

**Cadernos**

*letra e ato*

**4**

# Cadernos

## letra e ato

### Ficha Técnica

Equipe Editorial: Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato

[www.letraeato.com](http://www.letraeato.com)

Revisão: Larissa de Oliveira Neves e Luis Roberto Arthur de Faria

Padronização: Cassandra Ormachea

Diagramação: Rafael de Souza Villares

Site: Octavio Fonseca, Carolina Delduque, Moira Junqueira

Editorial: Carolina Delduque

ARTIGOS	PÁGINAS
Editorial	01-02
<p><b>Um olhar à <i>Ao declinar do dia</i></b>            Bianca de Cássia ALMEIDA  <b>Resumo:</b> Este artigo tem a intenção de fazer uma análise da peça <i>Ao declinar do dia</i> de Roberto Gomes (1882-1922), buscando no texto suas inovações e seus traços simbolistas.  <b>Palavras-chave:</b> <i>Ao declinar do dia</i>, Roberto Gomes, Simbolismo.</p>	03-11
<p><b>Eu rio, tu ris, ele ri...: o lugar da comédia na <i>Poética</i> de Aristóteles</b>            André CARRICO  <b>Resumo:</b> O presente artigo busca desvendar a origem do possível ranço que a academia vota, de maneira geral, às investigações do cômico. Partindo da hipótese de que um dos motivos para a conotação pejorativa que a comédia carrega se deve ao desaparecimento da teoria aristotélica que tratava do cômico, o texto debruça-se sobre as referências ao gênero que constam da <i>Poética</i> de Aristóteles e textos de comentadores acerca da obra (Stinton, Lear, Golden).  <b>Palavras-chave:</b> dramaturgia, comédia, <i>Poética</i> de Aristóteles.</p>	12-19
<p><b>1958: O Teatro Cacilda Becker estreia com <i>O Santo e a Porca</i></b>            Cassandra Batista Peixoto ORMACHEA  <b>Resumo:</b> A Companhia de Teatro Cacilda Becker foi a primeira companhia teatral a encenar a peça <i>O Santo e a Porca</i>, de Ariano Suassuna, em 1958. O intuito do presente artigo é discutir a importância da primeira encenação na história do teatro nacional.  <b>Palavras-chave:</b> Teatro Cacilda Becker; <i>O Santo e a Porca</i>; Ariano Suassuna</p>	20-28
<p><b>Folguedo e teatro: onde termina um e começa o outro?</b>            Larissa de Oliveira NEVES  <b>Resumo:</b> Este artigo apresenta algumas reflexões sobre as semelhanças e diferenças entre os folguedos brasileiros e o teatro. Em seguida, comentam-se as possibilidades para o teatro formal quando opta por pesquisar os folguedos para a construção de um espetáculo, exemplificando com <i>O juiz de paz na roça</i>, de Martins Pena.  <b>Palavras-chave:</b> teatro brasileiro; cultura popular, Martins Pena.</p>	29-37
<p><b>Aspectos melodramáticos presentes na peça <i>...E o Céu Uniu Dois Corações</i></b>            Moira Junqueira GARCIA  <b>Resumo:</b> Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos melodramáticos contidos na peça de circo-teatro <i>...E o Céu Uniu Dois Corações</i>, escrita pelo brasileiro Antenor Pimenta.  <b>Palavras-chave:</b> Circo-teatro, melodrama, <i>...E o Céu Uniu Dois Corações</i></p>	38-44
<p><b>Das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini: uma proposta de pesquisa</b>            Maria Emília Tortorella Nogueira PINTO  <b>Resumo:</b> O presente artigo tem por objetivo apresentar resumidamente a proposta de pesquisa de mestrado da autora, pontuando as principais ideias do crítico Antônio de Alcântara Machado (1901 – 1935) sobre a renovação e</p>	45-52

<p>modernização do teatro brasileiro e relacionando-as com aspectos da obra de Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001).</p> <p><b>Palavras-chave:</b> Antônio de Alcântara Machado; Carlos Alberto Soffredini; teatro brasileiro moderno</p>	
<p><b>A mais valia vai acabar, seu Edgar: uma revista brechtiana para explicações marxistas</b></p> <p>Rafael de Souza VILLARES</p> <p><b>Resumo:</b> Em 1960, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho escreve <i>A mais-valia vai acabar, seu Edgar</i>, uma peça teatral inspirada nos moldes do <i>Teatro de Revista</i>, principalmente naquelas encenadas na praça Tiradentes e fundamentada nitidamente nos trabalhos desenvolvidos por Piscator e Brecht. A peça de Vianna Filho marca a formação do Centro Popular de Cultura da UNE e propõe o conceito de mais-valia desenvolvido por Karl Marx.</p> <p><b>Palavras-chave:</b> Oduvaldo Vianna Filho; Teatro de Revista; CPC da UNE.</p>	53-63
<p><b>A estrutura narrativa de As Três Irmãs e O Jardim das Cerejeiras, de Anton Tchekhov</b></p> <p>André SUN</p> <p><b>Resumo:</b> A partir da análise das duas últimas peças de Anton Tchekhov, <i>As Três Irmãs</i> e <i>O Jardim das Cerejeiras</i>, pretendemos investigar as semelhanças entre as estruturas narrativas de ambas e como estas manifestam a poética do autor.</p> <p><b>Palavras-chave:</b> Estrutura narrativa; Dramaturgia; Anton Tchekhov.</p>	64-71
<p><b>Gaivotas: entre e o texto e a cena, uma discussão sobre o fazer teatral</b></p> <p>Carolina Martins DELDUQUE</p> <p><b>Resumo:</b> Neste artigo apresento uma discussão sobre o fazer teatral a partir da análise de <i>A Gaivota</i>, de Anton Tchekhov e do espetáculo <i>Gaivota – tema para um conto curto</i>, da Cia dos Atores. Tendo em vista a relação que a encenação estabelece com o texto dramático, serão mapeados alguns procedimentos de criação que o grupo utilizou para discutir, diante do público, questões fundamentais sobre o fazer teatral que o dramaturgo já coloca no texto.</p> <p><b>Palavras-chave:</b> A Gaivota, A. Tchekhov, Cia dos Atores.</p>	72-80

# Cadernos

## letra e ato

### Editorial

Este é o lançamento do quarto número dos Cadernos Letra e Ato, publicação anual do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato, que iniciou suas atividades em 2010 e tem o objetivo principal de divulgar a produção científica de seus integrantes.

Neste número, contamos com artigos que são originados das pesquisas individuais dos pesquisadores, sejam elas de Iniciação Científica, Mestrado, Doutorado, Pós-Doutorado ou Pesquisa Docente.

Os trabalhos abrangem múltiplas possibilidades de reflexões no campo do texto e da cena. Anton Tchekhov, Martins Pena, Roberto Gomes, Carlos Alberto Soffredini, Oduvaldo Vianna Filho e Antenor Pimenta são autores cuja produção teatral é analisada, além dos grupos de teatro brasileiros Teatro Cacilda Becker e Cia dos Atores, com leituras da modernidade e do teatro contemporâneo brasileiro sobre obras dramáticas. Ainda, ampliando o leque no campo do texto e da cena, um estudo de gênero, partindo da visão aristotélica sobre a comédia.

No campo de investigação do texto teatral, inserido do contexto do teatro brasileiro de início do século XX, o trabalho de Bianca Almeida traz uma análise da obra dramática *Ao declinar do dia*, de Roberto Gomes, revelando as inovações propostas pelo autor e alguns traços simbolistas presentes em seu texto.

O gênero cômico e sua errônea conotação pejorativa na academia, de maneira geral, é objeto de discussão no artigo de André Carrido, que se apoia principalmente nas referências à comédia contidas na *Poética* de Aristóteles, para explicar esse ranso, que não deveria existir.

Nos anos de consolidação da cena moderna brasileira, em um estudo historiográfico, o trabalho de Cassandra Ormachea sobre a encenação de *O Santo e a Porca*, comédia de Ariano Suassuna escrita especialmente para estreia do Teatro Cassilda Becker, em 1958, analisa a importância desta encenação na história do teatro nacional.

Expandindo o campo da investigação do texto teatral a possíveis relações com a cultura popular, Larissa Neves discute os limites entre folguedo e teatro, dando um exemplo de apropriação formal de elementos desta expressão da cultura popular que estão presentes na peça *Juíz de Paz na Roça*, de Martins Pena.

Igualmente inserido no universo da cultura popular brasileira de meados do século passado, o trabalho de Moira Junqueira traz um estudo sobre os aspectos melodramáticos que compõem a dramaturgia do circo-teatro brasileiro por meio da análise de ...*E o Céu uniu dois corações*, de Antenor Pimenta.

Também no contexto teatro brasileiro moderno, o artigo de Maria Emília Pinto pontua as principais ideias do crítico Antônio de Alcântara Machado sobre a renovação e modernização do teatro brasileiro, relacionando-as com aspectos da obra de Carlos Alberto Soffredini.

Ainda neste mesmo contexto, Rafael Villares traz uma reflexão sobre o texto teatral *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, escrita em 1960 pelo dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho. Com inspiração nos moldes do *Teatro de Revista*, e fundamentada nitidamente nos trabalhos desenvolvidos por Piscator e Brecht, esta peça marca também a formação do Centro Popular de Cultura da UNE.

Em uma reflexão sobre o texto teatral, a partir de duas obras do início do século XX, *As três irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*, do escritor russo Anton Tchekhov, o artigo de André Sun traz uma análise comparativa de suas estruturas narrativas.

Finalmente, buscando relacionar o texto e a cena, no contexto do teatro contemporâneo brasileiro, o artigo de Carolina Delduque traz uma reflexão sobre o fazer teatral, a partir da obra dramaturgicamente *A Gaiivota*, também de Anton Tchekhov e a encenação *Gaiivota – tema para um conto curto*, que foi baseada nesta peça, da Cia dos Atores, companhia de teatro brasileira.

Agradecemos ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp pelo apoio prestado ao grupo e esperamos que a divulgação dessas pesquisas, com mais este número, possa contribuir aos estudos teatrais, em especial aos estudos de dramaturgia dentro das Artes Cênicas.

Boa leitura!

Carol Delduque, da Equipe Editorial.

# Cadernos

## letra e ato

Um olhar à *Ao declinar do dia*

Bianca de Cássia ALMEIDA<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem a intenção de fazer uma análise da peça *Ao declinar do dia* de Roberto Gomes (1882-1922), buscando no texto suas inovações e seus traços simbolistas.

**Palavras-chave:** *Ao declinar do dia*, Roberto Gomes, Simbolismo.

A peça *Ao declinar do dia*, de autoria de Roberto Gomes, é considerada pelo próprio autor como o início da sua obra dramática. (COSTA, 1978, p.42). Teve sua estreia em 16 de Julho de 1910<sup>2</sup> no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nesta época, logo após a inauguração deste teatro em 14 de Julho de 1909, a prefeitura do Rio realizou uma campanha para valorização do teatro nacional. Esta iniciativa aconteceu devido à grande quantidade de textos estrangeiros apresentados por companhias francesas, portuguesas, italianas e espanholas nos palcos brasileiros. Esta proposta de valorização se deu por meio de um concurso de originais brasileiros que seriam julgados pela Academia Brasileira de Letras. *Ao declinar do dia* foi um dos textos escolhidos no concurso para esta temporada, juntamente com as peças *Impunes* de Oscar Lopes, *O Raio N* de Silva Nunes e *O último beijo* de Ari Fialho. O ator Ferreira da Silva, dirigindo uma companhia luso-brasileira, foi quem assumiu as montagens das peças para o concurso. A peça de Gomes foi representada uma segunda vez em 5 de novembro de 1917 pela companhia do aclamado ator francês André Brulê. Desta vez a peça foi representada em francês, em versão original do dramaturgo.

<sup>1</sup> Graduada em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas e Mestranda em Artes da Cena pela mesma Universidade. E-mail: bialmeida03@gmail.com.

<sup>2</sup> Todos os dados sobre as representações foram extraídos da dissertação de Mestrado da pesquisadora Marta Morais da Costa “A Obra dramática de Roberto Gomes: Temas e configurações”, defendida em 1978 na Universidade de São Paulo.

Segundo a pesquisadora Marta Morais da Costa (1978) e seu levantamento de críticas feitas às peças de Roberto Gomes, sabemos que os críticos foram favoráveis às apresentações desta primeira encenação (COSTA, 1978, p. 50-53), que teve a seguinte distribuição dos papéis: Laura - Palmira Torres, Jorge - Carlos Santos, Alfredo - João Barbosa, Médico – Mendonça de Carvalho e criada – Maria Machado.

AO DECLINAR DO DIA - Mais um nome que se grava hoje na galeria dos nossos escritores de teatro. Esse nome é o de Roberto Gomes, um novo, em quem se admira um formoso talento e uma modéstia pouco comum, nestes tempos dos reclamos e da procura de evidencia. (Jornal do Comércio, 17 de Julho de 1910).

A peça tem unidades de tempo e lugar definidos com clareza: uma tarde que se finda em uma saleta de uma casa de família da burguesia carioca. Primeiramente em cena estão Laura, seu marido Viriato e o médico. Na primeira cena dá-se um diálogo bastante realista, embora de uma singularidade nas escolhas das palavras que já caracterizam a escrita de Gomes. Ali se confirma, pelas palavras do médico, que Viriato está muito doente e em seus últimos dias, e tem de ser preservado de qualquer infortúnio, caso contrário, poderia morrer.

LAURA – (*interrompendo-o*) Oh! Por favor, seja franco! A quem pode, a quem deve o sr. desvendar a verdade, senão a mim? Por mais cruel que ela seja, prefiro-a à dúvida.

MÉDICO – (*hesita um pouco e de repente*) Está perdido! (...) a senhora tem razão... por todos os motivos é preferível a verdade. Trata-se de um organismo inteiramente depauperado; e esta moléstia que, em outro qualquer talvez fosse benigna, veio dar-lhe o último golpe.

LAURA – Está, pois irremediavelmente perdido?

MÉDICO – Seria uma leviandade afirmarmos que um homem está irremediavelmente perdido. A natureza tem mistérios que ainda não conseguimos desvendar, e um doente a quem só resta um segundo de vida pode ainda salvar-se misteriosamente. É o que as almas crentes chamam um milagre e só com ele pode hoje a senhora contar. (...) Qualquer coisa que haja... chamar-me logo ...(*no liminar da porta*) Descanso absoluto. No estado em que se acha, qualquer emoção lhe seria fatal (*Cumprimendo*) Minha senhora...

LAURA – (*estendendo-lhe a mão*) Douto... (GOMES, 1983, p.53)

Esta primeira cena traz muitas informações sobre a personagem Laura, que o leitor/espectador só compreenderá inteiramente no decorrer da peça. Laura insiste para que o médico seja verdadeiro com ela, que revele a verdade sobre a saúde de Viriato. Em uma de suas primeiras falas, afirma com veemência que prefere a verdade à dúvida. Ao mesmo tempo em que o médico revela a verdade a Laura, fazendo com que tenha ciência da gravidade da doença de Viriato, também a conforta com a possibilidade de que um milagre poderia salvá-lo. A conclusão a que Laura chega diante das palavras do médico é que Viriato está, sim, perdido e que precisa de repouso absoluto, pois qualquer emoção



poderia matá-lo, mas, também não descarta a possibilidade de um milagre trazer a saúde de volta à vida do marido. Se prestarmos atenção a este diálogo e ao que ficou sob responsabilidade de Laura diante da saúde do marido, pode-se melhor compreender os fatos que se sucederão adiante. Laura deve preservá-lo de qualquer emoção, deve ser paciente e se manter à disposição, só assim poderá tardar sua morte para, quem sabe, serem contemplados com um milagre. Esta primeira cena se encerra com o médico deixando a casa.

A segunda cena se dá em diálogo entre Laura e Viriato. Ela ciente da tragédia que os espera e ele demonstrando sua personalidade rude e grosseira. Há nesta cena um traço muito característico da obra de Gomes, o autor coloca Laura em uma poltrona à luz crepuscular das seis horas da tarde lendo o poema *Náufrago* de Heine<sup>3</sup>. Sentado numa cadeira também na sala está Viriato, que indaga sobre o livro nas mãos de Laura e pede que leia em voz alta para que ele acompanhe. O poema relata simbolicamente a vida frustrante e arrependida de Laura, que nos começa a ser apresentada.

LAURA – (...) Esperança e amor, foi-se tudo! E eu, como um cadáver que o mar rejeitou com desprezo, eis-me prostrado na praia arenosa e nua. Na minha frente estende-se o vasto deserto das águas; atrás de mim, só há exílio e dor... (*A voz vai se sumindo. Viriato faz um movimento. Ela prossegue.*) E por cima da minha cabeça correm as nuvens, estas filhas do ar, informes e cinzentas, que aspiram à água salgada para deixá-la cair em seguida no mar, trabalho triste, fastidioso e inútil, como a minha própria vida. (GOMES, 1983, p. 55)

Se na poesia Simbolista as palavras são os únicos instrumentos para se sugerir o que se pretende, causar musicalidade e ritmo no poema<sup>4</sup>, quando pensamos num texto simbolista dramático devemos estender as possibilidades e meios usados para sugerir o que se pretende. A palavra, embora ainda no centro desta atividade, sozinha não pode dar movimento à encenação e por isso é regada de gestos, de intenções e de situações que sugiram o que o dramaturgo queira dizer. Nesta segunda cena pode-se ver este movimento.

Gomes usa de um poema para ilustrar as angústias de uma jovem, esposa e mulher insatisfeita com sua própria vida e com o destino que a espera – “trabalho triste, fastidioso e inútil, como a minha própria vida” (GOMES, 1983, p. 55). O poema lido por Laura se faz símbolo a ser interpretado. Em cada palavra que Laura lê em voz alta, vê-se a tristeza e a insatisfação desta mulher - “Esperança e amor, foi-se tudo!” (GOMES, 1983, p. 55). Gomes

---

<sup>3</sup> Henrich Heine (1797-1856) foi um poeta alemão conhecido como “o último romântico”. Autor admirado por diversos escritores brasileiros, entre eles Machado de Assis, Gonçalves Dias, Raul Pompéia, Alphonsus de Guimaraens, Fagundes Varela e Manuel Bandeira.

<sup>4</sup> Sobre a estética Simbolista ver: “A estética simbolista” de Álvaro Cardoso Gomes.

descreve em uma rubrica que a leitura de Laura é de uma “delicadeza afetada” (GOMES, 1983, p. 55), murmura o poema, como se quisesse atingir Viriato e se fazer entender por ele – “Na minha frente estende-se o vasto deserto das águas; atrás de mim, só há exílio e dor!” (GOMES, 1983, p. 55). Viriato, por sua vez, fecha os olhos e demonstra pouco interesse na leitura da companheira. Mas não se pode afirmar que o autor pretendesse que Viriato fosse totalmente indiferente ao poema, já que Laura vai diminuindo a voz a fim de parar a leitura e Viriato pede que ela continue. Pode-se supor que chega o momento em que Viriato compreende as denúncias de Laura, mas logo em seguida decide parar de ouvi-la e abruptamente vai para o quarto dormir, afirmando que o poema causou sono. Talvez Viriato entendesse que o poema representa o estado de espírito da esposa e decidisse fugir. Este poema reveste a ideia de frustração que permeia todo o enredo da peça, ele tem uma significação figurativa que evoca a interpretação do estado de alma da personagem Laura – “E eu, como um cadáver que o mar rejeitou com desprezo, eis-me prostrado na praia arenosa e nua!” (GOMES, 1983, p. 55). A cena se encerra com Viriato entrando no quarto e Laura na poltrona estática e de olhos perdidos no vácuo, “com olhar que nada vê” (GOMES, 1983, p. 55).

Na terceira cena, tem-se Viriato fora, e Laura ainda na poltrona. A criada vem avisá-la que um homem está querendo ver Viriato. Laura imediatamente dispensa a visita, até que pega das mãos da criada o cartão que o homem entregou para se identificar. No mesmo momento Laura pede que o deixe entrar. Gomes descreve exatamente como gostaria que a atriz reagisse diante desta situação inesperada.

LAURA – (*pegando o cartão*)... que não é possível recebe-lo agora, porque o patrão está dormindo... (*Olha distraída para o cartão, fitando a criada com um olhar sem expressão. Depois com vez breve, mudada*) Mande entrar. (*Sai a criada. Ela fica só, imóvel, amarrotando maquinalmente o frágil cartão*). (GOMES, 1983, p.54)

As rubricas de Gomes narram pequenas expressões e emoções que os atores devem seguir para encontrar a verdade que o autor idealizou para cada personagem e cena. A atriz Palmira Torres que interpretou Laura recebe muitos elogios pelo seu trabalho no palco. (COSTA, 1978, p.50). Por ser um teatro sem muitas ações, exige que os atores estejam preparados para representar emoções, e talvez este seja o grande ponto de destaque na inovação deste dramaturgo: exigir uma encenação moderna antes mesmo dela acontecer no Brasil.

A Sr. Palmyra Torres compreendeu perfeitamente e interpretou com arte a figura de Laura, a que ela imprimiu a princípio uma tristeza resignada, revelando, logo no primeiro diálogo com Jorge. Muita paixão. Sobreveio o fato luctuoso e ela mostra uma alma torturada, entenebrecida pela

desventura fatal, e uma consciência irreduzível a ditar-lhe um dever angustioso. Condenada à penumbra durante toda a desastrosa temporada dramática, a Sr. Palmyra Torres conseguiu, ainda assim, revelar o seu belo talento e a sua fina emotividade, infelizmente não aproveitados como deveria sê-lo. (Jornal do Comércio, 17 de Julho de 1910).

A quarta, última e mais longa cena inicia com o diálogo de Laura e Jorge, a que o excerto acima faz menção. É pelas rubricas do autor que se pode perceber a tensão que há entre as duas personagens, antes mesmo de serem revelados os sentimentos que nutrem um pelo outro. Logo de início a conversa se dá verbalmente, bastante realista, no entanto as intenções dos corpos dos atores deveriam mostrar que há algo de íntimo, desconfortante e afetuoso entre eles. Neste primeiro momento Laura recebe Jorge na sala de estar e em conversa fazem as revelações sobre os três anos das vidas que seguiram depois que Jorge foi embora da cidade a pedido de Laura. Ele conta estar apenas de passagem no Rio de Janeiro e não querer partir definitivamente para a Europa sem vê-la novamente. Diz ter andado pelo mundo, ter visto belas paisagens, mas, ao mesmo tempo, não ter tido olhos para admirá-las. Gomes nos apresentou Laura ao final da segunda cena com este mesmo olhar vazio, este mesmo olhar que não vê. Esta sinestesia, também típica do movimento simbolista, une o casal a um estado semelhante de solidão e busca permanente por algo perdido.

Laura, casada com Viriato, conta que seu filho Joãozinho morrera ano passado, doente em seus braços. Conforme a conversa vai acontecendo, os sentimentos vão se aguçando continuamente, beirando ao desespero, ao sofrimento de ambos. O diálogo, após a confissão da morte do pequeno, se agita com a confissão de Laura de que desistiria do casamento caso Viriato não estivesse doente. A partir deste momento os amantes deixam de ficar contidos um frente ao outro e demonstram claramente seus sentimentos, desejos e tristezas através de suas falas. Laura, numa fala extensa, declama suas angústias em relação a sua vida sentimental e de mulher casada. Usa metáforas, símbolos, para conseguir expressar a subjetividade da ideia, dos seus sentimentos.

(...) O amor, que deveria nascer livremente nas almas, querem fazê-lo brotar à força, como uma flor de estufa, em corações tão afastados em do outro! Ainda se tivessem tentado, podia ter brotado, a flor, e crescido... podia-se ter aberto, enfim num desabrochar supremo e esplendoroso! Mas era preciso para isso trata-la, cercá-la de carinhos, e não atirá-la a um canto, pisada e palpitante! Bem sei, as palavras são vãs, e guardar o silêncio teria sido mais digno talvez. Mas quando o coração transborda, as palavras sobem, enchem a boca como ondas tumultuosas, e por mais que se cerrem os dentes, que se apertem os lábios, elas crescem, amontoam-se, gritam para sair, até que os lábios verguem, e que elas irrompam um dia, frementes e dolorosas! (GOMES, 1983, p. 58)

A personagem usa figuras de linguagem para expressar sua realidade amorosa. A analogia entre a flor vem somente para deixar leve um discurso denunciativo sobre o casamento arranjado por conveniência. Em meio às metáforas e sutilezas desta fala, entende-se, em primeira mão, a história de Laura e Viriato. Conhecem-se desde a infância, estão predestinados a se casar, no entanto não houve o “desabrochar do amor” no coração de ambos. Eles nunca foram apaixonados, ou pelo menos Viriato nunca a tentou conquistar.

No entanto, em meio ao relato de Laura, podemos também fazer outra interpretação desta fala. Não é possível precisar se a fala citada acima se refere somente ao seu sofrimento pelo casamento realizado por conveniência, ou se se refere ao amor de Jorge, que deveria ter sido e não foi. Mais uma vez, Laura pode estar usando do seu discurso para falar nas entrelinhas o que gostaria que o outro compreendesse - “Ainda se tivessem tentado, podia ter brotado, a flor, e crescido...” (GOMES, 1983, p. 58).

Aquí, como no momento da leitura do poema *O Naufrago*, pode o ator sugerir, com a encenação, mais de uma interpretação ao público. Ou Laura somente está a descrever seu casamento falido, ou está insinuando a Jorge que deveria ter lutado por ela, ou está fazendo os dois ao mesmo tempo. O que depende neste momento é a forma como se interpretará esta fala, uma vez ter ela, por um lado, várias significações e, por outro, ser quase nula em movimentação e gestos. Quando lida, poderá revelar apenas um destes significados, que dependerá exclusivamente da atenção do leitor, mas ao encená-la, pode-se escolher uma das significações possíveis para ser enfatizada: a falta de jeito de Viriato em tentar conquistar Laura ou a falta de atitude de Jorge em lutar por ela.

O autor indica que logo ao final desta fala anoitece, e com a noite a peça também atinge seu auge de densidade e sentimentalidade. Agora já se sabe que Laura e Jorge são apaixonados e foram amantes três anos atrás, quando Laura o mandou partir para que ela voltasse a cumprir a lealdade prometida ao casamento. Tudo na peça já está esclarecido, todas as personagens e suas ligações já foram expostas ao leitor/espectador. Tem-se na sala dois amantes e no quarto ao lado um marido traído beirando à morte.

O que segue ainda nesta última cena é uma tentativa dos amantes em projetarem os sonhos antigos em planos futuros. Todo o diálogo é cheio de tristeza misturado à esperança da libertação de Laura do casamento e do futuro feliz do casal de amantes. Jorge tem falas extensas e repletas de símbolos e significações sobre a vida e morte.

JORGE – (*com força*) Nada morre, nada! A morte é um sono enganoso! Quando atravessava solitário, as florestas longínquas, durante o frio sepulcral do inverno, semelhantes a negros esqueletos, as árvores, salpicadas de neve, cruzam sobre a minha cabeça seus longos braços

mirrados. Ali dormitam sob o frio, torcendo-se sob todas as ventanias, rangendo sob todas as procelas. Mas chega a primavera, e os mortos despertam, os esqueletos recobrem-se de carne! Novos germes de vida correm pela floresta inteira! Torna a seiva a borbulhar nesses troncos gelados! Rebentam os botões, resplandecem as flores! Nos galhos compactos e robustos crepitam as folhas frementes! É a vida que volta, a vida eterna e triunfante, animando com o seu sopro juvenil as árvores abandonadas que não quiseram morrer. Julgavam-se mortas. Estavam apenas adormecidas! (GOMES, 1983, p. 58)

Assim como a fala de Laura transcrita acima, as de Jorge neste segundo momento relatam a trajetória de uma vida. Se Laura fala em nascer das flores em analogia ao amor, Jorge fala sobre o renascer das árvores. No início da fala de Jorge entende-se que ele está a narrar algum momento de sua andança pelo mundo “Quando atravessava solitário, as florestas longínquas...” (GOMES, 1983, p. 58). No entanto no decorrer dela pode-se identificar a ilustração que ele faz metaforicamente à vida de Laura. “Julgavam-se mortas. Estavam apenas adormecidas!” (GOMES, 1983, p. 58). Traço do movimento simbolista, Gomes busca objetivar os sentimentos, transpor em imagens os sentimentos mais profundos do ser humano. A fim de podermos visualizá-los em imagens concretas (flores, árvores, galhos, inverno, carne, mortos, esqueletos), bem como tornar sugestiva uma fala dando a ela tantos significados quantos forem seus leitores/espectadores.

A sequência deste diálogo é uma tentativa, bem sucedida, de Jorge em convencer Laura a se libertar, abandonar o casamento e viver com ele para sempre no amor. Após Laura aceitar o amor de Jorge novamente, a peça não reduz sua penumbra.

JORGE – Quisera falar, mas não posso... Sufoco... é como se todo o vento do mar me entrasse no peito, de uma golfada! (*silêncio*) Laura!  
LAURA – Jorge! (*Contemplam-se. Ela prossegue mais baixo*) Depois de estarmos unidos, precisaremos partir, procurar um lugar de crepúsculo e ternura. A felicidade não deve ser ofuscante. (GOMES, 1983, p. 59)

Permanecem à meia luz na sala de estar em um momento de felicidade que dura poucos instantes. No auge desta rápida euforia, um beijo acontece e antes que a peça mude de tom ouve-se um estrondo. Um corpo que cai ao chão. É Viriato morto, caído entre a cama e porta do quarto. Teria ele flagrado o beijo entre Jorge e Laura? Para Jorge, esta pergunta não coube ao momento. Ele viu na morte de Viriato a porta aberta para a felicidade eterna junto a Laura. No entanto, Laura não chega a nenhuma conclusão, mas sabe que conviver com a dúvida nunca a permitirá ser realmente feliz. Laura acredita que Viriato tenha morrido ao flagrar o beijo, mas Jorge a tenta convencer da possibilidade dele não ter visto ou ouvido nada, e tenha morrido unicamente por já estar perdido.

LAURA – (...) Foram os nossos beijos que o acordaram... que o mataram. (...)

JORGE – Mas estava perdido! Você mesma me disse, que ele estava perdido!

LAURA – Mas havia o milagre... o milagre. (GOMES, 1983, p. 61)

Ao final deste empasse, a peça caminha com densidade cada vez maior, causando ansiedade e controvérsia no pensamento do leitor/espectador. Seria possível viver com a dúvida pela culpa ou não da morte de Viriato? Laura definitivamente decide que não. Pede que Jorge vá embora para sempre, e se recolhe a sua dor pela perda física de Viriato e pela perda afetiva de Jorge. Confessa em suas últimas falas não acreditar num futuro feliz no qual não caiba a lembrança desta morte e convence-se que sua vida está condenada ao sofrimento e à solidão. E assim termina este único ato. Laura sozinha, novamente estática e como olhar vazio, diante da morte e da tristeza da vida futura. Aceitando que a felicidade não existe, que está contida em frações de tempo, que a felicidade não é eterna. E que ninguém pode ser verdadeiramente feliz.

JORGE – (*tomando-lhe a mão*) Poderei escrever-lhe?

LAURA – (*com triste sorriso*) Lá se escreve aos mortos?

JORGE – Que sacrifício inútil, Laura...

LAURA – Tanto mais belo.

JORGE – Então, adeus...

LAURA – Adeus, Jorge. (*Ele vai saindo lentamente, resignado. Ao chegar à porta um último ímpeto impele-o*).

JORGE – Não é justo! ...

LAURA – (*tristemente*) Nada é justo.

(*Ela o vê sair sem um gesto. Fecha a porta, dá alguns passos para o lado, e volta cambaleando, ao lugar. Contempla as coisas, em torno de si – com olhar que não vê. Depois o seu rosto contrai-se. São as lágrimas que vêm e começam a banhar-lhe o rosto. Então num soluço abafado, ela murmura*) Jorge...

(*E depois de um último adeus à felicidade que passou, dirige-se lentamente para o quarto. Ao chegar à porta tem um frêmito instintivo de receio. Abre-a, porém, humilde, cabisbaixa e encolhida, penetra no quarto mortuário onde se ajoelha e começa a rezar*). (GOMES, 1983, p.63).

Enquanto se lê ou se assiste a uma boa encenação de *Ao declinar do dia*, o leitor/espectador é convidado a buscar os símbolos, os mistérios e os esconderijos que o texto traz.

### Referências Bibliográficas:

COSTA, Marta Morais. *A obra dramática de Roberto Gomes: temas e configuração*. 1978. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), São Paulo, FFLCH/USP.

\_\_\_\_\_. “A Dramaturgia de Roberto Gomes, da Casa Fechada à Abertura Modernista”, Curitiba, *Revista Letras*, n.60, p.259-274, jul./dez.2003. Editora UFPR.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Roberto Gomes*. Ed. Instituto Nacional de Artes Cênicas, São Paulo, 1993.

JORNAL DO COMÉRCIO, Theatros e Música, Rio de Janeiro, 1910.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. Editora Cultrix, São Paulo, 1984.

**Abstract:** This paper aims to analyze the play *Ao declinar do dia*, written by Roberto Gomes (1882-1922), in order to present its innovations and its symbolic aspects. Symbolism.

**Key-words:** *Ao declinar do dia*, Roberto Gomes, Symbolism.

# Cadernos

## letra e ato

Eu rio, tu ris, ele ri...: o lugar da comédia na *Poética* de Aristóteles

André CARRICO<sup>5</sup>

**Resumo:** O presente artigo busca desvendar a origem do possível ranço que a academia vota, de maneira geral, às investigações do cômico. Partindo da hipótese de que um dos motivos para a conotação pejorativa que a comédia carrega se deve ao desaparecimento da teoria aristotélica que tratava do cômico, o texto debruça-se sobre as referências ao gênero que constam da *Poética* de Aristóteles e textos de comentadores acerca da obra (Stinton, Lear, Golden).

**Palavras-chave:** dramaturgia, comédia, *Poética* de Aristóteles.

Como pesquisadores das artes cômicas, temos percebido em nossa prática dentro do universo acadêmico certo preconceito em relação à comédia. Não raro, professores e colegas, pesquisadores e docentes, mesmo aqueles ligados ao Teatro, demonstram indisfarçado desprezo pelos temas que envolvem a teoria cômica, como se escrever a respeito da comédia fosse tarefa fácil, superficial, desnecessária ou “inferior”, para usar um termo aristotélico. Outras vezes, quem escreve sobre o cômico busca escorar suas investigações nas grandes teorias filosóficas, psicanalíticas ou da semiótica; como se o fato de escrever sobre a comédia não se sustentasse *per se*, necessitando de maior justificação teórica. Parece, às vezes, que o pesquisador precisa desculpar-se por ter o prazer de debruçar sobre esse objeto. Qual a origem desse possível ranço que a academia vota aos temas cômicos? É o que vamos nos arriscar a procurar responder a seguir, a partir das referências à comédia na *Poética* de Aristóteles.

A *Poética* não é apenas a primeira teoria do Teatro ocidental; trata-se de um livro que influenciou essa arte ao longo de sua história e que ainda ecoa. Registradas

---

<sup>5</sup> [andrecarrico7@gmail.com](mailto:andrecarrico7@gmail.com). Pós doutorando em Artes da Cena pela Unicamp, doutor e mestre em Artes pela mesma instituição. Professor, ator e diretor teatral, atua sobretudo nas áreas de história do teatro, teatro brasileiro e comédia popular.



provavelmente entre 335 e 323 a.C., as páginas que dela nos chegaram tratam da natureza e das espécies da poesia, incluindo aí o poema trágico ou tragédia. Portanto, o objetivo do livro não é tratar do gênero cômico. Ao que tudo indica, haveria um segundo tomo da *Arte Poética* que não chegou até os dias de hoje. Segundo uma lenda, o último ou único exemplar dessa obra teria sido queimado no incêndio do Farol de Alexandria. Mas há quem chegue a duvidar da existência desse segundo volume. O fato de Aristóteles ter escrito no livro VI: “Da arte de imitar em hexâmetros e da comédia trataremos adiante” (ARISTÓTELES, 2005, p. 24) e mesmo de afirmar que escreveu sobre a comédia na *Arte Retórica*, não significa necessariamente que ele tenha efetivado sua intenção. Aliás, seguindo os rastros de suas próprias referências à comédia, fica clara a conotação negativa que ele lhe dá, como veremos a seguir.

Alguns pesquisadores das sendas cômicas acreditam até mesmo que Aristóteles teria tratado sumariamente da comédia na segunda parte de sua *Arte Poética*. Outros, atribuem a conotação pejorativa que a comédia carrega até hoje dentro do universo das Artes Cênicas ao desaparecimento da teoria aristotélica que tratava do cômico, o que seria um exagero.

A *Arte Poética*, livro classificatório, binário e topográfico, é um conjunto de anotações de aulas dos alunos do mestre estagirita. Muitas vezes, caímos na armadilha das nuances dos vocábulos de uma língua que já não é falada e de um pensamento que já não está presente no nosso modo de pensar; das traduções que se negam e completam; dos textos dos comentadores (que não apenas traduzem as ideias do autor mas, muitas vezes, completam as lacunas deixadas pelo filósofo e os trechos obtusos, adaptando a teoria aristotélica às suas próprias conclusões). Quando não, no esforço de relacionar suas regras com a arte poética e dramática dos séculos posteriores, preparamos a nossa própria arapuca.

Queiram ou não aqueles que defendem Aristóteles contra a acusação de ser o responsável por uma possível inferiorização da comédia, se seguirmos os rastros das referências ao gênero em seus escritos, fica clara a conotação negativa atribuída ao cômico por ele. Basta acompanharmos o texto. Com relação à imitação (ou representação) dos homens, nos diz: “Nessa mesma diferença divergem a comédia e a tragédia; esta os quer imitar inferiores e aquela superiores aos da atualidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 21). Segundo a inclinação dos autores para escrever, prossegue: “Uns tornaram-se, em lugar de jâmbicos, comediógrafos; outros, em lugar de épicos, trágicos, por serem estes gêneros superiores àqueles e mais estimados.” (Idem, ib.) Ou seja, em que pese não termos tido acesso ao que provavelmente Aristóteles tenha escrito no tomo II, essas linhas não

parecem ser, à primeira vista, considerações positivas a respeito da comédia. Ela parece aqui ser um gênero literário inferior à tragédia. A definição do riso como um “defeito e uma feiura sem dor nem dano”, que aparece depois, também aparenta negatividade. Apesar de Aristóteles afirmar que as tragédias eram mais estimadas, importantes historiados do Teatro (BERTHOLD, 2001, BROWN, 1995, DUMUR, 1965), ressaltam o grande apreço que os cidadãos gregos tinham pela comédia, primeiro por Aristófanes e depois pelos autores da Comédia Média e Comédia Nova. Essa hostilidade filosófica ao riso parece não corresponder, segundo a historiografia, ao sucesso que o riso fazia entre as práticas sociais gregas.

Talvez possamos entender o sentido de “superioridade” empregado aqui por Aristóteles se analisarmos a utilização do termo “melhor” no início do livro XXVI da Poética:

Pode alguém ficar em dúvida sobre qual a melhor imitação, se a épica, se a trágica. Com efeito, se a menos vulgar é a melhor e tal é a que visa a um público melhor, é por demais evidente ser vulgar a que imita tendo em vista a multidão. (ARISTÓTELES, 2005, p. 51)

Ora, Aristóteles considerava a tragédia “superior” à epopeia por somar aos méritos desta a música e o espetáculo e por ter menor extensão e apresentar maior unidade. Também argumentava que a tragédia era menos vulgar por dirigir-se aos melhores espectadores. Vulgar, do Latim *vulgaris* (comum), derivativo de *vulgo*, povo ou multidão. Concluimos, daí, que, para o preceptor de Alexandre, o que é vulgar, ou seja, aquilo que é destinado ao povo, é inferior. E aquilo que tem em vista a multidão é vulgar. Sendo portanto a comédia clássica popular por natureza, seria inferior pelo mesmo motivo?

Não é com negatividade ou inferioridade que Verena Alberti (1999) entende a visão aristotélica:

A representação de homens baixos, apesar de seu cunho eticamente negativo, não implica uma inferioridade *a priori* da comédia, que é tão legítima quanto a tragédia do ponto de vista da criação poética. (ALBERTI, 1999, p. 48)

Entretanto, Aristóteles não parece falar em legitimidade. Por outro lado, deixa claro que, embora seguindo suas inclinações ou temperamento, os poetas que escolheram trabalhar com a tragédia, fizeram-no por ser esta “superior e mais estimada”. Segundo Fuhrmann (*apud* Alberti, 1999, p. 45), enquanto a epopeia e a tragédia estavam no seu auge na época da produção da *Poética*, a comédia ainda estava em desenvolvimento. Séchan (*apud* Alberti, 1999, p. 47) também aponta o fato de que poucos registros sobre a comédia nos

foram deixados nas cerâmicas e pinturas do período. Talvez, por esses motivos, a comédia não tenha sido um tema tão importante para o autor da *Poética*.

Para Aristóteles, a comédia é uma das artes que imita as ações do homem. Distinguem-se essas artes entre si a partir dos seus meios, objetos e modos de representar. O único ponto de vista específico à comédia é o dos objetos representados: enquanto a tragédia e a epopeia imitam ações nobres, a comédia se ocupa das ações baixas. Ou seja, segundo palavras de Aristóteles, a comédia apresenta personagens em ações piores e a tragédia melhores do que os homens são. A pergunta que fica é: a comédia degrada o homem ou apresenta o homem no que ele tem de desagradável? Para desgosto de Aristóteles, o poeta cômico apresenta o homem como ele é e não como deveria ser.

Se resumirmos as menções à comédia na *Poética*, poderíamos ter:

- A comédia imita as baixas ações humanas, ou ainda, seus personagens são apresentados em ações piores do que as nossas.
- Quando o emprego de metáforas e nomes incomuns é desmedido, seu efeito será sempre cômico.
- A comédia é o modelo de representação do que pode acontecer na dimensão da verossimilhança e do necessário, e não do que efetivamente aconteceu. Ao contrário do trágico, que se utiliza de nomes de pessoas reais, os personagens cômicos são uma invenção e são denominados ao acaso.
- A comédia não é imitação de toda a sorte de vícios, mas só daquela parte que não é dolorosa nem causa destruição.
- O trágico é superior e “mais estimado”, na tradução do prof. Jaime Bruma, do que a comédia. Ou, de outro modo, “a tragédia ultrapassava os primeiros em importância e consideração”, pela tradução de Antônio Pinto de Carvalho.

Se, conforme segue o pensador grego, só podemos rir de uma deformidade física que não seja sinal de dor ou de doença, podemos concluir que a deformidade cômica opõe-se à violência trágica e não causa terror nem piedade. Estaria, por esse motivo, a comédia dissociada da catarse? Mas o que exatamente o fundador do Liceu queria dizer com esse termo?

Catarse é o processo que desperta, a partir da mimese, horror e piedade. Pensaria Aristóteles num processo de purgação emocional, como comumente aventa o senso comum e os livros de dramaturgia, ou sua metáfora nomeava um processo que ele entendia de maneira diferente? Conforme alguns estudiosos (Lear In RORTY, 1992; GOLDEN, 1962, 1976, 1969 e YEBRA, 1992), em que pese a catarse poder ser vista como cura para

uma condição patológica, há fortes argumentos a favor da ideia do entendimento de catarse como uma “orientação para o mundo”. Para Else,

*a katharsis* ocorre não no espectador mas no enredo, por harmonizar em si elementos divergentes. A resposta final do espectador é a essa harmonia e não à experiência da eclosão e purgação das emoções. (ELSE *apud* CARLSON, 1997, p. 16)

Segundo Lear (1992), a catarse poderia ser uma educação das emoções e, nesse sentido, estar muito mais ligada a uma manifestação intelectual do que emocional. Até porque, para Aristóteles, a própria virtude consiste em ter a resposta emocional certa para cada circunstância. Lear apresenta ainda citações da obra aristotélica nas quais o termo catarse aparece ligado à educação.

Segundo Aristóteles, apiedamo-nos daqueles que sofrem dores que acreditamos serem injustas (aquilo que é injusto seria moralmente repulsivo). Para ele, o poeta não deve mostrar homens honestos passando da dita para a desdita, nem homens maus passando do crime à prosperidade e nem um homem extremamente perverso tombar da felicidade ao infortúnio, pois esses exemplos inspirariam indignação na plateia. A piedade, segundo o autor da *Poética*, é despertada em relação à injustiça e ao temor em relação ao nosso semelhante. Para Stinton (1975), a ênfase estaria no agente fazendo a coisa errada e não na sua ação; não é o ato que causa pena, mas a queda da boa à má fortuna, o descontrole de sua ação. No seu entender, essa queda do homem virtuoso para a desdita se daria porque Aristóteles pensava na bondade moral como garantia de prosperidade. Mesmo se considerarmos essa identificação do público para com as personagens para que ocorra a catarse, Lear (1992) apresenta um outro argumento. É que, embora no Teatro a audiência identifique-se com as figuras humanas da cena, ela tem consciência de sua condição de plateia desfrutando de uma obra de arte.

Outro argumento de Lear é o de que o prazer trágico depende de crer que as pessoas respondem à representação dos eventos apresentados na tragédia. Para ele, não é “aristotélico” pensar que aquilo que sentimos no Teatro deveria ser o que sentimos na vida real mas que, por alguma razão, não o é. A resposta emocional apropriada à representação seria inapropriada à vida real.

Para Leon Golden (1969), o prazer que sentimos ao ver a representação daquilo que na vida real nos causaria dor é originado pela experiência educativa da catarse. Acompanhando as ideias de Lear, Golden salienta a dimensão educativa da catarse. Para ele, o termo grego *katharsis* significa uma ação e, para Aristóteles, o que importa é o ato. A catarse teria, então, a função didática de clarear um objeto obscuro ou de esclarecer a

respeito dos incidentes vividos pelos heróis. Golden entende a catarse como “clímax intelectual” do processo artístico. À tensão despertada pela experiência trágica se sucederia um alívio pela *anagnorisis* ou reconhecimento. O processo seria menos visceral e mais “dianoico” ou lógico. A tragédia envolveria, assim, um aprendizado despertado pelo medo e pela piedade. Apesar de Golden não citar Bertolt Brecht, é de se perguntar, nessa acepção, se a catarse aristotélica não estaria mais próxima da teoria do dramaturgo alemão do que ele mesmo haveria de pensar.

O riso é catártico? Se, conforme as ideias expostas, tomarmos a catarse como uma manifestação do intelecto, podemos aproximar a “catarse cômica” muito mais do *ridendo castigat mores* de Aristófanes do que de uma liberação de emoções reprimidas. Lembremos que, para se achar graça de uma piada, é preciso, antes de tudo, compreendê-la. E se Aristófanes foi o primeiro, antes de uma fila interminável de comediógrafos, a utilizar a comédia para a crítica social e de costumes, então é possível arriscar-se a pensar numa catarse intelectual despertada pelo riso.

Aristóteles também escreveu que “o homem é o único animal que ri” e não que “o riso é próprio do homem”, como querem alguns. Portanto, o riso, em toda a sua potencialidade, só existe no homem. Essa frase está no contexto de uma explicação do funcionamento do diafragma. Isso é mais uma constatação fisiológica do que uma afirmação positiva do riso.

Na sua famosa *Ética a Nicômaco*, livro IV, VIII, para nossa surpresa, deparamo-nos com um trecho no qual o pensador nos diz: “Aqueles que não fazem brincadeiras e não suportam os que as fazem, são rústicos e rabugentos.” (ARISTÓTELES, 2001, p. 100). Percebe-se, assim, que o filho de Nicômaco não suportava os mal-humorados. Homem equilibrado e temperante, vem antes dessa assertiva entretanto a recomendação:

Aqueles que levam a jocosidade ao excesso são considerados bufões vulgares; são os que procuram provocar o riso a qualquer preço e, na ânsia de fazer rir, não se preocupam com a inconveniência do que dizem nem em evitar o mal-estar daqueles que elegem como objeto de seus chistes (...). Os que porém gracejam com bom gosto são chamados espirituosos, o que envolve um espírito vivo que se volta de um lado ao outro. (Idem, ib.)

E, mais adiante, Aristóteles fala em comédia na sua ética:

(...) há coisas que um homem pode dizer e escutar a título de gracejo; e os gracejos de um homem polido diferem dos de um homem vulgar, do mesmo modo que os de uma pessoa instruída diferem dos de um ignorante. Isso se pode verificar até nas comédias antigas e modernas: os autores das primeiras achavam divertida a linguagem

obscena, enquanto os das segundas preferem as insinuações; e ambos diferem, e muito, quanto à propriedade do que dizem. (ARISTÓTELES, 2001, p. 101)

Aqui, fica clara a crítica à linguagem obscena da Comédia Antiga e a predileção de Aristóteles pela Comédia Nova. Talvez ele ainda tenha chegado a acompanhar a Comédia Nova (ainda que a primeira peça de Menandro seja de 321 a.C. e o macedônio tenha morrido em 322 a.C.). É possível que Aristóteles tenha visto as primeiras encenações dessa nova fase do gênero que datam de por volta de 330 a.C., mas isso é conjectura. Ainda que Aristófanes tenha morrido quatro anos antes do nascimento de Aristóteles, sua dramaturgia atravessou seu tempo e é plausível que suas peças tenham sido remontadas no tempo do estagirita. Não é de se surpreender que Aristóteles teça críticas à Comédia Antiga, uma vez que, em suas comédias, Aristófanes apresentava claras alusões sexuais, danças fálicas e chegou mesmo a criticar Sócrates. Os ataques ferozes de sua comicidade agressiva deveriam ferir os ouvidos de Aristóteles, mais afeito ao bom gosto e ao equilíbrio de sua época, resultante da domesticação do riso nos salões dos “melhores homens” e coerente com o seu sistema.

Ainda na *Ética a Nicômaco*, no livro X, VI, discorrendo a respeito da natureza da felicidade, Aristóteles exalta a superioridade da seriedade:

E dizemos que as coisas sérias são melhores do que as coisas risíveis e relacionadas com o divertimento, e que a atividade da melhor entre as duas coisas é a mais séria – seja em relação aos dois elementos do nosso ser, seja em relação a duas pessoas. (ARISTÓTELES, 2001, p. 228)

Assim, não é difícil concluir, pela análise de suas próprias palavras, que Aristóteles tinha a comédia em conta menor. Isso não diminui em nada a sua obra; antes, mostra que a *Poética* alinhava-se à sua época e ao seu modo de pensar. A conotação negativa da comicidade que ele propõe talvez seja um reflexo do seu sistema lógico, incompatível com a poética cômica por natureza.

### Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Verena. *O riso e risível na história do pensamento*. RJ: Jorge Zahar: FGV, 1999.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Torrieri Guimarães. SP: Martin Claret, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho – 14ª Ed., RJ: Ediouro, 1998.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentários e Apêndices de Eudoro de Souza. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1986.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna – 12ª Ed. SP, Cultrix, 2005.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BITTNER, Rüdiger. One Action. In: RORTY, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

BROWN, John Russell (Ed.). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. SP: Fundação Editora da Unesp, 1997.

DUMUR, Guy (Org.). *Histoire des spectacles*. Tours: Gallimard, 1965.

ELSE, G. F.. Imitation in the Fifth Century, In: *Classical Philology*, n. 53, 1958.

GOLDEN, Leon. Epic, Tragic and Katharsis. In: *Classical Philology*, vol. 71, n. 1, jan. 1976.

\_\_\_\_\_. Catharsis, In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol.93, 1962.

\_\_\_\_\_. Mimesis and Katharsis, In: *Classical Philology*, vol. 64, n.3, 1969.

LEAR, J.. Katharsis. In: RORTY, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

STINTON, T.C.W. Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy, In: *Classical Quarterly*, n. 25, 1975.

YEBRA, Valentín García. Apêndice I. In: ARISTÓTELES, *Poética de Aristóteles*. Ed. Trilíngue de V. García Yebra, Madrid: Gredos, 1992.

## Resumé

Le présent article essaie découvrir le possible rance consacré par l'Académie à les recherches du genre comique. En supposant que l'une des raisons pour la connotation péjorative de la comédie est due à la disparition de la théorie aristotélicienne qui traitait de la comédie, le texte cherche des références au genre contenues dans la *Poétique* d'Aristote et des textes de comentateurs de l'œuvre aristotelique (Stinton, Lear, Golden).

**Mots-clés:** dramaturgie: comédie: *Poétique* d'Aristote.

# Cadernos

## letra e ato

1958: O Teatro Cacilda Becker estreia com *O Santo e a Porca*

Cassandra Batista Peixoto ORMACHEA<sup>6</sup>

**Resumo:** A Companhia de Teatro Cacilda Becker foi a primeira companhia teatral a encenar a peça *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna, em 1958. O intuito do presente artigo é discutir a importância da primeira encenação na história do teatro nacional.

**Palavras-chave:** Teatro Cacilda Becker; *O Santo e a Porca*; Ariano Suassuna

Na história do teatro brasileiro, os anos 50 foram de consolidação da cena moderna. Descobriam-se vocações impetuosas, surgiam valores jovens, concretizavam-se carreiras promissoras. Neste contexto, apareceu Cacilda Becker, que teria o temperamento artístico composto lentamente pelas suas experiências, e que viria a ser a primeira dama do teatro: o furacão dos palcos.

Segundo Heloisa Pontes, professora do Departamento de Antropologia da Unicamp, Décio de Almeida Prado “foi de longe o crítico que melhor rastreou, acompanhou e avaliou os 28 anos de carreira da atriz.” (PONTES, 2004, p. 241). Sobre o momento de transição de Cacilda para liderar seu próprio grupo, o crítico aponta: “Ao sair do TBC<sup>7</sup> para fundar o Teatro Cacilda Becker – numa curiosa mudança de siglas, de TBC para TCB –, ela já trazia definida a sua personalidade. Continuou criando com o mesmo elã (...)” (PRADO, 1993, p. 148).

Para uma atriz de sua grandeza, que lutou para conquistar o seu lugar e dedicou, quase que obsessivamente, a sua vida ao teatro, tendo durante quase uma década trabalhado com afinco na empresa do Teatro Brasileiro de Comédia, ter a sua própria companhia era uma aspiração justa: o sonho de Cacilda Becker (5 DE MARÇO, 1958, p.

<sup>6</sup> Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas e mestranda em Artes da Cena pela mesma universidade. E-mail: cassandraormachea@hotmail.com.

<sup>7</sup> TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – uma das mais importantes empresas teatrais do século XX, que formou inúmeros artistas e ajudou a consolidar o teatro moderno profissional.



13). A atriz, sobre a fundação de sua companhia, afirmou: “Levei comigo a nata do teatro brasileiro. Ziembinski era completo. Walmor Chagas já havia provado sua capacidade. Cleyde Yáconis iria revezar comigo nos papéis principais.” (PALLOTTINI, 1997, p.94).

O grupo tinha afinidades artísticas e vínculos afetivos e íntimos, segundo Inez Barros de Almeida – pesquisadora, dramaturga e radialista –, isso contribuiu para a convivência no trabalho: Cacilda, esposa de Walmor e irmã de Cleyde; Fredi Kleemann, companheiro de palco por nove anos; Ziembinski, o mestre de todos. Kléber Macedo havia trabalhado com Cacilda na televisão. Jorge Chaia e Rubens Teixeira, que beberam de outras fontes, juntaram-se aos outros (ALMEIDA, 1987, p. 13).

O projeto inicial de inauguração da companhia era a peça *Jornada de um longo dia para dentro da noite*, do autor norte-americano Eugene O’Neill, entretanto, era preciso seguir uma lei de proteção ao autor nacional, de 1953, que exigia a estreia de temporada de novas companhias com peça de dramaturgo brasileiro. Walmor Chagas explica em depoimento o gosto do grupo pelo texto de O’Neill, identificação que decorre da vivência no Teatro Brasileiro de Comédia:

Fundamentalmente nós queríamos estreiar com a *Jornada*. (...) A paixão pelo teatro europeu, que sempre caracterizou o estilo daquela época, daquele pessoal, que era o nosso teatro – era Bernard Shaw, era Pirandello, eram os grandes nomes internacionais – nos deixou entusiasmados com a *Jornada*, mas por uma questão de política, de marcar a política da companhia, se estreou com a peça nacional de Ariano Suassuna (ALMEIDA, 1987, p. 17).

Cleyde Yáconis afirmou:

A companhia não fez o Ariano com intenções de dar respostas aos que nos cobravam fazer teatro brasileiro. Houve, sim, uma consciência de que no Brasil daquele momento pediam-se textos nacionais. Não foi uma resposta, apenas consciência do que estava acontecendo. Cacilda não era nenhuma alienada, ela sabia que naquele momento o surgimento de autores e diretores brasileiros era importante (PRADO, 2002, p. 415).

A comédia *O Santo e a Porca* foi, então, especialmente escrita por Ariano Suassuna para a estreia do Teatro Cacilda Becker. O autor nordestino tinha já sua carreira legitimada, tendo sido bem sucedido no ano anterior com a peça *Auto da Compadecida*. Inez Barros de Almeida reitera: “O teatro deste nordestino culto, professor universitário, cordial no trato, apolítico no seu discurso dramático e exuberante na sua expressão popularesca aparece como alternativa irrecusável para o TCB.” (ALMEIDA, 1987, p. 17).

Além do cumprimento da lei e da questão política da companhia, a escolha do texto brasileiro visava atingir os seguintes objetivos:

... ir ao encontro das preferências de Ziembinski, desde sempre um amante da dramaturgia brasileira; tirar argumentos dos que diziam que

Cacilda não dava importância à nossa dramaturgia; dar continuidade à carreira de um autor que prometia ser um grande êxito artístico e de público; propiciar um trabalho mais brilhante para Cleyde Yáconis, obviando assim a acusação de estrelismo que se fazia a Cacilda (PALLOTTINI, 1997, p. 94).

No programa da peça, Walmor resume: “O teatro brasileiro é tão vulnerável, tão aberto aos imprevistos, que o melhor mesmo é não prometer nada. É fazer.” (PRADO, 2002, p. 419).

Então, até a estreia em março de 1958, o elenco do Teatro Cacilda Becker ensaiou simultaneamente duas peças: *O Santo e a Porca* e *Jornada de um longo dia para dentro da noite*. Segundo textos publicados nos jornais da época, a dedicação aos trabalhos era intensa: “Os ensaios começam às 13.30 e terminam às 24 horas com um rápido intervalo para o jantar.” (TEATRO, 1958, p. 13). A produção de *O Santo e a Porca* também trabalhava ativamente: no dia 25 de janeiro, Gianni Ratto já havia entregado o cenário e figurinos e Ziembinski feito todas as marcações (TEATRO, 1958, p. 13).

Havia alta expectativa para a primeira apresentação do Teatro Cacilda Becker, a exemplo da seguinte nota, publicada no dia da estreia:

O Dulcina não terá esta noite um lugar vazio. Críticos, artistas de tôdas as artes, gente de sociedade, estudantes de teatro, o superlotarão. Será a primeira noite do ‘Teatro Cacilda Becker’. O presidente Juscelino Kubitschek prometeu comparecer a êsse acontecimento que será com a estréia da peça de Ariano Suassuna ‘O Santo e a Porca’ (...) Possivelmente Ariano Suassuna virá especialmente do Recife para assistir à estréia de sua peça e do ‘Teatro Cacilda Becker’ (HOJE, 1958, p. 15).

Pelas resenhas e críticas publicadas nos periódicos, a estreia de *O santo e a porca* foi um sucesso de público, tendo em vista os seguintes comentários dos redatores: “Esgotada a lotação do Dulcina na segunda récita de ‘O Santo e a Porca’ de Ariano Suassuna, pelo Teatro Cacilda Becker, que comentaremos amanhã.” (RONDA, 1958, p. 15); “Domingo encontramos fila diante do Dulcina, para ‘O Santo e a Porca’, pelo Teatro Cacilda Becker.” (RONDA, 1958, p. 13); “O ‘Teatro Cacilda Becker’ atraindo muito público ao Dulcina para gostar de ‘O santo e a porca’, de Ariano Suassuna.” (RONDA, 1958, p. 13).

Após a temporada inaugural no Rio de Janeiro, o itinerário do TCB seria: Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro (nova temporada) e depois norte do país (5 DE MARÇO, 1958, p. 13).

Para o diretor do TCB, Ziembinski, a peça de Suassuna é um estudo da avareza em moldes mais ou menos clássicos. *O Santo e a Porca*, “imitação nordestina de Plauto” (SUASSUNA, 1964, p. 1), como nomeia o próprio autor, difere, do ponto de vista do diretor, de *A Aululária* (Plauto) e de *O Avaro* (Molière) por ter uma componente

moderna de humanidade. O protagonista da obra nordestina, Euricão, tem um motivo evidente para ser avarento:

... foi traído e abandonado pela mulher. Isso lhe dá uma certa pungência e humaniza-o, por assim dizer, ao contrário de seus correspondentes clássicos, que são sempre o “reductio ad absurdum” de uma atitude humana. O dinheiro, para “Euricão”, é uma forma de segurança, de estabilidade, algo material que lhe compensa o fracasso no terreno emocional. E, quando é roubado, como todos os avarentos de teatro, só lhe resta a religião, devidamente popularizada pelo autor, na figura de Santo Antônio (FRANCIS, 1958, p. 8).

Realmente, Suassuna revisita a obra de Plauto, porém o dramaturgo paraibano retoma o tema criado pelo autor romano e situa-o no Nordeste. O dramaturgo brasileiro mantém a temática da avareza da peça romana, mas ganha originalidade ao fazer a releitura e inserir elementos nordestinos como: os tipos brasileiros, os costumes nordestinos, a religiosidade popular nacional. Geraldo da Costa Matos explicita o motivo pelo qual Ariano recorre ao dramaturgo romano:

Desde os primeiros textos dramáticos Ariano Suassuna procura estabelecer uma ligação eficaz com o teatro popular ocidental, lugar da praça pública em que o povo tinha voz e vez na crítica aos poderes institucionalizados e às misérias humanas perpetuadas (MATOS, 1988, p. 5).

A ideia descrita por Matos, do teatro popular de praça pública, foi também inspiração para Ziembinski, que queria fazer um teatro popular como os saltimbancos. A simplicidade da dramaturgia de Suassuna permite isso, uma vez que “não existe nas suas personagens a conscientização moderna, lógica, de acontecimentos e estados d’alma. Tudo é tipificado, reduzido a preto e branco, primitivo” (FRANCIS, 1958, p. 8). A tipificação presente nas personagens de *O Santo e a Porca* pede uma alegoria, uma exteriorização, uma grandiosidade de elementos formais histriônicos. O diretor do TCB usufruiu desse histrionismo para compor sua encenação, sem perder de vista a relação com a teatralidade tradicional:

Converti o palco num picadeiro (...) quero uma platéia barulhenta, como tiveram os clássicos. E, talvez, se fizermos Suassuna bem, estaremos preparando nosso público para Molière e congêneres, pois eles são regidos pelos mesmos princípios (FRANCIS, 1958, p. 8).

Ariano Suassuna adverte: “É muito difícil, sem traição à obra, explicar o sentido de uma coisa tão viva como é, ou deve ser, uma peça de teatro” (ALMEIDA, 1987, p. 22). Ziembinski, compreendendo o texto do dramaturgo, conseguiu solucionar a encenação contribuindo para colocar em cena o espírito popular presente na dramaturgia:

A espontaneidade, o bom senso e o grande coração humilde e caloroso regem o Suassuna, criando dele um autor desprezioso, crente e

otimista. Por isso, ao realizar *O Santo e a porca*, procurei soltar a obra do Suassuna, dentro de um terreno cênico, de maneira mais livre, espontânea e despreziosa, dando-lhe o aspecto de um espetáculo singelo e popular, um espetáculo de feira, de histriões de estrada, um espetáculo de cirquinho, se quiserem, para deixar a inquieta e fértil imaginação do Suassuna colorir com tintas frescas esse quadro ingênuo, radioso e comovente (ALMEIDA, 1987, p. 22).

Gianni Ratto, responsável pela cenografia e indumentária da peça, quando indagado sobre o resultado final de *O Santo e a Porca*, respondeu que não caberia a ele ter uma atitude crítica sobre a peça de estreia do TCB. Ao descrever o espaço cênico que foi construído, ele mencionou o toldo que cobria os espectadores, os paus que poderiam servir tanto para sustentar trapézios quanto cortinas, as “portas que não são portas, estas bandeiras que são trapos maravilhosos dos itinerantes do equilíbrio e do salto mortal.” (ALMEIDA, 1987, p. 22).

Com a direção e a cenografia tendo um pensamento alinhado, o espetáculo buscou corroborar as sugestões do texto: “a amenidade convive com a crueza” (ALMEIDA, 1987, p. 22).

Um dia antes da estreia, o crítico teatral Paulo Francis afirmou que o dramaturgo paraibano merecia o tratamento, por parte da imprensa, que antes era dado apenas aos escritores estrangeiros. Sobre a aceitação de Suassuna, o crítico aponta um aspecto positivo: “marca a libertação da dramaturgia local do capachismo em que vivia, no entender de profissionais de cena e empresários, diante do produto estrangeiro.” (FRANCIS, 1958, p.6). E intitula Ariano como “pioneiro comercial e artístico (ao contrário de Abílio Pereira de Almeida, por exemplo, cujo prestígio é meramente comercial) dos teatrólogos, no Rio.” (FRANCIS, 1958, p. 6).

Entretanto, o polêmico crítico, em seu primeiro artigo no *Diário Carioca* após assistir *O Santo e a Porca*, reprova o dramaturgo: “Suassuna é, quando muito, um primitivo, um falso primitivo, a nosso ver. (...) Suassuna está, no mínimo, trezentos anos atrasado, literariamente. Fossilizado, em suma.” (FRANCIS, 1958, p.6). Paulo Francis caracteriza a peça como sendo uma “trivialidade sem pretensões (...) até o desfecho da peça, quando temos uma novidade: sublitteratura com pretensões.” (FRANCIS, 1958, p. 6).

Paulo Francis julga que Suassuna não acredita no “princípio de prazer” (FRANCIS, 1958, p. 6) do homem, e sim que tudo seja sofrimento, consequência da transição da vida terrena para o reino dos céus ou do inferno. O crítico avalia que seria melhor o dramaturgo conseguir retratar em cena a “delícia do pecado” antes de condená-la.

A respeito da encenação de *O Santo e a Porca*, Paulo Francis coloca “a questão dos sotaques. O texto, segundo nos informou o diretor ator Ziembinski, não pede sotaque

nordestino.” (FRANCIS, 1958, p.6). Mas os atores fizeram outra escolha: Cleide e Walmor falam como matutos, Fredi Klemman como “lord inglês”, e Cacilda Becker, Kleber Macedo e Ziembinski misturam sotaques. Ele considera que isso é um ponto negativo na orientação geral do espetáculo. Além disso, aponta que “há cenas que se arrastam por eternidades de tédio, tais como duas caçadas a falsos ladrões, ou desfecho da peça.” Francis não considera que uma cena “arrastada” seja um problema em si, como pensam a maioria dos outros críticos teatrais, mas ele diz não entender o motivo pelo qual Ziembinski preferiu “sublinhar tanto as gracinhas ‘esconde-esconde’ do autor.” (FRANCIS, 1958, p. 6).

O crítico ainda expõe sua visão a respeito de algumas atuações:

Cleide Iaconis segurando sempre o vestido em uma parte onde se esconde sua maior força como mulher, recurso de comédia clássica perfeitamente legítima, mas que deve ter chocado o puritanismo oficial da “intelligentsia”. A postura de Kleber Macedo é outro achado do diretor, com sua sugestão de ingenuidade decrépita e de concupiscência nada decrépita (FRANCIS, 1958, p. 6).

Francis conclui que tecnicamente, como espetáculo, apesar de todos os problemas que foram apontados, não há muito que contestar a respeito da direção de Ziembinski à peça *O Santo e a Porca*.

Sob outra perspectiva, Paschoal Carlos Magno, crítico teatral do jornal *Correio da Manhã*, escreve:

Magnífica, a interpretação de “O Santo e a Porca”, peça do sr. Ariano Suassuna, recém-estreada pelo “Teatro Cacilda Becker”, no Dulcina. Raras vezes, o teatro brasileiro atingiu tamanha grandeza interpretativa (MAGNO, 1958, p. 19).

Paschoal exprime sua opinião sobre cada integrante do espetáculo. A respeito da atriz Cleide Yáconis, mulher fina e elegante, que ficou quase irreconhecível no papel de Caroba, ele afirmou: “transfigurada pelo seu personagem, totalmente a êle integrada, a começar pela sua magnífica caracterização, perfeita no tipo físico da mulatinha nordestina, à qual deu nuances de voz, malícia, gestos abusados” (MAGNO, 1958, p. 19). O autor Ariano Suassuna também exalta a performance da atriz:

...Cleide Yaconis fez o palhaço, e fez maravilhosamente, como tudo o que ela faz. Uma das grandes alegrias da minha vida de dramaturgo foi ver Cleide Yaconis no papel de caroba de O Santo e a Porca. Ela me deu uma alegria muito grande, porque eu pensava que só nordestino era capaz de interpretar um personagem meu, e como no Nordeste não existem grandes atores, pelo menos em atividade, eu me desesperava de ver. Mas Cleide Yaconis me deu essa grande alegria, porque mostrou que apesar de paulista e sulista deu uma interpretação que considerei extraordinária, do personagem caroba de O Santo e a Porca (SUASSUNA, 2002, pp. 66-67).

Paschoal Carlos Magno destaca também o desempenho de Kleber Macedo, como Benona, e Jorge Chaia, como Eudoro Vicente. Ambos tiveram, pela primeira vez, a oportunidade de mostrar “o muito talento que possuem, suas virtudes de intérpretes completos e autênticos.” Segundo o crítico, Walmor Chagas engrandeceu o seu papel que é:

... um quase nada, que êle valoriza com recursos faciais e vocais aparentemente fáceis, mas que refletem estudo e observação. Mantém, do começo ao fim, sem queda, sem quebra, uma linha inteligente de passividade irônica, tão peculiar aos tipos como “Pinhão” (MAGNO, 1958, p. 19).

Segundo o crítico, Freddy Kleeman, ator experiente, inteligente e culto, ao interpretar Dodó, agrega à sua galeria de personagens tipos mais uma grande composição. Sobre a grande atriz da companhia, Cacilda Becker, ele julga que ela deu uma “lição de superioridade artística” (MAGNO, 1958, p. 19), ao ter aceitado, na peça de inauguração do grupo teatral que leva seu nome, um papel secundário, curto e pequeno para uma atriz do seu porte e reconhecimento.

A respeito de Ziembinski, enquanto ator, considera que teve uma de suas melhores criações ao interpretar Euricão. Porém, houve um impasse: por ser o diretor da peça, não pôde corrigir o que lhe era preciso. Paschoal Carlos Magno exemplifica um dos momentos em que ele precisaria ser dirigido:

Sua grande cena, no segundo ato, à procura de supostos ladrões de seu tesouro ganharia em intensidade e interesse, se diminuída em dois terços, se suas pausas fôssem menores. O diretor Ziembinsky não quis, acredito, nesse caso, tocar no intérprete Ziembinsky, e isso alonga a ação e fadiga o espectador (MAGNO, 1958, p. 19).

Além dessa falha na direção da peça, o crítico considera que houve exageros na encenação: “A ação situada em planos de realidade, sempre que se transporta para os praticáveis, com subidas, corridas e saltos acrobáticos, perde muito. Salva-se o plástico e se perde a humanidade da história.” (MAGNO, 1958, p. 19).

Finalmente, ele faz menção ao autor e afirma que Ariano Suassuna:

... insiste em repetições desnecessárias; o texto se alonga sem razão plausível, o público se cansa de ouvir, mais de uma vez, a mesma coisa, a surpresa cede lugar ao vulgar. Para um autor com um sentido vital de prender a plateia, surpreende seu abuso de palavras. A peça podia ou devia terminar quando “Eudoro”, diante da barriga da porca escancarada, ao remexer o dinheiro nela acumulado, aponta aquele montão de notas, e diz desconsoladamente: “Mas, Euricão, todo êsse dinheiro foi recolhido...”. Teatralmente, o efeito estaria completo (MAGNO, 1958, p. 19).

O crítico embasa a sua sugestão de término da peça em dois fatos:

... a frase desencantada de “Eudoro” é sublinhada por um largo riso do público. Na noite da estréia um advogado que se encontrava nas primeiras filas, não se conteve e disse alto, antes da fala de “Eudoro”: “– Aposto que o dinheiro foi recolhido...”. O teatro cumpria assim uma de suas principais funções que é a da total absorção da personalidade individual pela coletiva (MAGNO, 1958, p. 19).

Tendo em vista a sugestão, o crítico considera dispensável a “longa e fatigante arenga que “Euricão” solta, antes do pano cair definitivamente.” (MAGNO, 1958, p. 19).

A partir das críticas escritas em 1958, percebemos que a encenação do Teatro Cacilda Becker cumpriu com os objetivos estabelecidos pela companhia quando escolheram *O Santo e Porca* para sua estreia dramática: Ziembinski encenou mais uma grande obra da dramaturgia brasileira; Cacilda silenciou os que diziam que ela não dava importância à dramaturgia nacional, ao promover na estreia de sua companhia o texto de um dramaturgo paraibano que tinha promessas de ser um grande sucesso artístico, deu uma lição de profissionalismo ao viabilizar uma oportunidade de protagonista para Cleyde Yáconis.

Quanto à interpretação dos atores, houve grandes destaques, a mais elogiada foi Cleyde Yáconis pela construção da sua personagem - a atriz fez um bom trabalho de composição física, vocal e gestual para interpretar Caroba. A encenação, porém, foi arrastada e fatigante em algumas cenas e o diretor fez uso de artifícios que foram considerados desnecessários – subidas, corridas e saltos acrobáticos nos praticáveis – por não contribuírem para o entendimento da narrativa, prejudicando a qualidade rítmica de um texto que precisa ser encenado com agilidade e vivacidade.

### Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Maria Inez Barros de. *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia de Itaperuna, 1988.

PALLOTTINI, Renata. *Cacilda Becker: o teatro e suas chamadas*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

PONTES, Heloisa. A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga. In: *Tempo Social*, volume 16, nº1, junho de 2004, p.241.

PRADO, Décio de Almeida. *Peças, Pessoas, Personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PRADO, Luís André. *Cacilda Becker - fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

SUASSUNA, Ariano. *O Santo e a Porca*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

SUASSUNA, Ariano, GULLAR, Ferreira, AMADO, Jorge. *Literatura Viva*. Série Depoimentos. Rio de Janeiro: Editorial Mis, 2002.

### **Artigos de Jornais:**

5 DE MARÇO, estréia do Teatro Cacilda Becker. *Correio da Manhã*, 11 fev. 1958. Caderno 1, p.13.

FRANCIS, Paulo. Ziembinsky e Suassuna. *Diário Carioca*, 16 fev. 1958. p. 8.

\_\_\_\_\_, Paulo. A estréia do TCB. *Diário Carioca*, 04 mar. 1958. p.6.

\_\_\_\_\_, Paulo. “O Santo e a Porca”. *Diário Carioca*, 07 mar. 1958. p.6.

\_\_\_\_\_, Paulo. “O Santo e a Porca” (2). *Diário Carioca*, 08 mar. 1958. p.6.

\_\_\_\_\_, Paulo. “O Santo e a Porca” (3). *Diário Carioca*, 09 mar. 1958. p.6.

HOJE, no Dulcina, a primeira noite do “Teatro Cacilda Becker”. *Correio da Manhã*, 05 mar. 1958. Caderno 1, p.15.

MAGNO, Paschoal Carlos. “O Santo e a Porca”, pelo “Teatro Cacilda Becker”, no Dulcina. *Correio da manhã*, 09 mar. 1958. p.19.

RONDA. *Correio da Manhã*, 08 mar. 1958. Caderno 1, p.15.

RONDA. *Correio da Manhã*, 11 mar. 1958. Caderno 1, p.13.

RONDA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1958. Caderno 1, p.13.

TEATRO Cacilda Becker. *Correio da Manhã*, 17 jan.1958. Caderno 1, p.13.

TEATRO Cacilda Becker. *Correio da Manhã*, 25 jan.1958. Caderno 1, p.13.

**Abstract:** The Company Theatre Cacilda Becker was the first theatre company to perform the play *O Santo e a Porca*, by Ariano Suassuna, in 1958. The aim of the present article is to discuss the importance of this first performance in the history of the Brazilian national theatre.

**Keywords:** Teatro Cacilda Becker; O Santo e a Porca; Ariano Suassuna



# Cadernos

## letra e ato

Folguedo e teatro: onde termina um e começa o outro?

Larissa de Oliveira NEVES<sup>8</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta algumas reflexões sobre as semelhanças e diferenças entre os folguedos brasileiros e o teatro. Em seguida, comentam-se as possibilidades para o teatro formal quando opta por pesquisar os folguedos para a construção de um espetáculo, exemplificando com *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena.

**Palavras-chave:** teatro brasileiro; cultura popular, Martins Pena.

### Folclore

Folclore, segundo Câmara Cascudo (1898 - 1996), “é a cultura popular, tornada normativa pela tradição” (2002, p. 240). A cultura popular (não erudita), por ser popular, abarca um coletivo: a cultura do povo nunca é individualista, embora possa ser manifestada por um indivíduo. O folclore designa uma parte da cultura popular que indica aquela produzida pelo povo, e não para o povo – não a cultura de massa ou a arte realizada com base no folclore.

Com o tempo, a cultura de uma coletividade, do povo, adquire certas regras, ou normas, que se repetem. Mas, ao mesmo tempo, essa repetição não significa estagnação, como o próprio folclorista adverte:

O folclore inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, depende e mantém os padrões do entendimento e da ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal. (CASCUDO, 2002, p. 240).

---

<sup>8</sup> Professora de dramaturgia e história do teatro brasileiro do Departamento de Artes Cênicas, da Unicamp.  
E-mail: [larissa@iar.unicamp.br](mailto:larissa@iar.unicamp.br)

Enquanto ciência: “O folclore estuda a solução popular na vida em sociedade” e “todas as manifestações tradicionais na vida coletiva” (CASCUDO, 2002, p. 240). Trata-se de uma cultura que surge a partir da convivência do homem em sociedade: gestos, sinais, linguagens, formas de comunicação –e se expande para manifestações artísticas que se transmitem em sua maioria oralmente, mas que englobam diversos tipos de saberes: danças, cantos, diálogos, fábulas, culinária, artesanatos, etc.

Diferente da cultura erudita, institucionalizada, que precisa ser transmitida oficialmente (pela escola, pela igreja, etc.), o folclore está aberto à participação de todos os que convivem em determinada sociedade. Todos, em geral, conhecem e participam das manifestações folclóricas de sua região ou de seu país: ricos, pobres, citadinos, rurais. O folclore consiste, portanto, nas manifestações tradicionais da vida coletiva. Tais manifestações são transmitidas de geração a geração, sempre se transformando e renovando, mas, ao mesmo tempo, mantendo as características da tradição.

### **Teatro folclórico**

Teatro folclórico não é um termo que apresente uma conceituação unívoca. Em geral, quando se fala em “teatro folclórico” dois tipos de manifestação artística vêm em mente:

#### **As danças dramáticas:**

Podemos denominar, num nível primário, de “teatro folclórico” os folguedos ou danças dramáticas populares, que fazem parte do universo da cultura popular e são apresentados pelas comunidades como parte de suas festas tradicionais. Nesse caso, não estamos nos referindo a um teatro propriamente dito, mas a manifestações dramáticas, a festas teatrais: os participantes não são atores, não há diretor ou dramaturgo, tudo ocorre em clima de festividade e de ritual.

Segundo José Sérgio Gonçalves:

O teatro folclórico mantém-se enquanto tal na medida em que é espontâneo. Como afirma a Professora Niomar, os artistas de tais espetáculos não têm consciência da prática teatral. Ou, em outras palavras, o seu teatro não é um gênero literário formal. O seu espaço não é formalmente delimitado. Como foi lembrado antes, o teatro folclórico permanece no meio do povo. Mesmo porque o ator, nesse teatro, é motivado por necessidades que só serão satisfeitas na medida em que sua representação tenha a participação de sua plateia, que é a sua comunidade.” (GONÇALVES, 1994, p. 3).

As necessidades, portanto, desse tipo de “teatro folclórico”, não se referem, como no teatro “regular”, à expressão artística em primeira instância; mesmo prezando a beleza, os objetivos principais dos folguedos envolvem a participação na comunidade, no coletivo, na tradição. Podem ser necessidades religiosas, de rememoração, ou apenas de diversão e interação entre os membros da coletividade que participa. Tais manifestações têm um aspecto ritualístico e suas origens ocorrem a partir do momento em que o homem começou a viver em comunidade – trata-se, portanto, de folclore.

Na tentativa de sistematizar o conceito de “teatro folclórico” nesses termos, a professora Niomar de Souza Pereira, citada por Gonçalves no trecho acima, ao se pronunciar sobre suas origens, afirmou:

É de forma dramática que o culto, em princípio, se manifesta nas sociedades ágrafas, articulando ritualmente o canto com danças e diálogos para dar ao homem a possibilidade de se relacionar com os fenômenos da natureza e as forças invisíveis do mundo mágico. Tais expressões, com a evolução da sociedade, pouco a pouco vão caminhando no sentido de abandonar o sagrado para cumprir uma função social de lazer, diversão e assumir uma fisionomia de manifestação de arte. (PEREIRA, 1994, p. 06)

A professora Niomar comenta, nessa citação, a evolução do ritual dramático para o teatro propriamente dito, como ocorreu na Grécia Antiga, em que os rituais ao deus Dioniso transformaram-se em espetáculos teatrais, sem, no entanto, perder a sua ligação com o sagrado, dentro dos festivais.

O mesmo ocorreu na Idade Média, com a saída dos rituais litúrgicos de dentro das igrejas para as praças, transformando-se em teatro. No entanto, na Idade Média, o teatro era essencialmente folclórico, já que os mistérios e moralidades, quando passam a ser encenados fora do edifício sagrado da igreja, passam a incluir, aos poucos e cada vez mais, elementos profanos, cômicos e cotidianos, representados, ao modo dos folguedos, por toda a comunidade, em ambiente público, nas grandes festas religiosas ou feiras.

Com o advento do Classicismo e a separação entre o teatro propriamente dito – com dramaturgos, atores, representado em teatros fechados– e os jogos teatrais da Idade Média, os folguedos continuaram a existir, na forma da tradição, da festa, do ritual, diferenciando-se e distanciando-se cada vez mais do teatro erudito.

Niomar Souza e outros folcloristas, como Mário de Andrade (1982), explicam a origem e criação do “teatro folclórico” brasileiro a partir da transformação dos folguedos europeus de origens medievais à realidade tupiniquim, por meio da mistura de tradições africanas e indígenas, propiciando o surgimento de manifestações artístico-folclóricas

inteiramente novas, diferentes das matrizes culturais que as originaram. Em muitas situações, torna-se bastante complicado definir quando termina o folguedo e começa o teatro. O caso dos teatros da Grécia Antiga e da Idade Média são exemplos importantes, porque quando o ritual torna-se teatro, o último continua carregado de religiosidade e de ritualidade.

Teatro e folguedos utilizam máscara, figurinos, música, dança, entre outros. Em ambos, ocorrem ensaios e apresentações públicas. Mas, para distinguir um do outro, embora exista um largo limite de diferenciação, o aspecto mais importante consiste naquele frisado por José Sérgio Gonçalves: os objetivos, as necessidades. O folguedo existe como manifestação artística intrinsecamente ligada à identidade das pessoas que o brincam, que o fazem por motivações religiosas e identitárias, sem separar sua pessoa da máscara que veste durante a festa: eu sou quem sou porque eu danço –ou eu brinco para me lembrar de quem eu sou. No teatro, o ator veste a máscara para ser outro e, se, de fato, o teatro faz parte da construção cultural de um povo, trata-se de um outro tipo de contribuição, na qual a arte surge ao mesmo tempo como contraponto e afirmação cultural e artística.

### **O teatro com inspiração folclórica**

Aqui, chegamos a um segundo significado para o termo “teatro folclórico”: o teatro criado a partir de manifestações folclóricas; este, por ser realizado por artistas, profissionais ou amadores, mas com objetivos outros, deixa de ser folclore. As diferenças apresentam-se em vários níveis: os objetivos, a preparação, a simbologia, as pessoas envolvidas. Por outro lado, as semelhanças tornam alguns folguedos material de rico aproveitamento para a produção teatral em diferentes níveis: a preparação corporal de atores; o uso e a criação de elementos de cena, figurinos e máscaras; a gestualidade; e, mais diretamente sobre o resultado, a apropriação como fonte de criação dramaturgica e de partitura cênica.

As semelhanças, apontadas acima, propiciam que atores possam estudar os folguedos para criarem uma forma teatral própria. No caso do teatro brasileiro, ao voltar os olhos para a teatralidade dos brincantes, teatrólogos encontraram um meio de criar um teatro legitimamente nacional, abarcando temática e estrutura formal. Existem diversas possibilidades de elementos para apropriação: a mascarada, a metamorfose no outro, o jogo, a preparação, os figurinos e indumentária, a fábula, entre outros.

Quando o teatro decide utilizar elementos de folguedos em sua criação, os aspectos semelhantes entre as duas formas de arte (figurinos, máscaras, ensaios, diálogos, etc.) ganham nova finalidade. Enquanto o teatro –mesmo buscando uma função social,

enquanto arte coletiva, ou político-engajada, ou educacional – volta-se para um objetivo estético, em que um grupo de artistas se apresenta para um público que está ali para assistir; nos folguedos, brincantes e público misturam-se, integram-se de outra forma que não a do teatro convencional: eles têm objetivos outros, que podem ser religiosos, de identidade, de interação e de manutenção de uma cultura tornada tradicional (para usar os termos de Cascudo) e, portanto, não é unicamente arte, mas arte folclórica.

Nesse sentido, um folguedo só atinge suas necessidades e objetivos quando brincado dentro de sua comunidade: quando levado para fora, deixa de ser folguedo e passa a ser uma apresentação/uma exposição de um folguedo. O teatro, pelo contrário, pode viajar por diferentes culturas e, embora a recepção seja diferente, não deixa de ser teatro.

Por mais que o teatro mantenha alguns aspectos ritualísticos de sua origem, cuja base é o contato direto entre as pessoas (entre o que se apresenta e o que assiste; entre as pessoas que se apresentam; entre as pessoas que assistem), existe um momento em que a arte se diferencia do rito, e é o momento em que o teatro passa a existir enquanto arte, não mais enquanto folclore ou ritual religioso.

Afirmou Clóvis Garcia:

O Folclore, como expressão de cultura popular, transmitida na interação social, sem imposição ou sistematização, é a definição cultural de um povo. Suas expressões são vivenciadas espontaneamente e têm uma função na comunidade. Assim, Folclore é antes de tudo para ser vivido e não para ser exibido. Mesmo os Folguedos populares, que têm a forma de espetáculo e, portanto, são apresentados a um público, somente têm sentido no local e na comunidade onde se manifestam, com uma função cultural que, se perdida, determina a sua desativação, passando para o Folclore histórico.” (GARCIA, 1994, p. 22)

Assim, se levarmos um grupo de pessoas para apresentarem o Bumba-Meu-Boi do Maranhão na Europa, como uma demonstração, estaremos perdendo o sentido primeiro da manifestação, que se tornará apenas uma exposição, e não a verdadeira expressão folclórica. Do mesmo modo, se um grupo de atores utilizar o Bumba-Meu-Boi como referência para criar um espetáculo teatral, teremos um resultado outro que não o folclore, a exemplo da peça *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes.

No entanto, o que tem acontecido no Brasil desde o começo de sua história do teatro consiste exatamente na incorporação de elementos desses folguedos (e de outros elementos de cultura folclórica) dentro de uma estrutura teatral “convencional”. Esse teatro que se inspira no folclore, embora tenha outro significado cultural que não o de suas

matrizes inspiradoras, não tem importância menor dentro da formação de um país como o Brasil, do que aos próprios folguedos. O termo para esse uso de matrizes populares num teatro erudito varia. Niomar de Souza prefere “aproveitamento” ou “projeção”: “É chamado de projeção porque o folclore se projeta através de outro portador e não daquele em que exerce sua função.” (1994, p.19). Mas vários termos podem indicar a pesquisa de fontes populares no teatro: uso, utilização, apropriação, recriação, entre outros.

Clóvis Garcia (1994) cita nomes de dramaturgos que utilizaram o folclore em seu teatro, seja a partir de um projeto estético direcionado nesse sentido (como Ariano Suassuna e Carlos Alberto Soffredini), seja de maneira indireta (Plínio Marcos, Jorge Andrade, Nelson Rodrigues). Não podemos denominar todos os casos de “teatro folclórico”, mas apenas o teatro realizado por grupos, diretores ou dramaturgos que se inspiraram de forma mais direta nas manifestações dramáticas folclóricas ou nas demais formas de expressão folclórica (os cantos, as danças, a literatura) para criar espetáculos cênicos.

Para dar continuidade à temática que tenho estabelecido nestes *Cadernos*, trago o exemplo da peça *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena. A primeira comédia do autor estreou em 1838 no teatro São Pedro, no Rio de Janeiro. No entanto, as peças de Pena eram também correntemente encenadas na Barraca do Telles, pequeno teatro popular que se estabelecia no Campo de Santana durante cerca de dois meses todos os anos, sendo uma das atrações mais populares da Festa do Divino.

Apresentavam-se na Barraca do Telles vários números dançados, chamados de fado, lundu ou jongo, em que atores e, principalmente, os famosos bonecos articulados do Telles, encenavam os folguedos e danças brincados pelo povo pobre, negro e escravo nas ruas e fazendas (MORAES FILHO, 1901). Nesse caso, trata-se de um exemplo claro em que o folguedo é projetado para o palco, saindo do contexto de ritual, pelo menos em parte (já que a barraca onde ocorrem as apresentações localiza-se em uma festa, a do Divino), para ser recriado por atores e bonecos. Os ritmos dançados pelos brasileiros na rua, na festa, à porta da Barraca, ganham nova conotação, cênico-teatral, quando são recriados para serem apresentados em um palco, dentro da Barraca.

No caso de *O juiz de paz da roça*, Martins Pena finaliza a curta comédia em um ato com um número dançado, ao estilo dos entremezes portugueses. Trata-se da festa de casamento da “heroína” Aninha. O ritmo indicado na fala do Juiz é “Um fado bem rasgadinho... bem choradinho” (PENA, 2007, p. 47). No entanto, não podemos, hoje, definir de maneira acurada como seria esse fado, que, se tem origem portuguesa, com

certeza à altura de 1838 já teria se abramileirado bastante para ser dançado numa representação que pretende mostrar caracteristicamente a roça e os costumes nacionais. Segundo Martha Abreu:

Os folcloristas e pesquisadores da música popular são unânimes em afirmar a dificuldade de se precisarem as diferenças entre as chulas, os fados e o próprio lundu. Suas origens remontariam ao final do século XVII, na fusão, ou, se preferirem, no sincretismo, de diferentes ritmos e movimentos, mas tendo, sem dúvida, uma matriz popular e negra bastante nítida. (ABREU, 1996, p. 55)

Quando comparamos a letra do “fado” cantado e dançado em roda pelas personagens de *O juiz de paz na roça*, animados pelos gritos de “esquenta” e “aferventa”, com a letra do jongo dançado pelos bonecos do Telles em sua barraca, não há dúvida de que ambos os artistas se utilizavam das mesmas matrizes rítmicas para compor a cena. Na peça de Pena encontramos: “Se me dás que comê,/Se me dás que bebê,/Se me pagas as casas,/Vou morar com você.” (PENA, 2007, p. 47); enquanto os bonecos de Telles cantavam: “Dá de comê,/Dá de bebê,/Santa Casa é quem paga,/A você” (ABREU, 1996, p. 65).

Sendo o jongo e o fado (ritmos que à época não se diferenciavam muito, portanto) dançados em roda, é bastante possível que tanto Pena como Telles tenham se apropriado dos mesmos folguedos brincados nas ruas para suas criações teatrais, realizando o que pode ser considerado um tipo de “teatro folclórico”, quando tema, corporeidade, dança, música folclóricos são utilizados por um artista para uma criação estética que se diferencia do folguedo, mas que dialoga intensamente com a cultura popular.

Sobre esse tipo de apropriação, que se desenvolve em toda a história do teatro brasileiro, ganhando diferentes matizes e fazendo parte de projetos estéticos de diversos artistas, escreveu Clóvis Garcia: “Essas criações são caracteristicamente nacionais, mas, ao mesmo tempo, são universais, pois expressam a natureza humana. Isso explica, por exemplo, o sucesso nacional e internacional de um texto como ‘O Auto da Compadecida’, de Ariano Suassuna.” (GARCIA, 1994, p. 23).

Quando o teatro faz uso de uma cultura que é teatral por natureza, infinitas possibilidades surgem para o artista-pesquisador e, no caso específico do Brasil, tem-se alcançado resultados extremamente inovadores a partir do advento do teatro moderno, em meados do século XX. Quando a projeção da cultura popular avança para além da temática, alcançando a forma da dramaturgia e, conseqüentemente, dos espetáculos teatrais, em exemplos como os já citados aqui *Revolução dos beatos* e *O Auto da Compadecida*, o teatro

brasileiro adquire uma composição requintada à força de incluir uma originalidade só possível porque baseada em uma cultura popular coletiva única desse povo. Afinal, a gingada do boi e o palhaço nacional, para citar os exemplos das peças mencionadas, são formas de expressão teatral brincadas em festas folclóricas nacionais que avançam nessa faixa de limite que se pode traçar entre o folguedo e o teatro, faixa essa na qual, muitas vezes, não se pode definir onde termina o folguedo e onde começa o teatro.

#### Referências Bibliográficas:

- ABREU, Martha Campos. *“O Império do Divino”: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*. Tese de Doutorado em História. Campinas, Unicamp, 1996.
- ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. 3 vols. 2. ed. Belo Horizonte, Itatiaia / INL, 1982.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. São Paulo, Global, 2002.
- GARCIA, Clóvis. O aproveitamento do folclore no teatro erudito. In: *Boletim de leitura da Associação Brasileira de Folclore*, nº 12. São Paulo, Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, junho de 1994.
- GONÇALVES, José Sérgio. Apresentação. In: *Boletim de leitura da Associação Brasileira de Folclore*, nº 12. São Paulo, Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, junho de 1994.
- MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro, Paris, H. Garnier, 1901.
- NEVES, Larissa de Oliveira. Os folguedos brasileiros e a formação da nacionalidade. In: *Cadernos Letra e Ato*, nº3, Campinas, Grupos de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato, Unicamp, 2013. pp. 35-43.
- \_\_\_\_\_. Martins Pena: a cultura popular e a formação da dramaturgia nacional no século XIX. In: *Cadernos Letra e Ato*, nº2. Campinas, Grupos de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato, Unicamp, 2012. pp. 13-22.
- PENA, Martins. *Comédias (1833-1844)*. Edição preparada por Vilma Arêas. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007.
- PEREIRA, Niomar de Souza. O teatro folclórico. In: *Boletim de leitura da Associação Brasileira de Folclore*, nº 12. São Paulo, Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, junho de 1994.

**Abstract:** This paper presents some thoughts about similarities and differences between Brazilian popular performances and theater. Therefore, it presents some possibilities for formal theater when there is the choice to research popular performances in order to build



a play, focusing in Brazilian theater, whose innovating forms owe a lot to popular culture's theatricality.

**Key-words:** Brazilian theater, popular culture, Martins Pena.

# Cadernos

## letra e ato

Aspectos melodramáticos presentes na peça *...E o Céu Uniu Dois Corações*

Moira Junqueira GARCIA<sup>9</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos melodramáticos contidos na peça de circo-teatro *...E o Céu Uniu Dois Corações*, escrita pelo brasileiro Antenor Pimenta.

**Palavras-chave:** Circo-teatro, melodrama, *...E o Céu Uniu Dois Corações*

Este artigo faz parte de um estudo analítico em andamento da peça *...E o Céu Uniu Dois Corações*, que integra a pesquisa de mestrado cujo objetivo é estudar a personagem cômica das peças melodramáticas do circo-teatro brasileiro, com o enfoque nas peças encenadas pelo Circo Nerino. Este foi um importante circo que durante cinquenta e um anos percorreu boa parte do território nacional apresentando números de variedades (acrobacias, trapézio, músicas, contorcionismo, entre outros) e uma segunda parte, com a apresentação teatral de dois gêneros dramaturgicos: melodramas e comédias (altas e baixas).

O texto *...E o Céu Uniu Dois Corações* é um melodrama circense escrito e idealizado pelo autor brasileiro Antenor Pimenta, que foi dono do Circo-Teatro Rosário. Esta peça foi sua primeira obra de autoria integral, escrita a partir do contato com textos de circo-teatro e principalmente através do diálogo com o público. Como muitos melodramas a trama é complexa, repleta de peripécias e personagens responsáveis por manter a atenção do espectador e despertar sua curiosidade em relação aos desdobramentos da história.

Realizar um breve resumo da história, portanto, se torna um desafio, porém podemos dizer que a tônica se encontra na busca da felicidade amorosa e os impedimentos dela decorrentes. No primeiro ato, Perdinari, pai de Alberto, é assassinado por De La Torre, mas devido a um plano muito ardiloso consegue incriminar Fernando, pai de Neli. Apesar disto, Neli e Alberto se enamoram e desejam se casar, mas De La Torre (que se

---

<sup>9</sup> Formada em Artes Cênicas pela Unicamp, desenvolve mestrado em Artes da Cena, sob orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves. E-mail: moirajunqueira@gmail.com.

tornara tutor de Alberto) realiza inúmeros impedimentos para a união do casal. Muitos aspectos e personagens relevantes da história não são mencionados em um breve resumo, porém realizam uma importante participação na estrutura e construção da peça. A análise a seguir se debruça nos principais elementos constituintes desta história, com destaque para os aspectos melodramáticos.

O melodrama clássico exaltava a perseguição como pivô da intriga, segundo Jean-Marie Thomasseau (2005), e este será um dos elementos mais marcantes do gênero ao longo de toda sua história. A relação do vilão com a vítima mostra ser o aspecto essencial da intriga, e o mais interessante na história é *como* a luta entre as forças do bem e do mal se dará. Neste ponto os autores mais empenharão sua criatividade: nas ações do vilão. Geralmente essas personagens são mais ativas do que a vítima, uma vez que estas não contribuem para a intriga, principalmente pelo fato de não agirem contra ninguém. As personagens do núcleo do bem, independentemente do que aconteça, não criam embates nem mesmo em resposta negativa ao vilão, salvo motivadas pela justiça. O que mais despertará o interesse do espectador, devido à sua maneira de agir ativa e surpreendente, serão as peripécias do mal: não exatamente o motivo de suas ações, mas o que faz com a vítima para conseguir aquilo que deseja, principalmente porque as motivações de suas vilanias geralmente se referem a ambições conhecidas, tais como: vingança, poder, dinheiro e amor.

Esta peça é um bom exemplo disto, o enredo é encaminhado quase unicamente pelo vilão, as demais personagens agem em resposta a estas ações. Há inúmeras peripécias encabeçadas por De La Torre, que complicam a história e aumentam, a cada cena, a tensão nos espectadores, compreendendo peripécia de acordo com a acepção aristotélica que se refere a uma mudança súbita e imprevista da situação. Como podemos observar no fragmento abaixo:

As peripécias dramáticas, que no século XIX eram chamadas 'entrecho' e que acompanhavam a perseguição da vítima, exalavam um senso patético violento, cuja intensidade crescia na exata medida do desenvolvimento das cenas. O momento em que a vitória do vilão parecia definitivamente conquistada era aquele em que a Fatalidade, transformando-se em Providência, intervinha para ministrar-lhe um castigo exemplar e consagrar a vitória da virtude sobre o vício. (THOMASSEAU, 2005, p. 35)

Esta maneira de conduzir a ação cênica desperta o interesse de quem assiste, o espectador é considerado como público-alvo o tempo todo, cada ação se complica e transforma para impressioná-lo. Dessa forma, a verossimilhança da trama não será primordial para os autores do gênero. Nesta peça, Antenor Pimenta não se preocupa em

esclarecer todos os acontecimentos, pois muitas explicações atrasariam o desenvolvimento da ação. Ele priorizou, assim como preconizado pelo estilo melodramático, o andamento da história, num ritmo de ações em que novas expectativas são encadeadas a todo o momento e não há espaço para questionamento da veracidade de todos os fatos, por mais que se encontrem brechas e pequenas incoerências numa análise textual minuciosa. No resultado final, estas eventuais falhas dificilmente eram notadas, por estarem em conjunto com a encenação, figurinos e cenários.

Os inúmeros problemas decorrentes da perseguição de De La Torre despertam a curiosidade do espectador e vão se aprofundando e agravando a cada ato, até o ponto crítico da morte de Neli, a vítima. A história, em se tratando de um melodrama, não pode parar neste ponto: o vilão deverá ser amplamente punido, como mencionado no trecho acima. No caso desta trama, De La Torre é desmascarado e humilhado por Alberto antes de ser preso junto com seu comparsa Francisco. A morte do casal principal não significa uma derrota, pois Neli e Alberto encontram a felicidade verdadeira no céu, representado pelo momento da apoteose. As histórias mais aclamadas pelo público, de acordo com Ivete Huppés (2000), são aquelas nas quais o final era trágico para o núcleo do bem, por instigar o espectador a pensar sobre a trama, e se questionar em qual ponto aquele ato trágico poderia ter sido evitado.

A peça *...E o Céu Uniu Dois Corações* começa com uma ação muito forte de De La Torre: o assassinato de Perdinari e ações cruéis em relação a Fernando, não somente pelo fato de incriminá-lo, mas pela maneira como isto acontece. Uma das primeiras histórias que nos é apresentada se refere a Fernando, desempregado por ter pegado o carro do patrão sem autorização para levar sua filha ao médico e, nesta circunstância, sofreu um grave acidente. Por isto não lhe oferecem mais emprego na cidade e passa fome com sua filha e sua mãe. De La Torre o engana ao lhe oferecer um trabalho, pedindo-lhe para comparecer no dia seguinte em seu escritório e também para guardar um revólver, que mais a frente o incriminará.

Em seguida, Perdinari, ex-patrão de Fernando, entra na cena e comenta com De La Torre e Francisco que vai recontratá-lo em um cargo melhor, pois ele é um excelente funcionário, mas em seguida o chofer é morto por De La Torre. Fernando não toma conhecimento da possível recontratação, somente o público, o que faz aumentar ainda mais a compaixão por esta personagem.

De La Torre, além de assassinar Perdinari para ficar com seu dinheiro, motivado por muita ambição, consegue a guarda de seu filho para assim tomar posse de sua herança.

E mesmo depois de tanto tempo em convívio com Alberto, onze anos, ele não desiste de seu propósito inicial, que é apenas seu dinheiro. Este é um elemento característico da trama e dos personagens melodramáticos: obstinação e somente um vetor de ação. Não há espaço no melodrama, e nesta peça, para a dúvida da personagem, não há uma atitude que depois é refletida e mudada. Esta seria outra história e outro gênero, o melodrama é, de maneira geral, um gênero cujas ações são mais diretas e simples.

Depois do assassinato do primeiro ato, De La Torre ainda pretende ficar com a herança de Alberto. Para isto é preciso que ele se case, conforme dizia o testamento de Perdinari, e De La Torre arranja um casamento com uma portuguesa de conduta duvidosa, filha de um rico português. Esta união também faz parte da ambição financeira do vilão, pois planeja pedir um empréstimo ao português, Benevides, sem que precise pagá-lo depois por serem da mesma família. Nesta altura Alberto está apaixonado por Neli, filha do suposto assassino de seu pai e moça muito pobre. Este tipo de situação, a do impedimento amoroso, é muito comum nas tramas melodramáticas, porém devemos ressaltar que nesta peça há uma importante diferença:

As questões de família: crianças perdidas e reencontradas, heranças, duelos, ciúmes, casamentos, matrimônios desiguais faziam parte, desde muito, da temática do melodrama. Com a ascensão de novos estratos sociais o diálogo castelo-choupana vem para o centro da cena. Os direitos de precedência e os preconceitos familiares e sociais são estudados sob a forma de quadros de costumes pintados com bastante justeza. (THOMASSEAU, 2005, p. 103)

O trecho acima está se referindo a uma fase do melodrama em que ele é classificado por Thomasseau como de Costumes e Naturalista, no meio do século XIX. Neste momento o melodrama desenvolve e apresenta histórias com diferenças sociais em diálogo. Tiveram textos que preconizaram a reconciliação entre as classes sociais, porém o mais comum era sublinharem o contraste entre os ambientes e as pessoas. Percebemos clara influência deste tipo de melodrama na peça em análise, com o fato de Alberto gostar de Neli e querer se unir a ela. Desta forma o castelo, casa de Alberto e De La Torre, e a choupana, casa de Neli e D. Santa, entram em cena, revelando ambientes sociais com particularidades distintas. Entretanto é justamente a diferença social que trará a desgraça do casal, pois De La Torre quer casar Alberto com uma moça rica para que sua fortuna possa aumentar e não consente que case com uma pobre, ainda mais se tratando de Neli, filha de Fernando.

Dessa forma, esta história dialoga com um público formado a partir de diferentes classes sociais do começo do século XX. O espetáculo circense, desde seu surgimento com

os saltimbancos até os apresentados em ambientes fechados, agrega diferentes públicos e busca agradar a todos eles. Os diferentes extratos sociais presentes no texto facilitam isto. O melodrama entrará nos circos por partilhar do princípio de agradar os espectadores, uma vez que o melodrama “prenuncia a arte que se declara como *artifício*. A arte que é matéria construída por um homem com o objetivo de produzir determinadas reações em outros homens – os consumidores – a quem deseja agradar.” (HUPPES, 2000, p. 30). Huppès segue dizendo que fica a encargo do autor dosar os elementos que provocam sofrimento e aqueles que provocam risadas, e assim agradar e atrair os espectadores. Outro aspecto que atrai o espectador é a identificação com a história, Huppès comenta que este processo se assemelha com a tragédia:

Ambas as composições, melodrama e tragédia, partilham o objetivo de envolver os espectadores. Estão empenhadas em fazê-los sofrer ou regozijar-se no ritmo da história que lhes apresentam. O público é chamado a identificar-se. Participa dos acontecimentos como se partilhasse o destino das personagens. A espetacular reação do bem contra o mal, que marca o desfecho do melodrama, possibilita a catarse em estilo moderno: uma espécie de revanche. (HUPPES, 2000, p. 131)

Eric Bentley (1981) também analisa a relação do melodrama com a tragédia e ressalta as qualidades do gênero em contraposição com a tendência mais comum de depreciá-lo, principalmente referente ao exagero presente nestas histórias. Bentley contra argumenta que isto pode revelar o universo onírico e imagético que não pretende se vincular totalmente com a realidade. Ainda segundo este autor, o exagero somente será mal visto quando estiver vazio de sentido, e o que irá justificá-lo geralmente é a intensidade de sentimento, a mesma das fantasias infantis e dos sonhos adultos. Esta característica aproximará o espectador das personagens, favorecerá a identificação com a história e possibilitará um sentimento análogo à catarse trágica.

Porém, ao mesmo tempo em que o melodrama tem recursos de aproximação, há diversos procedimentos que descolam o espectador da encenação e o fazem visualizar a construção artística. Os apartes e monólogos são recursos utilizados pelo autor para deixar o espectador onisciente da situação e, ao mesmo tempo, distanciá-lo da história. A peça *...E o Céu Uniu Dois Corações* não costuma apresentar as falas através do aparte (em que uma personagem se direciona ao público e as demais não a escutam) ou monólogo (momento em que a personagem fala consigo mesma e com a plateia). Entretanto, a história realiza a aproximação e o distanciamento do espectador, gerados pela tensão e relaxamento da própria trama, através dos momentos dramáticos e cômicos.

No primeiro ato há uma forte movimentação e tensão do enredo, que no ato seguinte é suavizada. Apesar da situação penosa de Neli e D. Santa, o segundo ato é um

momento que nos apresenta a esperança, com a possibilidade de casamento e felicidade para Neli. O casal nos é apresentado no começo de namoro e repleto de expectativas, isto alivia um pouco a tensão do primeiro ato da peça. Já no terceiro ato o enredo volta a complicar, ao mesmo tempo em que há um tratamento mais cômico. No ato seguinte ocorre a morte de Neli, a heroína, e este é o clímax da peça. No último ato, apesar de tudo ter-se solucionado, Alberto também é morto e encontrará a felicidade verdadeira com a amada no céu. A maneira como é construída a história, com tensões e relaxamentos, faz com que o público se identifique e se distancie, na exata medida em que são dosados pelo autor.

A quebra da tensão também ocorre através de recursos cômicos, como ocorre no primeiro ato, em que se desvia a atenção do assassinato iminente através dos equívocos cometidos pelo surdo Velasco, dono do bar. Um pouco antes da morte de Perdinari, há uma confusão engraçada entre ele e Velasco, para em seguida o primeiro ser morto. Há mais comicidade nos dois atos seguintes, nos quais o recurso cômico também desempenha o papel de mudar o foco de atenção do espectador da situação dramática para a leveza das cenas engraçadas. O terceiro ato é repleto de momentos cômicos que desviam a concentração do público da relação do casal principal, que compõe a matriz temática deste espetáculo: a busca da realização amorosa entre Alberto e Neli, para momentos de leveza cômica. O quiproquó presente neste ato entre Benevides e Juca possibilita que Juca pegue as duas cartas que solucionarão parte da história. Percebemos o cômico atuando como uma maneira de distrair o espectador da história principal que lhe causa tensão, além de ser um recurso que possibilita o jogo do equívoco para solucionar uma difícil situação.

Parte do final de *...E o Céu Uniu Dois Corações*, e de inúmeros melodramas que têm personagem cômico, se deve a ações destas personagens, que interferem no rumo esperado da história. Geralmente são personagens com maior mobilidade de transitar entre os polos do bem e do mal, realizando uma troca entre os dois e opostos núcleos. No caso da peça, há o exemplo da carta que Neli pede para Juca entregar a Alberto, pois o amigo poderia entrar na casa de Alberto e ela não.

Na cena final, em contrapartida, não há um momento cômico sequer, toda a atenção volta-se para a parte dramática da peça. A cena se passa na casa de Neli, durante seu velório, seu pai é solto, sua avó volta a enxergar e Alberto vem buscá-la para que se casem, porém Neli está morta. Francisco, o comparsa do vilão, atira e mata Alberto, antes de ser preso com De La Torre. O final tem uma vertente trágica bem acentuada e,

portanto, diante deste quadro, não há possibilidade de riso. Juca, apesar de presente e ativo, não tem uma fala ou ação engraçada.

A história, porém, não termina neste ponto, tem um importante toque da magia do circo, num momento final em que o público muito se admirava: a apoteose. Na montagem do Circo Nerino este final era muito especial para o público. Neli e Alberto estavam mortos em cena e a peça terminava com eles presentes, em seguida havia um rápido momento em que a luz se apagava e quando acendia o casal estava no alto do palco e se unindo no céu, para alívio e admiração dos espectadores. A apoteose também contribuía para o relaxamento necessário diante de tanta desgraça e tristeza.

#### **Referências Bibliográficas:**

- ARISTÓTELES. *Da arte poética*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2007.
- AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1981.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.
- PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta: circo e poesia: a vida do autor de – E o céu uniu dois corações*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

**Abstract:** This article aims to analyze some melodramatic aspects presented in circus-theater play ...*E o Céu Uniu Dois Corações*, written by the Brazilian Antenor Pimenta.

**Keywords:** Circus-theater, melodrama, ...*E o Céu Uniu Dois Corações*



# Cadernos

## letra e ato

### Das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini: uma proposta de pesquisa

Maria Emília Tortorella Nogueira PINTO<sup>10</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo apresentar resumidamente a proposta de pesquisa de mestrado da autora, pontuando as principais ideias do crítico Antônio de Alcântara Machado (1901 – 1935) sobre a renovação e modernização do teatro brasileiro e relacionando-as com aspectos da obra de Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001).

**Palavras-chave:** Antônio de Alcântara Machado; Carlos Alberto Soffredini; teatro brasileiro moderno

#### Uma breve biografia de uma vida breve

Antônio Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira nasceu a 25 de maio de 1901, na cidade de São Paulo, pertencente a uma das mais antigas famílias do estado, neto e filho de eminentes advogados e também professores da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Seguindo a tradição da família, bacharelou-se em direito pela mesma instituição e sabe-se que participou intensamente das atividades da vida acadêmica, tendo sido orador oficial do Centro Acadêmico XI de Agosto. Fez parte também do grupo de universitários que compareceu ao Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, para vaiar os organizadores da Semana de Arte Moderna. Então com 20 anos, Antônio de Alcântara Machado era contra os “exageros modernistas”.

No ano de 1923, a convite de Mario Guastini, passa a colaborar com o *Jornal do Comércio*, escrevendo críticas de espetáculos para a seção *Teatros e Músicas*. A sua entrada para o ramo do jornalismo, carreira da qual não se desligou até a morte e que o desviou, inclusive, da advocacia, foi um divisor de águas em sua formação. Evidentemente, a boa

---

<sup>10</sup> Atriz, acrobata e pesquisadora, bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP e mestranda em Artes da Cena pela mesma instituição, sob orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão. Email: emilia.tortorella@gmail.com

situação financeira e o alto nível intelectual e cultural da família contribuíram sobremaneira para que Alcântara Machado se tornasse o ilustre pensador que foi. Mesmo assim, o exercício crítico e jornalístico contínuo foi determinante para romper com certos conservadorismos. Ironia ou não, a obra do garoto que vaiou a Semana de 1922 veio a se tornar exemplo bem acabado da prosa urbana límpida almejada pela vanguarda modernista brasileira.

No ano de 1925, já com experiência de dois anos como crítico, realiza uma viagem à Europa de oito meses de extensão, visitando as principais cidades de diversos países. A oportunidade de entrar em contato direto com diversas manifestações artísticas de vanguarda foi também importantíssima para o processo de elaboração e evolução de seu pensamento estético. As crônicas e artigos sobre as impressões da viagem, que Alcântara Machado enviou para o *Jornal do Comércio* durante sua estadia no exterior, deram origem, no ano seguinte, ao livro *Pathé-Baby*, nome de uma câmera de filmar da época, ilustrado por Paim e prefaciado por Oswald Andrade, e que obteve sucesso imediato entre os modernistas.

Em 1927, é lançado seu primeiro livro de ficção, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, uma coletânea de crônicas já publicadas em jornal, todas abordando o universo de personagens ítalo-paulistas. No ano seguinte, 1928, é a vez de *Laranja da China*, também uma reunião de crônicas, mas de assuntos diversos. Seu único romance, inacabado, intitulado *Mana Maria*, foi publicado postumamente no ano de 1936. Segundo a pesquisadora Cecília de Lara, Antônio de Alcântara Machado foi um dos expoentes do movimento modernista, por ter produzido obras verdadeiramente de vanguarda:

Além da preocupação com temas da vida cotidiana do brasileiro comum, na cidade de São Paulo, o escritor procurou na ficção sobretudo a renovação da linguagem literária, extraíndo recursos visuais, auditivos, de movimento, dos meios de comunicação de massa, que começavam a se intensificar (LARA, In. MACHADO, 2009, p.34).

Além das atividades de ficcionista e crítico do *Jornal do Comércio*, Machado participou de diferentes revistas ou periódicos modernistas, publicando ensaios sobre teatro, principalmente teatro brasileiro. De janeiro a setembro de 1926 esteve à frente do periódico *Terra Roxa e outras terras...*, em parceria com Antônio Carlos Couto de Barros. Entre maio de 1928 e fevereiro de 1929 dirigiu a 1ª fase da *Revista de Antropofagia*, junto com Raul Bopp. E em março de 1931 fundou com Paulo Prado e Mário de Andrade a *Revista Nova*, que durou até dezembro de 1932. Apesar de tiragens efêmeras, essas e outras revistas modernistas do período foram importantes por terem divulgado, consolidado e registrado para posteridade os ideais do movimento.

Antônio de Alcântara Machado veio a falecer prematuramente, aos 34 anos de idade, no ano de 1935, devido a complicações pós-operatórias de uma cirurgia de apêndice, interrompendo uma carreira já consistente, mas que ainda, com certeza, viria a dar bons frutos. Algumas publicações póstumas, nos anos de 1936, 1940 e 1944 objetivaram perpetuar suas obras e pensamentos. No entanto, um longo período de ausência no meio literário deixou-o no esquecimento, até que uma faceta do autor foi revivificada, no ano de 1959, por Francisco de Assis Barbosa, com a publicação do livro *Novelas Paulistas*, reunindo, em único volume, toda sua obra de ficção. Porém, foi só no ano de 2009 que foi lançado o livro *Palcos em Foco*, organizado por Cecília de Lara, onde encontramos compiladas todas as críticas e ensaios que Alcântara Machado escreveu sobre teatro, bem como duas tentativas que o autor empreendeu no campo da dramaturgia. E assim, nas palavras da própria pesquisadora:

Pudemos, desta forma, fazer justiça à faceta praticamente ignorada do crítico e teórico de teatro A. de A.M. e ainda trazer à tona dados de importância fundamental para complementar o panorama de renovação dentro do Modernismo, estudado já à exaustão nos âmbitos das Artes Plásticas, Literatura e Música, mas quase desconhecido no que se referia ao teatro brasileira na década de 1920 (LARA, In. MACHADO, 2009, p. 25).

### **A produção crítica e ensaística**

Segundo Tânia Brandão (2001), desde a eclosão do Romantismo no cenário nacional, em 1836, instaurou-se no Brasil um sistema teatral regido prioritariamente pelo gosto do público, para quem valia muito mais o histrionismo do ator do que as habilidades ou qualidades do dramaturgo. Um sistema teatral muito peculiar pautado no que os teóricos chamam de Divismo Tropical, ou seja, um sistema que não era regido por correntes estéticas e seus dramaturgos, mas pela consagração de certos atores junto à plateia. E assim, essa gênese do teatro brasileiro é sintomática de uma trajetória de modernização lenta e oscilante:

Pois este sistema reagiu e resistiu contra o teatro moderno o quanto foi possível, o que significa dizer que ele atuou até a exaustão a favor do *teatro antigo*, praticado desde o século 19 e só aos poucos e de maneira peculiar é que foi tomado pelas novas propostas (BRANDÃO, 2001, p. 316).

A tese de Brandão ajuda a elucidar o forte posicionamento da pesquisadora Cecília de Lara contra a ideia de omissão modernista do teatro brasileiro. Para a última, se existiu omissão foi por parte das pesquisas da história do teatro, que não levaram em consideração as contribuições de um Alcântara Machado, um Oswald Andrade, entre outros críticos adeptos do movimento e que tinham plena consciência da necessidade de novos caminhos,

bem como proposições para a modernização da cena nacional. Portanto, o descompasso da renovação do teatro brasileiro em comparação às outras áreas não se deu por arbitrária exclusão, mas sim pelas complexidades do próprio campo, entre elas a já citada existência de um sistema teatral resistente a mudanças:

Na Literatura, apesar dos obstáculos para a publicação encontrados pelos novos autores, e da reação da crítica e do público ante textos inovadores, o caminho que medeia a obra e o público é bem menos complexo que aquele a ser percorrido pela criação teatral. Atores, diretores, figurinos, sala de espetáculos, recursos técnicos, tudo isso se associa necessariamente, para dar vida à obra criada pelo dramaturgo (LARA, In. MACHADO, 2009, pp. 40 e 41).

Como já foi dito, Machado debutou como crítico de espetáculos no ano de 1923, na seção *Teatros e Música* do *Jornal do Comércio*, escrevendo sobre tudo o que estivesse em cartaz na cidade de São Paulo, desde teatros, revistas e bailados a óperas, operetas e concertos. Seu pensamento crítico e suas ideias renovadoras foram se desenvolvendo com o passar dos anos, com o exercício crítico contínuo. Mesmo assim, desde seus primeiros escritos Machado demonstrava uma perfeita compreensão da estrutura do teatro do começo do século 20, como, por exemplo, nos comentários sobre a peça *A vida é um sonho*, de Oduvaldo Vianna, publicada ao dia 02 de março de 1923, constata-se que, mesmo sem a distância temporal da qual dispuseram posteriores críticos e estudiosos do teatro, Machado já enxergava as influências negativas daquilo que foi chamado de Divismo Tropical:

É um fato curioso; entre nós o ator não encarna o papel, mas este é que se encarna nele; o intérprete não se mete na pele do personagem, este sim é que se mete na dele (...) E o resultado é essa colaboração desabusada e prejudicialíssima a que o intérprete força o autor, deformando os papéis, dando-lhes uma feição absurda, emprestando-lhes atitudes falsas, improvisando réplicas no palco, certo de que o protagonista é ele mesmo; ele é que é o retratado, o pretexto da peça (MACHADO, 2009, pp. 63 e 64).

Com sua escrita contundente, teceu ataques ferrenhos contra as repetições fastidiosas da produção dramatúrgica nacional, a qual almejava simplesmente o sucesso junto ao público; contra o cultivo excessivo do estrelismo; e também contra o público, que considerava responsável pela sustentação dessa estrutura. Clamava por uma renovação do teatro nacional que, acreditava, viria do aproveitamento das “matérias-primas” de nosso próprio país:

Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizêmo-lo. Fixemos no palco o instante radioso de febre e de esforço que vivemos. As personagens e os enredos são contraditórios, nesta terra de São Paulo como os Ford, nas ruas de todos os bairros, (...). Não vê? Ali, ao longo do muro da fábrica. O casal de italianinhos. Ele se despede, agora. Logo mais vem buscá-la. Um belo dia mata-a. Traga esse drama de todos os

dias para a cena. (...) Dê passagem a mais este que ali vem. É um grileiro. Resume toda a epopeia da terra roxa. Saiu da cidade cheio de audácia; voltou ao sertão cheio de títulos (MACHADO, 2009, p. 335).

O trecho acima foi retirado de seu primeiro ensaio sobre teatro, chamado *O que eu disse a um comediógrafo nacional*, publicado na revista *Novíssima* em dezembro de 1924. Podemos considerar que nesse período Alcântara Machado estava na primeira fase de sua carreira crítica, quando suas ideias de modernização concentravam-se na questão do texto e seus impulsos auriverdes eram concernentes ainda apenas ao conteúdo, enquanto as formas deveriam ser importadas dos países onde já se consolidava o teatro moderno: “Argumentos nacionalíssimos. Há a importar as fórmulas, tão-somente as fórmulas” (MACHADO, *ibidem.*). Em relação ao panorama teatral do Brasil, militou pela nacionalização dos elencos das ditas companhias nacionais, dominadas por atores portugueses, e posicionou-se contra a prática do sotaque lusitano (inclusive o ator brasileiro era obrigado a adotar o sotaque):

Mas por que motivo não procuram no Brasil as figuras necessárias para a formação de seu elenco? Não as há aqui e aproveitáveis? Quer-nos parecer que sim. Em cada conjunto nacional o contingente mais numeroso é sempre o português. Sempre mais numeroso, mas nunca o melhor (...). Esse defeito na organização das nossas companhias dá resultados deploráveis, como, por exemplo, a composição de tipos essencialmente brasileiros por artistas que não dizem – “ser” mas “cheire”, o que é coisa muito diversa para nós, tampouco – “Brasil” mas “Brasile”, o que é errado (MACHADO, 2009, p. 159).

Nessa primeira fase, Machado ainda cultivava certo desprezo pelos gêneros populares: “Nós não somos dos que apreciamos o gênero: estamos entre os que abominam a farsa. Mas o público aprecia esse teatro, ou melhor, só suporta e aplaude esse teatro” (MACHADO, 2009, p. 140). Entretanto, é possível perceber que se tratava mais de um desprezo pela repetição à qual os dramaturgos se submetiam para alcançar sucesso de bilheteria do que pelo gênero em si:

O comediógrafo faz a caricatura de meia dúzia de tipos reais, sempre os mesmos, tendo à frente a infalível criada mulata e naturalmente pernóstica; exagera o cômico de certas cenas verdadeiras (...); enche os três atos de piadas, de trocadilhos, de mil coisas irrisórias, e faz então a peça, assim construída, subir à cena, absolutamente seguro de seu êxito, e com razão, porque em verdade ele nunca falta... (MACHADO, 2009, p. 134).

Foi só a partir de 1925 que seus posicionamentos começaram a se radicalizar. Depois de uma viagem de oito meses a países europeus, viagem que ele próprio considerou como “viagem de estudos”, pois teve a oportunidade de entrar em contato com diversas manifestações artísticas de vanguarda, o crítico passou a enxergar o teatro nacional sob

uma outra perspectiva e passou a aspirar por um teatro genuinamente brasileiro, em forma e conteúdo, dando início a uma segunda fase de sua carreira:

O teatro brasileiro é uma criança infeliz. Está crescendo mirradinha e insuportável (...). Estão desnacionalizando o pimpolho. Um crime. Ele nasceu aqui, tem as qualidades e os defeitos daqui. É cultivar essas qualidades e esses defeitos. Senão não será brasileiro (...). Tudo no Brasil é inédito. Tudo ainda espera exploração. (...) Façamos a poesia brasileira, o romance brasileiro, o teatro brasileiro. No fundo, na forma, na expressão. E modernamente (MACHADO, 2009, p. 263).

Diante de um teatro “erudito” que girava há décadas em torno das mesmas convenções, com poucas tentativas de mudança, Alcântara Machado passou a acreditar que seria a partir das manifestações populares que o teatro melhor poderia modernizar-se e nacionalizar-se: “O Brasil recebeu o teatro saído do Romantismo e o conservou até hoje. Nem se deu ao trabalho de nacionalizá-lo. Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa” (MACHADO, 2009, p. 406). Essas sugestões tímidas, acompanhadas de ressalvas, foram se transformando, pouco a pouco, no sustentáculo de todo seu corpo de ideias para a renovação do teatro brasileiro. Já em 1926, ele escrevia com grande entusiasmo sobre o circo-teatro e o palhaço Piolim:

São Paulo tem visto companhias nacionais de toda sorte. Incontáveis. De todas elas, a única nacional, bem mesmo, é a de Piolim! Ali no Circo Alcebiades! Palavra. Piolim, sim é brasileiro. Representa Dioguinho, o tenente Galinha, Piolim sócio do Diabo, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali.

As outras companhias, sempre dirigidas pelo brilhante ator patricio Fulano, e das quais fazem parte a inteligente estrela Beltrana, caceteiam a gente com peçazinhas mal traduzidas e bobagens pseudo-indígenas.

A de Piolim, que nem chega a ser uma companhia, não. Diverte. Revela o Brasil. Improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa. É esplêndida. Piolim e Alcebiades são palhaços. Digam o que quiserem, mas são os únicos elementos nacionais que conta o nosso teatro de prosa.

Devem servir de exemplo como autores e atores. Para os colegas que os desprezam e ignoram.

Eu acho que ainda volto ao assunto. Volto mesmo.

É preciso (MACHADO, 2009, pp. 338 e 339).

Em 1928, Alcântara Machado publicou o ensaio *Teatro do Brasil*, uma espécie de manifesto de suas ideias – ideias que ele vinha repetindo categoricamente em diversas publicações com a insistência de quem se sabia uma voz dissonante. No ensaio, o autor preconiza um teatro genuinamente brasileiro, que poderia nascer da macumba, dos terreiros, do circo, da farsa popular, dos fandangos, das ruas, dos adros. Do aproveitamento e da mistura de elementos das diversas manifestações populares brasileiras poderia ser criado “um drama moderníssimo e originalíssimo”. Para Machado, toda essa

“bagunça brasileira” era gérmen em potencial para um teatro autêntico, e, assim, seu ensaio encerra-se com uma convocação:

A geração que explodiu em 1922 preferindo de novo e certamente com outra sinceridade a utopia da independência à certeza da morte (parece discurso mas é pra ser mesmo) bem poderia criar o teatro do Brasil. Aí, sim, o campo é inédito e livre. Sem regras e sem modelos. Uma bagunça. Um teatro bagunça da bagunça saíra. Ça ira? (MACHADO, 2009, p. 377)

### **Machado e Soffredini: cultura popular e teatro moderno**

Antônio de Alcântara Machado aspirou intensamente a instauração de um teatro brasileiro moderno, e dedicou diversas de suas publicações a proposições sobre o tema. Sua morte prematura o privou da felicidade de ver os frutos de suas sementes colhidos, pois suas ideias foram, de fato, um dos caminhos trilhados posteriormente pelo teatro brasileiro em busca da modernização. A pesquisadora Cecília de Lara, ao citar os nomes de dramaturgos cujas produções assemelham-se às aspirações de Machado (Oswald Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Abílio Pereira, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna), não inclui Carlos Alberto Soffredini, talvez por ele ter surgido em período um pouco posterior. No entanto, um dramaturgo como esse, para quem o mergulho em fontes populares foi essencial para a criação de uma obra que gerou, formal e tematicamente, um teatro próprio, nacional e diferenciado, não pode estar omissa da lista acima.

Ao se debruçar sobre a obra de Soffredini, percebe-se rapidamente que o dramaturgo realizou uma profunda pesquisa de campo para elaborar um teatro autoral que dialoga com diversas matrizes populares. O universo da classe média baixa urbana, e dentro deste principalmente o universo feminino, foi temática de várias de suas peças, incluindo a primeira que lhe rendeu prêmios, com o enorme título de *O Caso Dessa Tal de Mafalda, que Deu Muito o que Falar e Acabou como Acabou, num Dia de Carnaval* (1967). O circo-teatro também despertou-lhe grandes interesses, a ponto de passar mais de cinco anos pesquisando a fundo essa linguagem peculiarmente brasileira – a peça *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu* (1979) é uma espécie de síntese desses anos de pesquisa e sua grande homenagem ao artista popular brasileiro. O melodrama, forma dramática advinda da Europa que ganhou características muito peculiares aqui no Brasil, também foi tema de seus estudos, resultando na peça *De Onde Vem o Verão* (1990), que também aborda de maneira muito poética o universo feminino. O folclore e toda a cultura caipira, que entraram em seus círculos de interesse a partir de *Na Carrêra do Divino* (1979), foram tema de várias outras peças posteriores.

Toda a obra de Carlos Alberto Soffredini denota a presença marcante e essencial do popular. E o mais importante é que não se trata de um uso aleatório do popular, mas sim

de um projeto estético rica e conscientemente desenvolvido, a ponto de alcançar dramaturgias artisticamente elaboradas e originais, ganhadoras de prêmios e reconhecimento de público e de crítica, contribuindo para a conformação da dramaturgia nacional. Suas peças alcançam, assim, uma das maiores exigências de Alcântara Machado para o teatro brasileiro, o debruçar-se sobre a cultura brasileira:

Alheio a tudo [o teatro brasileiro], não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática europeia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo, evoluísse independente, nacionalmente. Mas não. Ignora-se e ignora os outros. Não é nacional nem universal (MACHADO, 2009, p.406).

Este artigo encerra-se aqui, com a apresentação dos principais pontos do pensamento crítico de Alcântara Machado e com uma brevíssima exposição do projeto estético de Carlos Alberto Soffredini, demonstrando suas confluências. A pesquisa de mestrado ainda está em curso e os resultados finais, que consiste da análise de três peças de Soffredini à luz do pensamento de Machado, a saber, *Vem Buscar-me que Ainda Sou Tu*, *Na Carrêra do Divino* e *De Onde Vem o Verão*, serão publicados na dissertação de mestrado da autora.

#### **Referências Bibliográficas:**

BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – IPHAN, nº 29, 2001.

MACHADO, Antônio de Alcântara; pesquisa, organização e introdução de Cecília de Lara. *Palcos em foco: Crítica de Espetáculos / Ensaios sobre teatro (1923 – 1933) / Tentativas no campo da dramaturgia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

**Resumé:** Cet article vise à présenter succinctement le projet de recherche de l'autrice, en ponctuant les principales idées du critique Antônio de Alcântara Machado (1901 - 1935) sur la rénovation et la modernisation du théâtre brésilien et en les reliant à des aspects de l'œuvre de Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001).

**Mots Clés :** Antônio de Alcântara Machado ; Carlos Alberto Soffredini; théâtre brésilien moderne



# Cadernos

## letra e ato

*A mais valia vai acabar, seu Edgar*: uma revista brechtiana para explicações marxistas

Rafael de Souza VILLARES<sup>11</sup>

**Resumo:** Em 1960, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho escreve *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, uma peça teatral inspirada nos moldes do *Teatro de Revista*, principalmente naquelas encenadas na praça Tiradentes e fundamentada nitidamente nos trabalhos desenvolvidos por Piscator e Brecht. A peça de Vianna Filho marca a formação do Centro Popular de Cultura da UNE e propõe o conceito de mais-valia desenvolvido por Karl Marx.

**Palavras-chave:** Oduvaldo Vianna Filho; Teatro de Revista; CPC da UNE.

Neyde Veneziano (1991), pensando na tradição do teatro de revista no Brasil, afirma que o prólogo consiste num elemento imprescindível para uma apresentação revisteira. Segundo a autora, o prólogo tem função primordial, uma vez que, por meio dele, eram apresentados os membros das Companhias, ou seja, fazia-se uma apresentação de todas as personagens da trama; além disso, tinha a função de desencadear o movimento do fio condutor que permearia toda a obra.

Ao propor que sua peça fosse encenada nos moldes do teatro de revista, Oduvaldo Vianna Filho inicia *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* com um prólogo que, além de cumprir com a função de apresentar as personagens, apresenta o aspecto formal da peça, ao mostrar que um mesmo ator representará diversas personagens. Cabe exemplificar com outro trecho do prólogo, que diz:

Somos poucos: eu, eu, Abreu, Tadeu, Dirceu  
Edivirges Seixas Dosório  
Então é fazer papéis a mão-cheia:  
Mudo de roupa sou bom, sou mau, sou gago,  
Sou quatro, mocinho, fico na fila (VIANNA FILHO, 1981, p.225).

---

<sup>11</sup> Formado em História pela UNESP/Assis, mestre em Artes da Cena pela UNICAMP e Aluno de doutorado também em Artes da Cena (UNICAMP).

No teatro de revista, a prática de auto-explicação ou de justificativa formal nasceu a partir da necessidade dos autores de fazer a revista ganhar popularidade em território nacional, ajudando o público a entender e a se acostumar com as sucessões das cenas e dos quadros. Talvez Vianna Filho tenha sentido a necessidade de justificar o seu método para facilitar a compreensão do espetáculo, por parte do público, já que, aqui, temos um espetáculo que se baseia na estrutura da revista, mas que é diferente em seu conteúdo.

Vianinha não apresenta o fio condutor do espetáculo, convenção que Neyde Veneziano destaca como sendo uma das funções do prólogo. Ele atribuiu a apresentação da trama a um coro formado pelos quatro Desgraçados (operários) que relatam sua exploração ao trabalharem “sem parar”, produzindo objetos que eles não podem consumir por falta de poder aquisitivo.

O coro dessa obra remete à técnica desenvolvida por Bertolt Brecht, que se apropriou do elemento cênico da tragédia, mas utilizava-o com função diferenciada. Na tragédia Grega, o coro estava, de certa maneira, incorporado às ações do herói. Para Brecht e Vianinha, o coro serve como um divisor, uma quebra na ação dramática, um dos recursos de distanciamento, que impedia os espectadores de se deixarem levar pela emoção, mantendo sua lucidez. Esse instrumento brechtiano também serve para sublinhar e comentar aspectos importantes do texto ou, como neste caso, para apresentar o fio condutor da trama.

É de suma importância ressaltar que, assim como no teatro de revista, Vianinha optou pela tipificação das personagens. Para Neyde Veneziano (1991), ao contrário das personagens (indivíduos) que possuem um passado, conflitos, que são imprevisíveis e que têm nome, os tipos são personagens fixas, ou seja, não passíveis de contradições internas ou de uma construção psicológica aprofundada. Os tipos são construídos por atitudes externas e podem, inclusive, não ter nome próprio, sendo identificados por sua característica dominante de sua personalidade ou posição social.

No caso de *A mais-valia vai acabar*, os tipos são chamados pelas suas profissões, ou seja, Capitalista 1, 2 e 3 (que são empresários) e os Desgraçados 1, 2, 3 e 4 (que são os trabalhadores operários). O fato das personagens serem reconhecidas pelas suas profissões possibilita refletir sobre a lógica capitalista, pois, segundo Karl Marx, no sistema capitalista as pessoas se transformam em coisas, “você é o que você produz”, ou seja, sua profissão. Sendo assim, por meio da construção de seus tipos/personagens Vianna Filho propõe uma crítica ao capitalismo.

A primeira cena inicia-se com um intervalo de trabalho de dois minutos concedidos aos Desgraçados. Como não estão acostumados com horários para descanso, eles não sabem como se sentar. Um tenta por a cabeça no lugar do assento, outro não consegue dobrar as pernas, enfim as personagens nesta cena têm atitudes improváveis, absurdas; justamente daí é que vem a sua comicidade.

O teatro de revista pode ser definido como um gênero de fazer rir e de efetuar críticas, tendo como sua principal matéria-prima o ridículo. Segundo Neyde Veneziano:

O ridículo é, de fato, a matéria-prima da revista. Dele ela sempre se nutriu, ao longo de sua evolução histórica. Contudo, a farsa é seu parente mais próximo, pois, ao aproximar-se do burlesco, chega à exacerbação do próprio ridículo (VENEZIANO, 1991, p.87).

Ivo C. Bender (1996), em seu estudo sobre o teatro cômico, diz que a definição de comédia está ligada à noção de absurdo e de ridículo. Recorrendo aos escritos deixados por Aristóteles, o autor afirma que o espectador ri apenas daquilo que lhe é conhecido, ou seja, o riso implica em se reconhecer o ridículo. Para ele, o riso surge quando alguma coisa foge da “norma adequada”. Em suas palavras:

Para que o riso se manifeste é necessário que o sujeito que ri tenha uma certa ideia do que seria correto na área dos valores morais ou, simplesmente, daquilo que seria justo no que diz respeito a uma natureza sadia. Ele precisa ter a ideia, mesmo que vaga, ou instinto inconsciente daquilo que é desejável dentro de determinada sociedade (BENDER, 1996, p.58).

O autor alega que esse tipo de riso tem caráter punitivo, ou seja, a plateia ri daquilo que foge a sua “normalidade”. No caso da cena de *A mais valia vai acabar*, pode-se notar que, além do riso punitivo, também existe o riso de zombaria que nasce da constatação de defeitos físicos ou de caráter das personagens, ou seja, o espectador ri porque se sente “melhor” do que a personagem representada no palco. A cena, portanto, é absurda, engraçada e faz uma crítica à exploração excessiva do trabalho daqueles desgraçados, que, de tanto trabalhar, esqueceram-se de como se descansa.

Anatol Rosenfeld (2008), ao explicar o teatro épico brechtiano, afirma que, para Bertolt Brecht, o cômico por si só gera um efeito de distanciamento, uma vez que o espectador na cena cômica não se identifica a fundo com as personagens e nem com os seus desastres. Para embasar o seu argumento, Brecht utiliza o exemplo das piadas verbais, alegando que, num primeiro momento, elas se tornam estranhas, ou seja, há um momento de incompreensão por parte do ouvinte. Mas, em seguida, vem um choque de compreensão.

A primeira cena de *A mais-valia vai acabar* tem a função de desfamiliarizar o mundo dos espectadores ao propor uma crítica ao sistema capitalista por meio de um

comportamento absurdo das personagens, uma vez que os operários, de tanto trabalhar, não se lembram como se faz para se sentar. Sendo assim, Vianna Filho, seguindo o modelo teatral de Brecht, teria deslocado o espectador de seu mundo, e, a partir daí, pôde orientá-los da maneira como julgou necessária.

Neyde Veneziano (1991) evidenciou a proximidade do teatro de revista com as ideias de Brecht. Para ela, a ligação se dá por meio da ação dramática realizada na concepção física, que, além de mostrar, narra e comenta os fatos. Em suas palavras:

A ação revisteira, no entanto, difere desta concepção aristotélica de ação dramática. Enquanto esta é desencadeada pelos conflitos internos e externos dos personagens e recheada de emoções até subjetivas, aquela costuma ser impulsionada pelo movimento (físico) e mostra, ao narrar e comentar os fatos, um semblante próximo do épico-brechtiano (VENEZIANO, 1991, p. 91).

Durante a primeira cena de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, também se pode notar a utilização de outro elemento cômico: o duplo sentido. Esse instrumento gerador de riso foi muito recorrente no teatro de revista, principalmente nos números de cortina<sup>12</sup>, e depois foi reutilizado no humor radiofônico.<sup>13</sup> Um exemplo está na conversa entre D1 e D3:

**D1** – Mulher, raiva do próximo e do afastado... é isso a danação! Você não quer trabalhar porque é vagabundo, bundo; quer ficar escrevendo nome feio em ladrina, trina; assistindo partida de futebol, tebol; dançando em carnaval, naval; quer jogar sinuca com uma mão só, só; espiando a irmã de seu amigo pelo buraco da fechadura dura.

**D3** – Tem graça! A Graça, irmã de meu amigo, nem de graça. A sua ainda...

**D1** – O quê?

**D3** – Assua... assua o nariz, infeliz(VIANNA FILHO, 1981, p.228).

Vendo que os dois minutos de descanso são poucos até para brigar entre si, os Desgraçados decidem ir até a casa dos Capitalistas para reivindicar mais dois minutos de intervalo do trabalho. Nessa cena, o espectador depara-se com recursos cênicos enquadrados nos moldes brechtianos. Bertolt Brecht pensa a cenografia como mais um elemento para distanciar o espectador de suas emoções, ou seja, o cenário serve para manter o espectador consciente, ao lembrá-lo constantemente de que está assistindo a uma ficção, de que está no teatro. A rubrica da cena exemplifica essa noção do palco enquanto elemento de distanciamento.

---

<sup>12</sup> Eram quadros cômicos que não utilizavam cenários e tinham como finalidade preencher o tempo, uma vez que a cortina se fechava para a organização de nova ambientação cenográfica.

<sup>13</sup> É importante lembrar que Vianinha possivelmente herdou esse tipo de humor de seus pais o comediógrafo Oduvaldo Vianna e a radialista Deocélia Vianna.

Enquanto cantaram, no outro canto, a moça que saiu da máquina se despede dos capitalistas e sai. Eles viram o tapume – Agora ele representa uma janela de um palacete. Somem atrás do tapume. Aparecerão de short, como estavam, mais cartola, gravata, óculos escuros. Estes apetrechos são tirados do baú, à vista do público. O tapume serve de biombo também (VIANNA FILHO, 1981, p.230).

Segundo Ivo Bender, a revelação de procedimentos cênicos consiste também num elemento cômico, porém gerado pela ação física:

O transformar-se em outro, o mascarar-se ou disfarçar-se em cena aberta é fonte de riso levada a termo de ação física, objetiva, mesmo que venha ancorada no texto ou por simples indicação de rubrica (BENDER, 1996, p. 29).

A fim de convencer os Desgraçados de que sua luta por dois minutos a mais de descanso não é viável, o C2 (Capitalista 2) inventa uma mentira sobre sua história. Conta que nasceu de um repolho e, por meio de sua vontade de vencer, conseguiu conquistar os bens materiais que possui. Em sua argumentação, a personagem evidencia a lógica capitalista da mais-valia (comprar e vender por mais caro). Durante a sua fala, as outras personagens, por impulso, relatam a sua verdadeira história, porém sempre corrigem o erro e passam a compactuar com a mentira.

Para desviar a atenção dos Desgraçados, que desconfiaram da falsa história que ouviram, os Capitalistas criam um concurso no qual o homem mais feliz do país infeliz ganharia uma viagem aos Estados Unidos da América. É importante lembrar que as reivindicações dos trabalhadores não foram atendidas, pois, no mundo capitalista, tempo é dinheiro. Para Iná Camargo Costa (1996), nessa cena, Vianinha dirige uma crítica aos antigos programas de auditório (ainda hoje recorrentes na televisão) que exploram desgraças pessoais e familiares em troca de prêmios (duvidosos).

O desfecho dessa situação ocorre na fábrica, quando D2, vencedor do concurso *O homem mais feliz do país infeliz*, descobre que será impossível desfrutar do prêmio, uma vez que não fala inglês (língua oficial do destino da recompensa), tem medo de viajar de avião, além de não poder faltar ao trabalho. A cena termina com a morte de D2, ocasionada por seu esgotamento físico. Vianinha recorre mais uma vez aos elementos de *distanciamento* brechtianos para não permitir que a emoção assumo o primeiro plano da trama. Para tanto, utiliza o humor (negro), e também elementos fantásticos, tais como fazer o morto falar.

**D3** - Morreu, feliz. (*D1 acende uma vela e põe na mão de D2*)

**D2** – (*Ao público*) Puxa! Ainda vão queimar minha mão? (*morre*)

**D4** – Assim? Assim é que se morre? Com essa cara sugada? Rindo por quê? Amassado, encarquilhado, encurvado... dormindo em pé? Assim eu vou terminar?

**D3** – E sem mulher?

**D4** – Sem ver o mar?

**D3** – Sem ver mulher.

**D4** – Sem beber cerveja, mijar na areia, xingar um guarda, comprar um mamão, soltar balão, sem andar de avião? Sem acreditar, sem ninguém machucar... Sem ter raiva? Sem fazer castelo no ar? (VIANNA FILHO, 1981, p.244).

Nesse diálogo, pode-se observar que Vianna Filho abordou a morte do operário pelo viés cômico. Os outros desgraçados ficam preocupados com o fato de morrer sem ter aproveitado a vida, ou seja, eles evidenciam que, em suas vidas, por trabalharem o tempo todo, não tiveram tempo para beber cerveja ou comprar mamão, atos comuns no cotidiano do brasileiro.

Essas dúvidas levam D4 a questionar, sob a forma de um pequeno monólogo, por que sente uma dor no peito e por que não tira o macacão do corpo. D3 levanta a hipótese, que ouvira no diálogo com os Capitalistas, de que essa sensação (angústia), sentida por seu colega, pode ser causada pelo lucro. O Desgraçado 3 demonstra estar disposto a descobrir “o que é o lucro”. No momento de sua partida, ele se encontra com os Capitalistas, que lhe propõem viajar no lugar do falecido D2. Bestificado com o mundo consumista que lhe é oferecido, D3 aceita a viagem, que se realizará com a companhia de Anitinhazinha, uma suposta garota de programa. Segundo Maria Silvia Betti:

Para os Desgraçados, a imagem dos Capitalistas é distante, difusa, e aparece sempre revestida de uma aura de conforto e beleza altamente desejáveis. D3, premiado com uma viagem aos Estados Unidos, absorve e passa a reproduzir integralmente os argumentos que justificam a exploração e o *status quo*. Não lhe ocorre lembrar, por exemplo, que sua oportunidade de realizar essa viagem surgiu em função da morte do contemplado inicial, seu colega de fábrica D2, exaurido em virtude do excesso de trabalho (BETTI, 1997, p.96).

Antes de partir, D3, em conversa com seus companheiros de trabalho (D1 e D4), diz ter descoberto o motivo da existência do lucro, alegando que ele só existe porque o mundo gira. Nessa cena, fica evidente a posição religiosa assumida por D1, uma vez que efetua uma reza pedindo aos céus para a Terra parar de girar. Por meio desse quadro, Vianna Filho indica sua visão sobre a religião alienar os homens, ao utilizar o exemplo da personagem Desgraçado 1 que, ao invés de buscar uma solução viável, permanece alienada, esperando uma impossível solução celestial.

D4, por sua vez, não encontrando uma saída consistente para melhorar sua vida, decide cometer suicídio. Para tanto, procura uma “empresa” de suicídio, um prédio de 25 andares no qual um sujeito cobra determinada taxa por andar, ou seja, um cidadão paga um determinado valor para pular de uma certa altura (quanto mais alto, mais caro). Como D4 dispunha de verba apenas para pular do primeiro andar, o que, segundo o dono do empreendimento, não matava, mas dava um bom susto, desiste do suicídio. De forma hilária, Vianinha mostra com ironia como o capitalismo está presente até na hora de morrer.

Desse momento em diante, a personagem Desgraçado 4 assume o papel do *compère* (compadre), típico do teatro de revista, mas que, com o tempo, caiu em desuso no Brasil. Ao contrário dos quadros de revista que desviava a personagem de seu foco principal, os quadros da peça de Vianinha ajudam D4 a descobrir o significado da mais-valia. O primeiro quadro acontece na rua, após a tentativa frustrada de suicídio do Desgraçado 4. Sentado em frente a duas barbearias, ele observa que, para fazer a barba de um sujeito, o barbeiro gasta \$5 e cobra de seu cliente \$10. A movimentação dessa cena é repetida diversas vezes. Segundo o crítico teatral Van Jafa, “Na cena dos barbeiros, que é um pouco longa, apararia (graça, como anedota, nunca deve ser repetida) um pouco e colocaria música na cena” (A MAIS-VALIA VAI ACABAR, SEU EDGAR, 1960, p.16).

Para Henri Bergson (1980), a rigidez ou a mecanização do movimento, de atitudes, gestos, ações e comportamentos gera o riso. No caso da cena dos barbeiros, Vianinha optou por incluir uma mecanização dos movimentos dos barbeiros, fazendo com que o quadro seja mais cômico do que explicativo. Nele, o autor faz com que as personagens tirem e coloque uma barba alegórica, o que também remete ao recurso de não realismo brechtiano.

**Barbeiro 2** – Já ganhei cincão hoje... Você ganhou mais amarelão! (*Barbeiro 1 ri de novo. Barbeiro 2 volta com a barba. O mesmo processo. Vai se tornando cada vez mais rápido. Já nem saem de cena. Nem fazem mais comentários. Levantam. Trocam a barba. Cantam. Cada vez mais rápido. Levantam, riem do desgraçado, cantam, tiram a barba, pagam. Terminam só resmungando tudo numa velocidade incrível. Termina*) Dezo! (*Barbeiro 1 faz a barba*) (VIANNA FILHO, 1981, p.251-252).

Dando continuidade a sua busca pela compreensão da teoria da mais-valia, D4 realiza um experimento em uma loja de automóveis. Ele tenta comprar o melhor carro da loja (*Velostec*) com uma carta que sua avó deixara antes de morrer, pois, para ele, a carta tem valor inigualável. Desgraçado 4, não conseguindo, obviamente, efetuar a compra, percebe

que, para comprar qualquer coisa, precisa de algo que possua não qualquer tipo de valor, mas valor de troca.

Neste quadro, D4 avança mais um pouco na sua pesquisa sobre a mais-valia. No quadro anterior, ele havia descoberto que as pessoas gastavam menos para produzir algum produto e vendiam por mais; na cena em questão, ele descobriu que o valor de cada produto é medido pelo tempo socialmente gasto para a sua produção.

No fim desse quadro, entra um Sujeito que diz ter entrado na peça para fazer graça e levantar o ânimo do público. No teatro de revista, era comum a presença do *monsieur du parterre*, um espectador-ator que participava da encenação com opiniões, questionamentos, discussões e reclamações. A personagem Sujeito, mesmo não reproduzindo a função de espectador, tem a função do *monsieur du parterre*, uma vez que atua com naturalidade e teatraliza as expectativas do público. Para Neyde Veneziano:

Brincando sob uma pretensa naturalidade, as intervenções do *monsieur du parterre* teatralizavam as expectativas do público e permitiam que a metalinguagem característica das revistas de ano ocorresse de forma lúdico-didática (VENEZIANO, 1991, p.144).

A fim de exemplificar a atuação do Sujeito cabe citar a passagem que diz:

**Sujeito** – Com licença. Como a peça, escrita por um principiante, tem explicação que não acaba nunca e muito pouco riso, eu fui encarregado pela companhia de fazer alguma graça aos senhores para levantar o ânimo do público. (*Dá três pulinhos com a cara mais séria do mundo*) Muito obrigado. (VIANNA FILHO, 1981, p.260).

De certa forma, essa personagem serve, também, como um elemento brechtiano, uma vez que relembra que o público está assistindo a um espetáculo ficcional. Esse recurso de distanciamento desenvolvido por Bertolt Brecht faz o ator exercer também a função de narrador, o que possibilita às personagens adquirirem certa consciência de que são personagens. Na peça de Vianinha, esse método aparece com frequência no diálogo das personagens *Sujeito* (que diz ter entrado na peça para alegrá-la, chamando o autor muitas vezes de principiante), *Indivíduo* (um ator que errou de teatro e entrou na peça errada), nas falas de *D3* (que reclama da peça, dizendo que nem tem tempo para trocar de roupa direito) e de *D4* (que, em diversos momentos, fala com o público, piscando para a plateia quando vai mentir).

O terceiro e último quadro visitado pelo compadre D4 foi um congresso de economia. Esse encontro ocorre de forma hilária, uma vez que essa cena é composta por quatro velhos que interrompem suas discussões a todo o momento, seja para tomar remédios ou para fazerem necessidades fisiológicas. Novamente, Vianna Filho trata com



bom humor a questão da morte; neste caso, ocorre o falecimento de um dos Velhos. E o que torna a passagem engraçada é o fato de que, dessa vez, o congresso para com o objetivo de se prestar homenagem com um minuto de silêncio.

Além dos quatro velhos, estão presentes uma enfermeira que tem a função de cuidar deles e um jovem economista (Economista Moço). Por meio da exposição teórica do Moço é que finalmente D4 compreende o conceito de mais-valia. A personagem Moço é o único a verdadeiramente falar sobre o conceito no congresso. O jovem economista desempenha o papel fundamental de difusor do saber acadêmico para o operário explorado.

Pelo viés estético, a cena do congresso remete à reunião da congregação inserida na peça *Auto dos 99%*. É importante ressaltar que a comicidade desta cena também foi abordada por meio de uma falha física do Moço, a gagueira. Segundo Vladimir Propp (1992), a revelação inesperada de um defeito que estava oculto gera o riso, que seria aquele de zombaria. No caso de *A mais valia vai acabar*, a gagueira gera na plateia esse riso de zombaria. Apesar da falha física, o riso não inviabiliza a mensagem a ser transmitida, já que D4 só compreende o conceito da mais-valia após ouvir o discurso do Moço.

Ao observar a fala do Moço, Desgraçado 4 chega à conclusão sobre o que é o lucro. Para unificar os argumentos expostos pelo gago, que foi interrompido diversas vezes, Vianinha faz D4 ler o texto que o economista jogou fora, irritado por não conseguir lê-lo aos outros colegas de profissão.

Pode-se observar que os escritos lidos por D4 remetem ao pensamento de Karl Marx, chamado na peça de Karlão. Para Maria Silvia Betti (1997) Vianinha sublinha a responsabilidade de um intelectual articular suas ideias aos trabalhadores, representados na peça respectivamente pelo Moço e por D4. Por sua vez, este último divulga sua descoberta a outro companheiro, D1.

A dupla de Desgraçados, nessa cena, percorre uma feira imaginária proposta por D4. Nela, o compadre mostrará a D1 a teoria da mais-valia que aprendera no congresso de economia. Para tanto, as personagens visitam uma feira na qual D1 só pode comprar aquilo que costuma utilizar diariamente. As compras são feitas com horas de trabalho e não com dinheiro.

D1 possui oito horas para gastar com suas compras, ou seja, possui o tanto de horas que trabalha por dia. Essa personagem, por sua vez, não quer apenas comprar o que compra em sua realidade, alegando que, como se trata de imaginação, pode comprar as coisas que sempre desejou ter, tais como um prato de caviar e uma viagem para o Guarujá.

Com isso, nota-se, mais uma vez, como a noção de felicidade para os Desgraçados está ligada ao consumismo e ao padrão de vida dos Capitalistas.

No fim de suas compras, D1 gastou apenas duas horas com suas utilidades diárias, mas as seis horas de trabalho que lhe restaram ficaram com o porteiro da feira, mostrando que a mais valia são as horas de trabalho que o trabalhador não recebe.

Segundo Leslie Damasceno (1994), na cena final de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, acontece uma batalha verbal entre Capitalistas e Desgraçados, na qual esses últimos demonstram sua indignação acerca da injustiça de trabalharem para a produção de lucro. Neyde Veneziano afirma que o contraste era essencial para o teatro de revista; o embate entre Capitalistas e Desgraçados é exemplo de contraste. A autora também relata que, em obras de revista, o contraste surgia na forma, ou seja, uma cena um pouco mais calma, seguida de outra agitada.

No desfecho da peça, as falas das personagens Desgraçados, declamando nomes comuns, dirigem-se para o público e afirmam que os produtos que são dos Capitalistas também lhes pertencem, uma vez que foram produzidos pelos trabalhadores, neste caso os que estão assistindo à peça. Essas falas são intercaladas pelo coro formado pelos Capitalistas, que dizem que é mentira dos Desgraçados. A cortina se fecha e o Sujeito atrás dela, apenas mostrando o rosto, dá três pulinhos e diz “A mais-valia vai acabar, seu Edgar” (VIANNA FILHO, 1981, p.278).

#### **Referências Bibliográficas:**

- BENDER, Ivo C. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS/EDPUCRS, 1996.
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.
- COSTA, Iná Camargo da. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo, Editora da UNICAMP, 1994.
- MARX, Karl. *O Capital: Crítica da economia política*. Vol.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/1 Teatro*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

\_\_\_\_\_, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

**Jornal:**

A MAIS-VALIA VAI ACABAR, SEU EDGAR. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 05 de nov. de 1960. p.16

**RESUMEN:** En 1960, el dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho escribe *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, una posta en escena basada en las líneas del *Teatro de Revista*, sobre todo en aquellas presentadas en la plaza Tiradentes, así como en las fundamentadas en el labor realizado por Piscator y Brecht. La obra de Vianna Filho sella la formación del *Centro de Cultura Popular* de la UNE y propone el concepto de plusvalía desarrollado por Karl Marx.

**PALABRAS-LLAVE:** Oduvaldo Vianna Filho- *Teatro de Revista*- CPC de la UNE.

# Cadernos

## letra e ato

A estrutura narrativa de *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov

André SUN<sup>14</sup>

**Resumo:** A partir da análise das duas últimas peças de Anton Tchekhov, *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*, pretendemos investigar as semelhanças entre as estruturas narrativas de ambas e como estas manifestam a poética do autor.

**Palavras-chave:** Estrutura narrativa; Dramaturgia; Anton Tchekhov.

### Estrutura Narrativa

Estudar a estrutura narrativa de uma dramaturgia é a tentativa de entender, por meio de parâmetros concretos, os modos de organização de uma obra poética. Por meio desse procedimento, busca-se uma investigação precisa, em que o resultado encontrado seja universal e completo. Pouco a pouco, o pesquisador penetra as diversas camadas do texto, em busca de um núcleo que revele seu significado. No entanto, o objeto de análise não é uma máquina com mecanismos exatos, mas uma obra subjetiva. Desse modo, por mais que se definam o que são os parâmetros para análise, como o enredo, os acontecimentos e os conflitos, todos estão sujeitos ao ponto de vista de quem analisa. Nenhuma comprovação é científica, mas interpretativa. Assim, há um paradoxo inerente à análise da estrutura narrativa: busca-se estabelecer um esqueleto essencial do texto, mas este está sujeito à subjetividade de quem o realizou. Sobre a definição do enredo, Jean-Pierre Ryngaert comenta:

Todo trabalho sobre o enredo traz em si sua contradição. Ao isolá-lo, tomamos mais consciência do modo como ele pertence a um sistema de estruturas narrativas e como é organizado. Ao procurar estabelecê-lo de

---

<sup>14</sup> Mestrando em Artes da Cena e graduado em Artes Cênicas pela Unicamp. Membro do grupo de pesquisa: grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato. Email: [andre.sun@hotmail.com](mailto:andre.sun@hotmail.com).

maneira tão neutra quanto possível, compreendemos que dificilmente podemos escapar a um ponto de vista. (RYNGAERT, 1995, p. 59)

Assim, as análises aqui realizadas não são nem pretendem ser uma leitura definitiva. Ao contrário, a diversidade de interpretações existentes sobre um mesmo texto só o enriquece, revelando sua complexidade. Escolhemos então como objeto de estudo *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov –autor cuja obra é profundamente aberta e que, desse modo, possibilita o contato com diferentes olhares. Analisar sua dramaturgia é um grande desafio, pois, em seus textos, o subtexto é tão ou mais importante do que o texto –para desvendá-lo, é preciso elaborar diversas suposições que procuram definir quais são os impulsos que fazem uma personagem falar ou agir de determinada forma. Desse modo, as lacunas existentes em suas peças fazem com que o diretor e os atores tornem-se coautores do texto, investigando e definindo os conflitos internos de acordo com suas perspectivas, ideias, sentimentos, cultura, etc.. Sobre essa pluralidade de interpretações, é célebre o conflito entre Tchekhov e Stanislavski a respeito da encenação de *O Jardim das Cerejeiras*. Apesar de o autor definir a peça como comédia, e assim interpretá-la, o encenador considerava o texto um drama, e assim o dirigiu. Segundo Jacó Guinsburg, em *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*:

Tudo é, sem dúvida, bastante ambíguo nesse confronto e nas reações mútuas que o balizam. Contudo, transparece uma nítida diferença de leitura. Stanislávski sentiu e decodificou como um fluxo de ações dramáticas que se encadeavam e colimavam, ao nível do sentido fundamental das operações de seus actantes personificados, numa construção predominantemente trágica das emoções suscitadas, o que era para Tchekhov, pelo que se pode inferir, um conjunto teatral de quadros de figuras e situações, esboçados não como cópia mas como síntese do natural. Dispostos numa sucessão discreta, segundo uma plasmação de acentuado cunho épico, intelectual e simbólico, com fundas incisões irônicas a cortar a continuidade de sua “atmosfera” e dos “estados de ânimo”, eram postos a vagar entre os valores fixos de “caráter” e de “gênero” e eram abertos como finalidade à sugestão não finalizada entre o cômico e o trágico, com o propósito de expor a contradição e a ambivalência das criaturas e das condições. (GUINSBURG, 2001, p. 136, 137)

Por meio da análise da estrutura narrativa de *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*, buscamos identificar quais as similaridades entre ambos os textos. Ao encontrar um esqueleto comum, este revelou algo além do desenvolvimento das ações, indicando importantes aspectos do universo tchekhoviano. Desse modo, veremos como a análise da

estrutura narrativa de um texto, mais do que técnica, é um instrumento para a compreensão da poética do autor.

### **Fragmentos**

Ambas as peças são divididas em quatro atos. Os cenários podem ser distintos, porém sempre pertencentes ao mesmo local: em *As Três Irmãs*, a casa das irmãs Prozorov, e em *O Jardim das Cerejeiras*, a propriedade de Liubov Ranievskaja. O primeiro texto se passa ao longo de alguns anos; o segundo, em cerca de seis meses – entre os atos, há passagens de tempo cuja duração é variável, o que contribui para que eles fiquem isolados entre si, quase como quadros em que as ações de um ato não são o desdobramento direto do fragmento anterior. Assim, aquilo que se passa nos intervalos de tempo é indicado somente através dos diálogos. No segundo ato, por exemplo, não vemos a decepção de Irina com seu trabalho pelo resultado de suas ações (procurou emprego, foi contratada, trabalha como telégrafa e se cansa), mas pelo que ela diz e pela diferenciação de seus estados – esperançosa e querendo trabalhar no primeiro ato, cansada e desapontada no segundo.

Tal efeito ocorre não somente entre os atos, mas também em grandes ações: o duelo de Solionii e Tuzenbach não é encenado, em *As Três Irmãs*, nem o leilão da propriedade, em *O Jardim das Cerejeiras*. Ao não concretizar acontecimentos dramáticos importantes, Tchekhov suprime cenicamente ações relevantes do enredo, e limita as personagens à vida cotidiana. Por meio desse procedimento dramatúrgico, o autor provoca dois efeitos: 1) Como a ação não é executada, mas narrada, ressalta-se a incapacidade de agir das personagens, aspecto fundamental das figuras tchekhovianas; 2) Os acontecimentos ficam em segundo plano, destacando-se as ações cotidianas, que revelam os estados de alma das personagens. Assim, o foco deixa de ser os conflitos externos, mas os internos.

### **Estrutura**

Por outro lado, os conflitos externos desencadeiam ou são desencadeados pelos internos. Um está intimamente ligado ao outro, afinal, as personagens agem de acordo com seus estados emocionais, tanto os demonstrando, quanto tentando escondê-los. Nessa sincronia entre ambos, é essencial o estabelecimento de uma atmosfera, ou seja, é preciso que percebamos, pelas situações e ações das personagens, seus estados interiores.

Nas duas peças analisadas, cada ato possui certas particularidades que os torna distintos entre si. Assim, os textos são compostos por quatro atmosferas específicas. Para

estabelecê-las, é preciso levar em conta, então, tanto as situações quanto os estados das personagens. É preciso ressaltar, no entanto, que as figuras tchekhovianas transitam por diferentes emoções em uma mesma cena – elas riem, depois choram, e riem novamente. Deste modo, os estados que serão indicados a seguir são apenas aqueles que mais se destacam em cada ato, mas que não abarcam toda a complexidade das personagens.

### ***As Três Irmãs***

Em *As Três Irmãs*, o primeiro ato é marcado pela festa do dia da santa de Irina. Esta e Olga planejam retornar a Moscou, sua cidade natal, acreditando que lá terão uma vida feliz. Os convidados das irmãs chegam e há um almoço em que as personagens comem, bebem, falam alto, fazem piadas e se divertem. Apenas Macha está entediada, sem alimentar nenhum sonho por estar casada com um homem que não ama, e, apesar das dúvidas e agonias existentes, o tom predominante é esperançoso: há a alegria de viver e um imenso desejo de encontrar a felicidade no futuro.

No segundo ato, há a expectativa pelo Carnaval e pela visita dos mascarados. Olga e Irina estão cansadas do trabalho, e ambas desprezam o próprio emprego. Macha está descobrindo o amor, por Verchinin, um pouco hesitante e receosa. Natacha Ivanovna, já casada com Andrei, começa a comandar a casa, fazendo Irina mudar de quarto e cancelando a visita dos mascarados. Neste ato, as angústias ultrapassam a alegria anterior, surgindo uma ansiedade. O retorno a Moscou torna-se incerto, assim como a felicidade.

O terceiro ato se passa durante um incêndio na cidade, que já dura bastante tempo. As irmãs, preparando-se para dormir, estão exaustas, isso porque ajudaram as vítimas o dia inteiro. Natacha Ivanovna defende a demissão de Anfissa, criada idosa que trabalha para os Prozorov há trinta anos. O cansaço impera, e as emoções estão afloradas. Irina se descontrola, admite que nunca voltará para Moscou mas, ao mesmo tempo, suplica a Olga para que regressem. Macha vive o ápice do amor, e revela às irmãs que ama Verchinin.

No último ato, a brigada deixa a província e os militares despedem-se das irmãs, que já não acreditam mais no retorno a Moscou. Natacha Ivanovna tem o controle total da casa: se antes seu adultério com Protopopov era às escondidas, agora este frequenta a propriedade. Olga é a diretora da escola, cargo que não queria ocupar. Macha despede-se de Verchinin. Irina está noiva de Tuzenbach, irá mudar de cidade com ele e planeja trabalhar e ser feliz. No entanto, seu noivo é assassinado por Solionii em um duelo.

### ***O Jardim das Cerejeiras***

*O Jardim das Cerejeiras* inicia-se com a volta de Liubov Andreievna a sua casa, após passar cinco anos no estrangeiro. Esta reencontra com alegria os antigos criados e relembra os bons momentos que passou na propriedade. Lopakhin avisa que a propriedade será leiloadada e sugere dividir o terreno para alugá-lo a veranistas, ideia refutada por Liubov e seu irmão, Gaiev.

No segundo ato, Lopakhin e os irmãos discutem novamente sobre o futuro da propriedade, mantendo seus pontos de vista opostos. Charlotta reflete sobre sua vida, Liubov fala sobre seus ex-maridos, e Trofimov filosofa e exalta o trabalho. No final do ato, um estranho ruído arrepia as personagens e um andarilho pede uma esmola.

O terceiro ato passa-se no dia da venda do jardim das cerejeiras. Liubov está oferecendo um baile em sua propriedade, em que os convidados dançam e se divertem. A proprietária, no entanto, está aflita com o resultado do leilão. Por fim, Gaiev e Lopakhin chegam e informam que foi o próprio comerciante quem acabou comprando o terreno.

No quarto ato, ouvem-se machados cortando o jardim das cerejeiras. Ánia e Trofimov estão felizes por deixarem a propriedade, esperançosos em relação ao futuro. Contra todas as expectativas, Lopakhin não pede Vária em casamento. Liubov e Gaiev despedem-se da casa e vão embora. Apenas Firs fica, esquecido pelos patrões.

### **Estrutura das peças**

A estrutura que ambas as peças segue pode ser resumida da seguinte maneira:

ATO I – A CHEGADA: alegria e esperança.

Em *As Três Irmãs*, é a chegada dos convidados da festa de Irina, mas também é a esperança das irmãs em uma vida nova que se aproxima. Já em *O Jardim das Cerejeiras* é a chegada de Liubov que marca a expectativa de acabar com as dívidas. Nesse ato, há a apresentação das personagens e dos principais temas – o retorno à Moscou e o leilão da propriedade.

ATO II – O COTIDIANO: reflexões, leve agitação.

Através de cenas prosaicas, os conflitos se acentuam e as personagens refletem sobre suas próprias vidas. As expectativas do primeiro ato parecem cada vez mais difíceis de serem concretizadas. É interessante ressaltar que em ambas as peças há um enigmático ruído neste ato, talvez um presságio das infelicidades que ainda virão:

MACHA – Que ruído é esse no fogão? Um pouco antes da morte de papai a chaminé fazia o mesmo ruído. Exatamente o mesmo. (TCHEKHOV, 2003, p. 27)



[...] *De repente chega de longe um som, como que vindo do céu. Ressoa triste e agonizante como a corda de um instrumento ao romper-se.*

LIUBOV ANDREIEVNA – O que foi isso? [...]

LIUBOV ANDREIEVNA – *(com um estremecimento)* Parecia vir do outro mundo. (TCHEKHOV, 2003, p. 94, 95)

ATO III – O CLÍMAX: agitação e explosão.

As agitações internas chegam ao ápice, e as emoções estão à flor da pele. Há a constatação de que o futuro que sonharam não irá se realizar –Irina se desespera ao perceber que não voltará para Moscou e o leilão é realizado. Em *O Jardim das Cerejeiras*, o movimento exterior acompanha o estado interior –há a festa, as danças, e também o nervosismo pelo resultado do leilão, a discussão entre Liubov e Trofimov, e Vária e Epikhodov.

ATO IV – A PARTIDA: resignação.

Os militares deixam a província e a família de Liubov abandona a propriedade. A vida mudará completamente, o novo futuro chegou e não será como desejavam. As personagens aceitam seu destino, distante de seus sonhos – em *O Jardim das Cerejeiras*, somente os jovens Ánia e Trofimov se mantêm otimistas.

### **Ciclo e continuidade**

As marcações temporais dialogam diretamente com as atmosferas definidas acima. Vejamos os períodos do dia e estações do ano definidas:

*As Três Irmãs*

*O Jardim das Cerejeiras*

Ato I Primavera. Meio-dia.

Ato I Maio (primavera). Alvorada.

Ato II Inverno. Oito da noite.

Ato II Entre maio e agosto. Pôr do Sol.

Ato III Três da madrugada.

Ato III Agosto (verão). Noite.

Ato IV Outono. Meio-dia.

Ato IV Outubro (outono). Dia.

A primavera, no primeiro ato, simboliza a esperança, renascimento das flores e das próprias personagens. Em *O Jardim das Cerejeiras*, isso é ressaltado pela alvorada –é um novo dia que chega e um novo futuro. Sobre isto, Ryngaert comenta que

A temporalidade teatral que se inscreve de saída é a de uma expectativa, a do amanhecer, a de uma primavera ainda incerta, a do trem cuja chegada marca o fim de uma época, a estada de cinco anos no estrangeiro de Liubov. Essas informações são concretas (a hora, a estação) mas são também portadoras de uma outra dimensão, própria da peça. Uma época termina e outra começa, como que portadora de uma esperança. (RYNGAERT, 1995, p. 94)

No ato seguinte, o inverno ou o pôr do sol representam o esfriamento da alegria anterior; assim como o Sol retrai, esmorecem os sonhos. Já no terceiro ato, o verão (simbolizado pelo incêndio, em *As Três Irmãs*) é a ebulição, a extrema agitação das personagens. Por fim, o último ato se passa no outono, estação de transição que revela a incerteza das personagens quanto ao seu futuro.

Ao começar as peças com uma chegada e terminá-las com uma partida, Tchekhov estabelece uma estrutura dramática conexas; um ciclo com início e fim demarcados. Tal percepção é ressaltada pelas próprias marcações temporais do texto. Em *As Três Irmãs*, os atos desenvolvem o ciclo de um dia (meio-dia, oito da noite, três da madrugada, e meio-dia novamente), similar ao de *O Jardim das Cerejeiras* (alvorada, pôr do Sol, noite, e dia) —além disso, *As Três Irmãs* passa pelas quatro estações do ano. Ao colocar referências a ciclos infinitos da natureza, Tchekhov faz com que suas peças sejam vistas por esta perspectiva. Assim, o final da peça não é um fim absoluto, mas o início de outro ciclo, evocando a continuidade da vida (o fato de o último ato se passar no outono também sugere isso, já que é uma estação de transição). Essa percepção é ressaltada pelas próprias temáticas das peças —as mudanças de geração, o passado e o futuro— e pelo fato de o último ato ser posterior ao clímax, conforme comenta Priscilla Herrerias:

Ainda que o ápice, os momentos mais conflituosos e desgastantes sejam enfrentados nos terceiros atos, Tchekhov prolonga suas obras, deixando que o fluxo da vida se sobreponha aos acontecimentos do enredo, fazendo com que as peças se abram para o infinito e deixando ao leitor/espectador uma sensação de inacabamento. Embora a venda da propriedade seja concluída no terceiro ato de *O jardim das cerejeiras*, por exemplo, Tchekhov não permite que o desenlace coincida com o fim da obra. Ao construir mais um ato, o autor reforça a ideia de que a vida continua e de que a rotina das personagens foi alterada por certo período. (HERRERIAS, 2011, p. 65)

É curioso notar, sob esse esquema, as semelhanças entre o primeiro ato e o último, em que ambos representam o mesmo ponto em um ciclo: início e fim, chegada e partida. Os dois se passam em estações de transição —primavera e outono— indicando a esperança das personagens. Há, até, em certos momentos, essa mesma expectativa nos dois atos: em *As Três Irmãs*, se, no primeiro ato Irina espera encontrar a felicidade trabalhando e retornando a Moscou, no último, ela almeja isso trabalhando como professora, mudando de cidade e casando com Tuzenbach. Já em *O Jardim das Cerejeiras*, a alegria de Liubov no primeiro ato por rever o jardim é análoga à felicidade e esperança de Ánia ao deixar a propriedade, no final da peça. Além disso, nos dois atos, Liubov tem um olhar nostálgico

sobre o jardim, dizendo falas semelhantes em situações opostas: em uma, o reencontro com o passado; noutra, o pesar da despedida.

Porém, as estações ainda são diferentes, e, no último ato, a expectativa não pode ser tão otimista –afinal, o que está por vir não é o verão, mas o inverno. Assim, o mau pressentimento de Irina durante todo o último ato se confirma ao saber do assassinato de seu noivo, destruindo todos os seus planos. Se, no primeiro ato, Macha não via graça na vida por estar casada com um homem que não amava, agora ela se sente pior por ter de abandonar o amor, separando-se à força de seu amante, Verchinin. Se existe esperança para os jovens Ánia e Trofimov, para Liubov e Gaiev, vender o jardim é ver ruir aquilo que construíram, representando o colapso de seus valores. O destino, agora, é muito mais incerto.

Ao final das peças, as três irmãs e Liubov passaram por infortúnios que minaram seus sonhos. Através das falas e da continuidade indicada pela estrutura narrativa, percebe-se a perspectiva com que as personagens encaram seu futuro: ele não será como desejavam, mas elas continuarão a viver. Apesar das desgraças, o mundo continua girando; é assim que as coisas são e não resta outra coisa a fazer. No entanto, há ainda um motivo que faz com que elas sigam em frente: a crença de que, para as futuras gerações, a vida será melhor – estas encontrarão a felicidade e finalmente descobrirão qual é o sentido da vida.

#### **Referências Bibliográficas:**

- GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- HERRERIAS, Priscilla. *A Poética Dramática de Tchékhov: um olhar sobre os problemas de comunicação*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-13072011-143257/>>. Acesso em: 2014-01-10.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- TCHEKHOV, Anton. *Teatro II – As Três Irmãs/O Jardim das Cerejeiras*. São Paulo, Editora Veredas, 2003.

**Abstract:** From the analysis of the two last plays of Anton Chekhov, *The Three Sisters* and *The Cherry Orchard*, we intend to investigate the similarities between both narrative structures and how they express the author's poetic.

**Keywords:** Narrative structure; Dramaturgy; Anton Chekhov.

# Cadernos

## letra e ato

**Gaivotas: entre o texto e a cena, uma discussão sobre o fazer teatral**

Carolina Martins DELDUQUE<sup>15</sup>

**Resumo:** Neste artigo apresento uma discussão sobre o fazer teatral a partir da análise de *A Gaivota*, de Anton Tchekhov e do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*, da Cia dos Atores. Tendo em vista a relação que a encenação estabelece com o texto dramático, serão mapeados alguns procedimentos de criação que o grupo utilizou para discutir, diante do público, questões fundamentais sobre o fazer teatral que o dramaturgo já coloca no texto.

**Palavras-chave:** A Gaivota, A. Tchekhov, Cia dos Atores.

### Introdução

Vladimir Nabokov, escritor russo-americano, certa vez comentou sobre o dramaturgo Anton Tchekhov: “Todas as personagens de Tchekhov tropeçam nas pedras porque não conseguem tirar os olhos das estrelas.”<sup>16</sup> Seja Nina, Arkádina, Trepliov ou Trigorin; sejam novos ou velhos artistas; sejam atores – em frente à cena, ou escritores – atrás da cena. Em *A Gaivota*, primeira das quatro grandes obras dramáticas deste autor, todos se movem com esse descompasso constante: a impossibilidade de caminhar sem tropeçar, pois estão com os olhos sempre em outro lugar, aquilo que a vida poderá ser ou aquilo que ela já foi.

Nesta peça, encenada pela primeira vez na noite de 17 de Outubro de 1896 (WILLIAMS, 2010), em São Petersburgo, Tchekhov coloca sua lente na questão do teatro, dos artistas, no embate entre o velho e o novo jeito de se fazer arte. Ironicamente, assim como ocorre com seus personagens, o próprio autor tropeçou em uma grande pedra logo na primeira apresentação: a plateia vaiou, zombou dos atores em cena, a encenação foi um vergonhoso fracasso.

---

<sup>15</sup> E-mail: [caroldelduque@yahoo.com.br](mailto:caroldelduque@yahoo.com.br). É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, sob orientação de Larissa de O. Neves. Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma universidade, é também atriz e fundadora do grupo campineiro *Os Geraldos*.

<sup>16</sup> [www.funarte.com.br](http://www.funarte.com.br)

Dois anos mais tarde, porém, o autor começou a despontar como grande dramaturgo, com a encenação do mesmo texto, desta vez realizada por K. Stanislavski no palco do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Em seu encontro com os idealizadores do TAM havia um desejo mútuo de inovação da arte cênica, fator que incontestavelmente favoreceu uma boa interpretação da peça. Após o grande sucesso com a encenação deste espetáculo pelo TAM, o autor passou a escrever suas peças para a companhia encenar.

Só o TAM conseguiu levar à cena alguma coisa do que nos legou Tchekhov, e o fez no momento em que os artistas e a companhia estavam em fase de formação. Isso aconteceu porque tivemos a sorte de encontrar um novo enfoque para ele. (STANISLAVSKI, 1995, p. 301)

Com intuito semelhante, a Cia dos Atores, companhia fundada por Drica Moraes e Enrique Diaz, mais de 100 anos depois, também encontrou nessa obra uma potência para o estudo e experimentação de novos caminhos para cena teatral. A encenação, assinada por Diaz, um dos diretores mais aclamados na cena brasileira atual, traz uma releitura do clássico *A Gaivota*, num discurso "sobre" a obra, com implicações metalinguísticas, numa dramaturgia não linear, tematizando sobre o que é teatro ou o que é ser ator.

Novamente tem-se um belo, mas nesse momento também inusitado, encontro: um grupo que quer se aventurar por novos caminhos debruça-se sobre uma obra clássica do teatro moderno.

A partir destes dois materiais – texto e cena, apresento uma análise do espetáculo criado pela Cia dos Atores tendo em vista a relação que se estabelece com o texto dramático de Tchekhov, buscando mapear alguns procedimentos de criação que o grupo utilizou para discutir, diante do público, questões fundamentais sobre o fazer teatral que o dramaturgo já coloca no texto.

### **A Gaivota, de Anton Tchekhov**

*A Gaivota* foi a primeira peça na qual Tchekhov conseguiu encontrar uma forma poética que tivesse equivalência ao que, já havia algum tempo, conseguia com seus contos. Suas primeiras obras para o teatro eram engraçadas e curtas. Talvez por isso também a primeira apresentação da peça tenha sido um fracasso. Pois segundo Figueiredo (2004), o insucesso ocorreu, em grande parte, pela expectativa do público, que foi ao teatro para rir, já que seus escritos eram conhecidos por serem cômicos. Além disso, a grande atriz que interpretaria o papel principal era também conhecida por ser cômica.

Já na opinião de Raymond Williams (2010) que em *Drama em Cena* faz uma análise da montagem do TAM em paralelo com texto de Tchekhov, a primeira encenação realizada

era convencional e por isso não conseguiu colocar em cena a complexidade da dramaturgia proposta pelo autor, que se tornou arrastada e monótona.

Ainda assim, a comicidade é uma característica intrínseca ao estilo do autor, que ele mesmo fez questão de sublinhar – teria colocado a rubrica “comédia” depois do título *A Gaiivota*. As situações que compõem o enredo tratam do dia-a-dia mais comum dos personagens: o tempo que a antiga grande atriz Arkádina passa com sua família no campo; as conversas entre os empregados na lida diária. Por sua vez, os acontecimentos mais trágicos da história, como por exemplo, o suicídio de Trepliov, não são mostrados. O ritmo do cotidiano é ligeiro e, nesse sentido, se aproxima muito mais do ritmo da comédia do que do drama ou da tragédia, em que acompanhamos falas graves dos personagens e acontecimentos catastróficos. Talvez por isso que, segundo narra Stanislavski (1995) em *Minha Vida na Arte*, frequentemente insistia para que os atores evitassem dar ênfase ao sentimentalismo.

Figueiredo, no posfácio para tradução brasileira do texto, tenta esclarecer: “O problema pode se tornar compreensível se lembrarmos que a noção rigorosa de comédia equivale menos ao riso do que ao estilo baixo – em contraste com o estilo elevado, da tragédia.” (FIGUEIREDO, 2004, p. 121) E depois continua:

Em vez de fazer soar, no palco, falas graves a todo instante em meio a uma sucessão de acontecimentos terríveis, Tchekhov imaginara personagens que comentavam o calor, o frio ou as doenças, calavam-se por falta de assunto e pouco agiam em uma história quase desprovida de acontecimentos. Pois assim a vida se mostrava, na maior parte do tempo, aos seus olhos. (FIGUEIREDO, 2004, p. 122 e 123)

A dramaturgia de Tchekhov tematiza o cotidiano, mas trazendo à tona o fluxo da vida, aquilo que está nas entrelinhas das falas dos personagens, tudo que está por trás de suas ações. Segundo a análise de Williams, "Em Tchekhov o que é visível e diretamente exprimível nada mais é do que um contraponto a vida que não se realizou - as possibilidades, os medos, os desejos comuns e interiores" (WILLIAMS, 2010, p. 174). Por meio de sua abordagem, numa composição entre as falas e ações (sugeridas nas rubricas), o autor revela um universo aparentemente comum e cotidiano, mas repleto de complexidade. É nos menores detalhes que a ação vai se desenhando e pode se desenvolver.

As ações sugeridas nas rubricas ajudam a determinar o sentido das falas. Muitas vezes, elas se relacionam com o que está por trás de toda peça e não com o texto que está sendo dito. Williams, ainda em sua análise de sobre a dramaturgia, aponta que as indicações do autor, frequentemente, mostram ações miméticas, quer dizer, “no sentido de que faz ver no corpo do ator um estado emocional.” (WILLIAMS, 2010, p.159). Apesar dos

apontamentos das ações, o dramaturgo não indica seu desenvolvimento completo. Nesse sentido, deixa brechas para interpretações diferentes, que, dependendo da sequência de ações externas e internas criada, irá ecoar no público de um jeito ou de outro.

Aquilo que se relaciona com o que está por trás da peça e não com o texto que está sendo dito é o que conhecemos por subtexto. Desta maneira, em certa medida, o sentido do texto é aberto. O ponto crucial da discussão levantada na peça é claro, o enredo é definido, mas ainda assim há muito espaço para criação na encenação. A dramaturgia de Tchekhov avança para além do realismo novecentista por meio de um trabalho delicado de subtexto, que oferece ao ator um manancial de criação bastante rico. Segundo Pavis, subtexto pode ser definido como:

Aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se *salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator*. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela encenação e pelo jogo do ator, dando ao espectador a iluminação necessária à boa recepção do espetáculo.

Essa noção foi proposta por Stanislavski (1963, 1968), para quem o subtexto é um instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem, cavando uma distância significativa entre o que é dito no texto e o que é mostrado pela cena. O subtexto é o traço psicológico ou psicanalítico que o ator imprime a sua personagem durante a atuação. (PAVIS, 2008, p. 368)

Por meio dessa definição, pode-se perceber como o *subtexto* está e não está presente no texto. Está presente enquanto potência, mas é somente na cena que ele pode ser atualizado. O sentido do texto só se completa com sua encenação, pois a escolha das ações determina a essência da cena e contribui para o entendimento da peça como um todo.

A estrutura dramaturgicarmada por Tchekhov é, portanto, uma rede complexa. O ritmo das ações é ligeiro; as situações e as conversas travadas muitas vezes parecem banais; os personagens são apresentados, tantas vezes, de maneiras ridículas; suas ações, em alguns casos, revelam estados emocionais angustiados ou terríveis: um emaranhado insustentável para o anúncio de um desmoronamento silencioso e constante. Ao final da história, quase nada permanece de pé. Em uma composição assim, ainda que termine com um acontecimento de impacto – o suicídio de Trepliov, que não é mostrado, mas ouvimos o tiro, ou seja, o público fica sabendo que aconteceu – não há um desfecho propriamente dito. Como analisa Figueiredo,

“tal acontecimento, por mais dramático que pareça, por mais sofrimento que concentre em si, não representa nem solução, nem desvelamento, nem catarse. O espectador subentende que a mesma crise e o mesmo desajuste prosseguirão intactos e apenas se agravarão na vida futura dos personagens.” (FIGUEIREDO, 2004, p.123)

## Gaiivota – tema para um conto curto, da Cia dos atores

“Eu me pergunto como começar uma peça que fala exatamente do fracasso de uma peça?” (GAIVOTA, 2006) Estas são as primeiras palavras ditas em cena, já mostrando o *approach* característico da encenação: faz parte da dramaturgia, além do enredo central que vem do texto, comentários dos atores, questões, opiniões sobre o fazer teatral, os personagens e situações.

No trabalho com o texto dramático, não houve a preocupação de desenvolvê-lo de forma literal (várias cenas são cortadas, alguns personagens secundários são suprimidos, há inserções de falas dos atores que não existem no texto), e, ainda assim, o espetáculo mantém a temática principal bastante fiel ao original.

De certa maneira, essa pergunta inicial coloca, simultaneamente, o público diante do primeiro grande acontecimento dramático trazido pelo texto – uma cena teatral, escrita pelo jovem Trepliov e interpretada por Nina, que é um fracasso aos olhos do público (mais velho que eles) - e traz o tema sobre o fazer teatral de modo bastante contundente: nós atores sonhamos com aplausos e o que mais tememos é o fracasso.

A Companhia, na ocasião de estreia deste espetáculo, em 2006, comemorava 18 anos de existência. Com uma reconhecida trajetória na cena cultural brasileira, marcada por sua busca pela exploração de novos caminhos do fazer teatral, encontrou no texto de Tchekhov um parceiro ideal. Seu nome – Cia dos Atores - é revelador de sua mais forte matriz: a do ator-criador. Nesta encenação, entretanto, o grupo alia dois aspectos elementares: nem é mais somente uma criação coletiva de atores, nem somente uma criação autoral do diretor/encenador. Trata-se de uma combinação entre essas duas coisas, Enrique Diaz também é ator e está em cena. No entanto, as funções estão muito bem delimitadas, reconhecemos a marca de cada ator no processo e, ao mesmo tempo, a concepção de Diaz.

Assim como o encenador polonês Tadeusz Kantor, Diaz interfere na cena de forma incisiva, organizando-a diante do olhar do espectador. Em *Teatralidades Contemporâneas*, no capítulo em que discorre sobre o discurso cênico da Cia dos Atores, Sílvia Fernandes analisa:

“É verdade que no caso de Kantor, o procedimento é mais radical, pois prescinde da máscara do teatro: é o próprio encenador que, no palco, rege o movimento dos atores e desestabiliza os mecanismos da ficção e da representação. Mas, no caso de Enrique Diaz, por outros caminhos, na via positiva do humor e do deboche, o princípio de intervenção é semelhante e parece atingir o mesmo fim.”(FERNANDES, 2010, p.138)



O grupo tem um foco na teatralidade, apresentando ao espectador o mecanismo de construção do espetáculo, fazendo-o presenciar e participar de uma reflexão sobre o funcionamento do processo criativo. O procedimento de intervenção, que é usado também pelos atores, é bastante elaborado, mas antes de tudo é cômico, o que acaba permitindo a fruição do espetáculo em vários níveis.

Logo no início do espetáculo, além da primeira questão já citada, há outras intervenções de falas dos atores que causam um efeito cômico na plateia: “a peça é chata” (GAIVOTA, 2006); “O protagonista se mata no final” (Ibidem). Há também, não só neste, mas em diversos momentos, discussões entre os atores: “Ela já contou o final da peça...” (Ibidem). Pelo registro da filmagem, é possível ouvir o riso da plateia no momento em que estes textos são ditos. A utilização da comicidade enquanto procedimento de criação da encenação vem ao encontro do estilo humorístico do autor, já presente no texto.

O efeito cômico também aparece em algumas cenas que poderiam soar excessivamente melodramáticas, como por exemplo, no momento em que Trepliov acabara de matar uma gaivota e a colocara aos pés de Nina, para fazer uma metáfora de seu estado psicológico: poderia, da mesma forma, dar fim a sua própria vida. Para representar a gaivota morta, o ator coloca aos pés dela uma couve-flor. Ela lhe pergunta do que se trata aquilo. Em seguida, Trepliov diz o texto da mesma maneira que o dramaturgo escreveu, contando que matou a gaivota, e que dentro em breve também irá se matar. Depois dessa resposta, que soou por demais sentimental, a atriz respondeu: “Isso não é uma gaivota.” (Ibidem), cortando qualquer possibilidade de envolvimento psicológico do público com a cena. Assim como nessa cena e também em outras, vemos que os atores, mesmo estando representando papéis, ou incorporando personagens, revelam seu artificialismo. E o fazem, na maior parte das vezes, de maneira despojada, causando um certo sorriso na plateia.

Ainda nessa cena, após o estranhamento da atriz com o objeto escolhido, abre-se uma discussão sobre os próprios objetos que os atores trazem para significar algo. No calor dessa discussão, um ator descreve para outra atriz o que está vendo: “Uma gaivota a seus pés. Com suas asas quebradas. Sangue escorrendo pelo nariz, manchando seu sapato...” (Ibidem). Outro ator surge: “Nessa água que escorreu desse saco você não consegue ver uma gaivota morta?” (Ibidem). E outro, e assim todos os outros atores e atrizes interrompem a cena com diferentes objetos em suas mãos para simbolizar a gaivota morta.

Esse momento, também revelador da artificialidade da criação cênica, além de apresentar ao público várias possibilidades de abordagem simbólica com a utilização de diferentes objetos, mostra uma situação bastante frequente em processos de criação

coletiva: os atores trazendo cada um a sua opinião diversa, gerando sempre muitas discussões.

Durante toda encenação são usados poucos elementos cênicos: cadeiras, plantas, café, terra; que são trazidos e levados para fora de cena pelos próprios atores, para indicar, de forma metonímica, lugares, sons, objetos e os próprios personagens em si. Esse procedimento converge para uma criação marcada pela exposição da teatralidade.

Como se houvesse uma fissura no processo de criação, o público é convidado a acompanhar as possibilidades de interpretação, as análises dos comportamentos dos personagens, os variados signos que podem ser criados, construídos a partir daquela história. Como resultado, assistimos a uma obra metateatral: a cena vai se construindo como um esboço com constantes ajustes e os personagens vão sendo substituídos entre os atores, por vezes até atuando em coros. O espetáculo levanta uma discussão, diante da presença do espectador, sem definir um ponto de vista: isso fica ainda mais evidente pela presença do diretor em cena que, em suas intervenções, comenta e analisa a encenação.

Já no final do primeiro ato, Enrique Diaz, em cena, lê um trecho do diário de Stanislavski em que fala sobre a impressão do elenco após o final do primeiro ato: “Estreia da Gaivota no Teatro de Arte de Moscou, 1898. Parecíamos ter fracassado. O plano de boca fechou-se em meio a um silêncio sepulcral. Os atores estreitavam-se timidamente uns aos outros de ouvidos atentos ao público.” (Ibidem). Não é por acaso que essa leitura (do diário do primeiro encenador da peça) é feita pelo próprio encenador da montagem atual. A identificação entre os dois é imediata. Esse material com certeza o aproximou da obra, assim como aproxima o público, que pode acompanhar, mais de cem anos depois, o que ocorreu quando o mesmo primeiro ato desse mesmo texto terminou nos palcos de Moscou. Há também mais um elemento que torna a leitura do trecho ainda mais pertinente: o encenador russo fala do receio do fracasso, retomando a primeira fala do espetáculo atual e tocando em um dos pontos mais delicados do fazer teatral.

No trabalho com o subtexto, há um procedimento, utilizado também diversas vezes ao longo do espetáculo, que mostra ao público a elaboração, na atuação, daquilo que está debaixo do texto: o subtexto. O final do segundo ato é um exemplo da onde isso acontece. Nina, de acordo com a dramaturgia de Tchekhov, deveria dizer apenas: “Um sonho!” (Ibidem). No entanto, os outros atores, enquanto ela diz essas palavras e perambula pelo palco como se estivesse sonhando acordada, contam à plateia seu subtexto: “a gaivota sonha. Ela volta para casa sonhando. Sonhando com os dormentes dos trilhos de trem que vai levá-la para Moscou. Ela sonha com o hotelzinho que ela vai ficar hospedada. Sonha

com a primeira noite que vai passar longe de casa. Sonha com os amigos que ela vai fazer em Moscou e sonha com o amor...” (Ibidem) então o segundo ato termina com essa atmosfera de sonho, de paixão, de esperança, que é construída na imaginação do espectador. Os atores narram o que está se passando na mente da personagem e o que acontece, de fato, se dá na imaginação do espectador. Ou seja, o público tem que agir também, mesmo que mentalmente, para fluir no espetáculo.

O que essa Cia faz, numa perspectiva mais contemporânea, é trazer para encenação esse diálogo entre ator e personagem, como um elemento que compõe a cena, aos olhos do espectador. Isso se torna um pretexto para abertura dramática do texto ao exame do público, que também examina, analisa o texto, os personagens. Como resultado, intensifica-se a fruição do espetáculo e os significados latentes na peça são atualizados.

A interrupção da história seja pelo diretor ou pelos atores, a presença do diretor em cena, a revelação do artificialismo, o efeito cômico, a utilização de elementos metonímicos e o trazer à tona elementos que, numa encenação mais realista fariam parte somente do processo de criação, caracterizam alguns dos procedimentos de criação utilizados ao longo de todo espetáculo. Todos esses procedimentos corroboram para construção de uma encenação cujo cerne é o mesmo encontrado no texto do Tchekhov: fazer vir à tona uma discussão sobre os meandros do fazer teatral.

### **Considerações finais**

Nina, no início da peça, é uma jovem sonhadora, aspirante à atriz. No decorrer da trama, com muita coragem e paixão, segue as estrelas que vislumbrava, mas acaba tropeçando em inúmeras pedras: infelicidade no amor, perda de um filho, insucesso na carreira de atriz. Depois dessa dramática trajetória, em sua última cena, ao contrário do que acontece com Trepliov, vemos que, apesar de todos os percalços, ainda está com os olhos nas estrelas.

A fala de Nina, neste momento final, é emblemática para a discussão sobre o sentido do fazer teatral: o verdadeiro artista, na tensão entre as grandes dificuldades e o impulso de resistir, apesar de tudo, realiza sua arte e segue seu caminho.

“Eu sou uma gaivota... Não, não é isso. Eu sou uma atriz. É isto! [Ouve o riso de Arkádina e de Trigórin, põe-se à escuta, em seguida corre até a porta da esquerda e olha pelo buraco da fechadura] Ele também está aqui... [Volta para perto de Trepliov] Ora... Não é nada... Sim... Ele não acreditava no teatro, sempre ria dos meus sonhos, e assim, pouco a pouco, eu também fui deixando de acreditar e caí em desânimo... (...). Não sabia o que fazer com as mãos, não sabia como me postar no palco, não dominava a minha voz. Você nem pode imaginar o que é isso, um ator perceber que está representando pessimamente. Eu sou uma

gaivota. Não, não é isso... (...). Do que eu estava falando? Falava sobre o teatro. Agora não sou mais assim... sou uma atriz de verdade, represento com satisfação, com entusiasmo, uma embriaguez me domina no palco e eu me sinto linda. Agora, enquanto estou aqui, caminho o tempo todo, caminho e sinto que meu espírito se torna mais forte a cada dia... Agora eu sei, Kóstia, agora eu compreendo que no nosso trabalho, representando ou escrevendo, o que importa não é a glória, não é o esplendor, não é aquilo com que tanto eu sonhava, mas sim a capacidade de suportar. Aprender a carregar a sua cruz e acreditar. Eu acredito e, assim, nem sofro tanto e, quando penso na minha vocação, não tenho mais medo da vida. (TCHEKHOV, 2004, p. 106 e 107)

### Referências Bibliográficas:

- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RAMOS, Luiz Fernando. FERNANDES, Sílvia. Diálogo da Gaivota. In: *Revista Sala Preta USP*, v. 07, 225-228, 2007.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo: Editora Anhembi Ltda, 1995.
- TCHEKHOV, Anton Pavalovich. *A Gaivota*. Tradução e posfácio de Rubens Figueiredo. São Paulo, Cosac Naif, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo, Cosac Naif, 2010.

### Sites consultados:

- ESPAÇO Tchekhov 2010 na Funarte SP. **Funarte Portal das Artes**, Rio de Janeiro, Set. 2010.
- Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/espaco-tchekhov-2010-na-funarte-sp/>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

### Gravação de vídeo:

- GAIVOTA – tema para um conto curto. Produção: Cia dos Atores. Rio de Janeiro: 2006. DVD (disponível no acervo audiovisual da Biblioteca do Instituto de Artes – Unicamp – SP).

**Abstract:** In this article I present a discussion about theater making from the analysis of *The Seagull*, by Anton Chekhov, and spectacle *Gaivota – tema para um conto curto*, by Cia dos Atores on. Thinking about the relation between scene and dramatic text, some creation procedures used by the theater group will be mapped in order to discuss, facing the public, some crucial questions about the ways of making theater that the author has already placed in the play.

**Key-words:** A. Chekhov; The Seagull; Cia dos Atores.