pernas de uma mesa”, no dizer de Aragão, e a ausência de qualquer um deles esvaziaria a comicidade do grupo.

O palhaço eletrônico

Os procedimentos circenses talvez sejam os mais significativos para a configuração da poética *trapalhônica*. Manfred Santana foi o artista que mais contribuiu para a difusão desses códigos dentro da trupe.

A utilização de entradas⁴ clássicas de palhaços é o recurso circense mais importante dentre aqueles de que o quarteto lança mão. Outro elemento ressignificado pela obra *trapalhônica* talvez seja o paradoxo existente entre o corpo sublime dos atletas e o corpo grotesco dos bufões estabados. Se no picadeiro a exposição do grotesco pela palhaçadaria segue-se após a experiência sublime de presenciar o risco de acrobatas e trapezistas. No circo dos Trapalhões, a tensão das cenas de aventura e perseguição intercala-se às situações ridículas vividas pelos truões. Nesses casos, ao funcionar até mesmo como antídoto à tensão criada pela exposição a episódios de perigo iminente, o relaxamento provocado pelo riso valoriza e sedimenta a experiência do assombro precedente (BOLOGNESI, 2003). Heróis, aventureiros, corajosos, bons de briga e acrobatas, mas, ao mesmo tempo, atrapalhados e farsescos, os Trapalhões sintetizam nos seus próprios corpos, peritos e desastrados, para o espectador da poltrona, a relação dialética da experiência que o público tem na arquibancada do circo.

Dentre outros procedimentos circenses utilizados pelos Trapalhões, encontramos: o melodrama do circo-teatro; a agilidade para lidar com o imprevisto por meio do improvisado⁵, o conflito entre o palhaço Augusto e o palhaço Branco; a relação entre o *escada* e o cômico excêntrico; as *gags* corporais; os números espetaculares nos quais pilotos se arriscam na condução de automóveis, motocicletas ou em demonstrações de força física; malabarismos, acrobacias e a exploração das aptidões de animais adestrados.

Ô psit... A piada radiofônica

A comicidade verbal dos Trapalhões se revela nas tiradas do quarteto que pipocam entre os episódios de suas fábulas. Quase nunca elas estão ligadas ao fluxo da narrativa, saindo de cena com a mesma gratuidade com que entraram, como nos antigos programas de Rádio. Rapidez, incorporação anárquica de ditos e refrões, hibridismos linguísticos, habilidade de trocadilhos são comuns na composição de suas piadas.

⁴Esquete cômico curto, levado à cena pelos palhaços geralmente entre os números do espetáculo circense (BOLOGNESI, 2003).

⁵Muito explorada, sobretudo, na televisão, onde parte do programa era gravada *ao vivo* com a presença de plateia.

Do humor radiofônico identificamos ainda uma dramaturgia estruturada pelo estabelecimento de tipos, a concisão textual com que muitos diálogos são engendrados, a utilização recorrente de bordões e esporádica de onomatopeias, a recorrência a figuras de linguagem, adivinhas e personagens de nomes ridículos, a disseminação de uma “fala nacional” por meio do jeito de falar dos tipos, e a presença de *claque*⁶ no programa televisivo. As interjeições *Ó psit* e *Ó da poltrona*, utilizadas por Didi para convocar a atenção da audiência e enganchar a unidade de ação, tanto na TV quanto no cinema, indicam um código de comunicação direta com o público, que era frequente no rádio.

Atrapalhando a revista

Dos quatro tipos convencionais do Teatro de Revista, o malandro, a mulata, o caipira e o português, três estão presentes nos Trapalhões. Mussum, além de negro, favelado e insolente, características do tipo mulata, utiliza desta a prosódia, ao terminar muitas palavras com *is* e *zis*. Tal como os *compères*⁷ que costuram o frágil fio condutor da Revista, os Trapalhões passam em revista pela atualidade do Brasil em filmes como *Os três mosquiteiros trapalhões* (STUART, 1980), *Os trapalhões e o Mágico de Oroz* (SANTANA, 1984) e *Os trapalhões e o rabo do cometa* (SANTANA, 1986).

Das mazelas contemporâneas que povoam as páginas dos jornais são também vítimas do escárnio *trapalhônico*: a carência das crianças abandonadas e a mendicância nos *Vagabundos trapalhões* (TANKO, 1982) e nos *Trapalhões na Serra Pelada* (TANKO, 1982), a seca nordestina no *Cangaceiro trapalhão* (FILHO, 1983) e no *Mágico de Oroz* (SANTANA e LUSTOSA, 1984), o tráfico de crianças para o exterior na *Filha dos trapalhões* (SANTANA, 1984), a *cartolagem* do empresariado esportivo com os *Trapalhões e o rei do futebol* (MANGA, 1986).

Hollywood fica ali bem perto

O projeto cômico de *Os trapalhões*, ou a marca que leva esse nome, surgiu definitivamente com a denominação do programa cômico televisivo do grupo na TV Tupi, em 1974. Quando o programa *Os trapalhões* começa a ser exibido, Renato Aragão já trabalhava na tela eletrônica há mais de dez anos. Oriundo da TV Ceará, ao chegar ao Rio

⁶*Claque* são os espectadores pagos para rirem e aplaudirem ao final das piadas durante os esquetes em programas humorísticos. Oriundo do Rádio, o recurso foi preservado em muitos programas televisivos. No documentário *O mundo mágico dos Trapalhões* (Tendler, 1981) a presença da *claque* atrás do cenário no estúdio de TV é revelada.

⁷ Misto de apresentador, comentarista, narrador e piadista, oriundo da Revista francesa, que *amarra* a revista de ponta a ponta, enfatizando o diálogo direto com o público (VENEZIANO, 2013).

de Janeiro ele teve como parceiro inicial Manfred Santana, no início da década de 1960, em um quadro do programa *A-E-I-O-Urva*, na TV Tupi carioca. Ao lado de galãs da Jovem Guarda, a dupla estrelou em 1966 um programa de nome *Adoráveis trapalhões*, na TV Excelsior. Depois, Aragão agregou Antônio Carlos à dupla formando o trio dos *Insociáveis*, na TV Record, em 1972. Mas foi a partir do programa da Tupi, dois anos depois, que o grupo ganhou sua formação definitiva, no nosso entender de quarteto – somando Zacarias e sem o adjetivo adoráveis no nome.

Apesar de na TV trabalharem em quatro, Renato continuaria a produzir filmes apenas ao lado de Dedé. Só em 1978 se sentiu seguro para levar o quarteto completo⁸ para a telona. É a partir do filme *Os trapalhões na guerra dos planetas* (STUART, 1978) que os filmes produzidos pela Renato Aragão Produções passam a carregar no título o adjetivo *trapalhão*, no plural, e não mais no singular. A entrada do ator mineiro coincide com a escalada de produção do quarteto, dentro de um sistema de indústria cultural. A partir do ano seguinte, 1979, os Trapalhões passam a lançar dois filmes por ano, cujos lançamentos estavam sempre atrelados às férias escolares (um filme em janeiro e outro em julho). Essa escala será mantida até a morte de Mauro Gonçalves em 1990.

Por inserir-se numa conjuntura de feitura apressada e nem sempre com as melhores condições de produção, os filmes *trapalhônicos* são precários e mal acabados, como de resto quase toda a produção cinematográfica brasileira daquele período. A despeito do talento de seus artífices, a cinematografia nacional do período dos Trapalhões, tecnicamente defasada, não teve chance de aperfeiçoar-se. Ao contrário, pelejou com a concorrência agressiva dos títulos *hollywoodianos*, resvalando também na hegemonia do processo de distribuição, monopolizado pelas empresas estrangeiras. Esse fato ressalta as qualidades cômicas dos Trapalhões, uma vez que, mesmo trabalhando em condições materialmente impróprias e concorrendo com a alta qualidade técnica do cinema hegemônico, conseguiram conquistar a gargalhada unânime das poltronas populares. A popularidade de seus filmes não se devia à qualidade técnica ou aos efeitos especiais, mas ao talento de atuação dos quatro palhaços.

O grande objetivo desses filmes era fazer o público rir. Se havia improviso, havia observância rígida às regras e convenções da comédia popular. Apesar do atropelo e das limitações impostas pelas condições escassas, ou talvez até em certa medida por conta delas, esses filmes beberam nos códigos de antigos veículos como o teatro popular e o

⁸ Os filmes *O trapalhão no planalto dos macacos* (TANKO, 1976) e *O trapalhão nas minas do Rei Salomão* (TANKO, 1977) já contam com a participação de Mussum, mas não de Zacarias.

circo para, mesmo por meio de poucos recursos técnicos, conseguirem obter o máximo de resultado. Afinal,

todos esses veículos tinham como espaço privilegiado de empréstimos o teatro popular brasileiro, ele próprio forjado na improvisação e na precariedade, mestre em suplantar limitações e em sobreviver de bilheteria, não de ideais (NAMUR, 2009, p. 153).

Na escaleta das ruas: estrutura dos filmes

Os filmes dos Trapalhões, a rigor, apresentam uma estrutura comum com uma fábula simples constituída por episódios claros e nos quais as funções dos tipos são bem definidas. Os momentos em que esse modelo pré-determinado é rompido são exceção. Essa estrutura repetitiva remonta aos *canovacci* da *commedia dell'arte*. Bruxarias, episódios extraordinários – sobretudo relacionados ao mundo dos Contos de Fadas ou da Ficção Científica – quebra-quebras, perseguições de automóveis, romances folhetinescos, paixões frustradas, malícia verbal, paródia de outros filmes e de personagens do cinema de mercado são estratégias e recursos cristalizados e repetidos em moto-perpétuo pelo grupo. É de reaproveitamentos, afinal, que o popular se reatualiza e perpetua sua própria estética.

A estrutura fílmica dos Trapalhões apresenta seus bufões como os *zanni*⁹ (empregados maltratados, mendigos ou desempregados), que são convocados pelos heróis – geralmente um par romântico, ou uma dupla de pares, para auxiliá-los na vingança contra um mal causado por um grupo de antagonistas. Os trapalhões reparam o dano sagrando-se heróis em aventuras e se metendo em quiproquós.

Bergson (2001) denomina o desdobramento dos quiproquós de efeito *bola de neve*. Trata-se da encrenca que começa de um simples engano e que, rolando no dessemearanhar na fábula, vai acumulando mal-entendidos e aumentando de tamanho. Esse efeito é ampliado quando, por alguma fatalidade, os esforços da personagem acabam por trazer essa *bola de neve* ao mesmo lugar. E os filmes dos Trapalhões, sem exceção, em maior ou menor grau, colocam seus tipos em situações-problema que envolvem esse mecanismo de *crescendo*.

Mesmo nas fábulas em que Didi, isoladamente, renuncia ao prêmio, os quatro são recompensados pelos galãs ou terminam por descobrir um tesouro. O final feliz elimina a tensão, voltando tudo a seu devido lugar. Tudo isso é permeado por números musicais inseridos como intervalos, que nunca carregam a ação. Tal qual nas chanchadas, essa estrutura raramente sofria alterações.

⁹Os *zanni*, na *commedia dell'arte*, são os tipos que representam os serventes astutos que vieram do campo, como Arlequim e Briguella.

Sob a ótica das ideias do formalista Tzvetan Todorov, sobre as estruturas narrativas literárias, podemos compreender o princípio pelo qual os enredos das chanchadas não sofriram modificações. Ao contrário da obra de exceção, consagrada no tempo como obra-prima, que não entra em nenhum gênero, senão o seu próprio, a obra mais bem-acabada da literatura de massa é precisamente aquela que melhor se inscreve no seu gênero. Não é a transgressão às regras, mas a total observância delas que conduz ao sucesso. Por isso, alerta, “não se pode medir com as mesmas medidas a [assim chamada] grande arte e a arte popular” (LUNARDELLI, 1996, p. 31).

Como recursos cômicos, encontramos nos 22 filmes da trupe elementos de paródia, de metalinguagem, procedimentos circenses (melodramáticos inclusive), revisteiros e radiofônicos e utilização das imagens corporais, grotescas e rebaixadas, de que trata Bakhtin (1987) na sua teoria acerca da cultura popular.

Paródia: nosso jeito de filmar

Paródia é a obra que transforma ironicamente outra obra preexistente (PAVIS, 2008). Para Nabokov (*apud* BAKHTIN, 1987), se sátira é lição, paródia é jogo, um jogo dialógico, que pressupõe uma conversa antagônica e tensa entre a paródia e o parodiado. Esse mecanismo requer do parodiante conhecimento do alvo de seu jogo e distanciamento crítico.

Associando a paródia a uma imitação de características exteriores, Propp (1992) afirma que ela revela a ausência de características positivas no parodiado. Para o ensaísta, esse jogo só se torna cômico quando revela a fragilidade interior daquilo que é parodiado, desvendando sua inconsistência.

O cinema brasileiro foi paródico desde sua gênese. Desde as comédias musicais da Cinédia nos anos 1930, passando pelas chanchadas da Atlântida, as *pornochanchadas* da *Boca do lixo* e os filmes musicais, da Jovem Guarda ao rock dos anos 1980, o cinema de mercado nativo foi antropofágico e dialógico, interpondo sempre discursos antagônicos. Quando quis imitar, o cinema brasileiro não pretendeu reproduzir uma versão formal e autorizada, idealizada e bem-acabada, mas, pela forma do outro, almejou espelhar a si mesmo. E nesse jogo entre o real e o ideal, a paródia refletiu nossa incapacidade técnica em copiar.

A paródia foi, talvez, a forma privilegiada para representar a vida brasileira. Mas esta paródia não tinha como horizonte apenas uma outra prática textual, pois, em muitos casos, foi um mecanismo ou uma técnica de representação da própria realidade brasileira. (SALIBA, 2002, p. 96)

É nesse contexto de mercado cinematográfico, *parodístico* e mal-acabado, aberto a tudo engolir, que se insere a obra dos Trapalhões. A poética *trapalhônica* desenvolve sua ambivalência, tanto no Cinema quanto na TV, se aproximando de outros modelos para deles se afastar e afirmando para negar. Enquanto se apropriam, os trapalhões desviam e copiam, não para serem iguais, mas para serem engraçados. O projeto *trapalhônico* teve como compromisso único ser fiel à autenticidade da graça de seus componentes.

O canto paralelo dos Trapalhões cita e recria obras pregressas de maneira particular e irônica.¹⁰ Mesmo quando parodia *blockbusters* do cinema de Hollywood ou clássicos da Literatura, o filme *trapalhônico* ganha vida própria. A visão particular, e muito brasileira de outras fábulas apresentada pelo quarteto, acaba por organizar outra obra original.

Sem nenhuma ambição reformadora, a paródia do quarteto cômico, ao tanger outros discursos e se confundir com eles, inverte signos e substitui o discurso nobre das grandes fábulas e os recursos sofisticados do cinema *hollywoodiano* pela ginga sintática do falar nacional e pela precariedade de uma indústria cinematográfica incipiente e, por isso mesmo, muitas vezes, engraçada por si só. O

espaço plural da paródia tem como figura iminente de linguagem a alegoria, que mais que a metáfora, torna palpáveis as abstrações e conceitos e os entrega aos sentidos. Tudo que é dito e feito parodicamente tem dupla, quando não múltipla, orientação. Endereça-se à mente e pode dar-lhe alimento, mas deve fazê-lo através da concretude corpórea. Seu princípio é, antes que a mera inversão purgativa do mundo, a sua concepção sensorial contínua e integral, infinitamente vária, perenemente em processo. E essa traz consigo um enorme sentido de aceitação das próprias diferenças e de confiança nas próprias potencialidades. (NAMUR, 2009, p. 285)

Na televisão, entre os mais bem-sucedidos quadros do quarteto, estão os cliques musicais com paródias das paradas de sucesso. Canções como *Aquela nuvem*, de Gilliard, *Cotidiano*, de Chico Buarque, e *Café da manhã*, de Roberto Carlos, reviradas pelo liquidificador *trapalhônico*, transformaram-se em trampolim para o riso. Roberto e Chico Buarque, populares cronistas do dia-a-dia, cada um com sua estética, eram os compositores mais parodiados pelo grupo. O mais notável desses cliques e recordista de visualizações no site de vídeos YouTube, é aquele que recria a canção Teresinha, de Chico Buarque, na voz de Maria Bethânia, tendo Didi como a protagonista do título e os outros trapalhões como os três pretendentes da donzela de que trata a composição.

¹⁰ “Transpondo-se o solene para o familiar tem-se a paródia. E o efeito da paródia, assim definido, se prolongará até certos casos em que a ideia que se expressa em termos familiares é daquelas que deveriam ter outro tom, nem que seja por hábito” (BERGSON, 2001, p. 92).

No caso dos filmes, se o assunto de muitos deles era estrangeiro, o enfoque sempre foi tipicamente nacional. De acordo com Lopes (1997, p. 124), “a intenção não é a cópia pura e simples, a imitação que, levada a sério, revalidaria o discurso oficial; o que se busca, parodiando os ritos oficiais, é desmoralizá-los”.¹¹

Dessacralizando clássicos, invertendo signos, rebaixando temas e personagens canônicos, essa paródia traduz de modo inusitado algo que já é do conhecimento geral da audiência. Para a paródia, é imprescindível o conhecimento prévio do original parodiado. E, no atual universo dos meios de comunicação de massa, capitaneados pela indústria *hollywoodiana* e a das grandes emissoras de TV, as constantes trocas de citações sedimentam e ampliam o acervo imagístico coletivo (LUNARDELLI, 1996).

De tudo a poética *trapalhônica* se apropriou para, adaptando formas e conteúdos díspares a novos contextos, recriá-los sob a égide de uma visão popular: incerta, ambivalente, inacabada e alegre. Assumindo as influências exteriores, reaproveitando materiais pretéritos (e, às vezes, até ultrapassados), criticando a tradição a que pertence, a paródia nativa cria assim, com viço e frescor, novos modos de representar.¹²

Referências bibliográficas:

- BAKTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo, ed. Hucitec, 1987.
- BERGSON, Henri. **O riso, ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 2001.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo, Editora Unesp, 2003.
- GILLET, Bernard. **Le spectacle sportif contemporain – boxe et catch: les tragedies du ring. Deux sortes de lutte**. In: DUMUR, Guy (Org.), *Histoire des spectacles*, Tours, Gallimard, 1965, p. 336 - 339.
- LOPES, Sara Pereira. **Vocalidade poética: elemento da linguagem da representação**. [apostila para uso didático [s.l: s.n.], 2001.
- LOPES, Sara Pereira. **“Diz isso cantando”**: a vocalidade poética e o modelo brasileiro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

¹¹ “Desde 1925, O. Freidenberg, em *A origem da paródia*, mostrava que nas civilizações arcaicas, antigas e medievais o cômico e o trágico, o ridículo e o sublime são dois aspectos complementares de uma mesma concepção de mundo e que toda visão sublime implica uma dupla paródica: ‘Essa dualidade burlesca faz parte do próprio mecanismo do sagrado’. A paródia, nesse contexto, é apenas um simulacro; ela reforça o conteúdo sagrado” (MINOIS, 2003, p.141).

¹² “Essas formas de representação – que tendiam para a inversão e assumiam o discurso carnavalesco – eram as únicas que, mantendo uma aversão geral pelo realismo, podiam provocar, no Brasil, a liberação de elementos culturais recalçados; as únicas que podiam ganhar um significado fundamental que reside na capacidade que elas tiveram de dar forma à divergência entre realidade e representação, própria de uma existência dupla, característica do Brasil e de seu subdesenvolvimento” (LOPES, 2001, p.03).

LUNARDELLI, Fatimarlei. **O circo no cinema popular dos Trapalhões**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo, Ed. da Unesp, 2003.

NAMUR, Virgínia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves: o corpo torto do teatro Brasileiro**. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo, Cortina, 1992.

SALIBA, E. T. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Epoque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. São Paulo, SESI/SP, 2013.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas**, Editora da Unicamp, 1996.

Referências filmográficas:

FILHO, Daniel. **O cangaceiro trapalhão**. Brasil, 1983. (Filme)

MANGA, Carlos. **Os trapalhões e o rei do futebol**. Brasil, 1986. (Filme)

SANTANA, Dedé e LUSTOSA, Victor. **Os trapalhões e o Mágico de Oroz**. Brasil, 1984. (Filme)

SANTANA, **Os trapalhões no rabo do cometa**. Brasil, 1986. (Filme)

STUART, Adriano. **Os trapalhões na guerra dos planetas**. Brasil, 1978. (Filme)

STUART, Adriano. **Os três mosquiteiros trapalhões**. Brasil, 1980. (Filme)

TANKO. **O trapalhão nas minas do Rei Salomão**. Brasil, 1977. (Filme)

TANKO. **Os vagabundos trapalhões**. Brasil, 1982. (Filme)

TANKO. **Os trapalhões na Serra Pelada**. Brasil, 1982. (Filme)

Abstract: The comic group Os Trapalhões was one of the most successful to the popular public, as much in cinema such in television. Deriving from different schools, its components had composed its fixed types Didi, Dedé, Mussum and Zacarias anchored by comic strategies of the artists of Circus, Comic Radio and Revue. Thus, the poetics of the group valued, brought up to date and perpetuated the scenic repertoire and the values of these three streams, when combining its comic procedures. Our hypothesis is that the main factor of empathy of the quartet to the popular public is the synthesis of the main streams of the Brazilian popular comedy presented by the comic's poetics of the group.

Keywords: Clown; revue; radio comedy.

Cadernos letra e ato

Barrela e os condenados da terra

Isa Etel KOPELMAN¹

Resumo: Esse artigo propõe um exame dos conceitos de “teatro-da-vida” e extravasamento da forma dramática a serem analisados em *Barrela*, de Plínio Marcos. Nessa peça o autor inaugura a galeria de seres apartados e malditos, os marginalizados, com uma linguagem coloquial e agressiva, e que se movem em meio a uma sociedade de rapinagem com uma irracionalidade instintiva, de ação e reação. Visando uma leitura das tematizações de seu teatro da crueldade, fora das vertentes mais literais do naturalismo, são consideradas as investigações de Jean-Pierre Sarrazac sobre o teatro moderno e contemporâneo. Assim, buscamos o exame dessas questões à luz da própria estrutura textual que, numa camada mais profunda, nos revela formas mais abertas de sentidos relativas à elaboração da fabulação e narratividade, à ideia de drama e ação e, finalmente, às configurações dos personagens.

Palavras-chave: teatro da crueldade; drama moderno; naturalismo; Sarrazac.

A dramaturgia de Plínio Marcos tem sido estudada na vertente do discurso Naturalista. A temática de sua obra, profundamente vinculada ao fator social enquanto agente estrutural de sua escrita, confirma a argumentação de Antônio Cândido, em *Literatura e sociedade*, de que para o entendimento da obra é necessária uma interpretação “dialeticamente íntegra”, em que se combinam, “como momentos necessários do processo interpretativo”, tanto o ponto de vista que a explica pelos fatores externos, quanto o que a considera como uma estrutura independente com a fusão de texto e contexto. (CÂNDIDO, 2006, p. 13-4). Nessa direção ainda, estudos mais recentes examinam os discursos e as questões de gênero na dramaturgia de Plínio Marcos como reproduções e

¹Professora doutora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. E-mail: isaetel@gmail.com.

representações das situações sociais de exploração e poder refletidos nos personagens². As configurações de um cotidiano marginalizado, de um submundo com suas próprias regras; a assunção da oralidade com o uso da linguagem coloquial de seus personagens, as prostitutas, os bandidos, o lumpemproletariado, aproximam-no de um “conjunto poético que está presente em uma corrente de pensamentos mais ou menos unificados em torno de um único tema artístico, que será explorado intensamente a partir desse período: a representação do povo em meio à criminalidade urbana” (TRIVELONI, 2007, p. 49) e legitimam o autor como o locutor de um Brasil profundo, violento e autoritário:

O palavrão. Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros. Se o pessoal das faculdades de linguística começou a usar minhas peças nas suas aulas de pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais. (MARCOS, s/d)

Na poética de Plínio Marcos, de suas peças malditas, irrompem as vozes da ira, as imagens da violência, da desigualdade social, do sofrimento, da miséria, da exploração do homem pelo homem. As figuras incômodas e desagradáveis da sociedade contemporânea brasileira que invadem a cena teatral nos meados do século XX, até então invisíveis, desvelam a inutilidade de suas vidas, de seu sofrimento.

O primeiro texto dramático do autor já instaura uma nova fase no teatro brasileiro, o da “descida aos infernos”, como intitula Ilka Marinho Zanotto (2003) no lúcido prefácio de *Melhor teatro Plínio Marcos*. Nele, Zanotto compara seu teatro com a melhor produção contemporânea europeia do pós-guerra:

Jean-Paul Sartre, em *Qu'est-ce que la littérature?*, foi o primeiro a proclamar a necessidade que tinham os escritores da geração pós-Hiroshima e Auschwitz de produzir uma literatura de situações extremadas por terem eles convivido com esses “sóis negros” [...] Já em 1938 dissera estar convencido de que nenhuma arte podia realmente ser atual se não restaurasse o “brutal frescor do acontecimento, sua ambiguidade, sua imprevisibilidade...” e, mais, textualmente escrevia que “queremos agarrar nosso público pela garganta: seja cada personagem uma armadilha, seja o leitor apanhado nela e seja ele arremessado de uma consciência para outra como de um universo absoluto e irremediável para outro analogamente absoluto: fique ele incerto sobre a própria incerteza dos heróis...” Da filosofia e da práxis sartreana eclodiu Huis-clos em 1944, precursora de um antiteatro que A cantora careca, de

² SOARES, Maria de Fátima Bessa. *Porta-vozes do “Poeta maldito”*: Gênero e Representação no teatro de Plínio Marcos. (Dissertação de Mestrado) – Belo Horizonte UFMG, 2010.

Ionesco, em 1950, e Esperando Godot, de Beckett, em 1953, vieram consagrar [...]

Desaparecem a intriga, o tempo e o lugar constituindo os verdadeiros agentes do drama, surge o leit motiv da decadência humana, da solidão, da crueldade, ou, antes, da maldade fundamentada sobre um sentimento de impotência (exemplo paradigmático, a relação Lucky-Pozzo em Godot) — e que é representada em Huis-clos pela exasperada tortura mútua que justifica o célebre slogan da peça: “L’enfer, c’est les autres” (“O inferno são os outros”) [...] À semelhança desse teatro, vemos em Plínio Marcos avultarem os temas da solidão e da decadência humana, do círculo vicioso da tortura mútua, da absoluta falta de sentido nas vidas degradadas, do beco sem saída da miséria e da violência, da morte como horizonte permanente. (ZANOTTO, 2003, p. 10)

A explosão de uma dramaturgia de urgência na cena teatral brasileira, articula com crueza e violência inéditas os personagens até então invisíveis. São as testemunhas iradas de uma decida infernal que falam da existência humana pelo avesso de sentidos.

Tradicionalmente, a contextualização social de suas peças conduz à leituras e encenações naturalista. No entanto, à vertente da leitura naturalista que tradicionalmente traduz a contundência inédita de sua obra – logo reconhecida em seu próprio tempo pela incorporação do “tema da marginalidade em linguagem de desconhecida violência” (MAGALDI, 2003, p. 95) – soma-se outras possíveis leituras, destacando outras camadas de sentidos, sugerindo soluções cênicas e de atuação mais inventivas. Uma visada da obra de Plínio Marcos, alinhada a certas questões problematizadas nas múltiplas poéticas dramáticas examinadas pelas teorias do drama moderno, a partir do final do século XIX deve ser considerada.

Eu escrevo histórias. Eu tenho histórias pra contar. Mas, tudo o que escrevo dá sempre teatro. Eu sempre escrevi em forma de reportagem. As minhas peças não têm ficção, sabe? Eu escrevo, desde *Barrela*, reportagens. (MARCOS, s/d.)

As teorias teatrais mais significativas que se seguiram após o rompimento do paradigma dramático, ao longo do último século, têm sido conceituadas nas proposições de Peter Szondi, Hans-Thies Leman e Jean-Pierre Sarrazc, em distintas interpretações do movimento de passagem em direção a novos rumos da poética teatral. Em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, Peter Szondi interpreta esse movimento como uma evolução da forma dramática para a épica. A “invasão” de epicidade, subvertendo a forma dramática e as tentativas de *salvação* do drama, sinalizariam, segundo Szondi (2011), a marcha inexorável da forma drama em direção do épico. No desdobramento dessa teoria, Hans-Thies Lehmann (2007) afirmará que a epicização do drama, como um movimento de evolução estético,

conduz ao pós drama, a sua extinção; Sarrazac (2017) retoma o tema do rompimento do paradigma dramático polemizando tanto com as concepções de duais de Szondi – que defende uma dialética a caminho de uma solução, solução que nunca ocorrerá, afirma Sarrazac – quanto com as ideias de Lehmann sobre a extinção do drama. Para Sarrazac (2017) a múltipla produção teatral partir do final dos anos de 1960 aos dias atuais, as novas configurações poéticas, os novos modos discursivos – que remontam, na realidade ao final do século XIX, com Ibsen, Strindberg e Tchekhov – são transbordamentos, problematizações, atritos, solapamentos, atravessamentos de maior ou menor intensidade da forma dramática. Para Sarrazac (2017), as novas elaborações são desprendimentos, contestações da “velha” criatura, do drama como “belo animal”, do drama como forma regida pelos critérios de ordem, extensão e completude:

O conceito de drama-na-vida não deixa de ter parentesco com aquilo que Szondi definiu como o “drama absoluto”, ou seja, o “acontecimento interpessoal em sua presença”. Ora, nós constataremos que o que distingue precisamente o drama-da-vida do drama-na-vida é que não há mais, a bem dizer um ‘acontecimento’. [...] E, finalmente, que o presente da ação e a presença das personagens se veem a maior parte do tempo postos em perigo. [...] o drama-da-vida constitui uma escapada – no sentido de um “espaço disposto para uma passagem – em relação ao drama-na-vida. (SARRAZAC, 2017, pp. 42-43)

Em *Barrela*, as situações evoluem no contexto de um drama primário, naturalista, cuja ação se concentra no tempo de uma madrugada, no espaço restrito de uma cela de prisão e na reprodução das violentas relações fisicalizadas (de contato e rejeição) entre os personagens, através de um diálogo agressivo evoluindo exclusivamente no tempo presente do aqui agora.

Nos limites desse artigo, apoiamo-nos nas reflexões de Jean-Pierre Sarrazac (2017) e Peter Szondi (apud Sarrazac, 2017) para destacar em *Barrela* suas feições mais radicais.

Na peça, o diálogo é o motor que anima a dinâmica interna da ação. Sobre o texto, Sabato Magaldi (2003, p. 95) verifica que o trabalho do autor revela uma noção “precisa de diálogo e de estrutura dramática” e, “antes que se esgote uma virtualidade do conflito, Plínio Marcos muda o centro de interesse da ação e a trama resulta una e compacta”.

Na perspectiva descrita acima, a textualidade apresenta-se, enquanto forma regida pelas unidades (tempo, espaço, ação), como um “drama absoluto”, no sentido que lhe dá Szondi. No entanto, um poema épico no breve prólogo relata a visão externa ao espaço da ação, com imagens poéticas sugestivas:

Atrás desses muros de tétrico amarelo
Atrás dessas grades de amarga ferrugem
Vivem os vivos que já são mortos
Vivem os homens que já não são gente.
(MARCOS, 1958).

Sem indicação do sujeito que deve enuncia-lo, o poema situa a atmosfera do espaço e de seus personagens. A epicidade do poema, que só apareceu na primeira versão, vem abalar o caráter da forma fechada do drama; surge como elemento radicalmente estranho a ele. Por outro lado, uma análise verticalizada do texto, partindo do interior mesmo de sua estrutura dramática – o propósito desse artigo – sugerem possibilidades de transbordamentos do “drama-da-vida” na performance de *Barrela*.

A peça inaugural do teatro de Plínio Marcos (1958), coloca em cena um caso baseado na notícia policial de um fato ocorrido em Santos: um jovem foi preso numa briga de bar e, na cadeia, currado. Ao sair, dois dias depois, matou quatro homens que estavam na cela com ele. Na peça, o rapaz é solto, depois de passar a noite na cela e ser estuprado pelos marginais que ali estavam desde o início.

Juro por essa luz que me ilumina que até então nunca havia me ocorrido escrever uma peça, pois eu não conhecia as grandes peças da dramaturgia nacional, nem universal. Conhecia as peças que eram apresentadas no Pavilhão Liberdade: Paixão de Cristo, O Mundo não me Quis, Rancho Fundo, O Ébrio. Mas, o caso do garoto me comoveu tanto, que eu, depois de andar uns tempos atormentado com a história, a despejei no papel. (MARCOS, s/d.)

Coralidade, ação e narratividade

No espaço claustrofóbico e opressivo de uma cela dorme um grupo de detentos. Em cena, a micro célula de uma comunidade completamente isolada reforçada por várias sugestões: a menção do exterior à cela relativa aos banhos de sol – ao mesmo tempo que se refere à ampliação dessa comunidade em outras cela – desdobra a imagem dos cerceamentos, da lonjura da última porta que dá para fora do presídio; as únicas vozes externas à cela, dos carcereiros – que ainda assim se encontram no interior do presídio – destacam mais uma instância desse isolamento do mundo exterior e ainda, na terça parte da peça, a presença de Garoto, o rapaz que vem de fora, quando solto na troca de guarda, reforça ainda mais, em sua breve e terrível passagem, a inexorável situação da reclusão do grupo. Tudo acontece numa atmosfera sufocante de violência sexual e assédio moral. O Prólogo da primeira versão é um enunciado sem sujeito nomeado como tal; aí “vivem os vivos que já estão mortos” (MARCOS, 1959), seres anônimos, reclusos, isolados,

despersonalizados, personagens sem *ethos*, personas sem caráter no sentido aristotélico. Nenhum dos detentos é nominado; são referidos pelos apelidos. Ou seja, eles representam, ou antes, apresentam “simples diversidade de comportamentos” (SARRAZAC, 2017, p. 166). Segundo Sarrazac (2017), eles pertencem a uma categoria de coralidade negativa constituída pelos que ele denomina de “impersonagens”. Trata-se, portanto, de uma coralidade que estigmatiza o homem; aprisiona-o uma miséria sem saída; abolindo-o de sua singularidade: “A personagem coral não vive apenas a experiência da separação/ ela se apresenta também no humano do não-humano – no bestial ou no inanimado.” (SARRAZAC, 2017, p. 166)

O texto não apresenta um enredo propriamente; há intriga; uma construção causal de acontecimentos relacionados a um desfecho mortal. Em *Barrela* o embate entre morte e vida é visceralmente incorporado na motivação central da peça. Porém, nada é surpreendente, as falas/ações se repetem com poucas variações. As situações são atravessadas e/ou impulsionadas por remorsos, chantagem mútua, ódios, vingança, pressões psicológicas e físicas.

A narratividade da peça se apoia na transferência contínua dos focos de ação, e nessas evoluções não há surpresas, tudo é previamente anunciado.

Nesse procedimento, a ação, quando consumada, se esvazia e se dissipa, imantando nesse movimento uma imagem fluida de morte, que somente se realiza no acontecimento teatral.

Em cena há duas mortes: uma, carnal, causada pela vingança mortal, previamente anunciada no decorrer do conflito entre os detentos Portuga e Tirica. Tal vingança é desdobrada através de uma mecânica de ação progressiva de acordo com o modelo formal do drama, curiosamente, cesurado pelo poema do prólogo no texto da primeira versão; a outra morte, invisível, metafísica, paira onipresente, subtraindo de sentido a existência humana, numa possessão invisível de corpos encarcerados, fantasmáticos, mortos/vivos.

Narratividade

Portuga, um dos detentos, desperta de um pesadelo aos berros, acordando os outros em plena madrugada. A partir desse acontecimento, os personagens desenvolvem uma ação condensada de situações que se repetem em intensidade crescente. Ele tem frequentes pesadelos com a figura de sua mulher morta; é atormentado pelo fantasma da mulher que ele assassinou numa crise de ciúme provocada por suspeita de traição. No contexto sexista punitivo, seu remorso, na prisão, sinaliza uma fraqueza associada a gênero,

à mulher. Portuga se apavora com a ideia de se tornar a “boneca” dos demais. Os detentos que constituem uma corralidade impessoal aguardam uma voz detonadora do estupro coletivo. O Louco é o personagem que dá o mote. Ele mal fala e mal age por si; só dá o mote.

1º movimento

TIRICA – Se eu fosse o xerife dessa merda, já viu. Dava o castigo agora mesmo. Não ia ser mole.

LOUCO – Enraba ele! Enraba!

(Todos riem. Portuga fica bravo)

.....

BAHIA – Táí. O Louco deu uma dica legal.

FUMAÇA – Boa, Louco.

LOUCO – Enraba, enraba!

.....

(Todos começam a cercar Portuga e a passar a mão nele. Portuga pula de um lado para outro. Está apavorado)

PORTUGA – Me deixa! Me deixa!

LOUCO – Enraba, enraba!

TODOS – Enraba, enraba!

Bereco, o xerife do grupo, não participa da provocação. Ele manifesta seu nojo aos homossexuais em diferentes momentos da trama e aparta ameaçadoramente Portuga dos demais:

BERECO: Não quero veadagem aqui, não. Tenho nojo de puto, já vou avisando. Vê lá, hein, Tirica. Se virar a mão aqui, te mato de pancada; Se pego um veado aqui, esmago o desgraçado. Tenho nojo de veado, um nojo do cacete. Raça nojenta.

Mas o embate entre Tirica e Portuga, mesmo reprimido, segue à boca pequena. Este, irado com a contínua provocação de Tirica, revela que no banho de sol o Morcego, um detento de outro pavilhão, relatou que havia abusado de Tirica no reformatório, quando ali estiveram como menores infratores. Tirica pressionado e humilhado, acaba confessando seu passado. No código sexista a vítima é culpada. O cerco do grupo, de modo repetido, se desloca sobre Tirica. Ele está na berlinda dessa vez:

2º movimento:

FUMAÇA – Ai, ai, como ela é dengosa...

TIRICA – Só quero ver um puto daqui dormir.

PORTUGA – Acorda o Louco. Ele vai querer ver a gente enrabar a bonequinha.

FUMAÇA – (*Acordando o Louco*) Ei Louco! Tem carne fresca aí. Ei, Louco! Vamos enrabar um.

LOUCO – (*Acordando*) Enraba, enraba!

.....
(*Todos gozam Tirica*)

Em meio ao grupo, Tirica luta com Portuga e está a ponto de ser estrangulado por ele quando Bereco acorda e mais uma vez aparta violentamente a briga. Tirica jura, ostensivamente, Portuga de morte afiando uma colher:

[...] Os outros dormem. Reina grande silêncio quebrado unicamente pelo barulho de Tirica afiando a colher. Há uma grande tensão entre Portuga e Tirica. No auge da tensão, o ferrolho da porta corre com grande barulho. Os dois ficam de pé, na defensiva. Quando percebem de onde provém o barulho, relaxam. Os outros acordam)

Aos seis detentos que aí já estão há um tempo indeterminado e aí se enredam em embates inúteis e sofridos, junta-se um jovem de 22 anos, o Garoto, preso depois de se envolver em uma briga de bar. Surge bem vestido e perfumado, como uma vítima sacrificial. Ainda que sua saída seja certa, ele, o diferente, está ameaçado, pagará com sua própria carne pela estadia passageira nessa cela.

3º movimento: consumação

Todas as atenções voltam-se em direção do Garoto. Agora ele se torna o foco da atenção. É nele que os demais detentos vão satisfazer seus desejos. Ele tem nome e boa aparência. José Cláudio Camargo torna-se a vítima da curra que acontece, na única noite na detenção. Bereco extorquiu-lhe dinheiro, os outros querem sua carne, seu corpo, numa disputa de machos. Bereco tenta detê-los, mas sob a ameaça da maioria e especialmente de Tirica, armado com de colher afiada, Bereco recua, mudando de tática. Manipulador, ele oferece fumo aos colegas, ajuda-os a imobilizar o Garoto sem participar diretamente da barrela que finalmente se consuma. Tirica fica impotente, o grupo se acalma, o Garoto chora, se revolta e apanha. Tirica, mais humilhado e furioso ainda pela provocação de Portuga, “(*puxa a colher e, rapidamente, a crava nas costas do Portuga*)”. Na sequência da cena, a voz do carcereiro chama o Garoto pelo nome e, desta vez, ele é invejado pelos outros:

CARCEREIRO - José Cláudio Camargo.

GAROTO – Eu.

CARCEREIRO – Pode vir.

(*O Garoto sai devagar, com profunda tristeza. Mais uma vez a porta se fecha.*)

FUMAÇA – Eu que queria me mandar.

(*Pausa.*)
BAHIA – (Da janelinha da porta.) Já está amanhecendo.
(*Pausa longa.*)
BERECO –É... Mais um dia...

O texto de narrativa é aparentemente linear. Porém, os personagens de Barrela não pertencem ao tempo evolutivo da história; eles não possuem cidadania, nem sequer são nominados. Os personagens de Barrela são enredados, na realidade, no decurso de um outro tempo, no padrão circular de narrativa cíclica, numa outra face da morte que se confunde com o próprio tempo onipresente e circular da constatação: “É... Mais um dia...”

Referências bibliográficas:

- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.
LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo, Perspectiva, 2003.
MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo, Perspectiva, 1998.
ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo, Perspectiva/ EDUSP; Campinas, Editora da UNICAMP, 1993.
ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo, Perspectiva, 2017.
SOARES, Maria de Fátima Bessa. **Porta-vozes do “poeta maldito”**: gênero e representação no teatro de Plínio Marcos. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG.
SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo, Cosac Naify, 2011.
TRIVELONI, Marcus Vinicius Garcia. **Plínio Marcos e a perspectiva utópica de superação**. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, SP.
ZANOTTO, Ilka Marinho. Descida aos infernos. In: MARCOS, Plínio. **Melhor teatro**. Seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto. São Paulo, Global, 2003.

Abstract: This article proposes an examination of the concepts of "theater-of-life" and extravasation of the dramatic form to be analyzed in *Barrela*, by Plínio Marcos. In this play the author inaugurates the gallery of secluded and damned beings, the marginalized, with a colloquial and aggressive language, and who move in the midst of a society of rapine with an instinctive irrationality, of action and reaction. Aiming at reading the thematizations of his theater of cruelty, outside the most literal strands of naturalism, are considered the investigations of Jean-Pierre Sarrazac on the Modern and Contemporary theater. Thus, we seek to examine these questions in the light of the textual structure itself, which, in a deeper layer, reveals more open forms of meaning concerning the elaboration of fiction

and narrativity, the idea of drama and action, and finally the configurations of the characters.

Keywords: theater of cruelty; modern drama; naturalism; Sarrazac.

Cadernos letra e ato

O processo de criação de *As três irmãs*, do Teatro Oficina

Carolina Martins DELDUQUE¹

Resumo: Neste artigo, faço uma reflexão sobre o processo de criação do espetáculo *As três irmãs*, encenado pelo Teatro Oficina em 1972, sob direção de Zé Celso.

Palavras-chave: *As três irmãs*; Teatro Oficina; processo de criação.

Introdução

De acordo com Fernando Peixoto, e muitos outros estudiosos, críticos e artistas do teatro brasileiro, “O Oficina é um patrimônio cultural do país” (PEIXOTO, 1982, p. 8). O grupo é até hoje um símbolo de resistência cultural, sobretudo graças à obstinação de um de seus fundadores – José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso). Nasceu como teatro universitário e amador, em 1958, na Faculdade de Direito (Largo de São Francisco) em São Paulo, com um grupo de estudantes – entre eles Renato Borghi e Zé Celso. A companhia se profissionalizou e abriu sede própria no bairro do Bixiga, no ano de 1960, num prédio onde antes, curiosamente, funcionava um centro espírita.

No ano de 1972, doze anos depois de muitas experiências com os mais diversos tipos de teatro, surgiu a ideia de encenar o clássico de Anton Tchekhov, *As três irmãs*. O espetáculo, com quatro horas de duração, treze atores mais seis músicos em cena, estreou no dia 26 de dezembro de 1972 no próprio espaço do grupo na cidade de São Paulo, com temporada de dez dias. No início do ano seguinte, 1973, esteve em curta temporada na cidade do Rio de Janeiro, no Teatro Gláucio Gil.

¹ Doutora em Artes da Cena pela Unicamp, com tese sobre as encenações brasileiras do dramaturgo russo A. Tchekhov. Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma universidade, é também atriz e fundadora do grupo campineiro Os Geraldos. E-mail: caroldelduque@yahoo.com.br.

O contexto russo na peça é o da pré-revolução socialista, quando a classe intelectual e mais abastada não agia para alterar os abusos e injustiças de seu governo czarista. Zé Celso achava que no Brasil, muitos anos depois, vivíamos uma situação análoga: os anos de ditadura estavam passando e nada era feito para que algo mudasse. Além disso, o diretor via o mergulho nessa obra como uma possibilidade de fazer uma viagem em profundidade sobre o que haviam sido aqueles doze anos do grupo e, também, uma oportunidade de unificação (CORRÊA e STAAL, 1998).

O texto de Tchekhov na tradução e visão de Zé Celso

Zé Celso fez, em primeiro lugar, uma revisão da tradução do texto de Tchekhov, que não foi publicada, mas se encontra parcialmente digitalizada no Fundo do Teatro Oficina, disponibilizada no Arquivo Edgard Lauenroth (AEL), Unicamp/SP. O material apresenta, além do texto da obra dramática propriamente, algumas anotações e grifos do diretor.

Numa pesquisa, realizada em bibliotecas da USP, Unicamp e Unesp e em sebos do país, por possíveis traduções em português que estariam em circulação nessa época, foram encontrados exemplares do ano de 1965, traduzidos por Augusto Pastor Fernandes, em Lisboa, Portugal. Após essa versão, há uma tradução nacional do ano de 1976 por Maria Jachinta e Boris Schnaiderman - essa última com grande circulação até os dias de hoje.

Se olharmos para o texto de Zé Celso, comparando-o com a versão mais antiga em língua portuguesa, do ano de 1965, e com a versão nacional de 1976, veremos como o diretor procurou trazer para a fala dos personagens um português menos rebuscado e mais coloquial. O texto de Tchekhov trata de situações cotidianas em um ambiente familiar, onde as pessoas conversam, logo, é natural de se imaginar que usem uma linguagem menos formal e mais próxima ao coloquial. O autor russo buscava traduzir o jeito de falar e o modo de pensar de cada um dos personagens, em uma escrita a serviço da cena. Nesse sentido, a tradução de Zé Celso estava plenamente sintonizada com a ideia original do próprio autor, recuperando esse traço tão essencial de sua obra dramática e não mantido pela tradução feita na época com a mesma efetividade cênica.

Há inúmeras mudanças nas falas dos personagens ao longo de toda tradução. Cabe aqui salientar dois casos, que irão exemplificar tal característica. O primeiro é uma cena do primeiro ato, quando os personagens Solioni e Tusenbach conversam. Na tradução de Augusto Fernandes:

SOLIONI [com voz aguda] - Garoto, garoto...O barão prefere passar sem a sopa, desde que o deixem filosofar.

TOUSENBACH - Vassili Vassilievitch, peço-lhe para me deixar em paz... (Muda de lugar) Isto acaba por se tornar irritante. (TCHEKHOV trad. FERNANDES, 1965, p. 34)

Na tradução de Maria Jachinta:

SOLIONI [*com voz aguda*] - Menino, menino, menino...o barão passará até sem comer, contanto que o deixem filosofar.

TUSENBACH - Vassili Vassilievitch, eu lhe pediria que me deixassem em paz... [*Muda-se de lugar*]. Isso acaba me aborrecendo... (TCHEKHOV trad. JACHINTA, 1979, p. 26).

Já na tradução de Zé Celso:

SOLIONI [*com voz aguda*] - ne-ne-ne-ne-ne...O barão prefere passar sem a sopa, desde que deixem ele teorizar.

TOUSENBACH - Vassily Vassilievitch, eu te peço, me deixa em paz! [*mudando-se de lugar*]: Isso está ficando irritante. (TCHEKHOV trad. CORRÊA, 1972, p. 11).

Percebemos que as primeiras versões usam uma construção gramatical mais formal. Já na versão de Zé Celso, a fala dos personagens é mais direta e menos formal, aproximando sua fala do português falado. Além disso, na versão de Zé Celso, ele adapta o “garoto” ou “menino” para “ne-ne-ne” que se assemelha com “nenê”, sendo ainda mais irritante e ao mesmo tempo acaba produzindo um jogo sonoro, que coincide com o significado da palavra.

O outro exemplo está logo no início do quarto ato, quando o personagem Fedotiki está se despedindo de Irina e Tusenbach. Na tradução de Fernandes:

FEDOTIK - Daqui a dez anos ou daqui a quinze? **Mas então, mal nos havemos de reconhecer e cumprimentar-nos-emos** friamente...[tira uma fotografia] Não se mexam...Uma última vez. (TCHEKHOV trad. FERNANDES, 1965, p. 153)

Maria Jachinta:

FEDOTIK - Daqui a dez ou quinze anos? **Mas, então, mal nos reconheceremos....** Vamos nos cumprimentar friamente... [*tira uma fotografia*]. Não se movam...Uma última vez..." (TCHEKHOV trad. JACHINTA, 1979, p. 120)

Enquanto que, na tradução de Zé Celso, novamente temos uma frase mais direta e o acréscimo da palavra "ai", que é da linguagem coloquial:

FEDOTIKI - Daqui há dez anos? Ou daqui ha 15. **Mas aí, mal vamos nos reconhecer** e vamos nos cumprimentar friamente. [*tira uma fotografia*] Não se mexam...uma última vez...² (TCHEKHOV trad. CORRÊA, 1972, p. 59)

Essa característica de sua tradução mostra que o diretor pensou o texto "na boca dos personagens", ou seja, olhando para a dramaturgia não como uma obra de literatura acabada em si mesmo, mas sobretudo como uma base para criação cênica, que, para tanto, está a serviço da linguagem teatral e referenciada na linguagem falada. Notamos que, mesmo com as diferenças, ainda é um português que respeita as regras de concordância verbal, coerência, etc. O texto, por consequência, fica mais simples e adequado à linguagem falada, de modo que seu entendimento, tanto pelos atores quanto pelo público, torna-se mais fácil e direto.

Ora, a obra dramaturgica de Tchekhov foi escrita com a consciência e com o propósito de que fosse falada. Tchekhov era um autor popular na Rússia, que escrevia histórias do povo e para o povo, tendo iniciado sua carreira com a publicação de contos curtos e cômicos em jornais. Neste caso, a tradução, como se buscasse enaltecer um grande autor estrangeiro, compromete a oralidade com o uso de um português mais ornamentado. De que adianta a erudição do português se o sentido para que foi criada a obra se perde? Assim como outros expoentes do teatro moderno, Tchekhov traz a linguagem falada para cena. Conseguindo aproveitar essa característica, Zé Celso fez a escolha por linguagem mais coloquial e manteve viva, mesmo após finalizada a revisão do texto traduzido, a busca pela forma mais apropriada de dizer alguns trechos. Isso porque, na perspectiva desse trabalho, para encontrar a palavra certa, havia um fluxo com o trabalho prático da cena. Ele riscava palavras ou deixava duas possibilidades de palavras para exprimir a mesma ideia, mostrando que o material estava em constante transformação, a exemplo da imagem a seguir:

² Cientes dos dois pequenos erros ortográficos dessa frase ("há" e "ha", cujas grafias corretas são "a" e "a"), optamos por deixar as grafias das palavras exatamente como estão escritas no material de pesquisa.

47

TOUSENBACH: - Me pediram para organizar um concerto em benefício das famílias flageladas.

IRINA: - Mas com que, meu Deus?(Se nós quisermos, nós fazemos!)

TOUSENBACH: - Se vocês quiserem, concordarem, nós fazemos. Na minha opinião, Maria Serguevna toca piano muito bem.

KOLIGUINE: - Admiravelmente bem. Divino.

IRINA: - Já esqueceu. Não toca há mais de 3 ou 4 anos...

TOUSENBACH: - Nesta cidade ninguém entende de música. Nem uma só alma. Mas eu entendo e posso garantir: Maria Serguevna é pianista excelente, de muito talento.

KOLIGUINE: - O senhor tem razão, barão. Eu tenho muito orgulho da minha esposa. É habilidosa. Um caso à parte!

TOUSENBACH: - Tocar piano com um talento tão raro, e perceber que ninguém, ninguém entende! Ninguém!...

KOLIGUINE: - (suspira): - Mas seria conveniente participar de um concerto? (silêncio). Eu não tenho opinião formada sobre isso. Ou então pode ser ao contrário, que esteja muito certo. Mas não podemos esquecer que o nosso diretor é um homem muito bom, cheio de qualidades, e com muitas qualidades. Uma inteligência superior. As opiniões dele,, é claro que não dá respeito a ele,, Mas mesmo assim, se quiser, eu posso consultá-lo sobre isso.

TCHÉBOUZYKINE (pega um relógio de porcelana e examina): -

MERCHININE: - Me sujei todo durante o incêndio! Devo estar uma beleza, com aspecto,..(silêncio). Ontem, eu ouvi uma conversa deixarem escapar que nossa Brigada ia ser enviada pra Londres. Não sei para onde... Uns dizem que vamos para ficar com o rei da Polónia. Outros afirmam que é Tchti.

TOUSENBACH: - Eu também ouvi alguma coisa sobre isso. Pois é. Nessa altura a cidade vai ficar completamente deserta.

IRINA: - Nós também. Nós vamos.

Figura 1: Página do texto *As três irmãs*, tradução de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo, 1972.
Fonte: Fundo do Teatro Oficina no acervo AEL – Unicamp/SP.

Além disso, nesse material também há grifos do diretor em algumas rubricas e trechos do texto. Essas marcações são indícios de que ele iria aproveitar as sugestões dadas pelo autor sobre ações, movimentos e emoções ou, ainda, salientar frases que lhe pareciam mais importantes. O documento revela, assim, elementos que fizeram parte de sua leitura e interpretação da obra. Logo na primeira página do texto, vemos alguns exemplos destes grifos:

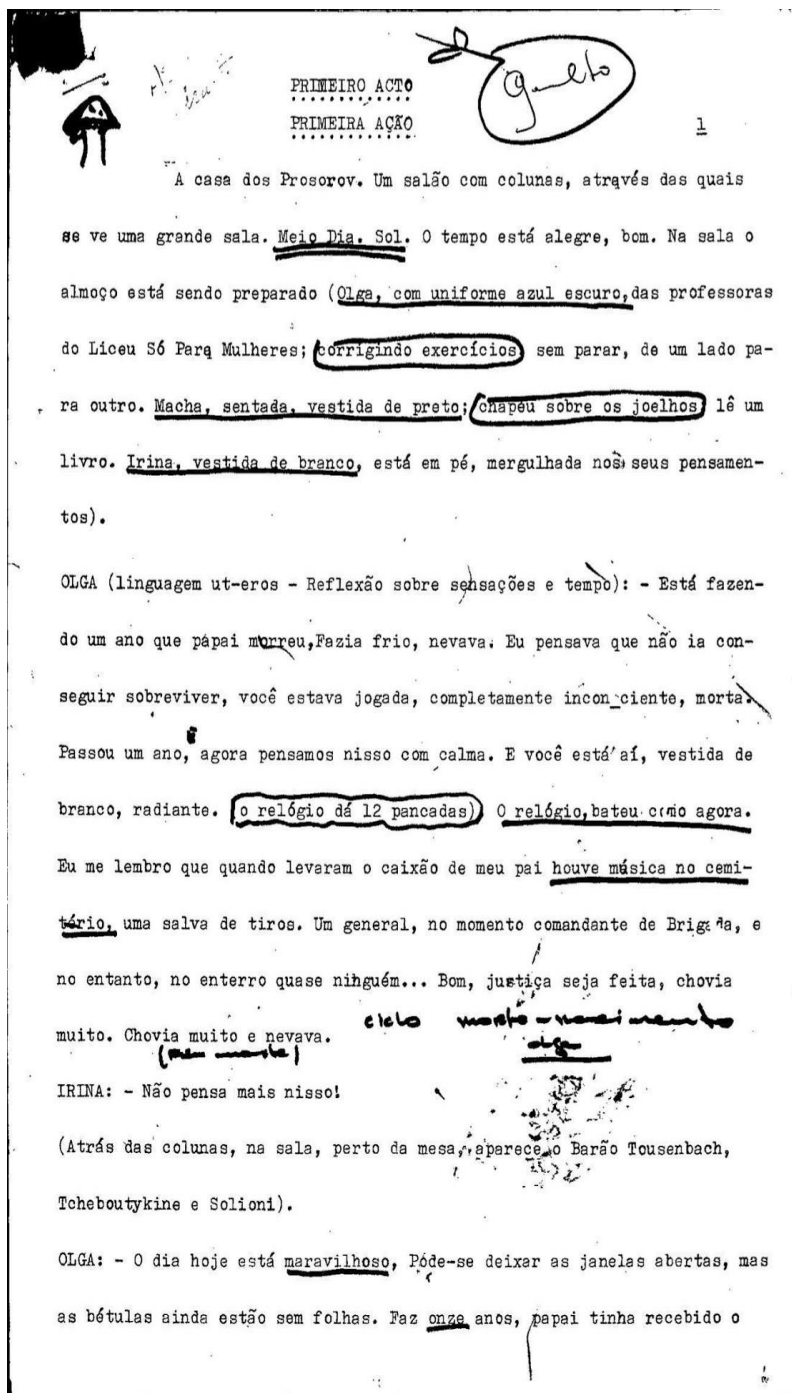


Figura 2: Primeira página do texto *As três irmãs*, tradução de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo, 1972
Fonte: Fundo do Teatro Oficina no acervo AEL – Unicamp/SP.

Seus grifos estão nas informações sobre os figurinos das personagens Macha e Irina – cujas cores são indícios de seus temperamentos e estados de alma. Enquanto Irina está vestida de branco, como personificação da pureza e da esperança, Macha está vestida de preto, quase sempre alheia à alegria da casa e com fortes alterações de humor. Já Olga usa o uniforme azul escuro da escola e corrige as lições das alunas. O encenador aproveita esses signos indicados pelo texto. Ele ainda grifa algumas indicações de ações dadas por Tchekhov. O diretor dialoga com o texto que lhe é dado, utiliza-o em sua composição

cênica, ou seja, ele tinha a visão do texto como uma proposta, uma potência a ser atualizada por meio da realização de uma ação em cena. Nesse sentido, o texto de Tchekhov é uma matéria que o diretor busca compreender e criar sobre ela.

A descoberta mais interessante dessas anotações, porém, surge quando analisamos as marcações do diretor sobre as indicações de tempo. Ele grifou, por exemplo, todas as informações de tempo que aparecem nessa página: "Meio-dia", "o relógio dá doze pancadas", "Faz onze anos". Essas indicações dos cadernos de estudos da dramaturgia são indícios de sua escolha em trabalhar o texto pelo viés simbólico da ideia da passagem do tempo que sempre se renova, com seus ciclos de início e recomeço.

O tempo é, de fato, um dos grandes temas da peça. O texto é estruturado em quatro atos, e existem indicações do autor sobre a passagem do tempo, as estações do ano, o envelhecimento dos personagens. O tratamento do tempo é uma constante na dramaturgia de Tchekhov: a ação no primeiro ato começa ao meio-dia e, no quarto ato, quatro anos depois, termina ao meio-dia, como um ciclo que se fecha e recomeça. Zé Celso percebe esse movimento do tempo na ação dramática de *As três irmãs* e escolhe ressaltá-lo, traduzindo-o por meio da representação dos ponteiros de um relógio que se movimentam e todos os dias completam um ciclo que começa, termina e recomeça no mesmo ponto.

A ideia de um ciclo temporal, que começa, termina e recomeça, também aparece na relação de cada ato com as quatro estações do ano. Em todos os atos, há uma menção exata do horário e do local em que se desenrola a ação. Para além de uma representação naturalista da realidade, essas menções temporais e espaciais enfatizam, em cada um dos atos, uma atmosfera simbólica diferente.

No início do primeiro ato, é meio-dia, primavera, faz calor. Há uma atmosfera alegre de certa maneira, em razão da comemoração do dia da santa de Irina. É possível deduzir, portanto, que no segundo ato seja verão - há uma festa de mascarada, deve ser a estação mais quente. Os personagens transitam da casa para o espaço externo, entrando e saindo o tempo todo. As situações mais embaraçosas entre os personagens - como a paixão entre Macha e Verchinin, a traição de Natacha e o vício no jogo de Andrei -, entretanto, ainda estão veladas. Já no terceiro ato, a ação se desenrola no meio madrugada, e provavelmente é outono - é uma estação seca na Rússia e mais favorável a incêndios, evento que ocorre algumas horas antes da ação começar. Essa atmosfera combina com os demais acontecimentos do ato: os personagens fazem revelações, como se também estivessem se incendiando. No quarto ato, os pássaros estão migrando, indício do início do

inverno e, simbolicamente, da partida dos militares, que deixam a cidade: um novo ciclo irá começar.

Zé Celso percebeu essas atmosferas simbólicas distintas em cada um dos atos e interpretou a presença forte do tempo como um ciclo em constante recomeço. Segundo sua visão (CORRÊA e STAAL, 1998), a peça tem um movimento singular, em que cada um dos quatro atos representa um tempo, somando quatro tempos, quatro períodos diferentes, que se ligam como um círculo que se fecha, e que, ao mesmo tempo, por ser circular, tem uma continuidade infinita: são quatro as estações do ano, são quatro anos que se passam ao longo da história. A peça começa e termina ao meio-dia.

De acordo com a visão de Zé Celso (CORRÊA e STAAL, 1998), cada ato é um marco diferente de um ciclo: o primeiro é o do renascimento de sua consciência, seguido pelo tempo de escravidão e espera, no terceiro, a quebra e a queima, e no quarto, a sua morte. O diretor também acredita em um quinto tempo, de sua primeira ressurreição, pois, no final, esse movimento se quebra (com a ideia da morte, da partida dos militares, do vazio), abrindo espaço para o novo. Ele relaciona esse tempo simbólico com o movimento que, de fato, acontecia nesse período na Rússia, que antecedeu a primeira revolução socialista e originou a União Soviética. Segundo seu ponto de vista, a história "é um ciclo de formação de vida (nascimento, juventude, maturidade e morte) que precede a primeira revolução do século XX." (CORRÊA in JORNAL ÚLTIMA HORA, 1973).

O trabalho com o texto à beira mar a partir de “viagens” com mesalina

Zé Celso entendia a peça *As três irmãs* como um movimento de um relógio, circular, que, num dado momento, quebra-se. A partir dessa primeira visão, o grupo estudou o texto junto com uma série de viagens com mesalina orgânica, à beira mar, em Boracéia-SP, trabalhando em cima de uma mandala circular desenhada no chão. Provavelmente havia o desejo de uma ligação mais forte com a natureza, uma vez que a concepção da encenação propunha a ligação de cada um dos atos com um dos quatro elementos naturais.

Com os canais de sua percepção mais abertos e alterados, Zé Celso iniciou sua concepção “esotérica” com um desenho, no chão, de um círculo cruzado, de Norte a Sul e Leste a Oeste, onde foi marcado um centro:

No momento em que marcamos o centro, nós tivemos a sensação de poder atravessar a parede, e de que havia uma outra coisa a descobrir do outro lado! e então “(...) nós começamos a ler o texto e a descobrir o seu outro lado, a sua parte esotérica, a perceber que seus quatro atos eram, também, quatro movimentos, ‘quatro tempos’”. (CORRÊA, 1998, p. 230)

Segundo Zé Celso (1998), a sensação provocada pelo uso do alucinógeno fazia-os se sentirem como se estivessem em sintonia com os militares russos, enviando um recado para que eles aqui também fizessem sua revolução e, ao mesmo tempo, passando a limpo a de lá.

Em entrevista, a atriz Analu Prestes, que interpretava a personagem Irina, descreveu um pouco melhor a experiência:

Então na verdade a gente mergulhava no personagem e era como se nós fôssemos verdadeiramente aqueles personagens. Foi uma experiência muito profunda, uma vivência. (...)

Para mim, foram as minhas primeiras experiências nesse sentido. Então é muito doido, né?! Porque você não pode pirar. Agora como faz se você está com todos os seus sentidos a mil. Porque ela abre todos os seus sentidos. A sua sensibilidade fica à flor da pele, você começa a ver além das coisas que estão à sua frente. Você fica horas olhando uma flor, horas olhando um arroz integral e aquele arroz se transforma em milhares de coisas. Agora, como não pirar? Eu não sei te explicar. Eu não sei como isso aconteceu, sinceramente. Porque teve algumas pessoas que não conseguiram e surtaram. É um tipo de experimentação muito perigosa essa. É muito radical. (PRESTES, 2017)

Em seu depoimento, a atriz tenta explicar como eram esses laboratórios durante o processo de criação, mas lhe faltam palavras, por se tratar de uma experiência radical, praticamente uma vivência. Com o uso do alucinógeno, a impressão é que os atores "viviam" a situação ficcional de seus personagens de maneira profunda, buscando encarnar todas as emoções, vivenciando-as com intensidade como se estivessem eles mesmos passando pelas situações ficcionais. A barreira entre ficção e realidade, assim, ficava bem tênue, o que leva a atriz a mencionar o grande risco que uma experiência como esta envolvia.

Essa experiência pôde provocar nos atores uma sensação real, que tinha uma analogia muito forte com a situação ficcional das personagens. A família dos Prosorov estava constantemente fora da realidade ou tentando escapar dela: Irina sonha com Moscou, com o amor, mas tudo não passa de idealizações em sua mente; Macha vive um casamento infeliz e procura a felicidade numa paixão fora do casamento, mas, sem coragem em dar um fim em sua união conjugal, continua nessa relação como se nada estivesse acontecendo; Andrei, que parece se esquecer do quanto é endividado, afunda-se cada vez mais em dívidas nos jogos e finge não perceber que é traído pela esposa; mesmo Olga, que é a mais centrada das irmãs, parece se dedicar exclusivamente ao trabalho, não deixando espaço para sua vida pessoal, também num movimento de fuga da realidade.

A imagem a seguir é um registro desse momento inicial do processo de criação:



Figura 3: Foto do processo de criação na praia. Teatro Oficina, São Paulo, 1972.
Fonte: Fundo do Teatro Oficina no acervo AEL – Unicamp/SP.

Além da ligação com a natureza, almejando uma maior conexão com os elementos naturais, havia a proposta dos atores conseguirem estabelecer um elo entre os temas trazidos pela dramaturgia, o contexto histórico da Rússia com a realidade do grupo - que também estava revendo sua própria história, precisava de mudanças e estava imerso num contexto político em que a censura estava se acirrando cada vez mais e nada era feito para mudar essa realidade.

O texto trazia uma situação em que as irmãs estavam "presas" num universo real da casa, do trabalho e dos amigos. Entretanto, seus pensamentos, anseios e desejos não estavam conectados de fato a esse universo. Assim como a sensação descrita por Prestes, que começou "a ver além das coisas" que estavam à sua frente com o uso da mescalina, as irmãs pareciam "ver além" também de seu universo real. Dessa maneira, o uso da substância alucinógena ajudou os atores a se colocar numa situação análoga de "estar fora da realidade e ver além".

O uso da mescalina – como um meio para alterar e abrir os canais da percepção –, o contato físico com a natureza e com a grandiosidade do oceano foram elementos que possibilitaram aos atores experiências que visavam a dar estofamento à construção dos personagens, ao entendimento da história e de seus significados mais simbólicos. As práticas, nesse tempo e espaço, também visavam a auxiliar na criação da analogia pretendida pela encenação entre a realidade ficcional da dramaturgia e a realidade do grupo.

O elo entre atores e personagens

Zé Celso enxergava na peça de Tchekhov um movimento circular que passava por quatro fases e, no final, haveria um quinto tempo de recomeço. De maneira análoga, ele

identificava, no decorrer dos anos de trajetória do grupo, a mesma passagem por esses quatro tempos simbólicos, e esse rumo, ao final, a um quinto tempo, ao novo, a um recomeço. O momento presente de encenar este texto era exatamente essa possibilidade de recomeçar, após um grande ciclo completado. Da mesma maneira, o diretor via uma mensagem no final de *As três irmãs*: apesar da morte do Barão e dos militares indo embora da cidade, as três permanecem juntas e com esperanças pelo tempo novo que irá recomeçar.

Assim como o sentido da peça como um todo tinha uma equivalência com a autobiografia do grupo e o momento atual de crise, para interpretação dos personagens, cada ator/atriz deveria encontrar um elo, encarando-o como alegoria de lamentação, de exposição das angústias e ansiedades daquele período. A atuação deveria partir de relações vivas com o personagem interpretado, para que a efetividade desta encenação como símbolo da trajetória do grupo de fato se realizasse.

A história de Tchekhov é composta por catorze personagens, entre eles as três irmãs que dão título à peça: Olga, Macha e Irina Prosorov. Cada uma delas representa, de certo modo, uma possibilidade de lidar com o futuro, em sua busca pela felicidade.

Em entrevista, Borghi conta que os atores tinham bastante semelhança com os personagens que os faziam, pois, já na escolha de cada personagem, foi levada em consideração a possibilidade de se estabelecer esse elo entre personagem e ator. Como o grupo estava desfalcado de seus nomes mais antigos – que eram mais experientes –, além do próprio elenco do Oficina, foram convidados alguns atores que já haviam trabalhado com eles anteriormente, para viver os personagens principais, como a Maria Fernanda para fazer a Olga, Kate Hansen, a Macha, Analu Prestes a Irina e Othon Bastos, o Barão Tusembach.

Com apenas um personagem cortado – o velho Ferrapont – e o próprio Zé Celso em cena como o velho Tcheboutikine, o elenco era composto por treze atores. Sobre sua relação com o personagem, o diretor comenta: "Espécie de feiticeiro. De certa maneira, é quem conduz os acontecimentos, sempre em segundo plano" (NASCIMENTO, 2012, p. 76 e 77). Zé Celso acredita que este personagem, para Tchekhov, teria um pouco do próprio autor. Então, interpretá-lo seria como trazer para cena um pouco dessa figura do autor e dele mesmo, enquanto encenador, "que conduz os acontecimentos".

Borghi atuava como Andrei, que, na ficção, era o irmão que deveria ter sido brilhante nos estudos, mas perdera todo dinheiro de suas irmãs em jogos de azar. Além

disso, era dominado e traído por sua mulher. Sobre sua identificação com o personagem, Borghi conta que:

Nas Três Irmãs havia uma identificação enorme porque, assim como elas estão sendo postas para fora de casa, eu ia me sentindo expulso aos poucos, porque eu era uma discordância viva. Então, quer dizer, eu também tinha aquele sentimento de repente perder a minha casa, o meu lugar. E assim foi. (BORGHI, 2016)

Borghi usava sua própria memória, trazendo suas experiências pessoais para a criação de seu personagem. Assim como Andrei era posto para fora aos poucos pela sua esposa, ele também se sentia sendo expulso pela "nova onda" em que o grupo se encontrava. Andrei talvez seja o mais solitário dos personagens. As irmãs têm umas às outras, mas ele está separado, tanto delas quanto de sua esposa. Assim também o ator se sentia em seu grupo. Além disso, Borghi também acabara de se tornar pai nessa época e isso era algo novo para ele, assim como para Andrei. Dessa maneira, o ator "emprestava" os sentimentos e experiências de sua vida, particular e no grupo, para se colocar na situação de seu personagem.

Assim como seu colega, Analu Prestes, também menciona que se via completamente identificada com Irina:

Eu achava que eu era a Irina. Porque eu me via totalmente Irina. Eu era jovem, estava começando a trabalhar e o trabalho era tudo pra mim, era a minha crença. Então eu me identifiquei totalmente com essa personagem. (PRESTES, 2017)

A atriz, na época com vinte anos, exatamente a mesma idade de Irina na ficção, estava apenas iniciando sua carreira como atriz profissional quando foi convidada por Zé Celso para atuar na montagem. Na época, ela atuava na Cia Pão e Circo, que ocupava o porão do Teatro Oficina com um grupo de jovens atores.

Em *A preparação do ator* (1968), Stanislavski sugere aos atores que a criação de qualquer personagem deveria ser feita a partir de si mesmo. Ou seja, o ator teria que se utilizar de própria sua memória, seus sentidos, experiências vividas e sua imaginação para sua criação ficcional. Como a madeira é matéria prima de um carpinteiro, para o ator, seu corpo, suas memórias e sua imaginação são a matéria prima de sua carpintaria.

Na medida em que os atores deveriam encontrar equivalências, analogias entre eles e os personagens, fazendo uma relação com os elementos do Sistema de Stanislavski e com a própria base de formação de atores que haviam tido anteriormente que passa por essa referência, podemos dizer que, neste processo de criação, os atores fizeram uso de sua

memória emocional (STANISLAVSKI, 1968). Mas como isso se dava na prática? Como este uso da memória pessoal e das próprias emoções não se encerrava somente num processo da mente e de fato poderia ser útil no sentido prático, para criação de uma ação em cena, do caráter de um personagem? Há outros elementos do Sistema de Stanislavski que nos ajudam a rastrear e a compreender esse processo de criação ocorrido na prática.

Os atores poderiam trabalhar com as *circunstâncias propostas* e o *se mágico*. Por *circunstâncias propostas*, estão compreendidos todos os elementos que estão em torno daquele personagem, sejam eles vindos do texto, como da encenação: o lugar em que se passa a ação na ficção, o cenário – ou, no caso, o local em que fizeram esses laboratórios de criação –, os dados temporais, o que aconteceu antes da ação dramática, ou seja, "tudo que é proposto para que os atores levem em conta na criação" (VÁSSINA, 2015, p. 295).

Por meio do uso do *se mágico* (STANISLAVSKI, 1968) o ator deve, dentro destas circunstâncias propostas, agir como se fosse o personagem, colocando-se no lugar dele. Há aí uma instância dual: o ator se coloca no lugar do personagem. Cada ator fará, portanto, uma interpretação diferente de um mesmo papel, já que empresta de si as memórias, o corpo, imaginação e alma para dar vida a ele. É nesse procedimento que as práticas, treinamentos e estudos anteriores se concretizam e é nele, portanto, que o elo de ligação entre personagem e ator é construído e mantido. Há uma primeira parte voltada a uma espécie de construção, mas, a cada apresentação, é preciso que ela seja reestabelecida, revivida, no aqui e agora, pois é somente neste momento que a criação artística de fato se completa.

A fim de estabelecer esse elo, durante o processo de criação, os atores passaram, após o primeiro momento de vivências na praia com a natureza, por laboratórios de improvisação, em que buscavam vivenciar as situações propostas pela dramaturgia. A ideia era explorar ao máximo cada uma das situações e improvisá-las como se estivessem acontecendo na vida real, não se preocupando com o tempo de duração estendido. Borghi explica que "A gente vivia cenas, com as próprias palavras, com as ações que a coisa inspirava. Uma cena, que teria dez minutos, durava às vezes 5 horas." (BORGHI, 2016). Analu também conta que "a gente mergulhava no personagem e era como se nós fôssemos verdadeiramente aqueles personagens" (PRESTES, 2017) e que essa vivência proporcionou a eles profundidade no processo de criação do personagem.

Em paralelo com os exercícios de vivência e laboratórios de improvisação, o diretor conduzia um trabalho a partir da dramaturgia propriamente dita, fazendo-os repetir incansavelmente as falas de seus personagens até que fossem ditas de tal maneira que

parecessem verdadeiras, trazendo à tona os sentimentos e emoções submersos no texto. A busca por atingir uma "verdade cênica" era também um princípio que estava na base do Sistema de Stanislavski: o mestre russo, muitos anos antes, quando encenou a obra *tchekhoviana*, trabalhava com seus atores exercícios para que suas ações, falas e emoções parecessem verdadeiras aos atores e ao público.

No caso dessa encenação, Analu explica um pouco melhor como se dava esse exercício para se chegar na "verdade do personagem":

O exercício para você falar é você convencer o outro que você está falando a verdade. Você fala para mim uma coisa e eu vou te dizer: 'eu não acreditei no que você está falando.' Aí você vai falar de novo. Aí ele – o Zé Celso – me levou a uma exaustão numa madrugada, que eu me lembro muito bem disso porque ele falava: 'eu não estou acreditando, faz de novo'. E eu fiz zilhões de vezes até chegar a exaustão e a um choro profundo. Aí eu cheguei na verdade da Irina. Eu cheguei naquele momento da profundidade do que aquele texto precisava. (PRESTES, 2017)

A atriz revela que só alcançou a "verdade de Irina" após ter vivenciado uma grande exaustão e um choro profundo. Irina, apesar de sua leveza – aparece como uma menina doce, vestida de branco –, é uma personagem que passa por grandes sofrimentos. Ela é a filha mais nova, perdeu a mãe ainda quando criança. Seu desejo de retornar a Moscou, assim como o de suas irmãs, é também um desejo de retorno a um período que, pela sua lembrança, foi feliz. Um pouco mais velha, mudou-se de Moscou e perdeu o pai também, ainda nova.

Macha tem a experiência infeliz do casamento e a paixão avassaladora por Verchinin fora do matrimônio, e Olga se dedica exaustivamente ao trabalho. Nenhuma das duas consegue se satisfazer com seu cotidiano. Irina, no transcorrer da trama, não chega a se apaixonar ou a amar, vive de uma ilusão do que seria o amor, ou do que seria o amor pelo trabalho, porque em nenhum dos campos consegue ter uma experiência concreta e satisfatória. Por fim, seguindo o modelo de ambas as irmãs, acaba aceitando a se casar com o Barão, sem estar por ele apaixonada e começa a trabalhar também, ainda que lhe falte o envolvimento que viria da vivência de uma vocação.

Ainda assim, nesse momento, suas decisões mostram que está aceitando a realidade e faz uma opção por tentar ser feliz com essas escolhas. No entanto, suas apostas numa vida feliz acabam mais uma vez não se concretizando: seu pretendente é morto num duelo, e sua vida, suas palavras, apesar da aparente leveza, carregam dor e sofrimento. Por constituir outra via de compreensão dessas circunstâncias, a vivência de ser acometida por

um choro profundo foi um procedimento eficaz para que Prestes experimentasse, com o corpo e a alma, toda essa tristeza indizível presente na composição de sua personagem.

O efeito alucinógeno da droga possibilitou aos atores um alargamento das sensações, preparando-os para que "vivessem" em profundidade os elementos suscitados pela peça e experimentassem as circunstâncias dos personagens da ficção buscando sempre um elo com sua própria história e com a história do grupo. Em seguida, no trabalho com o texto dramático, havia essa exaustão de dizê-lo até o momento em que ele ficasse verossímil, ou seja, que o público pudesse acreditar que aquela pessoa na frente dele realmente pudesse dizer aquelas palavras. Dessa maneira, após esse longo processo, os atores chegavam à profundidade emocional que o texto pedia e o diretor intencionava.

A possibilidade de analisar e entender o processo de criação desse espetáculo a partir de elementos do Sistema de Stanislavski remete primeiramente ao contato que o grupo teve anteriormente ao longo de quatro anos com o Método de Eugênio Kusnet, que é baseado nos princípios do Sistema. É identificável essa referência, que está na base do trabalho desses atores. É possível reconhecer, no processo dessa encenação, como Zé Celso se apropriou dos procedimentos aprendidos anteriormente e transcendeu-os, somando-os às práticas que vinham se enraizando em suas experimentações cênicas desde *Roda Viva*. Recriando tais elementos do Sistema de Stanislavski de sua própria maneira, acrescentando instrumentos, como o uso da mescalina, por exemplo, ocorria, como consequência, este prolongamento temporal do processo de vivência das situações trazidas pelo texto.

O texto de Tchekhov tem um forte teor emocional, observável principalmente nas rubricas das falas das três irmãs, que transitam a todo momento da alegria para a tristeza, se alterando entre a falta de esperança e a esperança plena, ao mesmo tempo em que mantêm uma leveza e uma delicadeza características delas. A impressão é de que, a todo momento, há um rio denso de emoções correndo por suas veias, mas, na superfície, elas mantêm uma leveza, como se suas águas corressem suavemente. Às vezes, esse rio vem à tona e mostra toda sua força, mas rapidamente esse fluxo passa, diminuindo de intensidade, correndo leve novamente. No fundo, elas vivem o tempo todo numa espécie de melancolia.

Nesse sentido, as experiências pessoais de cada ator, postas por eles mesmos em analogia com as de seus personagens, foram fundamentais para fazer emergir em cena esse forte teor emocional presente no texto. Além disso, os laboratórios de improvisação fizeram

com que eles vivessem em profundidade as situações propostas pela dramaturgia e, por consequência, pudessem entender e dar vazão aos sentimentos dos personagens.

Considerações finais

No processo de criação desse trabalho, o grupo brasileiro se apropriou do texto tchekhoviano fazendo uso de palavras e expressões que "cabiam mais na boca dos atores" e radicalizou na experimentação de procedimentos de interpretação, tensionando ao máximo a barreira entre ficção e realidade, usando a mesalina como um importante ingrediente em seu processo de criação. Pretendeu, com isso, subverter a dualidade do ator em cena e vivenciar "verdadeiramente" a situação dramática do texto.

Referências bibliográficas:

- CORRÊA, José Celso Martinez. A grande missão das Três Irmãs. **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1973.
- BORGHI, Renato. **Entrevista concedida por Renato Borghi**. São Paulo, 23 de fevereiro de 2016.
- CORRÊA, José Celso Martinez e STALL, Ana Helena Camargo de. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1959-1974)** / José Celso Martinez Corrêa, seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Stall. São Paulo: Editora 34, 1998.
- NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. **O encontro de Tchekhov com o Oficina**: desbunde, política e algumas contradições. *RUS - Revista de Literatura e Cultura Russa*, v. 1, p. 69-82, 2012.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. Editora Brasiliense, 1982.
- PRESTES, Analu. **Entrevista concedida por Analu Prestes**. São Paulo, 27 de maio de 2017.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. 2a Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- TCHEKHOV, Anton. **As três irmãs**. Trad. de Augusto Pastor Fernandes. Lisboa, Portugal, Editora Presença, 1965.
- TCHEKHOV, Anton. **As três irmãs**. Trad. de José Celso Martinez Corrêa, 1972. (Arquivo Edgard Leuenroth – Unicamp)
- TCHEKHOV, Anton. **As três irmãs / contos**. Trad. de Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo, Editor Victor Civita, 1979.
- VÁSSINA, Elena. LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: vida, obra e sistema. Rio de Janeiro, Funarte, 2015.

Abstract: In this article I make a reflection about the process of creation of the play *The Three Sisters*, staged by Teatro Oficina in 1972, directed by Zé Celso.

Key words: *The Three Sisters*; Teatro Oficina; process of creation.

Cadernos letra e ato

Boca de ouro no Oficina: o rito entre José Celso e Nelson Rodrigues

Gabriel Reis MARTINS¹

Resumo: Neste estudo, apresentamos uma proposta de análise acerca da realização cênica *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, idealizada por José Celso, em 1999. Busca-se, por meio de um diálogo com a tradição crítica teatral, apontar a relação do encenador com o dramaturgo e, principalmente, como ele se apropria do material dramático para compor uma poética de cena particular, enfatizando o caráter mítico e violento do texto, próximo às postulações de Antonin Artaud.

Palavras-chave: Texto e cena; Nelson Rodrigues; Teatro Oficina Uzyna Uzona; *Boca de Ouro*.

Considerações iniciais

Aquilo que o teatro ainda pode extrair das palavras é a sua possibilidade de expansão fora das palavras.
(Antonin Artaud)

Autor de crônicas, romances e peças teatrais, Nelson Rodrigues (1912-1980) é aclamado pela crítica literária, sendo, além disso, um dos dramaturgos responsáveis pela modernização da dramaturgia brasileira. Sua peça *Vestido de noiva*, levada à cena pelos Comediantes em dezembro de 1943, aparece como um dos marcos da encenação moderna nos palcos do Brasil. Em síntese, uma personalidade importante tanto na questão cênica quanto na questão dramaturgica.

Tendo em vista a amplitude de sua produção literária, o número de trabalhos realizados a partir de sua obra é vasto, fora o fato de sua poética dramaturgica apresentar

¹ Graduando de Letras na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com ênfase em Teoria Literária e Teatro Brasileiro. Desenvolve pesquisa de Iniciação Científica, com bolsa FAPEMIG, sob orientação da Profa. Dra. Elen de Medeiros. Email: grmartins95@gmail.com.

fases diferentes ao longo da trajetória do artista. Neste artigo, o texto que compõe parte do *corpus* é uma das tragédias cariocas², *Boca de Ouro*, escrita em 1959. Essa peça foi encenada pelo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, encabeçado por José Celso Martinez Corrêa, quarenta anos depois de escrita por Nelson. O encenador a reencenou no ano de 2001, elaborando, além da repetição, uma gravação em vídeo, também utilizada para a criação desse texto.

A partir desses dois materiais, textual e cênico, foi possível elaborar uma análise e mapeamento do espetáculo *Boca de Ouro*, tarefa que compôs uma pesquisa de Iniciação Científica cujo objetivo era justamente cotejar a dramaturgia com a encenação, para compreender a relação que José Celso estabelecia com o texto ao levá-lo para a cena; “em quais pontos havia uma convergência entre os autores e em quais eles se distanciavam” era a questão norteadora do trabalho.

A relação entre texto e cena é frequentemente o tema de discussão na teoria teatral, o que abre espaço para uma pluralidade de perspectivas diferentes. Dessa forma, fora feita uma seleção do que seria, dentro desses horizontes teóricos possíveis, mais relevante em relação à análise de *Boca de Ouro*. Apesar da extensão de referências e reflexões acerca das apropriações cênicas feitas sobre as dramaturgias de Nelson Rodrigues, as que se detêm especificamente sobre a peça do dramaturgo encenada pelo Oficina em 2001 não são tão numerosas, traço que confirma a necessidade da pesquisa aqui desenvolvida.

Boca de Nelson

A trama da peça *Boca de Ouro* diz respeito ao protagonista homônimo, um bicheiro de Madureira – figura quase mitológica na comunidade suburbana –, encontrado morto de forma degradante. O Drácula de Madureira, nome pelo qual o bicheiro foi apelidado pelos jornais na peça, teria um passado obscuro, em que, supostamente, nasceu em uma pia de gafeira, recebendo um batismo pagão (dados que só serão descobertos pelo espectador ao fim do primeiro ato).

Tal como é característico de algumas dramaturgias de Nelson Rodrigues, em *Boca de Ouro* o espectador não se depara com uma verdade objetiva, mas com uma ficcionalização que parte de outra personagem, que, no caso dessa peça, é D^a. Guigui, ex-amante do bicheiro, entrevistada por repórteres do jornal *Sol*, que buscavam um furo de reportagem sobre um dos crimes cometidos por Boca.

² Nomenclatura proposta por Sábato Magaldi, em *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, editado pela Nova Fronteira em quatro volumes, de 1981 a 1989.

Todos os movimentos do bicheiro, narrados por Guigui, são uma tentativa da redenção do nascimento baixo ao qual foi acometido o protagonista. Além disso, já na primeira cena da peça, o espectador assiste a um “renascimento” de Boca, que não está relacionado aos relatos de D^a. Guigui. Nesse episódio, ele pede ao Dentista para que troque seus dentes por uma dentadura de ouro (o que dá nome ao personagem), alegando que quando fechasse o paletó, ele seria enterrado em um caixão também de ouro.

Nas cenas seguintes, após a constatação de sua morte por parte do jornal, o personagem só aparecerá através dos relatos de Guigui. Caveirinha e o Fotógrafo, os funcionários do *Sol* enviados até a casa dela e de Agenor, seu marido, conseguirão da personagem três versões diferentes de uma mesma história sobre Boca de Ouro. É importante ressaltar que por todas as recordações serem projeções da mente de D^a. Guigui, a ação nascerá e será manipulada por ela:

Na peça, as versões diferentes decorrem da mesma pessoa, submetida a impactos emocionais contrastantes: ela odeia o bicheiro por ter sido repudiada, enche-se de remorso ao saber do seu falecimento e receia que o marido humilhado a abandone. (FRAGA, 1998, p. 176)

Em um primeiro momento, a ex-amante desconhece que Boca de Ouro está morto e demonstra um sentimento de ódio amargurado por ele. Portanto, ela o descreve inicialmente como um homem cruel, insensível e infiel, capaz de matar Leleco para ter a sua mulher, Celeste (personagens que, assim como o bicheiro, só aparecerão dentro dos relatos) como amante. Porém, ao saber da morte de Boca, a suburbana mudará a história, pois fica ressentida e alterada, escandalosa. Nesse novo cenário, ela o elogia, que passa de completo canalha avarão, corajoso e justo, melhor inclusive que o atual marido de Guigui.

Tal mudança para um relato elogioso ao Boca e ofensivo ao marido acaba por irritar esse último, que ouvia os relatos da esposa para o jornal; assim, aborrecido, no começo do terceiro ato, ele decide se separar dela. Mas, após uma reconciliação rápida feita por Caveirinha e o Fotógrafo, Guigui conta uma terceira versão da mesma história. Nessa última, Boca de Ouro é novamente cruel e poderoso, mas é acrescentado o caráter inseguro e covarde ao personagem, uma forma de Guigui se desculpar definitivamente com o marido, que pensava justamente isso do bicheiro.

Por fim, terminado o terceiro relato, a cena se desloca para a porta do Instituto Médico Legal. Caveirinha e um Locutor conversam sobre o assassinato de Boca de Ouro e sobre os detalhes do crime, cometido por Maria Luísa, personagem que aparecerá apenas no terceiro relato contado por Guigui – dado que, inclusive, não é à toa.

Apesar de não contemplar tudo, este breve resumo apresenta alguns pontos a partir dos quais José Celso se valerá para compor seu texto cênico. O aspecto mítico, principalmente no que diz respeito aos (re)nascimentos do bicheiro, enigmas por trás desse personagem, e sua violência – principalmente no primeiro e terceiro relatos –, além do jogo de ficcionalização de Guigui, serão tópicos centrais para os desdobramentos propostos pelo encenador na composição do texto cênico de *Boca de Ouro*.

Uma nova perspectiva para um novo teatro

Como mencionado anteriormente, José Celso Martinez Corrêa montou *Boca de ouro*, em 1999, no Teatro Oficina Uzyna Uzona. Em 2001, a peça integrou um projeto elaborado pela trupe em parceria/patrocínio da Petrobrás: o Festival Teatro Oficina, quando foram encenados e registrados quatro espetáculos já produzidos anteriormente pelo grupo: *Boca de Ouro*, *Cacilda!*, *As bacantes* e *Ham-let*. Dessa forma, a análise parte da encenação gravada em DVD, feita no Teatro Oficina, em 2001.

Por ser uma gravação, muitos dos elementos de cena podem não aparecer no recorte da câmera, e parte do efeito criado pelo jogo teatral do encenador se perde. No entanto, ainda assim é possível, a partir dessa filmagem, identificar características do teatro concebido por José Celso e como se dá sua relação com o texto rodriguiano.

Ainda, cabe dizer que a estética utilizada nesse espetáculo em muito difere da adotada nas encenações que vão de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, montada em 1967, até *Três Irmãs*, de Tchekhov, encenado em 1972, peça que marca o fim do Teatro Oficina de São Paulo, após a saída de Renato Borghi. O fato está ligado às várias reconfigurações estéticas pelas quais José Celso passou durante toda a sua trajetória nos palcos brasileiros, além da recriação do espaço cênico do Oficina, que modificou a concepção teatral de palco italiano ou brechtiano adotados anteriormente pelo grupo. Portanto, antes de nos atentarmos à encenação de *Boca de Ouro*, é necessária uma rápida passagem acerca da construção desse novo Teatro Oficina (espacial e esteticamente, o Uzyna Uzona) onde se passou o festival e, portanto, este espetáculo.

O primeiro detalhe diz respeito ao fato de José Celso expandir sua proposta cênica depois da reconstrução do espaço cênico, cujo projeto, feito por Lina Bo Bardi, previu outra dinâmica teatral diferente dos palcos tradicionalmente utilizados até aquele momento – dinâmica essa em que há a conciliação das peculiares características ritualísticas, adquiridas pouco a pouco pelo diretor: um palco-rua, sambódromo; o, tão sonhado, terreiro-eletrônico.

Dessa maneira, há um enorme impacto causado pelo espaço sobre o qual a dramaturgia será encenada: “o lugar se tornou um ambiente e, cada obra, pedia para sua representação uma organização cênica própria” (DORT, 2013, p. 51). No caso do Uzyna Uzona, o palco, tal como o texto, compõe uma dramaturgia, pois é notório que a disposição e extensão da casa do grupo paulista tem, lembrando as observações de Bernard Dort, uma partitura espacial única.

Graças a essas dimensões, é difícil imaginar que os elementos de cena, ou a própria encenação, fiquem concentrados em um ponto específico do palco. Além disso,

os atores e as atrizes, os técnicos, o público, bem como todo equipamento ou objeto de cena ou não, fazem parte do espetáculo, comungam ou se contrapõem e não há como esconder nenhum deles. Todos participam da cena. (BARDI, 1999, p. 18)

Também no Oficina, há uma grande janela de vidro que permite a entrada de luz natural para compor a cena. Assim, as relações com o obscuro, com o público e com o próprio espaço se dão de outra forma, pois, desde o início, não há uma quarta parede ou ilusão teatral que separe espectadores, atores, cenários e ação.

Apesar desse palco incomum, o Uzyna Uzona nunca apresentou problemas para realizar suas montagens, pois desde muito tempo, a exemplo de *Roda Viva* e *Galilei Galilei*, os atores não permanecem apenas no palco, pelo contrário, buscam preencher o espaço como um todo durante a encenação. *Boca de Ouro* é um bom exemplo da distribuição nesse novo espaço. Ainda que o elenco seja reduzido nessa peça, se comparada às outras montagens da trupe desde 1984, a sensação criada é a de que na passarela não há lacunas, pois sempre há um ator em cada ponta. Isso se dá graças à disposição adotada em cena, que age em forma de trios atuantes.³

Somada a essa característica do espaço, tão particular, está a estética ritualística de José Celso Martinez Corrêa. Como pontapé dessa discussão, é interessante apresentar alguns dos versos de uma canção composta pela trupe para o espetáculo *As bacantes*, de Eurípedes, também encenada no festival de 2001, que sintetiza bem o aspecto de rito adquirido pelo Oficina Uzyna Uzona e por seu diretor:

³ O elenco se posiciona ao longo do teatro, um membro em cada extremidade e outro no meio. Assim, o movimento na peça é maior, visto que as personagens põem-se a correr de um lado para o outro o tempo todo, trocando de posição e preenchendo toda a passarela-palco. Também os cenários acompanham essa disposição em trios: a cada novo ato eles são deslocados para uma das três posições. Esta característica é mais evidente com o escritório de Boca, que, em cada um dos relatos, aparece em uma posição diferente. Quanto aos cenários fixos, eles dependem do jogo de iluminação e dos próprios atores, que assumem suas posições cada hora em um dos lados do teatro.

Atuamos com o Público,
aprendemos com o Carnaval
com os terreiros de Macumba e Umbanda,
o contato de Amante,
nós, em cena, e o Amado Público,
para criarmos os Ritos de cada Dia ou Noite.
(CORRÉA, 2012)

É nesse rito em que se misturam o carnaval, as religiões afro-brasileiras e o público que José Celso apresenta sua poética de cena. Há uma “forma de contar” que potencializa os aspectos obscuros da trama e acaba por se sobrepor/englobar o texto, que ganha novas potencialidades. Esse detalhe, que visa a desequilibrar a relação entre forma (cena) e conteúdo (texto), tem relação direta com a poética teatral proposta por Antonin Artaud, forte referência para o encenador brasileiro, em seu livro *O teatro e seu duplo*.

Nessa consagrada obra, o autor francês escreveu que é a encenação – e não o texto – quem deve se encarregar de “materializar e, sobretudo, atualizar esses velhos conflitos, ou seja, esses temas serão transportados diretamente para o teatro e materializados em movimentos, expressões e gestos antes de se transferirem para as palavras” (ARTAUD, 2006, p. 145). Dentro dessa perspectiva, o texto não mais dirige o espetáculo, mas se apresenta como um elemento pertencente ao conjunto.

Além disso, “o teatro [para Artaud e para Zé] refaz o elo entre o que é e o que não é” (ARTAUD, 2006, p. 24), em uma conexão que leva o público para dentro da cena – o convoca – e mescla elementos do grande teatro, como a própria dramaturgia rodriguiana, e os cantos indígenas e africanos, não concebidos como elementos estritamente teatrais. Anteriormente, antes da consolidação do Uzyna Uzona, o movimento de colisão entre perspectivas cênicas era grande motivação para a composição poética de José Celso, como bem observa Armando Sérgio da Silva, em *Oficina: do teatro ao te-ato*.⁴

Contudo, foi a partir de seus trabalhos pós 1993, quando é encenado pela primeira vez o espetáculo *Ham-let*, que o diretor do Uzyna Uzona diminui a tensão das ambiguidades estéticas dentro dos espetáculos e assumiu, definitivamente, a postura ritualística em relação à tradicionalista⁵.

É atrelado a uma estética ritualística artaudiana, e ao novo espaço, que José Celso, na encenação de *Boca de Ouro*, insere sua leitura particularizada na tradição de montagens de Nelson Rodrigues e expõe uma concepção própria a partir da qual o rito orientará a peça.

⁴SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. Coleção: Debates. São Paulo: Perspectiva, 1981.

⁵ Para entender melhor essa tensão que existia entre duas perspectivas cênicas diferentes, ler os tópicos de 5 a 9 da Segunda Parte de SILVA (1981).

Mariângela Alves de Lima, em uma crítica acerca da encenação dessa peça, apontou para o fato de que

há mais de 30 anos o Teatro Oficina vem aumentando os pontos dos seus contos. Não faz nada ao pé da letra e exerce, sobre os textos que escolhe diferentes operações atualizadoras. Traduz com extrema liberdade, enxerta referências a fatos recentes e altera a ordem narrativa quando convém à perspectiva da encenação. (LIMA, s/d, s/p)

Com esse comentário, há uma confirmação de que no espetáculo acontecem vários deslocamentos com os sentidos e signos da dramaturgia de Nelson.

Nesse sentido, é possível dizer que existem novas ambiguidades na poética de Zé. Como demonstra Fernandes (2010, p. 35), “o Boca de Ouro de Marcelo Drummond ri muito, como está nas rubricas do texto”, além de respeitarem todos os diálogos e a ordem em que acontecem, movimento que reafirma um alinhamento ao texto dramático, contrapondo o que Lima diz. Igualmente, os figurinos de Agenor, de Leleco e de outras personagens seguem exatamente a descrição dada pelo dramaturgo nas didascálias, outra contradição. Mas o que isso significa?

Tal aproximação e distanciamento simultâneos, além de ressignificar a função do *autor-diretor* José Celso, torna-se o canal para a construção e potencialização dos símbolos na realização cênica, porque é também a partir de pistas deixadas pelo escritor carioca em seu texto que José Celso criará o seu *Boca de Ouro* e potencializará as tensões existentes na relação entre a literatura de Nelson e o teatro do Uryna Uryna.

Essa elaboração criadora de ambiguidades será analisada aqui a partir de dois tópicos diferentes: primeiro, nas dimensões de ficção; e, segundo, nas cenas acrescentadas e no objeto significativo da peça (colar de pérolas). Tendo analisado cada um desses aspectos, será apresentado o porquê de se caracterizarem como ritualísticos em uma perspectiva artaudiana.

Algumas pistas: a ficção de Nelson e a realidade de Zé Celso

Algo que não passa despercebido de nenhuma análise feita sobre *Boca de Ouro* e que se mostra como um dos aspectos essenciais para a construção ficcional na peça e, conseqüentemente, na encenação, é a dimensão ficcional potencializada pela figura de Guigui, que muda os rumos da história a cada impacto que sofre em entrevista com Caveirinha. A personagem se concentra, como mencionado anteriormente, nos três relatos diferentes acerca de um assassinato hipoteticamente cometido pelo Drácula da Madureira.

Tais relatos, na forma de *flashbacks*, ocupam a maior parte da peça e configuram o que se poderia definir como um grande *mito narrativo*.

Essa característica de *mito narrativo* contribui para o desdobramento da história em níveis de ficção diferentes, ou em planos narrativos, o que também será retomado e explorado por José Celso na elaboração da encenação. Esses níveis aparecem de forma sutil na dramaturgia: ficção e realidade se embaralham entre os planos para compor, principalmente, Boca de Ouro, Leleco e Celeste.

O caráter mítico em *Boca de Ouro* não é negado pelas contradições propostas pelo embaralhamento dos planos narrativos, pelo contrário, é fortalecido por ele: as versões diferentes de Boca - excessivas de maneiras diferentes - entram em sintonia com a primeira cena da peça, em que o bicheiro ora agride, ora fala manso, ora suborna o dentista. Outro exemplo dessa potencialidade criada pelo embaralhamento aparece na associação feita por Caveirinha e o Fotógrafo quando Guigui descreve o destino do corpo de Leleco, no início do segundo ato:

D. GUIGUI – (...) ele e os capangas meteram o corpo num táxi e largaram nas matas da Tijuca. Ah, o Boca é vivo, malandro!
CAVEIRINHA – Espera lá! (*para o fotógrafo*) Escuta, esse crime não é aquele?
FOTÓGRAFO – Qual?
CAVEIRINHA – (...) (*para d. Guigui*) Descobriram um cadáver nas matas da Tijuca e puseram a culpa nos comunistas. (RODRIGUES, 2013, p. 43)

O corpo descrito pelas personagens não tem nome, e pode muito bem ser de Leleco, confirmando o primeiro relato. Apesar disso, logo na fala seguinte o Fotógrafo irá lembrar que havia na cena do crime outro corpo, mas de mulher, o que coloca em cheque a veracidade do relato. Apesar de desmentido por Caveirinha neste momento, a imagem ressoa no terceiro ato, quando Celeste e Leleco são mortos ao fim da última versão narrada por Guigui.

Com isso, a ficção contada pela esposa de Agenor, que constrói um segundo plano narrativo na peça, se funde com aspectos do primeiro plano narrativo, em que as personagens do diálogo citado acima estão conversando. Essa pluralidade, ou mesmo dificuldade de delimitação dos fatos que aparecem na peça, foi intensificada por José Celso na elaboração da cena. Além de a leitura realizada pelo encenador, de forma notável, sustentar-se tanto na dramaturgia como em informações próprias da trupe⁶, são criadas novas dimensões ficcionais a partir da cena do “nascimento original” de Boca, que abre o

⁶ Como a referência à briga do Teatro Oficina com o empresário Sílvio Santos.

espetáculo, e com a presença do *camera-man*, que registra a cena e interage com ela substituindo e ressignificando a personagem Fotógrafo do texto.

Outro momento em que ocorre a potencialização dos planos acontece no começo do primeiro relato para o jornal. Guigui introduz as personagens na cena e as apresenta para Caveirinha, para o *camera-man* e para a plateia. Ao citar os nomes de Leleco e Celeste, ela dá o sinal para que eles entrem em cena com um gesto e assumam sua posição do quadro subsequente. É importante ressaltar que Caveirinha sempre olha espantado para os personagens quando esses aparecem em cena, ou seja, ele, assim como o público, é também um espectador. A diferença é que ele está em um nível ficcional diferente, pois é personagem aos olhos da plateia e plateia aos olhos de Celeste e Leleco.

O fato de Leleco, Celeste e Boca de Ouro aparecerem por intermédio de Guigui e, portanto, estarem em uma mesma camada de ficção, foi preservado por José Celso durante todo o espetáculo. Porém, o encenador torna mais complexa a relação das personagens, pois diferente do texto, no qual as personagens só aparecem pelos olhos da amante de Boca, na encenação elas nascem meio às outras personagens, em uma mesma dimensão, o que embaralha ainda mais os relatos de Guigui e os desdobramentos que eles suscitam (apesar da relevância maior ser atribuída ao protagonista), pois é nesse momento que nasce a fábula, a narrativa .

O que antes era apresentado apenas pelo texto, o diretor transferiu para sua cena e potencializou, embaralhando mais ainda os relatos contados por Guigui e pela própria linha narrativa da dramaturgia. Essa capacidade de ressignificar e engordar os sentidos, ou rearranjá-los, não aparece apenas no nível macroscópico da peça, na narrativa; também os objetos utilizados em cena, elementos sutis presentes no próprio texto, foram potencializados e tensionados por José Celso na composição de *Boca de Ouro*.

O que surge a partir de outras pistas

Antes de atentarmos aos objetos utilizados em cena, é importante lembrar que foi a partir dos vestígios da dramaturgia que o diretor assumiu uma postura frente ao texto, dando ao espetáculo, mais que farsesco, um tom mítico. Para Sílvia Fernandes (2010, p. 32), José Celso se vale de uma análise externa, pois “apoia-se na leitura de [Hélio] Pellegrino para realizar a encenação de *Boca de Ouro*”:

Boca de Ouro, nascido de mãe pândega, parido num reservado de gafeira, tendo perdido o paraíso uterino para defrontar-se com uma realidade hostil e inóspita, sentiu-se condenado à condição de

excremento. Seu primeiro berço foi a pia da gafeira, onde a mãe, aberta a torneira, o abandonou num batismo cruel e pagão...⁷

Se houve mesmo uma apropriação, como comumente acontece, ela não foi completa, pois, por mais que se assemelhe com a concepção do psicanalista brasileiro, o Boca de José Celso não nasce de uma simples mulher suburbana como pressupunha a análise da crítica acerca da dramaturgia.

Na verdade, nesse caso, de maneira oposta, o diretor se afastou tanto de Nelson como de Pellegrino, pois o bicheiro, antropofagizado, nasce de uma entidade vestida de dourado, lembrando Oxum, orixá umbandista, e diante de todos os atores e plateia. Ou seja, acontece a contemplação do nascimento de um, no mínimo, semideus. Essa visão do encenador acerca do Drácula de Madureira é materializada em cena por meio de alguns símbolos, bem demarcados pelo uso do dourado, e pelas representações ritualísticas de seu nascimento, traço apontado por Fernandes:

O acento na dimensão mítica da peça acontecia desde o início do espetáculo, emoldurado com uma espécie de liturgia pagã atuada por todo o elenco, em que se mesclavam danças a pontos de candomblé e samba tradicional. Logo em seguida (...) o ator Marcelo Drummond surgia nu por entre saias e pernas de uma entidade-mãe opulenta e mascarada de ouro como um deus asteca. (FERNANDES, 2010, p. 34)

Essa primeira cena, que abre o espetáculo, na qual é construída a figura de Boca de Ouro, não está presente na dramaturgia, mas é essencial para a composição cênica da peça. Nela estão presentes o samba de gafeira, a pia em que o bicheiro nasce e a mãe gorda, como pontos de alinhamento ao texto, reforçando o respeito e a proximidade de José Celso em relação às propostas do dramaturgo. Ainda nessa entrada, um detalhe que chama a atenção é a presença da figura de Nelson Rodrigues, um dos atores mascarados, que, sendo um dos primeiros a entrar em cena, é aplaudido pelo diretor, pelo resto do elenco e pela plateia, como um patrono.

Há ainda a cena do dentista, que é realizada tal qual a sugestão de Nelson, com a pequena diferença de ser complementada, pois assistimos a substituição dos dentes pelas dentaduras de ouro em Boca (passagem que não está descrita no texto, mas fica subentendida) ao som de apitos e cantos afro-brasileiros ou ameríndios, seguida de uma “coroação” do deus com um grande colar em dourado simbolizando a referência asteca.

Por fim, o colar, que já está presente no texto rodriguiano, é levado a um novo nível por José Celso. A joia, que na cena citada no parágrafo anterior começa na boca do

⁷PELLEGRINO, Hélio. O Boca de Ouro. *O Jornal*. São Paulo, fev. 1961. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1012199907.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

bicheiro - e que o Dentista faz questão de mostrar pra todo o público -, simboliza ao mesmo tempo os dentes extraídos e o próprio colar, item de extremo valor e riqueza. A opção por unificar estas imagens diferentes em uma só não está demarcada pelas rubricas do autor, ela é parte do que José Celso absorveu em sua leitura da peça, leitura que potencializou ambos os símbolos.

Também, na remoção dos dentes de Boca de Ouro, o vinho, bebida constantemente utilizada por José Celso aparece. A bebida, ligada ao deus Dionísio e aos rituais pagãos e cristãos, simboliza o sangue – elemento característico nas peças de Nelson – que sai da boca do bicheiro. Ele é despejado em uma cuba de acrílico, que na peça representa a pia de gafeira, gesto que, por fim, consuma Boca como um deus suburbano.

Uma encenação que se leva ao limite entre texto e cena

As duas características apresentadas nos parágrafos anteriores, presentes na encenação e no texto, sustentam-se na dimensão mítica e violenta do espetáculo. Dessa forma, análises como as de Eudinyr Fraga, feitas em *Nelson Rodrigues expressionista* (1998), podem ser utilizadas como pedra angular para ler também a encenação, pois “repetem-se constantemente as palavras, frases, ideias, caracterizando o texto [e cena] como se fosse uma oração e criando uma envolvente atmosfera de liturgia religiosa” (FRAGA, 1998, p. 27).

Além da linguagem cotidiana, característica da obra de Nelson, há em *Boca de Ouro* um tom de exagero pedido pelas rubricas do texto e nas falas, exagero este que é levado a sério para a realização proposta por José Celso, que dá voz a quase todas as rubricas de gritos, surtos e excessos das personagens. Outro ponto relevante tem a ver com o fato de que, de certa forma, Eudinyr Fraga aponta para uma potencialidade não tão aparente presente nas peças de Nelson Rodrigues, possível apenas pela associação do autor à corrente expressionista:

Há na dramaturgia expressionista um grande número de peças que preferiram optar pela recusa deliberada de traços psicológicos tentando explodir o palco com paixões no seu estádio mais primitivo, sombrias e violentas. (FRAGA, 1998, p. 36)

Essa leitura é uma chave para o entendimento de *Boca de Ouro* de José Celso. Na concepção de sua cena, é provável que ele tenha encontrado uma confluência das ideias, em que se encontram Artaud e Nelson, encenação e texto, dando à dramaturgia posta no palco

um tom que se afasta das leituras que comumente são feitas da obra do dramaturgo carioca, pautadas em uma perspectiva realista de cena e, comumente, textocêntrica.

São “agredidos” pelo encenador todos os traços: das dimensões ficcionais aos símbolos, objetos da cena. Todos os atores agem de forma exagerada, há muita gritaria em cena, escândalos efêmeros e violência física (como se lançar no chão), além do constante movimento de correr de uma ponta à outra, detalhes que reforçam o caráter cômico e melodramático do texto de Nelson e, para além da própria palavra, levam os corpos em cena, os atores, ao limite junto ao público. Além disso, no cenário há “um imenso rio de sangue, sugerido por uma longa passarela, que seguia toda a extensão do teatro projetado por Lina Bo Bardi” (FERNANDES, 2010, p. 33), passarela essa que simboliza a cor de Ogum e o sangue que corre a cada nova morte.

Também, o encenador brasileiro devolve para Boca, Leleco e Celeste o corpo que não tinham, pois em cena é realizado o seu nascimento, seu batismo (pois os três tomam banho na fonte do Teatro Oficina durante o espetáculo), sua vida e sua morte, ao serem embrulhados nos sacos plásticos ao fim do espetáculo, tal como se cobrem os indigentes, os sem-identidade.

Tal violência exagerada contra esses corpos em cena reaproxima José Celso do teatroterapêutico e ritualístico de Antonin Artaud, autor que diz que

o corpo humano atual é um inferno com o qual se atracaram todas as magias, todas as religiões, e todos os ritos para esclerosar, atar, petrificar, amarrar dentro do módulo de suas estratificações atuais, que são o primeiro verdadeiro impedimento a toda verdadeira revolução. (ARTAUD, 2017, p. 133)

Portanto, o exagero soa como uma purificação, pois segundo Artaud a cura depende por completo da violência e da crueldade, do grotesco, do escatológico, que possibilitam uma linguagem para além da palavra, que faz com que realmente se alcance a função do teatro, lugar “eleito para curar a dor, o lugar para recuperar uma nova identidade, mediante uma síntese do físico e do espírito”. (VITTORI, 2012, p. 8)

Finalmente, em síntese, estar perto e longe do texto, no embaralhamento psicológico das narrativas da peça e no corpo fragmentado e violentado, cria, de forma única, um *Boca de Ouro* além da dramaturgia, mas dentro dela, um Boca de Ouro corporificado e consagrado como deus, um Boca, como é característico do mítico e do ritualístico, que não se explica.

Referências bibliográficas:

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- BARDI, Lina Bo, ELITO, E. CORRÊA, J. M. **Teatro Oficina – Oficina Theater**: 1980-1984. Lisboa, Blau – Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1999.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago. In: **Sala Preta**. v. 12, n. 1, junho/2012. pp. 209-223. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57566/60623>>. Acesso em: 09 sep. 2017.
- DORT, Bernard. A representação emancipada. In: **Sala Preta**. v. 13, n 1, junho/2013. pp. 47-55. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/60564>>. Acesso em: 26 mai. 2018.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. Cotia, Ateliê/Fapesp, 1998.
- LIMA, Mariângela Alves de. **Boca de Ouro**, a fidelidade à rebeldia. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20000128-38818-spo-0068-eco-b34-not/busca/fidelidade+rebeldia>. Acesso em 13 dez. 2017.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- PELLEGRINO, Hélio. O Boca de Ouro. In: **O Jornal**. São Paulo, fev. 1961. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1012199907.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2018.
- RODRIGUES, Nelson. **Boca de Ouro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do teatro ao te-ato. Coleção: Debates. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- VITTORI, C. Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro. In: **Cadernos do IL**. Porto Alegre, n.º 45, dezembro de 2012. pp. 05-18.

Referência videográfica:

Boca de Ouro. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Direção do DVD: Tadeu Jungle. Teatro Oficina Uzyna Uzona. Petrobras, 1999.

Resumé: Dans cette étude, nous présentons une proposition d'analyse sur la réalisation scénique de *Boca de Ouro*, pièce écrite par Nelson Rodrigues, mise en scène par José Celso Martinez Corrêa, en 1999. D'après le dialogue avec la tradition critique théâtrale à souligner la relation entre le metteur en scène et le dramaturge, et surtout découvrir comment il s'approprie du matériel dramatique pour composer une scène poétique particulière, soulignant le caractère mythique et violent du texte, proche des postulats d'Antonin Artaud.

Mots-clés: Texte et scène; Nelson Rodrigues; Théâtre Oficina UzynaUzona; *Boca de Ouro*.

Cadernos letra e ato

Eduardo Garrido e o teatro brasileiro do século XIX

Lucila VIEIRA¹

Resumo: Este artigo apresenta o estudo que tem sido realizado sobre a obra de Eduardo Garrido, dramaturgo português que teve intensa participação no teatro brasileiro oitocentista.

Palavras-chave: Eduardo Garrido; teatro popular; teatro luso-brasileiro.

Eduardo Garrido teve extensa participação na vida teatral do eixo Portugal-França-Brasil. Através dos jornais que circulavam no Brasil do século XIX,² é possível notar a abundância de encenações que levaram aos palcos textos deste escritor. Entre mágicas, operetas, pequenas cenas cômicas, traduções e adaptações, são atribuídas a Eduardo Garrido dezenas de peças teatrais. Em crônica que Arthur Azevedo (AZEVEDO, 1893) dedica ao amigo, o brasileiro revela que não há um número preciso, mas passam de duzentas, as peças escritas por Garrido. Na nossa incipiente busca, a fim de sistematizar um índice de peças, percebemos que as escassas fontes de dados existentes sobre o autor apresentam divergências entre si. Por enquanto, sabe-se que Eduardo Garrido esteve algumas vezes no Brasil e, independentemente do tempo que aqui tenha permanecido, marcou significativamente a história do teatro brasileiro.

Em dezembro de 1870, o *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro notifica, pela primeira vez, a vinda do dramaturgo português ao Brasil. Na ocasião, o autor fora convidado por Furtado Coelho (1831– 1900), com quem estabelecera grande parceria, assinando a autoria de diversos espetáculos representados no Teatro São Luiz, do Rio de Janeiro, do qual o ator

¹ Doutoranda pelo programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. E-mail: lucilatrr@yahoo.com.br

² Consultados no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

era também proprietário. Depois dessa data, o nome de Eduardo Garrido começou a aparecer centenas de vezes nos jornais da capital brasileira. São Paulo, Campinas, Recife, Amazonas e outras regiões, minimamente urbanizadas daquela época, também abrigaram espetáculos escritos pelo dramaturgo, segundo dados da própria Hemeroteca. Desta feita, pode-se dizer que Eduardo Garrido também é um dos responsáveis pela invasão deste gênero na cena teatral brasileira das últimas décadas do século dezanove.

Eduardo Garrido faz parte de uma geração de autores teatrais pouco pesquisados pela academia, devido ao teor cômico e popular de sua produção, considerada, durante décadas, menos literária do que dramas e tragédias, por exemplo. Estudos recentes, porém, começam a desvendar a importância da dramaturgia musicada do século XIX, não só para a época em que foi produzida – o final do século XIX – mas para todo o caminhar do teatro que a sucedeu. Além de ter criado uma infinidade de peças, Garrido trabalhou intensamente como tradutor e adaptador de textos de outros grandes autores do seu tempo, tais como Henri Meilhac e Ludovic Halévy, parceiros do compositor francês Jacques Offenbach, principal compositor de operetas francesas.

Este fato possibilita associarmos a sua imagem à celeuma que opôs os defensores do drama sério³ aos que faziam gosto de ver o teatro cômico ganhar cada vez mais espaço, nas salas de espetáculo da Corte. Esta é uma discussão complexa, da qual alguns estudiosos já se ocuparam. O historiador Fernando Mencarelli, em sua tese de doutorado, aborda com bastante minúcia algumas das transformações provocadas pela propagação do teatro musicado e outros gêneros semelhantes:

A voga das operetas, das mágicas e das revistas imprime uma mudança de escala no teatro brasileiro: a ampliação do número de espetáculos, de afluência do público, de companhias, de casas de espetáculos, de produções teatrais, de grandes sucessos e de circulações de dinheiro em torno do que se revelava novo negócio, a indústria da cena. (MENCARELLI, 2003, p. 4)

O debate suscitado pela grande difusão deste tipo teatro contou com a participação de muitos críticos e literatos da época, e marcou significativamente a história do teatro no Brasil. Alguns destes intelectuais julgavam que as enchentes de público provocadas pelo teatro cômico estagnavam o crescimento do teatro nacional, impulsionado pelos românticos e realistas nas décadas anteriores (FARIA, 2001).

³ As peças consideradas mais sóbrias e literárias, sem música e com temas sérios, como dramas, eram chamadas de teatro sério à época.

Entretanto, sobre esse assunto, Mencarelli aponta para certa contradição da crítica quando se atribui menor grau de qualidade estética a estas peças, uma vez que tais gêneros tinham grande complexidade formal e dialogavam proximamente com a cultura brasileira. Foram estes gêneros que levaram aos palcos o maxixe, jongo, lundu, entre outras manifestações culturais populares, para as quais pesquisas acadêmicas mais recentes atribuem papel relevante na construção da arte brasileira.

Além do já citado trabalho de Mencarelli, o cenário voltado para a pesquisa da cultura e da arte popular no Brasil dá uma guinada significativa com a contribuição de trabalhos como os da professora Larissa Neves (2002/2006), que dedicou um longo estudo sobre Arthur Azevedo, com o olhar cuidadoso de Neyde Veneziano (1991) sobre o Teatro de Revista, além dos amplos estudos de Ângela Reis (1999), Betti Rabetti (2000), entre outros que se interessaram pela presença da cultura popular no teatro brasileiro dos dois últimos séculos.

Eduardo Garrido, apesar de ser português, numa época em que grande parte dos artistas de teatro do Brasil também era, trabalhou de modo a angariar a empatia do público popular. Por exemplo, no repertório de Eduardo Garrido há a tradução do melodrama *Sinos de Corneville* (do original francês *Les Cloches de Corneville*, de Clairville e Charles Gabet), que obteve muito sucesso e foi encenada muitas vezes, tanto no Brasil quanto em Portugal. Para além da tradução, que era invariavelmente livre, sem se ater demasiado ao original, consta também que tenha rodado pelos teatros da Corte uma adaptação da mesma peça, feita pelo próprio Garrido, cujo título é *Sinos de Corneville em Pindamonhangaba*, com clara intenção de abrigar o texto francês.

No teatro da Phenix Dramática, foi encenada a paródia *Phenix na Roça*, adaptada de uma comédia francesa. Na edição do jornal *A reforma*, do dia 2 de setembro de 1871, há uma matéria relacionada à estreia desta paródia. Segundo o jornal, é uma feliz paráfrase, na qual o “tradutor ou imitador, o Sr. Garrido, procurou com muito acerto dar à obra uma tal ou qual cor local” (A REFORMA, 1871, p.1).

O incômodo, provocado pela predominância das comédias e do teatro musicado, estava relacionado com o rompimento das fórmulas dramáticas preconizadas pelos defensores do belo texto e com a mudança do perfil de público que passou a frequentar, gostar e se identificar com aquele teatro, que os literatos julgavam de tão pobre qualidade artística. Tal suposição pode ser corroborada pelas palavras de João Roberto Faria, presentes em seu livro dedicado ao teatro brasileiro do século XIX:

Se por um lado as plateias se divertiam e os empresários ganhavam rios de dinheiro com as peças cômicas e musicadas, ou de grande aparato, por outro os escritores e intelectuais lamentavam a guinada do teatro brasileiro, que se afastava cada vez mais da literatura e se transformava em puro entretenimento. (FARIA, 2001, p. 150)

Mas se a discussão entre a persistência do teatro sério e a invasão do teatro musicado marca definitivamente a história do teatro brasileiro, o embate entre a estética irreparável da tragédia e a sempre polêmica topografia da comédia perpassa toda a história do teatro ocidental. Entretanto, neste trabalho não nos ocuparemos tanto em tomar partido nesta discussão.

Ainda que fosse nosso empenho tentar revelar a qualidade estética das comédias de Garrido, talvez não tivéssemos grande dificuldade em tal feito, uma vez que as críticas e comentários de jornal eram frequentemente abundantes em adjetivos elogiosos as suas peças. O próprio Arthur Azevedo destaca, naquela citada crônica, a habilidade dramática de Garrido quando afirma que “o diabo tem uma facilidade enorme em achar o lado cômico nas coisas mais serias; encanta pela despreensão e bonomia com que solta uma pilhéria ou perpetra um *calembour* [...]”. (AZEVEDO, 1893, p. 1). Azevedo ressalta também a superioridade da tradução da peça *Jovem Telêmaco*, em relação ao original do espanhol Eusebio Blasco. Este exemplar do teatro ibérico foi uma das primeiras peças trazidas por Garrido ao Brasil e, assim, como apontou Arthur Azevedo, a encenação tornou-se rapidamente um sucesso de público e recebeu diversos comentários positivos nos jornais. Em 1871, o *Jornal do Commercio* notícia que, como resultado deste reconhecimento, o autor receberia uma pena de ouro dos artistas do Teatro São Luiz, onde a peça era encenada.

A propósito, os comentários e opiniões que revelam as particularidades dos espetáculos que envolvem a autoria de Garrido tem sido um instrumento chave para esta pesquisa. Tendo em vista que não há (pelo menos, ainda não encontramos) nenhum estudo que aborde de maneira detalhada qualquer aspecto da dramaturgia de Eduardo Garrido, o conteúdo trazido pela crítica jornalística da época certamente tem ajudado na busca de caminhos investigativos que possibilitem desvelar um pouco do perfil artístico e intelectual deste autor, tão emblemático do teatro em língua portuguesa. Além disso, espera-se que os resultados obtidos a partir deste trajeto possibilitem entender que tipo de legado o teatro de Garrido pode ter deixado para arte teatral de épocas subsequentes.

O circo-teatro, por exemplo, é um gênero teatral que colabora para a sobrevivência do repertório do dramaturgo na cena teatral brasileira após sua morte, que ocorre em 1912.

De maneira geral, nas primeiras décadas do século XX, o nome do dramaturgo luso continua a aparecer também nas salas de espetáculo do país. Nada se compara, porém, ao grande número de representações da peça *Mártir do calvário* que possui centenas de registros de encenação durante todas as décadas do século passado. Em decorrência deste fato, o estudo acerca desta obra e seus desdobramentos ao longo dos anos ocupará um espaço significativo no trabalho que vem sendo realizado.

Antes que expliquemos os motivos pelos quais este drama sacro de Eduardo Garrido tornou-se sua obra mais conhecida e, conseqüentemente, objeto de nosso interesse, convém que descrevamos as outras partes que compõem preliminarmente o estudo.

Neste primeiro momento, temos nos empenhado em fazer uma coleta e organização de dados sobre a vida e a obra de Eduardo Garrido. A busca por acontecimentos relacionados à vida do autor é uma dificuldade à parte. O conteúdo trazido pelos jornais, apesar da impessoalidade, tem nos norteados principalmente no que diz respeito às viagens e estadias do escritor. Sabe-se que ele estabeleceu moradia em Lisboa, Rio de Janeiro e Paris, e em todos estes lugares produziu textos dramaturgicos.

Além do material jornalístico, encontramos algumas publicações que nos ajudam a elucidar informações sobre Garrido. Dentre elas, a *Carteira do artista: apontamentos para a historia do teatro portuguez e brasileiro*, de Sousa Bastos, na qual o autor faz questão de destacar sua proximidade e amizade com Garrido, bem como outros aspectos sobre a postura intelectual do autor e sua obra como um todo. Chama atenção também o trabalho de Luciana Picchio (1969), que traz análises e comparações entre peças importantes de cada período do teatro luso, de tal forma que seu estudo poderá nos auxiliar, nas etapas de estudo em que pretendemos aproximar e/ou distinguir o teatro de Garrido do praticado por seus contemporâneos. Encontramos dados também nas obras de José Oliveira Barata (1991) e Luis Francisco Rabello (1972).

As primeiras leituras têm revelado certa escassez de informações referentes à comédia portuguesa do século XIX. De certo modo, isto não nos surpreende tanto, já que aquela resistência dos letrados brasileiros para com a comédia, de certa forma, refletia a atitude da crítica dos centros culturais europeus. No caso de Portugal, torna-se claro quando percebemos a predileção dos historiadores em abordar a obra de Almeida Garret e a quase ausência de informações sobre a obra de Garrido.

O contato com o estudo realizado pelos pesquisadores do Centro de Estudo do Teatro, da Universidade de Lisboa, o qual, por meio de uma plataforma virtual, mantém

uma rica documentação acerca da história do teatro em Portugal, também tem sido importante nesta etapa de coleta de dados. A propósito, foi lá que encontramos, até então, a única lista sistematizada das obras de Eduardo Garrido, feita pelo estudioso Tiago Certal. Nesta listagem constam 51 títulos, entre textos autorais, traduções e adaptações. No entanto, ao observarmos alguns jornais da primeira década em que Garrido esteve no Brasil (1870), já pudemos perceber um número relevante de peças atribuídas ao autor e que não estão presentes na lista de Certal.

As referências bibliográficas relacionadas à história do teatro brasileiro serão igualmente importantes para o acréscimo de dados. *A história concisa do teatro brasileiro*, de Décio Almeida Prado, bem como o livro *As ideias teatrais no Brasil: o século XIX*, de João Roberto Faria, certamente contribuirão significativamente para a pesquisa como um todo, principalmente pela especial abordagem dada ao teatro produzido no período que pretendemos estudar.

Enfim, o levantamento de dados previsto para a primeira parte da pesquisa levará em conta o maior número de fontes possível, de maneira que, através do cruzamento dos dados por elas oferecidos, consigamos organizar de maneira produtiva os títulos de peças teatrais pertencentes a Eduardo Garrido, assim como as informações relevantes da sua biografia.

Além desta primeira parte, deveras objetiva e sistemática, também intenciona a análise de algumas peças do autor em questão. Por exemplo, na mágica intitulada *A péra de Satanaz*, uma de suas obras com maior sucesso de público tanto em Portugal quanto no Brasil, apresenta diversas particularidades que enriquecem potencialmente as leituras. Pode-se citar a possibilidade de apresentar certo teor crítico em relação à política monárquica da época, através da figura de uma das suas principais personagens, o Rei Caramba, que frequentemente era evocado pela crítica jornalística, quando esta pretendia se referir a um mau governante.

A pequena cena cômica *Os trinta botões*, arrolada entre as mais encenadas de Garrido aqui no Brasil, inclusive após a sua morte, também tem sido objeto de nosso interesse. A cena é toda construída sobre o mote de que “o Brasil não precisa de cabeças, precisa de braços” – fala atribuída por Garrido a um deputado e que expressa uma crítica clara ao atraso intelectual do Brasil em proveito de uma ostentação da força de trabalho. Bahia, um aristocrata brasileiro, está à procura de novos criados, mas exige que sejam estúpidos que tenham bons braços apenas. Quando se depara com Rosa e Thomé, dois portugueses espertos, coloca-os para fora de casa e recomenda-lhes que se encontrem um “trinta

botões” (um sujeito bobalhão), podem indicar aquela casa. A trama se completa com a armadilha pregada pelos dois, que voltam transformados nos tais criados burros que o brasileiro tanto procurava. Após uma série de enganos e prejuízos propositais, provocados pela dupla de portugueses, o patrão chega à conclusão de que estupidez não é tão proveitosa quanto ele imaginava. O desfecho da peça nos permite inferir, mais uma vez, sobre um possível viés crítico do nosso autor, que não ignorava o pensamento retrógrado da burguesia e dos governantes.

Levando em conta o grande número de peças europeias que chegaram à cena brasileira a partir de traduções feitas por Eduardo Garrido, acredita-se na importância do estudo acerca de algumas destas obras. Pensando igualmente na quantidade de representações aqui no Brasil, optou-se por investigar a peça já citada *Sinos de Corneville*, cujo título original francês é *Les cloches de Corneville*, de Louis-François Nicolaïe, Clairville e Charles Gabet. Diversos periódicos da Corte noticiam que já no início da década de 1880 a peça chegara a mais de 200 representações, no Brasil.

O estudo comparativo entre a tradução de Garrido e o texto original poderá desvelar características importantes sobre sua dramaturgia. Pois, quando se trata de uma obra inteiramente autoral, as facetas da sua criação ficam mais evidentes. Entretanto, é pouco provável que um autor não deixe traços da sua personalidade criativa presentes no trabalho a que se propõe.

Esta expectativa é deveras ampliada quando se trata de uma tradução feita pelo dramaturgo português, que também assinou uma infinidade de adaptações. A intenção é que neste capítulo consigamos estender o estudo a fim de compreender as regiões limítrofes entre os dois conceitos – adaptação e tradução – na obra de Eduardo Garrido. Segundo os anúncios jornalísticos, a peça *Sinos de Corneville* sempre sofria modificações. Encontramos menções a já citada adaptação *Sinos de Corneville em Pindamonhangaba*, *Sinos de Corneville em Chapéu d’uvas* (esta o jornal atribui parceria a Arthur Azevedo) e *Sinos de Corneville em casa*, entre outras.

Por último, não poderíamos empreender uma pesquisa sobre a poética de Eduardo Garrido sem que nos debruçássemos significativamente sobre a sua obra mais conhecida e encenada. Desse modo, temos dedicado um olhar cuidadoso para o texto original e autoral da peça *Mártir do calvário*. O enredo é baseado no texto bíblico e conta a peregrinação de Jesus Cristo até a sua crucificação. Escrita em 1902 esta peça é, talvez, o maior legado deixado por Eduardo Garrido ao teatro lusófono. Desde que foi escrita, não há uma década

sequer em que não encontremos ao menos uma encenação dela, em datas próximas aos festejos pascoalinos.

Desta peça, conseguimos encontrar, até agora, três edições assinadas por Garrido. Assim, em um primeiro momento, nos dedicaremos a analisar as possíveis diferenças entre as três edições. Sobre isso pudemos notar previamente que uma delas conta com apenas 13 atos, enquanto as demais são compostas por 16 partes. Entre as duas que apresentam igual número de atos, temos edições impressas no Brasil e em Portugal.

Em 1995, Gabriel Villela apresenta, com o Grupo Galpão, o espetáculo *Rua da amargura*, uma adaptação da peça de Garrido, voltada para o teatro de rua. Este espetáculo, por sua vez, também resulta em um programa especial para televisão chamado *A Paixão Segundo Ouro Preto*, que foi transmitido pela Rede Globo, em 2001. Portanto, além de comparar as três edições do texto, assinadas pelo próprio autor, buscaremos estabelecer diálogos e cotejos entre a adaptação encenada pelo grupo teatral e o programa especial apresentado na TV Globo.

Finalmente, após esta trajetória, o empenho será pela tentativa de sistematizar e descrever aspectos que evidenciem uma *poética garridiana*. Seja pela quantidade de vezes em que o autor se utilizou de certo recurso dramaturgico, pela repetição de temas, de personagens ou pelo tipo de resposta dada pelo público e pela crítica, há que se encontrar alguma estratégia que nos auxilie no ímpeto de traçar o perfil artístico de Eduardo Garrido. Para tal intento, buscaremos respaldo em estudos que também se voltaram exclusivamente para a obra de dramaturgos contemporâneos a Garrido. Por exemplo, a fortuna crítica sobre a poética de Arthur Azevedo, com quem o português dividiu a autoria de algumas peças, é relativamente mais extensa e pode nos auxiliar a entender o contexto criativo em que ambos estavam inseridos. A pesquisa realizada por Larissa Neves de Oliveira, *As Comédias de Arthur Azevedo – Em busca da História*, tem uma nítida preocupação em revelar outras dimensões da obra e do papel intelectual do autor, o que, de certa forma, coincide com a trajetória que almejamos para a última parte da nossa pesquisa.

Para além disso, esta parte da pesquisa pretende encontrar caminhos para compreender de que maneira o dramaturgo português se apropriava da cultura e dos costumes brasileiros, para acomodá-los nas peças que eram encenadas aqui. A partir de todo o material levantado, buscaremos vias que apontem para um possível processo de identificação entre o dramaturgo, os artistas e os frequentadores do teatro naquela época. Afinal, não é possível que ignoremos o fato de Eduardo Garrido ter sido fornecedor de todos os teatros da Corte (AZEVEDO, 1893, p. 2), em determinadas ocasiões, com três ou

quatro peças sendo representadas simultaneamente e provocando enchentes de público em todas elas. Através das inúmeras matérias jornalísticas, dedicadas a qualificar as obras assinadas por Garrido, e refletindo sobre conceitos relacionados à recepção e fruição artística, buscaremos responder em que medida Eduardo Garrido pode ser considerado um dramaturgo luso-brasileiro.

Ademais, o desconhecimento sobre um dramaturgo tão encenado durante décadas, com uma produção profícua e altamente apreciada pelo público brasileiro de seu tempo, provavelmente aconteceu por causa dos gêneros populares e cômicos a que se dedicou. Como se sabe, apenas muito recentemente os historiadores do teatro começaram a voltar seus olhos para aquele período e seus gêneros. Por isso, trazer à luz sua obra significa desvendar mais um pouco de parte importante da cena brasileira relegada ao ostracismo durante anos, mas cuja vitalidade teve como consequência todo o teatro posterior. Isso ocorreu, em grande parte, pela funcionalidade cênica dos textos teatrais como os de Garrido, que dialogavam intensamente com a cena popular, estando à margem de uma visão textocêntrica que vigorava à época.

Referências bibliográficas:

- AZEVEDO, Arthur. **O álbum**. Rio de Janeiro, número 21. 1893.
- BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- BASTOS, Sousa, **Carteira do artista**. Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898.
- FARIA, João Roberto. (Org.). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. vol. 1. São Paulo, Edições Sesc/SP; Perspectiva, 2012.
- FARIA, João Roberto Gomes de. **As ideias teatrais no Brasil: o século XIX**. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2001.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. **A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- NEVES, Larissa de Oliveira. **As comédias de Artur Azevedo: em busca da história**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, IEL/Unicamp, 2006.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Lisboa, Portugal, 1969.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo, Edusp, 1999.
- RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). Memória e culturas do popular no teatro: o típico e as técnicas. In: **Percevejo**. Revista de teatro, crítica e estética. n. 8. Rio de Janeiro, UNIRIO/ PPGT, 2000.
- REIS, A. C. **As condições de representação teatral na virada do século**. vol. 5. Rio de Janeiro, Folhetim, 1999.
- VENEZIANO, Neyde, **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas, Unicamp, 1991.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... oba! Campinas, Unicamp, 1996.

Abstract: This article aims to present the study that has been performed on part of the work of Eduardo Garrido, Portuguese playwright who had intense participation in the nineteenth century Brazilian theater.

Keywords: Eduardo Garrido; popular theater; Portuguese-Brazilian Theater

Cadernos letra e ato

Catarina e Finea: domadas ou domadoras?

Larissa de Oliveira NEVES¹

Resumo: Esse artigo tem o objetivo de analisar duas personagens do teatro renascentista: Catarina, de *A megera domada* (1593?), escrita por William Shakespeare, e Finea, de *A dama boba* (1613), de autoria de Lope de Vega. Após comentar rapidamente a estrutura não classicista desse teatro, o texto se concentra na ambiguidade das personagens, que, dentro de um contexto patriarcal, em que as mulheres estavam destinadas ao casamento, buscam fazer valer as suas vontades frente a uma realidade que as oprime.

Palavras-chave: Teatro renascentista; *A megera domada*; *A dama boba*.

A megera domada foi escrita por William Shakespeare entre 1592 e 1594, não se sabe a data exata. *A dama boba*, de Lope de Vega, é de 1613. São peças do Renascimento europeu e, embora de países diferentes (a Inglaterra e a Espanha), fazem parte de momentos icônicos da história do teatro na Europa, o teatro elisabetano e o teatro do século de ouro. Essas duas linguagens teatrais escapam às teorias classicistas que começaram a se impor na França, no século XVI, e que preconizaram o fechamento formal do drama, a partir de releituras que os chamados *dontos* realizaram da *Poética*, de Aristóteles².

Tais teorias tiveram consequências marcantes para o teatro francês: “Vai, por outro lado, provocar um duradouro fechamento de todo o campo cultural francês (autores, críticos, leitores, público) a estéticas diferentes. Sabemos que ainda serão necessários dois séculos aos franceses para compreender e apreciar o teatro de Shakespeare!” (ROUBINE, 2003, p. 17). Consequências essas que reverberaram para o teatro ocidental como um todo, já que as ideias chegaram aos outros países, tornando-se parâmetros estéticos a serem

¹ Professora de teatro brasileiro, dramaturgia e cultura popular do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. E-mail: larissa@iar.unicamp.br

² Para mais informações sobre as teorias francesas do classicismo, consultar ROUBINE (2003).

seguidos. Os dois séculos mencionados por Roubine são o XVII e o XVIII – apenas no século XIX, com os românticos, Shakespeare começará a ser apreciado pelos franceses, sendo então colocado no pedestal do cânone como grande gênio a ser seguido (Cf. VICTOR HUGO, 2010).

No entanto, até que a contestação às regras que preconizavam o fechamento do drama de fato gerasse um movimento de transformação, a prática teatral vivia em atrito com o pensamento estético, em termos de segui-lo ou transgredi-lo (como propuseram os românticos). A abertura a “estéticas diferentes” só acontecerá de maneira consistente, de modo a realmente quebrar com as regras dramáticas do chamado “drama bem feito” (isto é, aquele que segue uma linearidade de enredo ao contar uma fábula bem articulada), na virada do XIX para o XX, conforme atestam os excelentes estudos sobre o teatro moderno europeu (Cf. ZONDI (2001), ROUBINE (1998), SARRAZAC (2017), entre outros). Então ocorre de fato uma abertura e o reconhecimento teórico das novas possibilidades de se fazer teatro, que acolhem formas não-dramáticas e geram uma transformação no drama.

Tais transformações envolvem voltar os olhos para as estéticas antes excluídas dos padrões vinculados ao drama, como o teatro elisabetano e o teatro do século de ouro. Embora literárias e canônicas, ambas as linguagens trabalham com dramaturgia bastante dispersa no tempo e no espaço, com cenas que conduzem os leitores ao reconhecimento de um enredo muitas vezes fragmentado. São peças que contam lindas histórias e desvelam a natureza humana e as relações sociais, trazendo à cena personagens de composição refinada – no entanto, pela mistura de comédia com tragédia, pelo descosido, pela composição de cenas às vezes quase independentes, ficaram de fora dos eixos da poética classicista, que pregava a simplicidade das formas.

As peças de Shakespeare e de Lope de Vega, como se sabe, não têm nada de simples, embora sejam extremamente claras. Elas compõem cena a cena estruturas complexas de relações e pensamentos, sociais e individuais, trazendo à tona sentimentos por vezes ambíguos do ser humano. Nesses dois autores, apesar da palavra compor toda a ação (Cf. WILLIAMS, 2010), o discurso exige que se saia do senso comum para se tentar analisar a personalidade de personagens que são superiores às próprias peças (BLOOM, 2000). Apesar de deixadas de lado teoricamente, na concepção do drama, durante aqueles dois séculos, esses textos vão servir de exemplo para se pensar a estética do teatro moderno no século XX. Sarrazac (2017) retoma tais exemplos quando expande a teoria de Szondi (2001), em sua *Poética do drama moderno*. Para o teórico francês, entender o teatro moderno significa deixar de lado as teorias que fizeram do drama fechado o modelo do teatro

erudito: “Pôr entre parênteses o modelo aristotélico não é um fenômeno novo na história do teatro após a Renascença. Já fiz alusão ao teatro isabelino, Shakespeare, ao teatro do século de ouro que conheceram uma rejeição semelhante.” (SARRAZAC, 2017, p. 249). Assim, voltar os olhos para o teatro de Shakespeare, que na verdade nunca deixou ser o centro do cânone, aliado a um texto de Lope de Vega, não tão referenciado, no entanto formalmente semelhante, significa na verdade pensar sobre estruturas que fazem parte da produção contemporânea.

No caso desse artigo, todavia, vamos nos deter mais ao conteúdo, do que à forma (embora o primeiro esteja interligado à segunda), porque a ideia aqui consiste em pensar nas protagonistas de ambas as peças, cuja constituição reflete a sociedade patriarcal e o papel de mercadoria que a mulher ocupava nas sociedades das quais elas fazem parte. Suas semelhanças são marcantes. Ambos os textos trazem duas jovens irmãs, lindas, ricas e bem educadas, em idade de se casar. Nas duas casas representadas nas peças, uma das irmãs atrai muitos pretendentes e a outra não. Em *A dama boba*, a irmã repudiada é Finea, que, por ser muito burra, afasta qualquer rapaz. Já Nise vive rodeada de namorados, porque é culta e versada em literatura. Em *A megera domada*, é Catarina, por sua vez, quem afasta os namorados, por ser rabugenta, brigona e desobediente. A irmã atraente, Bianca, é doce e tranquila, por isso amada por todos.

Em nenhum dos dois textos as moças têm uma mãe, falecida nas duas tramas. Elas têm, porém, um pai, zeloso pela felicidade de suas filhas e que procura, para isso, casá-las com homens de boa condição social. A visão sobre o casamento é a mesma: um negócio, um contrato comercial, no qual as meninas serão vendidas a noivos de posses, ou no qual os pais das meninas comprarão um noivo. O pai deve arcar com um dote, que seja compatível com os bens do noivo. Esse terá a obrigação de sustentar a mulher, os filhos que tiverem, e de deixá-la amparada em caso de sua morte. Por trás da estrutura de compra e venda na qual a mulher é reificada – aos olhos de hoje completamente desrespeitosa para com a mulher (embora a situação ainda aconteça com frequência) –, está o conforto das esposas, que irão, em troca de si mesmas, viver com mordomias, sustentadas pelos maridos.

O amor não está ausente das peças. Apesar da naturalidade com que os homens falam sobre a negociação – não é nenhuma vergonha casar-se por dinheiro, pelo contrário, é um dever do jovem à época procurar uma noiva que lhe renda um bom dote (HELIODORA, In: SHAKESPEARE, 2009, p. 424) –, nas duas peças o amor surge como um aliado à felicidade e os casais principais (Finea e Laurêncio; Catarina e Petróquio) acabam por encontrá-lo no meio das negociações que acompanham seu enlace.

O objetivo desse artigo consiste em analisar as heroínas dessas peças e refletir sobre o quanto elas conseguem escapar de serem meros objetos dentro daquelas sociedades. Ambas, a seu modo, transformam-se no decorrer dos textos e chegam ao final parecendo que foram domadas pelo amor ou pelo casamento. Isto é, aos olhos das outras personagens, Finea e Catarina acabaram tornando-se o que seus pais e noivos desejavam que elas se tornassem. No entanto, um olhar mais arguto sobre suas personalidades, e sobre sua transformação, demonstra que, na verdade, são as duas que conseguiram, com extrema esperteza, enganar tanto os homens como as outras mulheres mais pacatas daquela sociedade à qual elas se recusavam a “se ajustar”, isto é, a serem objetificadas.

De “párias” da sociedade, as duas tornam-se manipuladoras e, sem que ninguém perceba, fazem todos de palhaços. As duas entendem, no decorrer de suas trajetórias, que não conseguirão sobreviver, ou alcançar a felicidade, se continuarem a contestar diretamente o lugar da mulher. Elas inteligentemente descobrem que o único caminho possível é o do melindre, assim, podem chegar ao final das peças sobrepondo-se àqueles que as dominavam. E precisam fazer isso sem que os dominadores percebam. Mas o leitor atento percebe – e é nessa sutileza que a grandeza desse teatro se articula.

Catarina – de louca à “esposa perfeita”

A megera domada termina com o famoso discurso de Catarina, no qual ela disserta sobre o papel da boa esposa. Resumindo sua fala, temos um discurso indicando que a mulher deve honrar e obedecer ao marido, estar sempre bonita para ele, e em troca ele deve respeitá-la, protegê-la e sustentá-la. A longa fala da moça, à primeira vista, corrobora o ponto de vista pregado pela sociedade representada na peça, sobre o lugar da mulher no casamento. No entanto, é possível encontrar ambiguidades naquele discurso, inteligentemente articulado por Kate para se divertir daquela sociedade, da qual percebeu que não poderia escapar. Não se trata de buscar na peça algo anacrônico (as entrelinhas do teatro moderno), mas de perceber, na clareza daquele discurso, a esperteza de Kate quando decide se adaptar (para não sucumbir). Diz ela:

Seu marido é senhor, é vida, é guarda;
Seu chefe e soberano, ele é que a cuida.
Ele a sustenta; seu corpo ele dedica
Ao mais árduo labor, em terra e mar,
Na noite horrenda e no frio do dia,
Pra deixá-la no lar segura e quente. (SHAKESPEARE, 2009, p. 537)

Em rápida análise da cena, Pregnoatto (2012) aponta para duas questões cruciais, que demonstram a ironia de Kate para com seu marido, naquele discurso. Primeiramente, o casal passara há poucos dias por uma viagem árdua, no meio da noite, na qual Catarina caiu da montaria e não recebeu ajuda, ficando enlameada e passando frio. Isso no dia de suas bodas, as quais Petróquio recusou-se a deixá-la festejar. Portanto, foi a esposa quem passou uma noite “horrenda e frio”, não o senhor. Quando em casa, Petróquio recusou-lhe comida e sono. Logo, ele não agiu como deveria em relação a ela, fornecendo-lhe um lar “seguro e quente”. A ironia se acentua no verso seguinte: “Amor, beleza e doce obediência – / Pouca paga pra dívida tão grande” (SHAKESPEARE, 2009, p. 537), porque Kate não tinha dívida nenhuma para com seu marido, que não propiciou a ela nada do que deveria (enquanto ela lhe trouxe um rico dote). Além disso, Petróquio está longe de ser alguém que trabalha “em terra e mar”, portanto, as obrigações da esposa (amor, beleza e obediência), seriam pagamento a quê?

O argumento de que Kate não está sendo completamente sincera em seu discurso baseia-se não só nessas analogias, mas também em toda a estrutura dramática que precede a cena: é simplesmente impossível aquela mulher, que conhecia perfeitamente o seu lugar de mercadoria numa sociedade machista e se revoltava contra aquele papel, resolver adequar-se ao que se esperava dela simplesmente porque o marido a atormentara durante um par de dias. Afinal, ela passara a vida sendo atormentada, na família, pelo pai e pela irmã, na comunidade, por todos os conhecidos da casa. A transformação se dá porque ela está cansada das ciladas que Petróquio arma para domá-la, claro, mas também porque ela mesma decide sobre a necessidade de mudar, ao menos mudar na aparência, para não sucumbir.

A primeira fala de Catarina na peça mostra direta e consistentemente o quanto ela tem consciência da posição oprimida que ocupa, como jovem mulher naquele meio misógino. Ao referir-se a possíveis pretendentes a casamento, ela retruca para o pai, Batista: “Senhor meu pai, será do seu desejo/Me fazer égua pruma tal parelha?” (SHAKESPEARE, 2009, p. 442). Ela sabe que está sendo negociada pelo pai como um animal, um objeto, a ser entregue a um homem como se fosse um fardo. A escolha das palavras acima é perfeita, porque ela almeja não apenas contestar, mas escandalizar. Uma simples e curta fala alcança delinear de imediato o temperamento explosivo de Catarina, sua inteligência e sua límpida percepção sobre seu lugar social (noção essa que sua irmã Bianca, por exemplo, está longe de ter).

Seu pretendente será Petróquio. Aquela “parelha”, a que menciona, almeja casar-se com Bianca, como, aliás, desejam quase todos os solteiros da peça. Petróquio surge vindo de outra cidade, em busca de riqueza com o casamento, sem se interessar de início por quem será a noiva. No entanto, ao saber pelos outros do gênio de Kate, intriga-se, porque, apesar de brava, Hortênsio a descreve como sendo jovem, bonita e bem educada. Antes mesmo de vê-la pela primeira vez, as falas de Petróquio dão a entender que ele está cada vez mais interessado e ansioso para ter ao lado uma mulher tão diferente. Decide então a todo custo conquistá-la (e domá-la), e o faz ouvindo o que Kate tem a dizer. Isso o diferencia de todos os homens com quem Kate convivera antes. A primeira cena entre os dois é um verdadeiro duelo de palavras.

Muito se fala sobre o amor, ou a paixão que Catarina e Petróquio sentiriam (ou não) um pelo outro, já que se trata de um casamento arranjado. Segundo Bárbara Heliodora:

O interesse que Petróquio tem pela megera que os amigos lhe pintam será, pelo menos, de curiosidade, mas a mim sempre pareceu que no momento em que ele e Kate se viram pela primeira vez, cada um deles sentiu que ali estava seu parceiro ideal – em Shakespeare o amor sempre entra pelos olhos (HELIODORA In: SHAKESPEARE, 2009, p. 424)

De fato, nessa primeira cena, quando se conhecem, Kate tem pela primeira vez a sua frente um homem que a escuta, e que a enfrenta. Antes dele, ninguém prestava atenção às suas palavras, nem pai, nem frequentadores de sua casa, e todos simplesmente a injuriavam o tempo inteiro. Kate, antes de conhecer Petróquio, era uma mulher isolada e solitária. Agnes Feitosa (2008) observa que, apesar da ironia de Petróquio quando descreve Catarina, ele a está elogiando, enquanto todos antes dele apenas a ultrajavam. O embate feroz entre os dois expõe que Petróquio a enxergou, ouviu-a, entendeu-a e está disposto a enfrentá-la e a amá-la. Por fim, indica que ele se encantou por ela: “Terá Diana embelezado o campo / Co’a graça que tem Kate em sua casa? / Seja Diana, então, e ela Kate – / E seja casta Kate, livre Diana” (SHAKESPEARE, 2009, p. 472).

Feitosa (2008) comenta, também, a inversão que ocorre, quando as personagens começam a ver Petróquio como sendo um louco, mais até do que Kate, devido às suas atitudes extravagantes durante e após seu casamento: ele se atrasa e chega vestido como um palhaço; recusa-se a ficar para a festa; no caminho para casa, deixa Kate caída na lama; em casa, não comem nem dormem; chama o alfaiate apenas para recusar os vestidos a Kate. As falas dos outros demonstram que, no fundo, Petróquio e Kate são realmente parecidos, pelo menos socialmente: “Trânio: Mais maldito que ela? É impossível / Grêmio: Ele é um

diabo, é um demo, um demônio.” (SHAKESPEARE, 2009, pp. 487-488). “Trânio: Nunca vi par tão louco da cabeça/ Lucêncio: E o que pensa a senhora de sua irmã? / Bianca: Que, louca, tem o louco que merece / Grêmio: Petróquio está Kateado, ao que parece.” (SHAKESPEARE, 2009, p. 491). “Curtis: Pelo que diz, ele é mais megera do que ela.” (SHAKESPEARE, 2009, p. 495).

A mudança de Petróquio enfatiza o esforço que ele está fazendo para conquistá-la. No entanto, apesar do texto indicar a atração do noivo por Catarina, o quanto ele resolveu fazer de tudo para cativá-la, inventando ardis que o fazem também ser visto como louco, ou enfeitado por Kate, não há dúvida de que ele a vê como uma propriedade que lhe deve obediência – e pretende alcançá-la a todo o custo. Nesse processo, maltrata-a, porque almeja subjugará-la. Ele em nenhum momento agride Kate fisicamente, mas a tortura, deixando-a sem alimento e sem sono. Tudo é arranjado como se fosse para o próprio bem dela. E ela não tem a opção, sendo mulher, de simplesmente sair daquela casa, sendo que na casa do pai também era maltratada, sempre repudiada por todos.

Kate é esperta e percebe, aos poucos, o que Petróquio quer dela. Ele não parece querer que Catarina de fato se transforme numa mulher como as outras, tanto que, conforme Catarina fica cada vez mais exausta, suas exigências tornam-se esdrúxulas. Isso acontece no final da terceira cena do quarto ato. Após mandar embora o alfaiate, Petróquio anuncia que vão sair para casa do sogro e que, como são sete da manhã, chegarão lá para o almoço. No que Kate responde que são duas horas, portanto só chegarão para o jantar. Então o marido responde: “Só monto no cavalo às sete horas. / Atente por que eu digo, faço ou penso, / Pois continua me contrariando.” (SHAKESPEARE, 2009, p. 513).

Aí, ela começa a perceber o que precisa fazer para conseguir conviver com ele. A questão não é definir quem está certo e quem está errado: a questão consiste em ela concordar com ele. Na quinta cena desse mesmo ato, ocorre a famosa passagem da lua e do sol. Estão a caminho da casa do pai de Kate e Petróquio exclama sobre a beleza da lua, mas está de dia, e Catarina retruca que é o sol. Petróquio então informa que é o que ele diz ser, senão voltarão para casa. Catarina aceita e é nessa fala que percebemos o final de sua transformação: “Já que estamos aqui, vamos em frente. / Seja isso lua, sol, ou o que quiser. / E se disser que é só vela de sebo, / Doravante eu concordo inteiramente” (SHAKESPEARE, 2009, p. 518). Se antes tudo era motivo para retrucar, agora ela decide aceitar até a mentira mais absurda. Petróquio teria, nessa fala, vencido, domado sua esposa, disposta a partir de então a concordar com ele o tempo inteiro.

Entretanto, a ironia é muito grande, porque é óbvio que tanto Petróquio como Catarina estão estabelecendo um jogo ali. Nada há de importante para se concordar ou discordar – lua é lua, e sol é sol: “Petrúquio: Disse que é lua. / Catarina: Pois eu sei que é lua. / Petróquio: ‘Stá mentindo: é o sol abençoado’” (SHAKESPEARE, 2009, p. 519). A fala traz comicidade pelo absurdo. Petróquio se espanta com Catarina, porque ela resolveu concordar com uma afirmação tão extravagante, a qual ele estava dizendo só para irritá-la. Se a mesma situação se passasse quando ele acabara de conhecer Kate, ela com certeza o teria destrutado, gritando vitupérios, mas, naquele momento, ela percebera de nada adiantar revoltar-se – ela jamais, sozinha, transformaria toda uma contingência social. Percebera também que, para tentar sobreviver àquele casamento, precisava ser mais inteligente do que Petróquio, não cair mais nas ciladas que ele preparara uma atrás da outra para ela e, ela mesma, usar do ardil que ele primeiro usara para com ela – isto é, falar o contrário do que estava vendo.

Antes de encontrá-la pela primeira vez, para conquistá-la, Petróquio estava decidido a surpreendê-la: “Se gritar, eu lhe digo simplesmente / Que ela canta melhor que um rouxinol. / Se franze a testa eu digo que parece / Mais clara e linda que a rosa orvalhada” (SHAKESPEARE, 2009, p. 467). Agora, é a vez de Kate surpreender Petróquio: quando ele espera que ela retruque diante das inconstâncias que diz, ela resolve concordar com ele, mesmo que pareça louca. Quando um velho se aproxima, Petróquio diz que é uma bela moça, no que Catarina concorda inteiramente. Ele então revida: “Espero que não ‘steja louca, Kate. / Este é um homem, fraco e enrugado, / Não uma moça, como você disse” (SHAKESPEARE, 2009, p. 520). Apesar dela não ter dito nada, apenas concordado com o marido, ela, sem redarguir, simplesmente responde: “Perdoa, pai, o erro dos meus olhos” (SHAKESPEARE, 2009, p. 520).

A cena é paradigmática tanto da relação entre Petróquio e Kate, como do fato de que a megera, sim, aceitou ser domada, mas, no fundo, ela também está se divertindo. Ela percebe ser impossível alterar seu papel de esposa e mulher, que não podia contestar as vontades do marido sem sofrer consequências de repúdio e maus tratos. Estava longe ainda o momento em que as mulheres começariam a lutar juntas pelos seus direitos. Mas havia uma outra luta possível, particular, no seio da família, o uso da inteligência e da astúcia para dobrar o homem sem enfrentá-lo. Catarina entende isso – percebe que se continuar a enfrentar Petróquio, de quem começa a gostar, porque apesar de tudo ele está se esforçando para ouvi-la e conquistá-la, não sobreviverá.

Não se trata aqui de diminuir o caráter misógino da peça, apenas de buscar ir mais fundo na literatura, inclusive levando-se em consideração que as personagens femininas de Shakespeare em várias peças desafiam o padrão social, usando por vezes o subterfúgio de vestir-se de homens para alcançar independência (o travestimento tem relação, também, diretamente, com a cena, por que somente homens atuavam).

O quinto ato é um dos mais engraçados dessa comédia de fundo sombrio para o espectador de hoje. Independentemente do transcurso opressor sobre Kate, o último ato faz rir, porque se desenvolvem as peripécias em torno dos pretendentes de Bianca e de seus inúmeros disfarces e confusões. Kate e Petróquio ficam à margem na primeira cena desse ato, mas o leitor atento enxergará, nessa passagem em que o casal protagonista torna-se observador, os indícios de que ambos entraram em um acordo, não só quando ela aceita beijá-lo, mas principalmente pela fala discreta e cúmplice de Petróquio, chamando Kate para perto dele: “Kate, por favor, venha aqui para um lado, para podermos ver o fim dessa confusão” (SHAKESPEARE, 2009, p. 524). Petróquio não ordena, ele pede com carinho, respeito e intimidade, e utiliza o verbo “podermos”, unindo os dois. Essa frase pode passar despercebida em meio àquela confusão, mas, em Shakespeare, nenhuma fala é supérflua, e essa, num detalhe, mostra que a essa altura o casal se entendeu.

O discurso final de Kate, portanto, por mais que, à primeira vista, corrobore o lugar da mulher submissa numa sociedade de homens, carrega mais significados, quando analisado a partir de toda a trajetória da heroína. No jantar, Kate fala direcionando seu veneno, agora controlado (não mais gritos e tapas, como ocorria no começo da peça), às outras mulheres, sua irmã Bianca e a Viúva. No começo do jantar, as três mulheres trocam farpas, e Petróquio, que conhece sua esposa melhor do que Hortênsio e Lucêntio conhecem as suas, sabe que Catarina vencerá a batalha verbal. E Kate vence não só elas, mas toda a sociedade no final – aquela sociedade que a desprezava no começo da peça. Ela dá a volta por cima, não apenas fazendo de Petróquio seu parceiro, mas enganando e sobrepujando aqueles que a tomavam por louca, e por megera.

Finea: a boba esperta

Em *A dama boba*, a opressão que as moças recebem é menor do que o sofrimento imposto a Catarina em *A megera domada*, no entanto, a semelhança no trato sobre o casamento é muito grande. Estamos na Europa do começo do século XVII e, mesmo que Espanha e Inglaterra tenham culturas muito distintas, as casas endinheiradas de ambos os países parecem tratar as mulheres de maneira bastante semelhante. Em *A dama boba*, o

casamento por dinheiro não é vergonha nenhuma, como em *A megera domada*. A exemplo de Petróquio, Laurêncio decide casar-se com Finea, apesar da estultice da moça, porque seu dote é muito superior ao da irmã Nise, por quem o rapaz parece estar enamorado no começo da peça.

Finea, se não fala abertamente contra sua situação naquela casa, se não briga e bate e grita como Catarina, contesta o padrão de outra forma, recusando-se a aprender a ler ou a dançar, recusando-se a ser uma moça bem educada (como Catarina o é), que possa atrair os jovens para o matrimônio. Nisso, ela exaspera seu pai, Otávio, que almeja, como Batista de *A megera domada*, casar as duas jovens filhas com homens de posses. Em *A dama boba*, porém, o amor surge como um trunfo poderoso. Se o mesmo ocorre em algumas outras peças de Shakespeare, em *A megera domada*, embora, como vimos, o amor pareça vencer no final, ele não é diretamente declarado – pelo menos não no caso de Petróquio e Catarina.

A literatura espanhola escrita no século de ouro volta-se para a reflexão sobre a natureza do bem e do mal, sobre as responsabilidades do homem e os meios de sua salvação. A Espanha vive com força a contrarreforma e os dilemas que desprendem de uma dualidade muito forte. Surge o famoso *desengaño*: o conhecimento revelado pela dor não é outra coisa senão a desilusão com o terreno, o movediço e o efêmero, comparada com o desejo do divino, da certeza e do infinito. Nessa fase Barroca, chocam-se os valores renascentistas, que colocam o homem à frente de seu próprio destino, com os valores medievais, que veem num outro plano, divino, a possibilidade de salvação. O amor é visto como um dom divino, que transforma as pessoas. Então Finea, à primeira vista, teria se transformado por causa do amor. No entanto, como Catarina, essa heroína é recheada de ambiguidades, e muito sagaz.

Enquanto Finea vive às voltas com professores para aprender lições elementares de dança e de alfabetização, nas quais não avança, em cenas bastante cômicas; sua irmã Nise tem a sua volta uma academia de poetas com os quais trata debates refinados sobre literatura. Enquanto uma é exasperante pela estupidez, a outra o é pela exagerada erudição. Diferente de Bianca, que até se casar (quando de certa maneira mostra que também pode ser respondona) atrai a todos com sua doçura, Nise tem um lado que revela de outra maneira o machismo inerente às relações sociais: sua erudição é maior do que convém a uma mulher. A fala do pai das moças deixa claro que nenhuma de suas filhas é inteiramente adequada ao que se espera delas:

Consiste a discrição de uma casada
Em amar e servir a seu marido;

Em viver recolhida e recatada,
Honesto no falar e no vestir;
Em ser da família respeitada,
Saber retirar a vista e ouvir,
Em ensinar os filhos, cuidadosa,
Apreciada por ser limpa, mais do que formosa.
Para que eu quero que a bacharela,
Minha própria mulher, conceitos me diga?
O casamento de Nise me exaspera,
Pois o que é de mais ou de menos me afadiga.
Que a virtude em seu meio termo prossiga:
Que Finea fosse mais e Nise menos soubera.
(VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, pp. 345-346)

A fala se assemelha superficialmente com o discurso final de Catarina. Na superfície, porque, como vimos, o contexto daquele discurso traz uma ambiguidade que Otávio não almeja – o pai considera suas duas filhas exageradas – uma burra demais e a outra erudita ao excesso. Mas Nise vê-se o tempo todo rodeada de rapazes que a cortejam e, apesar de mais rica, Finea só consegue um noivo porque este não a conhece.

O irmão de Otávio deixou como herança para Finea um vantajoso dote, quatro vezes mais alto que o dote de Nise, para compensar sua burrice, pois pensou que nenhum rapaz se interessaria por ela. Finea está noiva de Liseo, por um acordo feito à distância, sem se conhecerem. A peça se inicia com Liseo chegando à casa de Otávio para conhecer sua futura esposa. Liseo se desencanta de Finea imediatamente, ao perceber o quanto ela é parva, e, ao mesmo tempo, se apaixona por Nise.

Nesse meio tempo, o namorado de Nise, Laurêncio, sente-se atraído pelo dote de Finea e decide trocar Nise pela irmã, movido pelo interesse financeiro. Os dois rapazes se entendem, já que ambos querem a irmã, que no começo estava destinada ao outro. Finea se apaixona por Laurêncio, quando este começa a cortejá-la, mas Nise não aceita perder o namorado para a irmã e as duas disputam o mesmo rapaz, Laurêncio. Finea, então, sente a necessidade de se transformar, porque, se não agir, terá que se casar com Liseo quando ama desesperadamente a Laurêncio.

Clara – Já não podes seguir com as vontades de Laurêncio.
Finea – Clara, já não há diferença
Entre elas e deixar de viver.
Não entendo como se passou,
porque já sinto como perdido
desde que ele me falou,
todo e qualquer sentido.
Se durmo, sonho com ele;
Se como, nele estou pensando;

se bebo, estou olhando,
na água, a imagem dele.
(VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 394)

Diferentemente de Catarina, que em nenhum momento se declara para Petróquio, Finea abertamente revela que o amor tocou seu coração. Ao se apaixonar por Laurêncio, Finea inicia seu processo de descoberta. Ela deixa de ser a tapada que nada entende, para se tornar não só prendada, como a irmã, porque passa a se dedicar mais às aulas que antes a entediavam, mas extremamente sagaz nos artifícios que cria para conseguir enganar a todos a sua volta. É de tal modo que consegue conquistar Laurêncio de fato e casar-se com ele no final. Toda sociedade que frequenta a casa de Otávio surpreende-se com a transformação de Finea:

Clara – Com grande conversação
Falam de teu entendimento.
Finea – Folgo estar tudo a contento
Se há nova opinião.
Clara – Teu pai fala com Miseno
De como escreves e lês,
E danças com fluidez,
O passo firme e sereno.
Tudo atribui ao amor
De Liseo esse milagre.
Finea – Em outra ara se consagre
Meus votos e meu fervor.
Tem sido Laurêncio o mestre.
(VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 394)

Laurêncio, que começa a cortejar Finea de olho apenas em seu dote, enamora-se aos poucos pela jovem que sabe exatamente o que fazer para atraí-lo. Até Liseo, cansado das recusas de Nise, pensa em voltar a cortejar sua noiva inicial, transformada:

Me tratas com tal desdém
que já penso em apelar
para os que consigam dar
o valor que me convém.
Pois repara, Nise bela,
– com Finea foi adiado –
mas um amor desdenhado
pode achar remédio nela. (...)
Se passou com tua irmã
uma notável mudança
que pode dar esperança
a um sentimento amanhã.
(VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 417)

No entanto, do mesmo modo que com Catarina, o leitor atento perceberá que tal transformação é fruto das aparências. Não teria sempre Finea fingido ser boba, para zombar e se divertir de todos: pai, professores, irmã e, inclusive, nós, leitores? E só revelou sua verdadeira inteligência quando se apaixonou e teve então a necessidade de usá-la para conquistar e se casar com o homem que amava? Ou Finea era de fato boba, mas o amor, força que tudo move e transforma, a modificara a tal ponto que ela, movida pelo objetivo de ter o homem que amava, tornou-se inteligente? Que máscara veste Finea?

Independentemente da resposta que o leitor prefira dar, Finea, a boba, sobressai como sendo a pessoa mais esperta daquela casa: engana o pai, a irmã, os professores e os pretendentes, utilizando-se sabiamente da imagem que todos sempre tiveram dela – da boba. Quando o professor usa a palmatória para castigá-la, ela revida com violência. Quando lhe mente sobre o significado de uma palavra nova, tentando ridicularizá-la, ela usa a mesma palavra para zombar do pai. Quando inicia o namoro com Laurêncio, a todo o momento revela “inocentemente” ao pai e à irmã seu amor, o abraço e o flerte, utilizando-se das respostas dos dois para abraçar e namorar com mais ardor, a ponto de Otávio expulsar o jovem de sua casa.

Otávio – Laurêncio não entra mais em minha casa.
Nise – É um erro de boa-fé,
Porque Laurêncio a engana;
Ele e Liseo só falam para adestrá-la.
(VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 410)

Como se vê pela fala, se Catarina precisa ser “domada”, Finea deve ser “adestrada”. Ambas, porém, enredam quem as deseja enredar. Se Catarina se aproveita, no final da peça, de sua imagem de megera para vencer a aposta do marido e sobrepujar-se frente às outras mulheres, que tentavam humilhá-la, e a toda a sociedade que sempre a rejeitou e insultou, Finea irá também se aproveitar da alcunha de tola, para vencer. Ela decide usar o senso comum que todos têm dela para conseguir alcançar o seu objetivo. Em determinado momento do enredo, quando se vê em perigo de perder Laurêncio, porque seu pai quer obrigá-la a se casar o mais rápido possível com o noivo inicial, Liseo, Finea decide fingir ainda ser a boba que era.

Laurêncio então pergunta: “Saberás fingir-te de boba?” No que ela responde prontamente: “Sim, que o fui muito tempo / e, no lugar onde nascem, / sabem os cegos andar”. (VEGA In: GUINSBURG e CUNHA, 2012, p. 427). Cabe então novamente a pergunta: foi mesmo sempre boba, a dama boba, ou esteve a enganar os outros, para poder viver como desejava numa sociedade que impunha a ela viver “adestrada”? Qual máscara

veste Finea? Ao final da peça, o leitor vê-se sem saber o que pensar dessa personagem extremamente encantadora e feiticeira.

Quando Otávio informa que Laurêncio nunca mais poderá entrar em sua casa, Finea esconde-o no porão, porque, se nunca sair, não precisará entrar, cumprindo, assim, a ordem do pai. Quando Otávio diz que ela não deve conviver com homens, até se casar, ela pede para se esconder no porão, onde arma uma pequena festinha para ela, sua criada, Laurêncio e seu criado. Encontrados os quatro, Otávio não tem outra coisa a fazer a não ser aprovar o casamento, para evitar o escândalo. Assim Finea alcança, como Catarina, adaptar-se, nas aparências, ao que a sociedade impõe para as mulheres, e dessa maneira conquistar um pouco de voz.

Algumas pequenas conclusões

Catarina e Finea revelam a maestria de uma dramaturgia capaz, ao mesmo tempo, de assegurar a mentalidade social da época em que foram escritas (afinal, as personagens tornam-se as esposas que deveriam se tornar) – mentalidade misógina cujas consequências são sentidas até hoje – e subvertê-la (afinal, as duas inteligentemente não só mostram ao leitor que existe uma opressão da qual as mulheres deveriam lutar para escapar, como conseguem em certa medida vencê-la).

A dramaturgia elisabetana inglesa e a do século de ouro espanhol trazem ferramentas inspiradoras para o teatro contemporâneo, porque alcançam a abertura tão trabalhada no teatro atual, na qual perguntas são lançadas sem a necessária resposta, as personagens são misteriosas e as relações sociais padronizadas são contestadas. Enquanto forma e conteúdo, Catarina e Finea são personagens atuais, pois a máscara delas não se revela completamente, e, por não se revelar, alcançam a dialética de corroborar e inverter, não alternadamente, mas no mesmo instante, e o fazem com extremo sentido de necessidade. Ambas encantam o leitor, apaixonam, pela maliciosa maneira de lidar com a vida e com as outras personagens mais estanques com as quais convivem. São as Catarinas e as Fineas que, com inteligência e doçura, vão traçando os caminhos de uma convivência mais justa entre homens e mulheres.

Referências bibliográficas:

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. São Paulo, Objetiva, 2000.
FEITOSA, Agnes Bessa Silva. **Reescrevendo Shakespeare no cinema: de A megera domada a 10 coisas que eu odeio em você**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2008.

- GUINSBURG, Jacó; CUNHA, Newton (org.) **Teatro espanhol do século de ouro**. Trad. de Ignacio Arellano. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- PREGNOLATTO, Flávia Peres. Análise da obra *A megera domada* de William Shakespeare. In: **Décima mostra acadêmica**. UNIMEP, 2012. Disponível em: <http://www.unimep.br/phpg/mostraacademica/anais/10mostra/4/506.pdf> Acesso em: 06/2018.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 2003.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen à Koltès**. São Paulo, Perspectiva, 2017.
- SHAKESPEARE, William. **Teatro completo: comédias de romances**. vol. 2. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2009.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, CosacNaify, 2001.
- VICTOR HUGO. **Do grotesco e do sublime**: tradução do Prefácio de Cromwell. Trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

Abstract: This paper aims to analyze two characters of the Renascentist theater: Katherine, of *The taming of the shrew* (1593?), written by William Shakespeare, and Finea, of *La dama boba* (The silly lady) (1613), written by Lope de Vega. After a short commentary about the non-classicist structure of those pieces, the text focus in the ambiguity of the characters that, in a patriarchal context, in which women were destined to marriage, seek to assert their will in the face of a reality that oppresses them

Key-words: Renascentist theater; *The taming of the shrew*; *La dama boba*.

Cadernos letra e ato

Artaud explicado é Artaud traído:¹ linguagem, cena e corpo na crítica artaudiana

Isadora Saraiva Vianna de Resende URBANO²

Resumo: Os textos deixados por Antonin Artaud acerca de suas teorias teatrais apresentam recorrentemente a problemática do uso das linguagens verbal e corporal na construção cênica. É neste sentido que, a partir de seus apontamentos, desvela-se uma teoria teatro-literária latente que relaciona linguagem, dramaturgia, corpo e cena sob a ótica do *Teatro da crueldade*.

Palavras-chave: Antonin Artaud; teatro da crueldade; teoria crítica.

Corpo, palavra e crise

Sob a luz dos estudos literários, o texto dramaturgico, concebido enquanto material de registro escrito, mormente dialógico e produzido em vistas de uma composição teatral, apresenta-se como um gênero que estabelece com o leitor-espectador relações muito particulares. Tal forma, dada a sua dupla condição de *texto para ser lido* e de *texto para ser encenado*, conduz o leitor (em *lato sensu*: aquele que se serve de tal documento) a possibilidades distintas de atitudes de recepção.

Enquanto objeto de análise do campo literário, a dramaturgia permite ao leitor certas escolhas de sentidos, e de imagens, deixadas em aberto por lacunas do próprio texto, as quais, em dada medida, são inevitáveis, visto que o controle das possibilidades interpretativas não é totalizante. Pelo contrário, o acordo é sempre parcial, contando com a cooperação do outro na aceção dos significados propostos, parceria que pode ou não ser bem sucedida.

¹ O título é uma citação presente em *O teatro e seu espaço*. (BROOK, 1970, p. 53)

² Graduanda do Bacharelado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: isaresendeurbano@yahoo.com.br.

No palco, por outro lado, a recepção passa pela mediação do encenador, que cria, muitas vezes a partir de um texto, um outro objeto de análise, composto com outros objetivos, onde insere sua subjetividade e marca seu direcionamento para o público que irá lidar com esse material.

Nesse sentido, à primeira vista, a dramaturgia como literatura parece exercer uma forma de contato mais imediata na relação autor-texto-leitor³, especialmente se considerando que levar o texto à cena não esgota as possibilidades interpretativas que permanecem abertas na dramaturgia, independentemente da qualidade do encenador, dos atores ou da própria montagem, uma vez que “as representações, até nos centros artísticos mais desenvolvidos, cobrem apenas uma parcela da dramaturgia, e aqueles que se contentarem com elas deixarão de usufruir um imenso acervo literário.” (MAGALDI, 1998, p. 8)

De tal forma, a leitura da dramaturgia e a encenação relacionam-se ao texto dramático a partir de objetivos e condições necessariamente distintas, dizendo respeito a caminhos situados interpretativos no efêmero, na esfera das possibilidades e do potencial, seja no âmbito da recepção do leitor, seja na mediação proposta pelo encenador.

Assim, a apreciação literária de um texto dramático e a sua realização cênica demandam fatalmente métodos processuais de recepção que sejam necessariamente particulares, afinal, como discutem diversos teóricos como Dort, Sarrazac e Williams,⁴ a “análise do texto e análise do espetáculo são processos diferentes mesmo se complementares. Nenhum espetáculo explica por milagre o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical.” (RYNGAERT, 1996, p. 31)

À vista disso, a interação texto-cena realiza-se através de pactos que conciliam as suas distintas materialidades, e que podem propor diferentes saídas para os muitos desafios do texto e do espetáculo teatral. A título de ilustração, questões relacionadas à escassez de recursos e aos obstáculos cênicos e materiais, que seriam graves empecilhos na encenação, podem encontrar solução nas mãos de um leitor imaginativo. Em contraponto, as necessárias escolhas de sentidos, exigidas pelas lacunas do texto, que dificultam a sua

³Considerando-se o encenador e a cena como mediadores entre o autor/dramaturgo e o público (compondo uma relação autor-texto-encenador-cena-público); a análise deverá ser outra caso se avalie o papel do encenador não como mediação, mas como uma nova criação.

⁴DORT, Bernard. A representação emancipada. In: **Sala Preta**. São Paulo, p.47-55, jun. 2013. Tradução de Rafaella Uhiara. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/60564>>. Acesso em: 11 jun. 2018. SARRAZAC, Jean-pierre. A invenção da teatralidade. In: **Sala Preta**. São Paulo, p.56-70, jun. 2013. Tradução de Sílvia Fernandes. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531>>. Acesso em: 11 jun. 2018. WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

clareza, e os desafios com relação à atualização da sua linguagem podem se desembaraçar quando o encenador se interpõe na composição, ressignificando o texto dramático.

Dentre essas múltiplas potencialidades, temos formas de teatro que se mostram mais ou menos representativas e miméticas, aproximando-se da cena naturalista (destacada, por exemplo, na criação ibseniana) ou dela se afastando, a partir de propostas que saem do âmbito da *mimesis* e que apostam em outras formas de construção cênica, como é comum na cena contemporânea.

Torna-se, portanto, essencial a observação de que o modelo de drama burguês, fundamentalmente naturalista, adentra o século XX já como esclerosado, ultrapassado e fatalmente em colapso, não só no que diz respeito ao procedimento dialógico, como em todo o seu arcabouço. O teórico Anatol Rosenfeld evidencia que “na crise do diálogo reflete-se uma crise muito mais ampla. O drama moderno, aberto, assimilou essa crise na sua própria estrutura” (ROSENFELD, 2000, p. 45).

A essa cena irremediavelmente *passée*, opõem-se outras propostas, de dramaturgos como Pirandello, Brecht, etc., que revolvem as crenças em relação às maneiras de se fazer teatro, à sua forma e à sua finalidade, em boa parte questionando a relação hierárquica que se estabeleceu entre o dramaturgo, o texto e a cena.

Nesse contexto, ocorre um rearranjo nos critérios que guiam a composição teatral do encenador, a partir do qual a fidelidade ao texto já não é mais determinante, e as relações entre texto, palavra e corporalidade são repensadas:

na afirmação do corpo contra o texto (e também por vezes contra a palavra, toda e qualquer palavra), reencontramos a velha desconfiança para com o intelecto e a nostalgia de um teatro popular liberto do peso das palavras! (RYNGAERT, 1996, p. 37-38)

Nesse quadro insere-se a crítica de um dos mais destacados pensadores do campo, Antonin Artaud. Este, patrono da ideia de um teatro que seja necessariamente capaz de insurgir o corpo contra a hegemonia da palavra articulada, bem como do texto dramaturgic, tece como ideal um teatro que obrigue, a si mesmo e aos seus espectadores, a uma tomada de posição subversiva, insubmissa e transformadora.

Caberia, assim, ao teatro, retornar às suas origens dionisíacas, isto é, ao seu caráter ritualístico, além de recuperar a sua liberdade formal e a sua natureza terapêutica e sacra, na dependência forçosa de uma insurgência do corpo, o qual deveria se impor acima e além dos limites da palavra.

A partir dessa premissa, depreende-se ainda outra tese, acerca da real fronteira entre o que se quer expressar e o que de fato pode dizer a linguagem textual, ou seja, acerca da limitação da expressão pelo uso da língua. É nesse sentido que a linguagem cênica aparece como uma potência sensibilizadora e alternativa para exprimir o indizível:

Existe um teatro do silêncio, um teatro do corpo e do grito, destinado a atingir mais profundamente a sensibilidade do espectador. Esta utopia de um ‘para além das palavras’ mais poderosa do que as palavras, ao enraizar-se no indizível readquire um novo vigor sempre que o teatro enlanguesce e se cobre de pó, sempre que se limita a ser o refúgio de uma representação automatizada que perpetua rituais esvaziados de sentidos. (RYNGAERT, 1996, p. 40)

Um Artaud poeta

Artaud surge, portanto, no cenário mencionado, como defensor de uma forma teatral que prescindia do texto, uma forma que não precise – e que talvez nem mesmo possa – ser explicada com palavras. Sua teoria sugere, por conseguinte, uma cisão entre o texto escrito, dialogal, e a cena, divorciando os componentes da estética teatral para alcançar, assim, uma emancipação do corpo:

Protestando contra a esterilidade do teatro na França antes da guerra, um gênio iluminado, Antonin Artaud, escreveu folhetos descrevendo, da sua imaginação e intuição, um outro teatro – um Teatro Sagrado no qual o centro em chamas fala através das formas que lhe são mais próximas. Um teatro funcionando como a peste, por intoxicação, por infecção, por analogia, pela mágica; um teatro no qual a peça, o próprio acontecimento, está no lugar do texto. (BROOK, 1970, p. 47)

Dito isto, torna-se relevante explicitar a ideia de um caráter poético inerente ao teatro de concepção artaudiana. Justifica-se, então, a ambivalência da posição do autor no que diz respeito à própria linguagem, e à sua interação com a arte da cena.

Afinal, segundo Artaud: “o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada (...). Para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas.” (ARTAUD, 1999, p. 40). Talvez justamente por isso o autor apreenda na poesia, que subverte os sentidos das palavras, a possibilidade de resignificação, de atualização de sentidos, de imposição de estranhamentos. A poesia é, tal qual o teatro deve ser, subversiva – ou, nas palavras de Artaud,

a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica

também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos. (ARTAUD, 1999, p. 42)

Ou seja, nesta medida, o teatro precisa se desvencilhar da formalidade da linguagem verbalizada, instrumento que mortifica e congela os sentidos – deve, por isso, trabalhar com a palavra no nível da sonoridade e do encantamento. Ao mesmo tempo, bem como a poesia, que por ser uma forma viva nos aproxima do caos, o teatro precisa, no seu processo de revitalização, tornar-se um teatro poético.

Em verdade, a ligação proposta por Artaud entre a poesia, o problema da linguagem verbal e a idealização do teatro questiona, em essência, a possibilidade de uma escrita viva, que não aprisione e imobilize seus conteúdos. Nessa perspectiva, o autor é categórico ao dizer que “os livros, os textos, as revistas são tumbas (...). Não se vive assim eternamente envolto de mortos e da morte” (ARTAUD, 2017, p. 167).

Deu-se, assim, que a denúncia artaudiana concernente à paralisia e à imposição formal que assombrava os espetáculos teatrais era também uma crítica igualmente necessária à rigidez tanto da escrita quanto dos processos de leitura em voga.

Barthes, muito depois, atenta para a questão do direito à posse de sentido em seu texto *A morte do autor*, de 1984, em que diz: “todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 1984, p. 68) e ainda “uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil.” (Ibid., p. 69), retomando uma problemática que já se impunha para Artaud no que tange ao direito do dramaturgo sobre seu texto.

Contudo, a abordagem barthesiana difere em muito da de Artaud no seguinte aspecto: se, para aquele, a problemática da leitura estava inserida na ideia errônea de que o texto pertence ao seu autor, e deve, portanto, desligar-se deste para ter vida, para Artaud a mortificação se encontra na própria condição formal do texto, que é mediado pelo direito concedido ao dramaturgo quanto ao “querer dizer” das palavras.

Ainda uma terceira autora, contemporânea, delibera em direção a uma conciliação quanto aos impasses encontrados por Artaud acerca da mortificação do texto, isto é, em direção a uma proposta de escrita que a considera enquanto processo em expansão, elástico e poroso, que saiu de si mesma e desafixou-se dos parâmetros aprisionadores que a tornam, na terminologia artaudiana, uma tumba:

A escrita saiu de si mesma, deixou sua identidade fixadora para transformar-se num procedimento algo móvel, vibrátil e, sobretudo, no contexto de Artaud, algo que pudesse refazer seu próprio corpo, ele mesmo também doente, desalojado e despossuído do “si mesmo”. (KIFFER, 2014, p. 55)

Note-se que, para Artaud, tal saída não é considerada. A solução para a mortificação do texto e seu impacto na cena deu-se com a subversão do texto e da palavra, em busca de uma libertação do teatro através dos elementos do campo corporal. Até porque, para a sua teoria, tanto mais força existe no teatro quanto mais capaz ele for de causar transformação.

Para tanto, a corporeidade, a recuperação do corpo, em toda a sua extensão, e longe do ideal do belo, entra em acordo com um ideal de teatro em que atuação se transforma em ação, um teatro que seja propulsor de movimento, e que se concretiza através do corpo e do sangue. Assim o quis:

me consagrarei a partir de agora
exclusivamente
ao teatro
tal qual o conceito
um teatro de sangue
um teatro que a cada representação faça ganhar
corporalmente
alguma coisa
tanto para aquele que atua quanto para aquele que vem ver a atuação,
aliás
não se atua,
se age.
O teatro é a gênese da criação.
Isso se fará.
(ARTAUD, 2017, pp. 173-174)

Cabe ainda apontar que a transformação da linguagem, ou seja, a ascensão dos elementos corpóreos em detrimento da fala, compõe o pensamento artaudiano não só em sua crítica de uma estética, mas também como articulador cênico em vistas de um teatro de caráter ritual, tal qual desejado por Artaud.

Ressalte-se, como lembrado por Quilici, que “no rito, há a passagem das formulações exclusivamente verbais para a linguagem corporal dos atos.” (QUILICI, 2004, p. 64), haja vista que a palavra no rito não se presta a expor motivos e situações, mas a atuar sobre o corpo através do seu valor encantatório e simbólico.

Dessa forma, a transformação da linguagem na cena artaudiana se introduz como um dos elementos denotadores do seu caráter ritualístico, que é reforçado por uma idealização de um teatro que componha uma experiência de partilha, visto que um dos elementos que condicionam o rito está justamente na efetiva participação dos envolvidos, que não se reduz ao ato de *assistir a*.

Nessa perspectiva, as propostas de Artaud incluem, como parte desse objetivo de transformação, a convocação do espectador à cena, que precisa, contudo, ser entendida com ressalvas, levando-se em conta que embora imbuída de caráter ritualístico, não se trata de um rito em si – ou seja, *trata-se como*, apesar de não *ser* rito em si. É por isso que

o espectador é um parceiro que precisa ser esquecido e também constantemente levado em conta: um gesto é uma afirmação, uma expressão, uma comunicação e uma manifestação privada de solidão – é o que Artaud chama de um sinal através das chamas; todavia isto implica numa comunhão de experiência, uma vez feito o contato. (BROOK, 1970, p. 50)

Uma catarse artaudiana

Dentro dessa mesma lógica, o de Artaud é um teatro que obriga o choque, que não permite a indiferença, e essa é uma das premissas para que possa cumprir o propósito de ser inquietante e transformativo, afinal, “criar espaços para que nasça um pensamento, eis um dos sentidos da poesia artaudiana.” (QUILICI, 2004, p. 98).

Partindo-se dessa premissa, de que existe para Artaud uma função concreta da arte da cena, nota-se um traço que se aproxima do *terapêutico* presente em suas propostas. Ora, participando dessa forma de teatro, o espectador não mais poderá seguir ignorando os sentidos que mantinha reprimidos. Daí, suas possibilidades são as de, afinal, sucumbir ao seu lado mais humanamente bestial, animalesco, ou de se purificar a partir dessa liberação: “Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual.” (ARTAUD, 1999, p. 24)

Pretensamente, Artaud acreditava no teatro como forma ideal de desonerar o homem de suas hipocrisias e de obrigá-lo a deixar cair a máscara da qual se serve. É por isso que, para ele, o teatro encontrava lugar no espaço do místico, a partir do qual seria possível o retorno ao pilar do divino e do sagrado:

Artaud dizia que só no teatro poderíamos nos libertar das formas limitadas nas quais vivemos nosso dia-a-dia. Isto fazia do teatro um lugar *sagrado* onde pudesse ser encontrada uma realidade maior. (BROOK, 1970, p. 52. Grifo nosso.)

Com essa ideia em mente, a mortificação do corpo passa a ser não só um problema que se encerra no legado da tradição cristã-ocidental, da qual somos herdeiros, mas um símbolo da queda do Éden, um retorno à crucificação. O corpo aprisionado, envergonhado de si mesmo, precisa passar por um processo de reconquista para que possa assumir-se

enquanto tal – corpo, com todos os seus predicados – e passar, então, à perspectiva da cura. Para o autor, sem o corpo, isto é, no desfalecimento e na negação da corporeidade, a possibilidade de transformação não existe:

O corpo humano atual é um inferno com o qual se atracaram todas as magias, todas as religiões, e todos os ritos para esclerosar, atar, petrificar, amarrar dentro do módulo de suas estratificações atuais, que são o primeiro verdadeiro impedimento a toda verdadeira revolução. (ARTAUD, 2017, p. 133)

É fundamental, portanto, a compreensão de que, em Artaud, o seu teatro-rito-terapia propõe uma purificação, inclusive do corpo, que depende das vias da violência, ou da crueldade. O chocante, o grotesco, o escatológico, o violento, ao serem transpostos para o palco, atuam, portanto, como pontos catárticos.

Assim, ainda outra vez o lugar da linguagem na cena artaudiana precisa ser colocado em desnível para que o efeito imagético desejado se alcance. Precisa construir-se fora da mediação da tradução para a linguagem: a cena explica a si mesma, e na síntese dos seus elementos a dor surge como meio para um possível processo curativo.

Desse modo,

Artaud também vê no teatro o lugar eleito para curar a dor, o lugar para recuperar uma nova identidade, mediante uma síntese do físico e do espírito. Para Artaud, o teatro ocidental perdeu sua ligação com o divino e o ser humano é doente porque está mal construído. (VITTORI, 2012, p. 8)

Assim é que o autor, ao determinar sua teoria teatral, compôs simultaneamente uma (controversa) teoria terapêutica que tem por meio o teatro. Significa dizer que seus apontamentos caminham não só em direção a uma concepção estética própria, mas também a uma ética atribuída a essa arte, cuja função é dirigida ao processo da cura.

O teatro de Artaud é, por conseguinte, um teatro político, em sentido amplo, posto que tem função e não se fecha dentro da própria arte, ou seja, tendo razão de ser outra, que não só a arte pela arte. Pelo contrário, seu teatro tinha em seu cerne a necessidade da efervescência, da ebulição, da inquietação.

Por essas razões, segundo seus próprios termos, o teatro que idealizava era *ameaçador e provocante* como a peste, pois “parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente.” (ARTAUD, 1999, p. 28)

Ler *Para acabar com o julgamento de Deus*

Um caso ilustrativo para entender a proposta de Artaud é a peça de sua autoria *Para acabar com o julgamento de Deus*, na qual fica explícita a intenção de um teatro que não se baseie apenas na palavra, mas um teatro do corpo e da sonoridade, bem como o projeto de ser áspero, duro, estranho... inquietante.

Nessa peça (inicialmente uma emissão radiofônica censurada) o grotesco é situado no espaço estético, trazendo compulsivamente à tona o repulsivo e o inaceitável do corpo, e deslocando-os do plano habitual do *fazer* para o campo do *mostrar fazendo*. Esta é, no seu esqueleto, a base da constituição performática, que transfere os atos escusos da vida comum para o palco:

O que é novo, original, chocante, ou *avantgarde* é, quase sempre, uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado. (SCHECHNER, 2003, pp. 32-33)

De certa forma, essa apropriação constitui-se, a partir da autorização e da exibição do aspecto asqueroso – que passa furtivamente por todos, ignorado e encoberto –, na recuperação de uma consciência corporal, em sua completude. Dessa maneira, as “deformações” ou falhas inevitáveis e humanas, que foram jogadas para baixo do tapete, reaparecem deslocadas em cena.

É justamente esse deslocamento que obriga o espectador a enfrentar a sua imperfeição, isto é, a sua “sujeira”, à qual não poderá seguir indiferente. Por essa subversão do método ortodoxo e por meio do desmascaro, *Para acabar com o julgamento de Deus* culmina numa libertação do homem como ser inteiro, que não possui apenas intelecto, mas também o encargo de um corpo:

Eu, o autor, ouvi como todo mundo a emissão gravada,
decidido a não deixar nada passar
que pudesse lesar
o gosto,
a moral,
os bons costumes,
a vontade de honra,
e que pudesse por outro lado
manifestar
o tédio,
o déjà vu,
a rotina
queria uma obra nova que fixasse certos pontos da vida orgânica,

uma obra
onde se sinta todo o sistema nervoso
iluminado como um fotóforo,
com vibrações,
consonâncias
que convidem
o homem
A SAIR
COM
seu corpo
para seguir no céu essa nova, insólita e radiante Epifania.
(ARTAUD, 2017, p. 164)

Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona: Zé Celso, herdeiro de Artaud

Uma das montagens da peça, feita pela primeira vez em 1996 e retomada em 2016, pela companhia de José Celso Martinez Corrêa, levou a cabo o projeto de um teatro de sangue, em que a retomada e assunção do corpo o reintegram à sua natureza material: “o Oficina tem restituído e ensinado, com estes procedimentos, uma visão de corpo vivo e pulsante ou ainda delirante, que bebe e ressignifica a cultura dos povos originários do país.” (TRÓI et al., 2017, p. 110)

Todo esse empenho na restituição do corpo dialoga por sua vez com a herança cristã, ainda tão enraizada na mentalidade ocidental, que se estrutura em torno da redenção da humanidade a partir da renúncia ao próprio corpo feita pelo Cristo.

Artaud, ao reinvestir-se (e aos seus espectadores, companheiros de rito) de sua face material e corporal, assume um semblante de anticristo, no sentido em que se revolta contra a perda da carne, propondo, à sua maneira, uma descrucificação:

Não faltam motivos para choque. Um ator, como dizer, defeca em cena. Outro se masturba até o fim. Outro tira seu sangue em seringa, que é por sua vez jorrado sobre uma ferradura. É a afirmação da carne – de um ritual de índios mexicanos, de descrucificação, contra a cruz do conquistador espanhol. Artaud revoltou-se contra Cristo, o próprio, que, diante de Deus, abdicou de seu corpo. (...). Uma alegoria para a existência humana, mas sobretudo uma alegoria para o teatro, que não surge mais como vida, mas uma vida ao avesso, e maior. (SÁ, 1997, s/p⁵)

É através desses aspectos que *Para dar um fim no juízo de Deus* assume ares de rito dionisiaco, tal como o concebe Zé Celso, tornando-se um caso exemplar, próximo da concepção que se imagina ser a almejada por Artaud. Impõe-se na cena a perturbação dos sentidos, em que se obriga o espectador a encarar o abjeto. O que é dito se diz pela própria

⁵ SÁ, Nelson. 'Pra Dar um Fim no Juízo de Deus' faz afirmação da carne diante d'Ele. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/10/ilustrada/16.html>> Acesso em 22 nov. 2017. (a)

peça, e não pelo texto, cujo sentido beira ao inapreensível, e retoma o propósito de um teatro que suscite o perigo e retorne ao *poético*, anárquico, indizível, através de “uma linguagem na qual o devir está em um corpo que fala em sua performance e não no sentido lógico do texto.” (VITTORI, 2012, p. 15)

Assim, o que parece despropositado, aleatório e fragmentado, na confecção de *Para acabar com o julgamento de Deus* encontra sua razão de ser na própria finalidade e concepção ideológica do fazer teatral para seu autor, não sendo, tal qual se poderia supor, um *pot-pourri* que surge da junção de elementos combinados ao acaso como um Frankenstein escatológico, do que expõe Artaud:

Tomando a coisa [*Para acabar...*] em um só bloco se terá a impressão de algo não trabalhado e cuidado;
algo aleatório e epilético
fracionamento
diante do qual a sensibilidade do ouvinte deve tomar também ao acaso o que lhe convier
_____ pois bem, NÃO!
Acabar com o julgamento dos nossos atos
através da sorte
e de uma força dominante
é significar
sua vontade
de um modo muito novo
para indicar que a ordem das coisas e a do destino mudam o seu curso
(ARTAUD, 2017, pp. 159-160)

Ressonâncias, ecos, ruídos

Caminhando para um fim, concluímos que, na estética artaudiana, o teatro precisa, como a poesia, ser anárquico e revolucionar os significados atribuídos, retomando o poder encantatório da palavra e do corpo. Nesse sentido, para alcançar seu lugar transformador, o teatro de Artaud tenciona abandonar o nível mimético, primando pela expressão do corpo que seja final em si mesma, à revelia da linguagem articulada, posto que seu teatro idealiza uma constituição de rito dionisíaco que permita, antes de tudo, exprimir aquilo que está além do limite da palavra: o indizível.

Para além disso, esse teatro se vale da violência e do choque dos sentidos como meios de conduzir a um enfrentamento entre o homem civilizado e seu lado humano, animalesco, mas também ligado à sua natureza, ao desconhecido e ao inconsciente, levando o espectador a uma purificação e a uma redenção, isto é, à própria possibilidade de retomada do corpo, até então adormecido e mortificado, e que precisou ser reconduzido a essa “descrucificação”.

Finalmente, o teatro como concebido por Artaud se comporta como altamente preocupado e interessado em atingir uma libertação generalizada, através do choque e da descarga. Ele assume, portanto, uma postura ativa, conferindo à arte e ao artista uma função, seja esta:

Se há preconceito em algum lugar,
é preciso destruí-lo
o dever
digo de novo
O DEVER
do escritor, do poeta,
não é de ir se esconder num livro, num texto, numa revista
de onde ele nunca mais sairá,
mas ao contrário
de sair
para fora
para agitar;
para atacar
o espírito público
senão
para que ele serve?
E para que nasceu?
(ARTAUD, 2017, pp. 167-168)

Referências bibliográficas:

- ARTAUD, Antonin; KIFFER, Ana (org). **A perda de si**: cartas de Antonin Artaud. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: **Escritos de Antonin Artaud**. Trad. e org. de Cláudio Willer. 3. ed. Porto Alegre, L&PM, 1983. pp. 145-162.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis, Editora Vozes, 1970.
- KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org). **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo, Ática, 1998.
- QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo, Annablume/ FAPESP, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: **O percevejo** – Revista de teatro, crítica e estética. Ano 11, nº 12, 2003, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). pp. 25-50.
- TRÓI, Marcelo; COLLING, Leandro. Decolonizar o corpo: o Teat(r)o Oficina e a Universidade Antropófaga. In: **Urdimento**. v.1, n. 28, Julho 2017. pp. 108-124.
- VITTORI, Ceres. Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro. In: **Cadernos do IL**. N.º 45, dezembro de 2012. pp. 05-18.

Abstract: The texts left by Antonin Artaud about his theatrical theories recurrently present the issue of the use of the verbal and corporeal languages in the performance construction. It is in that sense that, from his notes, a latent theatrical and literary theory is revealed, relating language, dramaturgy, body and scene under the optics of the *Theatre of Cruelty*.

Keywords: Antonin Artaud; theatre of cruelty; critical theory.

Cadernos letra e ato

Perspectivas de teatro feminino em Bogotá

Yenny Paola AGUDELO¹

Resumo: O objetivo deste artigo é fazer uma apresentação do teatro feminino contemporâneo na Colômbia, evidenciando duas peças teatrais: *Pasajeras* e *Yobe querido gritar*, das dramaturgas Ana María Vallejo de la Ossa e Tania Cárdenas Paulsen, respectivamente. Procura oferecer um panorama de como a dramaturgia feminina se tornou invisível, embora este momento histórico seja um dos mais prolíficos para o país; razão pela qual é necessário começar a divulgar e investigar o teatro feito por mulheres e suas contribuições para o teatro colombiano.

Palavras-chave: Teatro Colombiano; dramaturgia colombiana feminina; *Pasajeras*; *Yobe querido gritar*.

O teatro colombiano, e mais especificamente o teatro de Bogotá, atravessa um momento bastante prolífico de criação e circulação teatral (em comparação a outras épocas nas quais os espaços de treinamento quase não existiam e as atividades teatrais estavam reduzidas apenas aos fins de semana). É possível observar, por exemplo, o aumento na variedade de espetáculos teatrais oferecidos para o público. Além de haver programação nos espaços teatrais durante todos os dias da semana em diferentes horários, nos últimos anos foram abertos espaços de formação, criação e difusão teatral. Esses espaços permitem aos jovens e crianças da capital realizarem atividades artísticas, confrontar os resultados de seus processos com público e realizar estudos posteriores de maneira profissional.²

Além dos processos contínuos e permanentes do setor teatral de Bogotá, que vincula à capital os demais criadores nacionais (de outros estados e cidades), há um espaço

¹Licenciada em Artes Cênicas, da Universidade Pedagógica Nacional de Colômbia. Mestre em Dramaturgia pela Universidade Nacional da Arte, UNA, de Buenos Aires. Estudante de Mestrado em Artes da Cena da Unicamp. E-mail: yeagudelo@gmail.com.

² Exemplos: Casa del teatro Nacional, Academia Charlot, Casa ensamble, Academia de artes Guerrero, Escuela de teatro libre.

para a circulação de peças e espetáculos internacionais denominado "Festival de Teatro Ibero-americano de Bogotá". Esse festival é realizado a cada dois anos e permite o conhecimento e a divulgação de espetáculos de diferentes gêneros, propostas artísticas, linguagens e estéticas do mundo contemporâneo. O festival permite que o público da capital reconheça as diferentes linguagens das artes cênicas na contemporaneidade no mundo. E, além disso, o público tem a possibilidade de assistir peças, as quais não conseguiria ver em outro lugar da Colômbia. Para as pessoas que não tem a possibilidade de viajar para fora do país, o festival é a única opção para conhecer peças internacionais.

Quanto à criação e divulgação dramaturgica, é possível evidenciar também um aumento significativo da quantidade tanto de peças produzidas nos últimos cinco anos, como de autores(as) jovens, que cada vez mais se propõem a produzir peças. Isso fomenta a variedade e a oferta teatral, o que aproxima o público das novas estéticas e concepções artísticas, utilizando os espaços de formação que foram abertos pelos professores na capital para a construção de textos e encenações³.

Mesmo com esse aumento da produção teatral, evidencia-se que não existe um crescimento significativo em relação a outros campos artísticos, em comparação à literatura na América Latina, por exemplo. Sobre isso, José Luis García Barrientos (2017, p. 10) afirma que:

Nesta área [literatura] tem surgido a narrativa e o lirismo desde a segunda metade do século XX, especialmente na América, com figuras de primeira importância e projeção universal. O mesmo não aconteceu com o teatro, que é o grande desconhecido neste campo.

Tal defasagem do teatro em relação a outras linguagens, como por exemplo, a literatura, indica a necessidade de se realizar pesquisas, criações e escritas que contribuam para o crescimento significativo do teatro colombiano contemporâneo.

Além disso, existe um fenômeno que vale a pena observar: a diferença entre homens e mulheres no âmbito da criação artística. Apesar do aumento da visibilidade da mulher no teatro colombiano nos últimos anos e do surgimento de diferentes propostas de escritas e criações femininas, ainda há pouca pesquisa e difusão sobre os seus trabalhos em comparação aos trabalhos dos dramaturgos e diretores homens na capital. Em relação à dramaturgia, por exemplo, há um crescimento na produção feita por mulheres nas últimas

³ Exemplos: Teatro Petra, Sala Cultural Marcel Marceu, Teatro Vreve, Teatro Varasanta La sala fábrica de hechos teatrales, La maldita vanidad, Sala Vargas Tejada, Changua Teatro, Umbral teatro.

décadas, e por isso, neste momento, é necessário começar a investigar, sistematizar e gerar estudos sobre essa produção pouco conhecida.

Em relação a essa questão da dramaturgia feminina na Colômbia, Marina Lamus destaca que:

Nas últimas décadas houve um aumento significativo no número de dramaturgas, superior ao grupo daqueles que se manifestaram no passado recente e ainda mais para aqueles que o fizeram em tempos precários (...) nossas autoras merecem ser mais divulgadas e estudadas. (BARRIENTOS, 2017, p. 24)

Na atualidade, é possível encontrar uma variedade de peças compostas por dramaturgas, mas essas peças não são suficientemente visíveis. Duas das dramaturgas que têm grande importância na história do atual teatro colombiano são: Ana Maria Vallejo e Tania Cárdenas. Ambas apresentam propostas em suas escritas que evidenciam a situação da mulher no conflito armado da Colômbia⁴ e propiciam visões do que é ser uma mulher nesse país. Além disso, as duas abordam em suas escritas diferentes temas do contexto colombiano, sob o ponto de vista feminino.

A história da Colômbia tem sido marcada por conflitos armados e violência, motivo pelo qual tal temática acaba sendo escolhida como eixo transversal de muitos artistas, inclusive no caso da dramaturgia. É possível, portanto, encontrar peças de diferentes épocas e lugares no país que abordam a violência como elemento central, sempre tendo, nesse processo, o olhar particular do(a) dramaturgo(a). No caso de Ana Maria Vallejo e Tania Cárdenas, esse tema também está presente em toda a suas produções artísticas.

⁴ O conflito armado interno da Colômbia começou nos anos 1960 e continua até hoje. Ao longo da história, os grandes personagens desse conflito têm sido o governo colombiano e os guerrilheiros de extrema-esquerda. Com a passagem do tempo, inseriram-se no conflito grupos paramilitares e alguns movimentos de extrema-direita, onde o setor mais danificado sempre foi a população civil. Fatores como o tráfico de drogas e várias atividades criminosas, tais como sequestro e assassinato em massa, fizeram com que o conflito se aprofundasse ainda mais nos anos 80. As consequências deste conflito deixaram milhões de vítimas, incluindo atos como deslocamentos forçados, desaparecimentos, torturas, violações, recrutamentos forçados de menores e violência sexual. Embora muitos dos grupos guerrilheiros de extrema esquerda tenham sido dissolvidos após negociações e diálogos com o governo, neste momento a violência continua dominando o país em nome das quadrilhas criminosas resultantes de grupos paramilitares, que tinham e ainda têm bastante apoio de membros do estado colombiano. Atualmente o paramilitarismo tem deixado vários políticos condenados, mas ainda está sujeito a investigações pelo crime que se denomina "parapolítica". O mais recente acordo para o término da guerrilha na Colômbia foi realizado em 2016 com o grupo das FARC, que atualmente encerra suas atividades armadas e criminosas, e neste momento está aguardando a implementação dos acordos feitos com o estado para garantir sua desmobilização no marco de um processo que foi chamado de "os diálogos de paz".

Para o presente trabalho foram escolhidas duas peças das dramaturgas, *Pasajeras*, de Ana María Vallejo, e *Yo he querido gritar*, de Tania Cárdenas, para exemplificar e apresentar um panorama geral de seus escritos.

Ana María Vallejo, atriz, pesquisadora, dramaturga e diretora, realizou estudos em diferentes aspectos da atuação, encenação, teatro e cinema. É licenciada, mestre e doutora em Estudos Teatrais pela Universidade de Sorbonne Nouvelle - Paris III. Algumas das suas obras publicadas são: *Pasajeras* (2000), *Magnolia perdida ensueños* (2008), *Pies hinchados, oraciones* (2010), *Juanita en traje de baño rojo*, *Bosque húmedo, pies morenos sobre piedras de sal* (2016).

Pasajeras é um trabalho que foi escrito em 2000, estreou em 2011 e foi levado ao palco por várias ocasiões na Colômbia e na Argentina. No que se refere ao enredo, é apresentada a história de três mulheres (a mulher, a velha, a jovem) envolvidas em uma jornada misteriosa que parece não terminar. O início da obra é marcado por algo que aconteceu anteriormente e que não é explicitado ao público. Isso define a situação das mulheres no início da peça – estão a bordo de um táxi que vai levá-las para um lugar onde desejam muito ir. No entanto, por conta de uma série de eventualidades, e por causa de um ambiente hostil, não conseguem cumprir essa viagem. Por fim, a peça termina da mesma maneira como começa: com as três mulheres assumindo um novo destino.

Nesta peça a figura feminina tem grande importância. Essa importância é observada na construção das cenas, nas quais as três mulheres se apresentam como as únicas personagens, e a referência a outros personagens se dá apenas pela palavra e não pela presença/ação em cena. Além disso, as mulheres desenvolvem todas as ações cênicas e fazem parte de todos os conflitos dramáticos. É importante que um espectro tão amplo de feminilidade esteja presente e que todo o poder seja dado às mulheres para desenvolver a peça. É igualmente importante que a presença feminina apareça representada por três mulheres de diferentes idades, provenientes de diferentes mundos, com propósitos de vida diversos entre si etc. Nas duas peças (*Pasajeras* e *Yo he querido gritar*) a violência existe como elemento vital que desenvolve o conflito das personagens e estabelece as relações entre eles.

Tania Cárdenas é dramaturga, roteirista e editora de roteiros de filmes, vencedora de múltiplos prêmios por seus textos de teatro e televisão. Graduiu-se em Antropologia e estudou escrita dramática com professores como: Victor Viviescas, Fabio Rubiano e Carlos José Reyes. Realizou um mestrado em escrita de roteiros para cinema e televisão na Universidade Autônoma de Barcelona e especializou-se como editora de roteiros no Binger Filmlab de Amsterdã. Algumas de suas obras são: *Una mujer que ya no fuma* (1996), *Secretoy*

despedidas, cuarto frío (1997), *Nada* (1999), *¿Dónde están las Vacas?* (2000), *Viudas o la felicidad tal vez si existe* (2003).

Yo he querido gritar é uma obra escrita em 2010 que estreou em 2017. Conta a história de uma mulher (Nina) que maltrata seu marido (Julio) de formas extremamente violentas. Ao longo da peça, vemos a degradação da relação do casal e a transformação de Julio que, levado pela ira, decide assassinar sua esposa. Mas, ao mesmo tempo, é apresentada ao público a metamorfose de Nina, que vai se transformando em uma mulher que, pouco a pouco, devora seu esposo. A história se desenrola quase linearmente, e podemos observar as mudanças contínuas dos personagens e o desenvolvimento de suas ações dramáticas com relação a um conflito particular, que é o relacionamento de casal. A violência nesta peça é mantida desde a primeira cena até o final e culmina em um ponto limite que será a morte da protagonista.

Esta peça, como dito anteriormente, foi escrita em 2010, quando começou a surgir na Colômbia uma transformação social em relação à forma de se lidar com os maus tratos às mulheres. Isso implicou um aumento na visibilidade dos casos de feminicídio em diversas cidades do país, assim como nos casos de violência doméstica, repressões, violência verbal e física contra mulheres em diferentes espaços. Graças a esta visibilidade, foi possível iniciar um processo de desnaturalização na sociedade colombiana, começando a conceder a esta questão a importância que merece. Essa transformação continua até hoje, mas ainda é necessário continuar com processos e debates que demonstrem o reconhecimento e a igualdade de direitos para as mulheres.

Esta obra constitui uma perspectiva diferente da dramaturgia sobre a problemática mencionada porque há uma quebra de expectativa, uma vez que a autora inverte os papéis sociais, fazendo com que o homem seja visto como vítima e a mulher como algoz, atribuindo à mulher um poder que se vê do início ao fim da peça. A dramaturga utiliza os mesmos mecanismos que caracterizam os casos de maltrato contra as mulheres (e que são cotidianos) para apresentar os maus tratos contra o homem por sua esposa. Também utiliza o contexto social construído em torno dos personagens para reafirmar a condição de vulnerabilidade da vítima e ratificar a posição de poder do agressor, situações em que o personagem é maltratado por sua esposa, situações de perda de poderes, etc.

Todos os itens acima mencionados causam um efeito sobre o leitor-espectador, fazendo com que reconheça os fatos como atroz e desumanos. Além de fazê-lo se dar conta de que essa mesma situação, no que se refere à violência sofrida pelas mulheres, é

naturalizada na sociedade. E isso é visibilizado de maneira mais clara pela representação inversa no teatro.

As obras dramáticas de Ana Maria Vallejo e Tania Cárdenas foram desenvolvidas, no contexto colombiano, em meio a várias transformações sociais e políticas, que são atravessadas por um conflito armado de mais de 50 anos. Esse conflito deixou e continua a deixar milhares de vítimas deslocadas, com desaparecimentos, violações dos direitos humanos e inúmeros problemas que parecem não ter solução a curto prazo. Todos esses traços de violência, sem dúvida, estão presentes nas produções artísticas das dramaturgas. E isso as levou a construir uma linguagem própria que as coloca dentro do teatro colombiano como duas mulheres críticas e coerentes com o discurso que propõem, com olhares diversos e inovadores diante de um tema que se discute há anos no país: a violência.

Da mesma forma, o trabalho dessas duas mulheres tem sido caracterizado por envolver dentro de suas peças a figura das mulheres como um elemento poderoso e central das histórias. E, de fato, são as personagens femininas que são responsáveis pelas ações, situações e conflitos. Abaixo, temos uns trechos das peças que exemplificam isso:

YO HE QUERIDO GRITAR

Julio -Eso es lo único que quiero. Morirme.

Nina -No sé de dónde me salenel impulso y La fuerza y lo agarro de la manga de la pijama y lo arrastro hasta la sala y le grito que no sea injusto. Que él no se puedemorir. Y me salgo de mí, porque tengosueño, porque tengo rabia, porque bebi mucho, porque tengo una putería infinita y mi mano se levanta sola y se clava em la mandíbula de Julio. Sangra. Y yo Le pidoperdón, pero Julio está aturdido y no me oye. Siguesin querer oírme. En esta casa nadie me oyecuandohablo. Y todo se sale de madres y no sé cómo termino pegándole a Julio una patada en no sé dónde y losiguiente que pasa es que ambos estamos em la clínica y él está descalabrado y yotengo una mano jodida y ahoraJuliodebe estar pensando que yosoy La culpable, porque soy mala, porque no loentiendo, porque nunca lohe querido. Y La verdad, ya no sé si lohe querido, ya no sé si de verdadloentiendo. Pero mala, mala no soy. Um poquito histérica de pronto, ¿pero mala? (CÁRDENAS, 2010, p. 4)

PASAJERAS

Tres mujeres, una de más de sesenta, otra joven y una todavía adolescente viajan en el asiento trasero de un taxi intermunicipal, las tres miran al frente en silencio, al fondo se ven algunas débiles luces de la ciudad que dejan.

La mujer ocupa un sitio de ventanilla, la vieja está en el medio y la joven en la otra ventanilla. Al cabo de un momento la mujer se concentra en el paisaje que empieza a oscurecerse, el carro frena con brusquedad.

La mujer— ¿qué es eso?

La vieja — yo no veo nada.

La joven — ¡Qué asco!

La vieja — yo no veo nada.

La mujer – Qué horror, siga, no se detenga por favor. No me gusta ver esas cosas, se me quedan grabadas, después es imposible comer, duermo mal.

La vieja – Hace parte de la vida. Nacer y morir. Hay que aceptarlo, es asunto de Dios. Taparse los ojos no sirve de nada.

La joven – ¡Tanto rollo por un gato! (VALLEJO, 2001, p. 1)

Nos fragmentos acima, observa-se que as personagens são mulheres fortes que não têm problema em dizer o que pensam além de terem o controle das situações e sobre os conflitos ao longo da peça. No caso de *Yo he querido gritar* Nina tem, em resposta a *Julio*, uma intenção em sua fala de atacar a sua relação de casal. Há também uma agressão direta para culpar Julio por suas ações e sair vencedora das situações em que ela é atacada, que culmina no final da peça em que a personagem morre.

No fragmento de *Pasajeras*, pela forma que a dramaturga construiu essas três mulheres, nota-se que cada uma pode ser o eco da outra. Além disso, há um conflito no exterior da cena que as coloca em tensão o tempo todo, embora não termine com suas vidas, pelo contrário, o conflito as torna mais fortes e desse modo o espectador-leitor descobre três figuras femininas que estão em transformação constante. No final da peça a ideia inicial que temos das mulheres é transformada, uma vez que descobrimos três mulheres muito mais audazes e valentes do que pensávamos.

O significativo das duas peças é a linguagem que as dramaturgas usam para tratar dos conflitos das mulheres sem vitimá-las, pelo contrario, reivindicar sua força diante de seus parceiros e seus respectivos contextos.

É preciso dizer que ao longo da história do teatro colombiano existiram muitas mulheres dramaturgas das quais os trabalhos são desconhecidos. No entanto, é necessário começar a pesquisar e difundir as histórias dessas mulheres, assim como é preciso gerar espaços para as mulheres que atualmente têm por trabalho a dramaturgia. Nesse sentido, faz-se fundamental a realização de estudos que contribuam para ajudar no entendimento das linguagens teatrais femininas que estão sendo apresentadas, e também a identificação das diversas vozes do drama no país. E, assim, visibilizar as vozes das diretoras, dramaturgas e atrizes que na atualidade constroem uma história desconhecida tanto na Colômbia como na América Latina como um todo.

Referências bibliográficas:

BARRIENTOS, José Luis. **Análisis de la dramaturgia colombiana actual**. España, Ediciones Antígona. 2017.

CÁRDENAS, Tania. **Yo he querido gritar**. 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno:** de Ibsen à Koltès. São Paulo, Perspectiva, 2017.

VALLEJO, Ana María. **Pasajeras.** 2000.

Abstract: This article aims to approach the contemporary Colombian women's theater, combining two plays of theater: *Pasajeras* and *Yo he querido gritar*, from playwrights Ana María Vallejo de la Ossa and Tania Cárdenas Paulsen, respectively. It tries to introduce a panorama of how female drama has been invisible although this historical moment is one of the most prolific for Colombia, that is the reason why it is necessary to begin to disseminate and investigate female theater and its contributions to Colombian theater.

Keywords: Colombian Theater; Colombia female play - writing; *Pasajeras*; *Yo he querido gritar*.

Cadernos letra e ato

Devaneios sobre a construção de uma pesquisa nas artes: das práticas às metodologias

Lucas de Almeida PINHEIRO¹

Resumo: Esse artigo, pautado no projeto de pesquisa de doutoramento do autor e outrora utilizado enquanto trabalho final da disciplina *Pesquisa avançada em Artes*, da pós-graduação em Artes da Cena (UNICAMP), propõem levantar questões acerca dos princípios práticos e metodológicos presentes em uma pesquisa acadêmica em artes. Após uma breve apresentação do projeto de doutoramento do autor, o texto foca na dicotomia existente, nas artes da cena, entre teoria e prática e como tal divisão resvala nas escolhas metodológicas de uma pesquisa artístico-científica.

Palavras-chave: Pesquisa nas artes; práticas; metodologia.

To claim, or reclaim, a territory for artistic research, we first should claim and reclaim recognition that there are different ways of knowing, of developing knowledge and new insights to be gained from a greater familiarity with knowledge traditions.² (COESSENS, DOUGLAS E CRISPIN, 2009, p. 50)

“Quais as possíveis práticas que emergem da sua pesquisa e como potencializa-la através destas práticas?” Estas foram não só as primeiras grandes provocações arguidas pela Prof. Dr. Matteo Bonfitto, na disciplina *Pesquisa avançada em Artes*,³ como, também, as primeiras grandes provocações do começo de meu doutoramento.⁴ Questões que eu nunca

¹ Doutorando em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp. E-mail: lucasalpinheiro@gmail.com.

² “Para reivindicar, ou recuperar, um território para a pesquisa artística, devemos primeiro reivindicar e recuperar o reconhecimento de que existem diferentes formas de conhecimento, de desenvolvimento de conhecimento e novas percepções a serem obtidas a partir de uma maior familiaridade com as tradições do conhecimento.” (tradução nossa)

³ Disciplina ofertada no primeiro semestre de 2018 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, no Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas.

⁴ Doutorado em Artes da Cena, iniciado no primeiro semestre de 2018, pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.

havia pensado, fosse durante o período de formulação da ideia e do projeto ou das discussões com a minha futura orientadora, Profa. Dra. Isa Etel Kopelman. Por que, afinal, como haveriam de existir práticas na minha pesquisa sendo que ela própria se baseia em analisar e comparar a prática de outros?

De maneira sucinta, minha pesquisa de doutoramento tem por intuito desvelar alguns processos e procedimentos utilizados por **grupos e companhias brasileiras** que inserem em seus fazeres artísticos sujeitos com corpos singulares. Corpos singulares, nas palavras de Matteo Bonfitto (2016, p. XIX), “que trazem já consigo a potência encarnada de suas próprias experiências”, sublinhadas por disfunções físicas, cognitivas e/ou mentais. Experiências, condições e situações de ser/estar no mundo que são tidas, por diversos segmentos da sociedade, apenas como deficiências e doenças, como algo passível de ser curado e, portanto, “normalizado”.

A pesquisa parte de uma linha de raciocínio que remonta a construção cênica e os trabalhos dos encenadores Bob Wilson⁵ (1944 -) e Pippo Delbono⁶ (1959 -), e dos grupos Societas Raffaello Sanzio,⁷ Ueinzz⁸ e Theatre Hora.⁹ Ainda que por vias diferenciadas, estes artistas e grupos criaram experiências cênicas que em muito se assemelham – principalmente, no que tange a “apropriação” e o “direcionamento” cênico de condições, circunstâncias e especificidades decorrentes de distúrbios de ordem física, psíquica ou intelectual – criando, por este motivo, uma cena peculiar e, em alguns aspectos, inovadora.

Para além da incorporação de sujeitos anômalos em seus procedimentos artísticos, o principal ponto de intersecção existente entre tais artistas e companhias é o fato de que suas incursões visavam (e, em alguns casos, ainda visam) a criação de um objeto artístico. Ou seja, cada um à sua maneira, ao inserir em seus universos, práticas e processos artísticos, sujeitos que apresentam algum tipo de disfunção tinham/têm como propósito a externalização e o direcionamento à criação cênica das singularidades e potencialidades, já encarnadas nestes corpos.

⁵ Encenador, arquiteto e pintor norte-americano. Seu principal trabalho é a ópera *Einstein on the Beach* (1972), em parceria com o musicista Philip Glass.

⁶ Ator e encenador italiano. Seus principais trabalhos são *Guerra* (1989) e *Enrico V* (1992).

⁷ Companhia teatral fundada em 1981 por Romeo Castellucci, Claudia Castellucci, Chiara Guidi e Paolo Guidi.

⁸ Grupo brasileiro fundado na década de 1990 por Renato Cohen, Peter-Pal Pelbart e Sergio Medeiros. Cohen desenvolveu trabalhos cênicos junto aos pacientes do Hospital-Dia “A Casa”, um centro de pesquisa e terapia de psicóticos. Entre os trabalhos da Ueinzz destaca-se *Ueinzz - Viagem à Babel* (1997).

⁹ Grupo suíço, fundado em 1989, pelo diretor Michael Elber. No ano de 2014, em parceria com o coreógrafo francês Jérôme Bel, a companhia trouxe para o Brasil, no Sesc Vila Mariana, o espetáculo *Disabled Theater*.

Portanto, e embora tais incursões cênicas pudessem vir a desempenhar resultados semelhantes àqueles esperados quando da utilização da arte como uma ferramenta terapêutica, esta nunca foi a intenção de tais artistas.

É irônico pensar que enquanto o mundo injudicioso tem a tendência de enclausurar tais indivíduos, segregando-os das pessoas tidas como normais, os artistas supracitados e os grupos brasileiros que serão estudados fizeram exatamente o oposto: colocando estas pessoas em um palco, expostas para o mundo, aos espectadores. Não para serem vistos como um *freak show*, mas como os artistas singulares que são. Não se utilizando da arte enquanto uma ferramenta terapêutica, mas sim, com propósitos e perspectivas estéticas.

Arte, não terapia.

Expressão e criação cênica, não cura ou tentativa de “correção” e “normalização”: estes são os pressupostos básicos que unem Wilson, Delbono, a Raffaello Sanzio, a Ueinz, o Theatre Hora e os grupos brasileiros que irão compor¹⁰ o objeto central do meu doutoramento.

Isto posto, e retornando à questão inicialmente proposta, quais as possíveis práticas que emergem da minha pesquisa? A resposta, após um semestre de elaboração, pode parecer um tanto quanto óbvia e pontual: a prática que circunda minha pesquisa é uma prática que parte da análise e da comparação de outras práticas; ou ainda, a prática inerente a minha pesquisa tem como norte o ato de colocar objetos diferentes em relação, visando, por meio de um procedimento relacional, encontrar aspectos que sejam concordantes ou dissonantes entre eles. Mas, se a resposta para esta questão, agora, soa tão óbvia, por que ela me afetou tanto outrora? Por que, ao passear os olhos pelos meus companheiros de disciplina, no momento em que esta pergunta foi arguida, tive a impressão (confirmada posteriormente em conversas) de que quase todos haviam acabado de ser engolidos por uma “pequena crise acadêmica”?

Neste momento, se faz necessário trazer à tona um dos maiores, se não o maior, *sensu comum* que envolve os artistas-pesquisadores da cena e, possivelmente, o motivo que fez com que eu e meus colegas adentrássemos em uma “pequena crise acadêmica”: a relação teoria-prática.

Uma das principais perguntas que sempre me fizeram, fosse durante a graduação, mestrado ou doutoramento, era se a minha pesquisa era de ordem prática ou teórica. No que concerne a minha experiência, é comum, quando pesquisadores das artes da cena falam

¹⁰ Neste dado momento, os grupos brasileiros que irão compor o objeto de estudo desta pesquisa ainda estão sendo selecionados.

de seu trabalho, ver a mesma questão sendo levantada em eventos científicos ou em salas de aula. Esta dicotomia, além de quase bíblica, também carrega consigo um “quê” de preconceito: como se as pesquisas que desenvolvem uma cena/espetáculo fossem mais relevantes, artisticamente, do que aquelas que “apenas” desenvolvem análises e conceitos manifestados por meio das palavras.

Na verdade, e parafraseando Giorgio Agamben (2005, p. 9), as questões terminológicas são importantes, “a terminologia é o momento poético do pensamento”, logo, se formos de encontro à origem do termo *praticar*, oriundo do grego *PRÁKTIKĒ*, temos o seguinte significado: “usar ou a facilidade de fazer algo, que é adquirido fazendo-o frequentemente”. Já o dicionário Michaelis define a palavra *prática* como: “ato ou efeito de praticar; realização de qualquer ideia ou projeto; modo ou método usual de fazer qualquer coisa; maneira de proceder; costume, uso”. Ou seja, a ideia de que práticas envolvem apenas a criação de uma cena/espetáculo e seus procedimentos afins, é completamente equivocada. Uma prática também envolve o ato de pesquisar, de analisar, de ponderar, inferir e escrever. A parte “teórica”, leia-se escrita, de uma pesquisa também é um trabalho prático, no sentido estrito do termo. Escrever é uma prática; pensar é uma prática; inferir é uma prática; ensaiar é uma prática; criar é uma prática... Práticas essas que se aperfeiçoam à medida em que são executadas, como a própria origem da palavra remete.

Este “medo”, de ser tido “apenas como um pesquisador teórico” e, por conta disso, ser “menos artista”, é salientado por Coessens, Douglas e Crispin (2009, p. 10) no livro *The artistic turn: a manifesto*:

Even if the artist accepts scientific paradigms, another fear arises from this: the fear of confused identities. Once an artist becomes a researcher, he or she is no longer permitted to be solely an artist. Can he or she be a true artist at the same time as doing intensive research? And, on the other hand, if the artist is really an artist, can he or she be a ‘good’ researcher? This fear is partly inculcated from opinions outside artistic practice. For example, a young Italian pianist, after telling other people that he was taking part in the *Orpheus Research Centre in Music*, a group on artistic research, was, to his astonishment, asked: ‘And are you still a performing pianist?’ The question was both a vexing and a telling one, implying he could not be both a researcher and an artist, and that, by choosing one identity, he would lose the other. But the fear also arises internally. A New-Zealand visual artist creating ecologically inspired multi-sensory video performances, in order to obtain a Masters degree, had to write a thesis on her own research process. She reported, in a personal communication, that this experience was damaging to her artistic practice. The research process, and the disciplined reflection this demanded, slowed down her own trajectory, interrupting her spontaneous and complex ways of creating. She felt the imposed process to be an invasive, alien way of doing research about a complex artistic

quest into creation. But, after all, the quest itself already existed, independently of the formal research, although it was not verbalized and articulated.¹¹

Ou seja, é real o medo de perder sua identidade enquanto artista e tornar-se única e exclusivamente um pesquisador. Este medo torna-se mais latente quando a pesquisa não envolve a criação de um objeto estético perene e apresentável, como é o caso de uma cena, um espetáculo, uma composição coreográfica, plástica, musical ou etc. O estigma, alimentado pela dicotomia teoria-prática, é ainda mais forte quando o resultado de toda a pesquisa é “apenas” um material escrito.

Talvez, o ponto nevrálgico que sustenta e compele este estigma seja o fato de que a constituição das artes como objeto e problema específico de investigação científica é um fenômeno relativamente recente. “No âmbito das ciências humanas ela é a filha caçula. A implicância imediata dessa infância é a ausência de teorias e métodos consolidados para subsidiar tal ação” (BOLOGNESI, 2014, p. 145). Dessa maneira, enquanto os processos de investigação artístico-científicos e nós, artistas-pesquisadores, tentamos criar e consolidar nossos próprios métodos e metodologias, tendemos a recorrer a teorias “estrangeiras”, exógenas, forjadas para abordar outros objetos e campos de conhecimento que não, necessariamente, o das artes.

A criação artística na universidade não é diferente da criação no meio não acadêmico, mas requer um enquadramento adequado que deve começar por uma distinção dos fundamentos dos paradigmas positivistas e pós-positivistas. (FORTIN e GOSSELIN, 2014, p. 2)

Basicamente, os paradigmas são “molduras que padronizam a condução do conhecimento humano” (FORTIN e GOSSELIN, 2014, p. 3). Dessa forma, não podemos

¹¹ Mesmo que o artista aceite paradigmas científicos, surge outro medo: o medo de identidades confusas. Quando um artista se torna um pesquisador, ele não pode mais ser apenas um artista. Ele ou ela pode ser um verdadeiro artista ao mesmo tempo em que faz pesquisas intensivas? E, por outro lado, se o artista é realmente um artista, ele pode ser um "bom" pesquisador? Esse medo é parcialmente inculcado de opiniões fora da prática artística. Por exemplo, um jovem pianista italiano, depois de dizer a outras pessoas que estava participando de grupo de pesquisa da *Orpheus Research Centre in Music*, sobre pesquisa artística, foi questionado, para seu espanto: "E você ainda é um pianista?" A questão foi um tanto irritante quanto reveladora, implicando que ele não poderia ser tanto um pesquisador quanto um artista, e que, ao escolher uma identidade, perderia a outra. Mas o medo também surge internamente. Uma artista visual da Nova Zelândia, que criava performances de vídeo multissensorial, ecologicamente inspiradas, para obter um mestrado, teve que escrever uma tese sobre seu próprio processo de pesquisa. Ela relatou, em uma comunicação pessoal, que essa experiência foi prejudicial à sua prática artística. O processo de pesquisa e a reflexão disciplinada que isso exigia abrandaram sua própria trajetória, interrompendo seus modos de criação espontâneos e complexos. Ela achava que o processo imposto era uma maneira invasiva e alienígena de pesquisar sobre uma complexa busca artística pela criação. Mas, afinal, a pesquisa em si já existia, independentemente de ser uma pesquisa formal, embora ela não fosse verbalizada e articulada. (tradução nossa)

deixar de abordar algumas suposições básicas sobre os dois principais paradigmas de pesquisa, o de caráter positivista e o de ordem pós-positivista.

De acordo com Fortin e Gosselin (2014), no paradigma positivista existe uma realidade observável e mensurável, que é divisível em variáveis que podem ser estudadas de acordo com os modelos hipotético e dedutivo. Por este viés, os procedimentos metodológicos baseiam-se em grandes amostras representativas, a fim de tornar as teorias generalizáveis, sendo o objetivo deste tipo de pesquisa: prever e controlar os fenômenos que dele fazem parte.

As pesquisas que se circundam no paradigma pós-positivista¹², por sua vez, não tentarão prever um fenômeno ou buscar leis gerais. “O paradigma pós-positivista/qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista dos pesquisadores” (Fortin e Gosselin, 2014, p. 3). Logo, ela difere do paradigma positivista quanto a crença de que o conhecimento não pode ser separado do investigador, que a realidade é uma construção social e cultural que se dá através de símbolos e convenções.

Portanto, a grande questão que envolve a criação, a seleção ou o “embricamento” de metodologias capazes de nortear as investigações artístico-científicas, é o fato de que o sujeito e o objeto terminam por se unificar, configurando, assim, um novo paradigma, nem positivista e nem pós-positivista.

O ponto de convergência entre a criação artística e o trabalho investigativo é o sujeito. Nesses termos, o início da pesquisa – o cercar um objeto – nada mais é do que o cercar uma determinada ação humana, que interfere na história, e dela passa a fazer parte, em espaços e situações concretas de produção, realização e manifestação. [...] A subjetividade desponta, então, como elemento sustentador da singularidade das pesquisas em artes. Concomitantemente, ela aproxima a pesquisa da produção e criação, pois ambas têm os sujeitos e suas ações como mediadores do ato artístico e de sua pesquisa. Para se completar, a ação artística, que emana de um ou mais sujeitos, direciona-se a outros sujeitos. No encontro e na relação intersubjetiva, a arte e sua prática se efetivam como experiência. (BOLOGNESI, 2014, p. 150)

Assim, na pesquisa em artes, a experiência torna-se um elemento diferenciador, em comparação à investigação de outros campos do saber. Essa experiência não ocorre sob o prisma do distanciamento ou da ruptura epistêmica entre o sujeito cognoscente e o objeto cognoscível. Ao contrário, “ela é parte integrante, ela é o próprio sujeito, especialmente

¹² Como não é nossa intenção, não nos aprofundaremos aqui nas diferentes tradições e segmentos do paradigma pós-positivista.

quando se admite o trabalho criativo e a investigação do conhecimento em artes como componentes intrínsecos à subjetividade” (BOLGONESI, 2014, p. 151).

Ainda, recorrendo uma vez mais a Fortin e Gosselin (2014), temos que a pesquisa nas artes se aplica à investigação que é realizada no campo das artes, sendo esta, pois, uma forma de abordar tanto os artistas quanto seus processos e produtos. Dessa maneira, a pesquisa nas artes pode incluir pesquisas sobre as artes, pesquisa para as artes e a pesquisa em artes.

Sendo, pois, um conhecimento relativamente novo no meio científico-acadêmico, a pesquisa nas artes e nós, pesquisadores-artistas, tendemos, ao mesmo tempo em que criamos nossos próprios paradigmas e convenções, a reformular as metodologias já existentes e exógenas às artes, a fim de que possamos sustentar nossas investigações e particularidades na robustez acadêmica.

Artworks are outcomes of artists' idiosyncratic trajectories which traverse the world at different points and angles, are touched by the world, and are suffused with these interactions with the world. They contain, but largely conceal from immediate perception, different knowledges, different intuitions and questions. They generally also hide the trajectories and the doubts behind these knowledges. Where, in science, the customary outcome is verifiable, often taking the form of a text that retraces the process whereby understanding was achieved, artistic research is 'demonstrated' or 'finalised' in the art manifestation, the nature of which is different according to the multiple fields and forms of art. The territory of research in art is veiled, and difficult to unveil. Moreover, any knowledge that is uncovered may remain the province of the artists themselves, who are potentially the only ones who can reveal and communicate the insights of their own creative paths to the outer world. Often, moreover, they are reluctant to do so, fearing that to succeed only partially in this task would amount to a total betrayal of the depth and complexity of their genuine artistic impulses¹³. (COESSENS, DOUGLAS E CRISPIN, 2009, p. 50)

¹³ Obras de arte são resultados de trajetórias idiossincráticas dos artistas que atravessam o mundo em diferentes pontos e ângulos, sendo tocados pelo mundo e permeados por essas interações com ele. As obras de arte contêm, mas em grande parte ocultam da percepção imediata, diferentes conhecimentos, diferentes intuições e questões. Elas geralmente também escondem as trajetórias e as dúvidas por trás desses conhecimentos. Onde, na ciência, o resultado costumeiro é verificável, muitas vezes tomando a forma de um texto que refaz o processo pelo qual a compreensão foi alcançada, a pesquisa artística é 'demonstrada' ou 'finalizada' na manifestação da arte, cuja natureza é diferente de acordo com os múltiplos campos e formas artísticas. O território da pesquisa em arte é velado e difícil de desvelar. Além disso, qualquer conhecimento que seja descoberto pode permanecer sob a responsabilidade dos próprios artistas, que são potencialmente os únicos que podem revelar e comunicar os *insights* de seus próprios caminhos criativos para o mundo exterior. Muitas vezes, além disso, eles relutam em fazê-lo, temendo que o sucesso parcial dessa tarefa represente uma traição total à profundidade e complexidade de seus genuínos impulsos artísticos. (tradução nossa, grifos nossos)

O campo da arte tem a questão das intersubjetividades como fundamento. Esse aspecto é o que difere, essencialmente, a arte de outros campos de conhecimento, não podendo, portanto, ser ignorado. O “olhar” metodológico é um ato artesanal que pode, e deve, ser construído no decorrer da pesquisa, à medida em que se investiga, elabora e cria, a depender das necessidades e interesses provenientes, seja da pesquisa ou do pesquisador. De uma certa forma, só se descobre o “olhar” de uma pesquisa enquanto se pesquisa.

Quando um artista propõe uma obra, ele elabora instâncias racionais, causas formais e conceituais de modo a estabelecer-se na sequência história e no paradigma estético da linguagem na qual se expressa. E continua a fazê-lo quando adentra o mundo científico-acadêmico. Portanto, dissolver o lugar existente entre teoria e prática é mais do que necessário, uma vez que ambos, cada um à sua maneira, são locais válidos de compartilhamento.

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: **Outra travessia**. Florianópolis, n. 5, jan. 2005. pp. 9-16.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. Pensamento e história na pesquisa em artes. In: **ARJ-Art Research Journal** /Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM. v. 1, n. 1, Jan./Jun. 2014. pp.145-147.
- BONFITTO, Matteo. Prefácio. In: FERREIRA, Melissa. **Isto não é um ator**. São Paulo, Perspectiva, 2016.
- COESSENS, K.; DOUGLAS, A; CRISPIN, D. **The artistic turn**: a manifesto. Leuven, Leuven University Press, 2009.
- FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. In: **ARJ-Art Research Journal** / Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM. v. 1, n. 1, Jan./Jun. 2014. pp. 1-17.

Abstract: This paper, based on the author's doctoral research project and once used as a final work in the discipline Advanced Research in Arts, in the post-graduation of Artes da Cena (UNICAMP), propose to raise questions about the practical and methodological principles present in an academic research in arts. After a brief presentation of the author's doctoral project, the text focuses on the existing dichotomy, on the arts of the scene, between theory and practice, and how such division slips into the methodological choices of an artistic-scientific research.

Keywords: Research in arts; practices; methodology.