

Cadernos

letra e ato

Ficha Técnica

Equipe Editorial: Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato

www.letraeato.com

Revisão: Larissa de Oliveira Neves, André Carrico e André Sun

Padronização: Maria Emília Tortorella Nogueira Pinto e Rafael de Souza Villares

Diagramação: Rafael de Souza Villares

Site e Padronização Final: Carolina Delduque e Elen de Medeiros

Editorial: Larissa de Oliveira Neves

ARTIGOS	PÁGINAS
Editorial	01-02
<p data-bbox="225 271 1155 338">Da lona para a telona: circo e chanchada na atuação dos Trapalhões André CARRICO</p> <p data-bbox="225 376 1155 622">Resumo: O presente artigo busca mostrar como parte da poética cômica dos atores Renato Aragão e Manfred Santana (Dedé) advém de conhecimentos transmitidos por gerações de artistas que os antecederam no cinema de Chanchada e no Circo. Composto por artistas de diferentes formações, o grupo Os Trapalhões misturou e combinou a diversidade de saberes de seus componentes numa experiência híbrida e reveladora de nossas tradições cômicas.</p> <p data-bbox="225 629 852 663">Palavras-chave: Comédia popular; circo; palhaço.</p>	03-13
<p data-bbox="225 687 587 754">O teatro simbolista Bianca de Cássia ALMEIDA</p> <p data-bbox="225 792 1155 860">Resumo: Este artigo é um breve panorama sobre o teatro simbolista e suas principais influências ao teatro moderno.</p> <p data-bbox="225 866 1043 900">Palavras-chave: Teatro simbolista; simbolismo; teatro moderno.</p>	14-23
<p data-bbox="225 927 1155 994">O problema da tradução para o entendimento do texto de Anton Tchekhov Carolina Martins DELDUQUE</p> <p data-bbox="225 1070 1155 1317">Resumo: Este artigo é resultado parcial da pesquisa de Doutorado em andamento: <i>Tchekhov e a cena brasileira – do subtexto à interpretação do texto</i>. A força da obra de Anton Tchekhov, escritor russo, é universal. A partir de uma análise comparativa entre duas traduções em língua portuguesa do conto “O gordo e o magro”, de sua autoria, este trabalho tem como foco problematizar essas traduções para aprofundar o entendimento de seu texto.</p> <p data-bbox="225 1323 820 1357">Palavras-chave: A. Tchekhov; tradução; texto.</p>	24-32
<p data-bbox="225 1397 1155 1464">Da palavra mítica à palavra dialogada: confluências entre as origens do teatro e da filosofia na Grécia antiga. Dalila David XAVIER e Luciana da Costa DIAS</p> <p data-bbox="225 1541 1155 1742">Resumo: O presente artigo procura discutir alguns pontos de confluência entre a origem trágica do teatro ocidental e o nascimento da filosofia, na Grécia dos Séculos VI-IV a.C. Para tanto, parte do fenômeno em comum da laicização da palavra e da descoberta do diálogo (pautado na argumentação racional e na coesão do discurso), elementos marcantes do período.</p> <p data-bbox="225 1749 756 1783">Palavras-Chave: Tragédia; mito; filosofia.</p>	33-42
<p data-bbox="225 1807 1155 1874">Algumas reflexões sobre a modernização do drama no Brasil – conjecturas e possibilidades Elen de MEDEIROS</p> <p data-bbox="225 1951 1155 2018">Resumo: Tendo como ponto de partida alguns pressupostos teóricos discutidos por Szondi (2001) e por Sarrazac (2012) acerca da modernização</p>	43-59

<p>dramática, pretende-se levantar algumas questões acerca dos caminhos do drama moderno brasileiro. Para isso, tem-se como referência obras produzidas entre 1910 e 1940, anos que antecederam o teatro moderno.</p> <p>Palavras-chave: Drama moderno; crise do drama; teatro brasileiro.</p>	
<p>A opereta francesa e o teatro brasileiro: uma proposta de pesquisa. Larissa de Oliveira NEVES</p> <p>Resumo: Esse artigo busca levantar algumas reflexões sobre as características da opereta francesa e sua importância para a história do teatro brasileiro.</p> <p>Palavras-chave: Opereta francesa; teatro brasileiro; teatro popular.</p>	60-68
<p>Diferenças entre dramaturgia escrita e encenação em <i>Tubinho, o tigrão</i>, do Circo de Teatro Tubinho Mario Alberto de SANTANA e André SUN</p> <p>Resumo: No presente artigo, refletimos sobre a dramaturgia escrita e a encenação do espetáculo <i>Tubinho, o tigrão</i> (adaptação de <i>Se o Anacleto soubesse...</i>, de Paulo Orlando), a fim de investigar como se dá a passagem do texto para a cena no Circo de Teatro Tubinho.</p> <p>Palavras-chave: Circo-teatro; dramaturgia; circo de teatro Tubinho.</p>	69-74
<p>O estudo da estética soffrediniana, dos textos aos palcos: uma proposta de pesquisa Maria Emília TORTORELLA</p> <p>Resumo: O presente artigo apresenta sucintamente o projeto de pesquisa de doutorado da autora, que consiste do levantamento de materiais e análise de quatro encenações de três peças de Carlos Alberto Soffredini (1939-2001), com o objetivo de apontar as características da estética soffrediniana, do texto ao palco, buscando reafirmar a hipótese de que o olhar estético para as manifestações populares coletivas brasileiras apresenta-se como rico campo de exploração ao artista da cena.</p> <p>Palavras-chave: Carlos Alberto Soffredini; teatro brasileiro moderno; relação texto e cena.</p>	75-84
<p>A máscara do negro na peça de circo-teatro <i>A mestiça</i> Moira Junqueira GARCIA</p> <p>Resumo: Este artigo aborda o contexto em que foram criadas as máscaras de personagens negros no circo-teatro, em meados do séc. XX, no Brasil, tendo na peça <i>A Mestiça</i>, escrita por Gilda de Abreu em 1944, um estudo de caso.</p> <p>Palavras-chave: Circo-teatro; máscara do negro; <i>A mestiça</i>.</p>	85-94
<p>Um homem comum: uma análise de <i>Nossa vida em família</i> Rafael de Souza VILLARES</p> <p>Resumo: A personagem Sousa vivencia uma situação de descaso familiar, mas que também é um reflexo das políticas públicas que não preparam o homem para uma velhice tranquila. Neste sentido, <i>Nossa vida em família</i> se</p>	95-108

<p>apresenta como um retrato fiel da sociedade, ao denunciar o descaso sofrido pelos idosos no Brasil.</p> <p>Palavras-chave: Oduvaldo Vianna Filho; classe média; idosos; família.</p>	
<p>A senhorita Júlia: estudo da obra através do sistema psicológico e o sistema lúdico</p> <p>Raymundo Castillo MOSCARELLA</p> <p>Resumo: Visamos o estudo da estrutura dramática de <i>A senhorita Júlia</i> através do sistema psicológico e do sistema lúdico, reconhecendo as principais diferenças entre cada um desses sistemas.</p> <p>Palavras-chave: Sistema lúdico; sistema psicológico; Strindberg.</p>	109-118

Cadernos

letra e ato

Editorial

Neste quinto volume dos *Cadernos Letra e Ato* apresentamos dez artigos que expressam alguns resultados das pesquisas em andamento no Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato. Após um semestre de rico debate, esperamos dividir com os leitores parte das questões, indagações, discussões que têm instigado nossos olhares de pesquisadores de teatro.

Nesse volume agrupamos os artigos em quatro seções, pela proximidade temática. No primeiro grupo, os artigos abordam um momento muito rico e, ao mesmo tempo, angustiante, para o teatro ocidental: a passagem para o teatro moderno. O artigo de Elen de Medeiros apresenta algumas reflexões sobre o teatro brasileiro das décadas de 1910 a 1930, apontando elementos que configuram essa época como de transição para o teatro moderno. Carolina Delduque analisa as possibilidades de tradução de um conto de Anton Tchekhov, avaliando o mesmo pela perspectiva cênica brasileira. Bianca de Almeida trabalha com as características do teatro simbolista e Raymundo Moscarella examina a peça *A senhora Julia*, de Strindberg, a partir dos sistemas da análise psicológico e lúdico.

A segunda sessão volta-se para o universo do teatro popular e do circo brasileiro, com os artigos de Mario de Santana e André Sun, que versa sobre a linguagem cênica popular da Companhia do Circo de Teatro Tubinho; de André Carrico, que trabalha com a tradição circense e do cinema de chanchada como sendo matrizes de conhecimento do grupo Os Trapalhões; e de Moira Garcia, que analisa a personagem negra na peça de circo-teatro *A Mestiça*, escrita por Gilda de Abreu.

Apresentando seus projetos de pesquisa em forma de artigos, Larissa de Oliveira Neves faz uma reflexão sobre a importância da opereta francesa para o teatro brasileiro e Mimi Tortorella apresenta a trajetória do dramaturgo e diretor Carlos Alberto Soffredini –

ambos os artigos abordam o papel da cultura popular brasileira para a configuração de nosso teatro, em momentos históricos bem diversos.

Por fim, como colaboração externa, o artigo de Dalila Xavier e Luciana Dias discute alguns pontos de confluência entre a origem trágica do teatro ocidental e o nascimento da filosofia, na Grécia dos Séculos VI-IV a.C.

Boa leitura!

Equipe Letra e Ato

Cadernos

letra e ato

Da lona para a telona: circo e chanchada na atuação dos Trapalhões

André CARRICO¹

Resumo: O presente artigo busca mostrar como parte da poética cômica dos atores Renato Aragão e Manfred Santana (Dedé) advém de conhecimentos transmitidos por gerações de artistas que os antecederam no cinema de Chanchada e no Circo. Composto por artistas de diferentes formações, o grupo Os Trapalhões misturou e combinou a diversidade de saberes de seus componentes numa experiência híbrida e reveladora de nossas tradições cômicas.

Palavras-chave: Comédia popular; circo; palhaço.

Da poética popular

A história das artes cênicas populares no Brasil, ainda incipiente, já indica um conjunto de procedimentos comuns entre diferentes gêneros. Transmitidos de forma não-metodológica por sucessivas gerações de artistas, esses saberes foram, com o tempo, estruturando poéticas. Partimos da hipótese de que o acúmulo de conhecimentos e recursos técnicos para a cena, ao longo do tempo, configura uma tradição. E, a partir dessa tradição, procuraremos apontar elementos do cinema de chanchada e do circo na eficácia cômica dos tipos Didi e Dedé, do grupo Os Trapalhões.

De maneira geral, os profissionais da cena popular não limitavam seu campo de atuação a um único gênero ou veículo. Do mesmo modo, seus procedimentos e códigos não se restringiam a áreas específicas, mas eram compartilhados entre os próprios artistas.

¹ E-mail: andrecarrico7@gmail.com. Pós doutorando em Artes da Cena pela Unicamp, doutor e mestre em Artes pela mesma instituição. Como professor atua, sobretudo, nas áreas de história do teatro, teatro brasileiro e comédia popular.

E esses processos de ensino-aprendizagem diretos, com suas fusões e adaptações, geraram novas poéticas.

O conceito de hibridação cultural, elaborado por Canclini (2000), pode ajudar na tentativa de reflexão a respeito das fusões de estruturas e práticas sociais modernas, nas suas reconversões e reconstruções, nas interações e nos diálogos entre as artes populares e as indústrias culturais. Por hibridação, Canclini designa “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (CANCLINI, 2000, p.19). O sociólogo argentino procura rever os discursos essencialistas de purismo, autenticidade e identidade, levando em conta as condições de produção e mercado em diálogo com os processos de criação em arte. Se à análise acadêmica é impossível o estabelecimento de fronteiras entre as modalidades artísticas contemporâneas, da mesma forma, determinar limites rígidos entre os diversos territórios do teatro popular pode tornar-se uma tarefa estéril.

O projeto os trapalhões

O grupo cômico Os Trapalhões foi um dos maiores fenômenos de empatia junto ao público popular, tanto no Cinema quanto na Televisão. Oriundos de diferentes escolas, seus componentes Renato Aragão, Manfred Santana, Antônio Carlos Bernardes Gomes e Mauro Gonçalves compuseram os tipos fixos Didi, Dedé, Mussum e Zacarias alicerçados por estratégias cômicas dos artistas de Circo, do Teatro de Revista e da Chanchada. Resignificando um repertório de procedimentos preexistentes, o programa Os Trapalhões foi um dos maiores líderes de audiência na TV, ocorrência singular de êxito e prestígio entre diferentes classes sociais e faixas etárias. No Cinema, quatro dos dez filmes nacionais de maior bilheteria são do grupo.

Mas os Trapalhões não se formaram ao acaso. Eles são fruto de um projeto de comédia elaborado por Renato Aragão. Ele é o mentor não apenas de um tipo, mas de um plano de comicidade coletiva. Ainda que toda a criação *clownesca* carregue a cristalização das experiências e tentativas de improviso do artista que a engendrou, há uma decisão racional e muito bem elaborada por trás de cada passo na carreira artística do cômico cearense.

O quarteto define uma poética que começou a se manifestar na carreira solo de Aragão e à qual depois, seguindo suas estratégias, somou-se um segundo cômico, um terceiro e um quarto – até cristalizar-se como formação em quarteto a partir de 1974, na TV Tupi. Quando analisamos o discurso de Renato nos momentos em que fala sobre o grupo em seus depoimentos, percebemos que ele pensa o trabalho dos Trapalhões como

uma obra e não como diversas criações isoladas². Conforme fica claro nos métodos de produção da obra cinematográfica do quarteto (reaproveitamento de automóveis construídos para o quarteto, de cidades cenográficas, de vinhetas de música incidental), para Aragão, produtor principal de todos os filmes, a obra do grupo é vista como uma totalidade única e não como um conjunto de filmes, programas e espetáculos dispersos. Além dos elementos de produção que são reaproveitados, há referências metalinguísticas de um filme no outro.

Existem escolhas predeterminadas na construção do tipo Didi. Renato demonstra ter profundo conhecimento da filmografia do Gordo e o Magro, de Chaplin e da dupla Oscarito e Grande Otelo. Mas sua influência mais significativa é a Chanchada. Em suas declarações, ele afirma ter visto 18 vezes em seguida ao filme *Aviso aos Navegantes*³ (MACEDO, 1950) só para atentar às estrepolias físicas de seu mestre Oscarito – e depois tentar repeti-las em ensaios solitários.

Oriundo de uma linhagem circense de 400 anos, os Stuart, o espanhol Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Dias (1906-1970) aportou no Brasil aos dois anos, quando seus pais foram contratados pelo Circo Spinelli. Ali estreou aos 5 anos, como indiozinho numa montagem de *O Guarani*, de Benjamin de Oliveira. Em 1932, foi para o Teatro Recreio, onde estreou na revista *Calma, Gegê*, com aquela que se tornaria sua *pièce de résistance*, uma paródia dos discursos do presidente Getúlio Vargas (1882-1954). Na Revista, notabilizou-se em dezenas de produções. A partir de *A Voz do Carnaval* (GONZAGA e MAURO, 1933), passou a fazer graça também no Cinema, onde tomou parte em 48 produções. É na telona que se populariza, protagonizando cenas antológicas da Chanchada, como a do balcão de Romeu e Julieta, em *Carnaval no Fogo* (MACEDO, 1949). Na década seguinte, aliada a seu trabalho nas películas, funda sua própria companhia de comédias teatrais. Além das funções de músico, compositor, malabarista e equilibrista, a acrobacia, depois da palhaçadaria, foi a arte na qual mais se destacou.

O fato de Renato ter assistido repetidas vezes aos filmes de Oscarito para observar seus procedimentos técnicos já denota um projeto deliberado de tornar-se cômico⁴. Também diz muito da maneira como Aragão aprendeu a se fazer Didi. Ao afirmar que “assistia com atenção repetidas vezes aos filmes do Oscarito”, ele revela que seu método de

² Renato Aragão em depoimento ao autor, Rio de Janeiro, RJ, 11 mar. 2013.

³ Esse filme é considerado o protótipo do gênero Chanchada (PIPER, 1976; MARINHO, 2007).

⁴ Era comum Renato ir ao cinema para assistir repetidas vezes aos filmes de seu ídolo cômico. O filme *Carnaval no Fogo* (MACEDO, 1949), por exemplo, também outro ícone da Chanchada, com Oscarito e Otelo, foi visto 15 vezes por ele, segundo atesta nos depoimentos para *Documentário Retratos Brasileiros: Didi* (2004) e COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FOREVIS (2005).

aprendizagem, como o de tantos outros atores de sua geração, foi a observação. Na telona, o truão compreendeu os procedimentos de um cômico que na Chanchada exercitava truques, tempos e corporeidades adquiridos no Circo e aperfeiçoados através de longos anos de trabalho no Teatro de Revista. Modos de atuação cômica que foram transplantados da lona para a telona.

Renato nunca negou que sua comicidade não nasceu no Circo, mas no Cinema. “Eu nunca fiz Circo (...) mas o Circo é algo inerente ao meu trabalho”⁵. Porém, na infância e na adolescência, declara ter lido muito a respeito do trabalho de Charles Chaplin⁶. Ele também viu muitos palhaços nos pequenos circos do interior do Ceará.

A matriz poética de criação do Didi situa-se no corpo. Seu preparo físico esmerado e sua comicidade centrada na partitura corporal (ainda que auxiliada por outros procedimentos) fazem dele um fiel continuador do trabalho do acrobata Oscarito, “dono de uma invejável elasticidade corporal e impressionante preparo físico” (MARINHO, 2007, p.21). Didi tem um jeito para agradecer, um jeito para manifestar desconfiança (através do movimento da sobrancelha), um jeito para demonstrar que teve uma ideia, um jeito para sentar, outro para aplaudir. Seus *laçxi* constituem um acervo de partituras corporais ao qual ele recorre.

Outra característica de Oscarito herdada por Renato Aragão/Didi – e comum no repertório de vários excêntricos, é a de imitar cantores das paradas de sucesso. Nas Chanchadas, Oscarito parodiou dezenas de astros do Rádio e do Cinema, como Emilinha Borba, Carmen Miranda, Rita Hayworth e Elvis Presley. Aragão levou a paródia musical para seu programa de TV ironizando, entre outros astros de sua época, Roberto Carlos, Fafá de Belém, Caetano Veloso, Sidney Magal e até Michael Jackson. Ney Matogrosso não lançava um disco sem que se apresentasse no programa dos Trapalhães, para ser parodiado frente a frente pelo Didi (o mesmo procedimento foi diversas vezes utilizado por Oscarito, que desempenhou suas imitações diante das próprias figuras parodiadas: Dercy Gonçalves, Virgínia Lane e Eva Todor).

Didi⁷ é o palhaço feio. Renato Aragão é daqueles cômicos cuja configuração facial, se bem utilizada, por si só encaminha a expressão da máscara para o grotesco⁸. Sua dicção é

⁵ Cf. depoimento para COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS, Volume 1, Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 1 DVD.

⁶ No documentário *O Mundo Mágico dos Trapalhães* (TENDLER, 1981), ele cita uma biografia do cômico inglês escrita por Georges Sadoul.

⁷ Renato Aragão também criou outros três tipos que durante períodos diferentes figuraram no programa de TV *Os Trapalhães*: Severina, paródia da Salomé de Chico Anysio, uma velha cearense e pobre que conversava sobre a carestia com sua prima gaúcha ao telefone; Ananias, um goleiro anão cuja comicidade centrava-se no jogo que Aragão estabelecia a partir de um mecanismo cenográfico que matinha suas pernas enterradas; e o

ruim e Renato se aproveita disso para fazer graça com os erros de pronúncia e trocas silábicas do Didi. Mas apesar dos inúmeros bordões que legou à gíria brasileira em mais de 50 anos de sua exibição, não é o humor verbal a fonte principal da graça do Didi. A voz nunca foi o recurso determinante de sua práxis. Para o cômico de rua é mais importante que se escutem os gestos do que as palavras. O eixo maior de sua palhaçada está no corpo, através de suas caretas e *lazzi* gestuais⁹.

O filho da chanchada

Os filmes dos Trapalhões são filhos da Chanchada na mesma medida em que Aragão era fã declarado do gênero. A primeira comédia do cinema nacional, *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (FERREZ, 1908), que apresenta um caipira perdido entre confusões e números musicais na capital federal já é considerada por Piper (1976) uma predecessora dessa família de comédia.

O termo Chanchada teria vindo da Argentina, pois em portenho *chancha* significa porco, portanto, *chanchada*, porcaria e serviria para designar, segundo o uso da época em que o termo foi cunhado, as comédias “superficiais e sem valor”. O gênero floresceu no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950 e trouxe uma popularidade inédita para o Cinema nativo, contribuindo para a consolidação de um mercado para as produções nacionais. Por possuir todas as características do gênero de maneira exemplar, *Carnaval no Fogo* (MACEDO, 1949) é definida por muitos como a “chanchada-modelo” (AUGUSTO, 1989).

A Chanchada era o resultado direto de uma mistura entre os esquetes do teatro de revista e os sucessos musicais dos programas de rádio. Na realidade, de uma forma geral, existia apenas um fiapo de história – defendido por atores, na sua maioria, saídos da revista – entremeado por músicas das paradas e/ou campeãs de Carnaval. Tudo isso servindo como trampolim para o brilho histriônico de um elenco delicioso e despudoradamente caricato (MARINHO, 2007, p. 203).

Como grandes peças no painel histórico da Chanchada destacam-se ainda: *Aviso aos Navegantes* (MACEDO, 1950), *Carnaval Atlântida* (BURLE, 1952), *Matar ou Correr*

Véio, um idoso que, nas sucessivas tentativas de conquistar mulheres bonitas, ao se dar mal, dizia: “O véio dançô!” Apesar desse bordão ser o mote do Véio, ele também chegou a ser utilizado pelo tipo Didi. Esses tipos nunca contracenaram com Dedé, Mussum e Zacarias, sendo apresentados como quadros-solo de Renato.

⁸ “(...) um rosto é tanto mais cômico quanto mais nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, em que a personalidade estaria absorvida para todo o sempre”. (BERGSON, 2001, p. 18)

⁹ Aos 55 anos, Didi sobreviveu aos Trapalhões e, em 2015, ainda faz palhaçada no Teatro e em programas especiais de Televisão. No Brasil, é o tipo midiático de carreira ininterrupta mais longeva.

(MANGA, 1954), *De Vento em Popa* (MANGA, 1957) e *O Homem do Sputnik* (MANGA, 1959) – quase todas enfileiradas entre as 13 protagonizadas pela dupla Oscarito/Grande Otelo.

Mesmo quando seus títulos indicavam a pretensão de imitar películas do cinema hegemônico, a brasilidade das comédias chanchadeiras não negava seu *pedigree*. A despeito do desdém da crítica, a cumplicidade com seu público fez com que o gênero atravessasse exitoso mais de 20 primaveras. Só a Atlântida, primeira e principal companhia produtora de Chanchadas, pôs em exibição 62 latas¹⁰. Localizada no centro do Rio de Janeiro, capital política e cultural do Brasil de meados do século XX, ela formava com a Rádio Nacional e os teatros de Revista da Praça Tiradentes “um triângulo cultural sem paralelos em nossa indústria de entretenimento de massa” (AUGUSTO, 1989, p. 19). As três empresas completavam um circuito de fabricação e lançamento de ídolos. Nas telas, o público conhecia a imagem dos cantores e galãs de novelas cujas vozes idolatravam pelo Rádio, dividindo a cena com cômicos da Revista e da comédia de costumes.

No Brasil, grande parte dos elementos do *filmusical* são oriundos do Teatro de Revista: a tipificação das personagens, o enredo armado sobre a “costura” de situações diversas, a sátira do cotidiano. Além deles, o projeto trapalhônico apresenta outras identificações com a Chanchada: a mistura de humor ingênuo (para as crianças) com comicidade adulta; a criatividade premida por um esquema “apertado” de produção (na obrigação de lançar um título a cada temporada); as canções defendidas por cantores de sucesso; a boate como cenário onde se desenrola parte do enredo, para dar lugar a números musicais e, às vezes, coreográficos; a presença dos galãs e beldades preferidas do público.

Digna de nota também é a constância de técnicos, diretores e artistas que, com o fim das Chanchadas nos anos 1960 e a disseminação do Cinema de Autor, encontravam espaço de atuação nos filmes dos Trapalhões. Atores que, em muitos casos, participaram também do Teatro de Revista e trouxeram para jogar com os trapalhões sua voz, seu corpo e seus recursos cômicos: Carvalinho, Hélio Souto, Zezé Macedo, Wilson Grey (o recordista em número de participação em chanchadas). Victor Lima, roteirista de mais de 50 filmes, entre eles, *Nem Sansão, Nem Dalila* (MANGA, 1954), dirigiu e escreveu cinco películas para os Trapalhões. Não por acaso, o croata J. B. Tanko, diretor da maioria dos filmes trapalhônicos, começou sua carreira no Brasil na fase final do ciclo de comédias musicais. Carlos Manga, o gênio maior do gênero, também dirigiu um filme do quarteto, *Os*

¹⁰ Além da Atlântida, os produtores independentes Watson Macedo, Herbert Richers e Oswaldo Massaini também produziram filmes do gênero.

Trapalhões e o Rei do Futebol (MANGA, 1986), verdadeira homenagem ao formato e que tem José Lewgoy, o vilão da Atlântida, como o antagonista.

Um corpo que grita

Os procedimentos circenses talvez sejam os mais significativos para a configuração da poética trapalhônica. O circo é tema de diversos filmes da trupe e as entradas *clownescas* inspiram não apenas esquetes televisivos mas também diversas cenas na telona. Manfried Santana, que nasceu numa família circense e estreou no circo-teatro aos três meses de vida, foi o artista que mais contribuiu para a difusão dos códigos do picadeiro dentro do quarteto. Ele declara ter transmitido procedimentos de palhaçaria para Aragão no início da carreira da dupla. “(...) eu ensinava o Renato a cair, fingir que apanhou, bater, fazer movimentos típicos de palhaço” (Depoimento de Santana in JOLY & FRANCO, 2007, p. 30).

Atualmente, a produção nativa de humor televisivo, mais sofisticada, está centrada na comicidade verbal. É um humor de texto. A comicidade trapalhônica, ainda que muitas vezes tenha se valido de piadas, trocadilhos e tiradas jocosas, tinha na corporeidade o eixo de sua matriz criadora. Se o ator contemporâneo centra sua técnica de representação nas ações físicas, Manfried Santana (e todos os atores circenses que o antecederam) já o fazia há muito tempo. Ao lado do Didi, Dedé é o tipo que mais apresenta em seu corpo o alicerce de sua poética cômica. O texto, para ele, é um acessório. Seu corpo configura um acervo de partituras premeditadas, ensaiadas, experimentadas.

Enquanto fala, a cabeça de Dedé nunca para de mexer. Seu gesto é sempre largo, os braços descrevem hipérboles a cada frase dita. Intenso e descomedido, tudo na gesticulação desse histrião é macroscópico e exasperado. E tal qual os artistas de circo e de rua, que têm de se comunicar com a audiência das arenas sem se preocuparem com a quarta parede, os trapalhões representam em giro.

Os gestos e movimentos do galã trapalhão, sobretudo aqueles acentuados pela repetição padronizada de seus *lazzi*, se tornam cômicos na medida em que dentro deles visualizamos a articulação do mecanismo de seu corpo. Repetições periódicas de bordões, inversão simétrica de papéis, desenvolvimento geométrico de quiproquós também são procedimentos mecânicos frequentemente explorados pelos trapalhões e engraçados na medida em que nos lembram sua simples engrenagem (BERGSON, 2001).

Quando chora o Dedé, sua máscara de choro é a mesma do palhaço de pista que, auxiliado por um mecanismo, espirra água por cima das orelhas: o pescoço projetado para

frente, o maxilar caído, os lábios contorcidos para baixo, os olhos espremidos, as sobrancelhas erguidas. Toda careta que desenha tem de ser vista até a última arquibancada. No televisor e, sobretudo, na telona, essas máscaras ganham proporções descomunais. Dedé, nesses momentos, reificado, deixa de ser gente e passa a ser aparelho.

“Rimos sempre que uma pessoa nos dá impressão de coisa” (BERGSON, 2001, p. 43). Se o ser humano é um ser vivo, o dispositivo mecânico é uma coisa. E para Bergson (2001) a revelação dessa ambivalência por comparação seria fonte de riso. O corpo dos trapalhões, assim como o dos palhaços, frequentemente se envolve em sequências que repetem encontrões, cabriolas, saltos, tapas, pauladas, socos, pontapés. São lançados das alturas para baixo, catapultados da Terra para o céu, afundam como peso, explodem como bombas, são ingeridos, deglutidos, comprimidos como massa.

Manfried Santana não fala em cena. Ele grita. Mesmo quando dubla os filmes dos Trapalhões¹¹ ou no estúdio do programa televisivo. Nas cenas em que Dedé contracena com Zacarias, percebemos que esse procedimento contrasta com a técnica de Mauro Gonçalves. De origem radiofônica, o ator mineiro utilizava sua voz de maneira modulada, exceto nos momentos de exaltação do Zacarias. No circo, origem e escola de Manfried, é pelo grito que os palhaços se comunicam com a plateia. Quase obsoleto nas grandes lonas que hoje lançam mão do microfone, esse procedimento ainda é comum nos pequenos picadeiros que percorrem o interior do Brasil. Na dicção de Manfried percebemos também o “érrrrre” da escola italiana de interpretação, o chamado “teatrão”. Ali está um resquício da influência europeia no *bel canto* dos mestres formadores do Teatro e do Circo brasileiros.

Dedé é o apelido dado ao palhaço que Manfried Santana fazia ainda na infância, no circo da família. O batismo foi feito por seu irmão, também palhaço, Dino Santana¹². Com sua força, Dedé é o trapalhão que manda até “calar a boca” e corrige os erros de seus colegas. Ele chega inclusive a bater em Didi, no filme *Cinderelo Trapalhão* (STUART, 1979). Em sua autobiografia artística, *Eu e meus amigos Trapalhões*, Manfried Santana (2009) enfatiza em diversos capítulos que, durante o período em que trabalhou no quarteto, sua personalidade era irascível. “Todos os que conheciam os Trapalhões na intimidade eram unânimes em afirmar que eu era o mais mal humorado do grupo. (...) Houve uma época em que tudo me aborrecia” (SANTANA, 2009, p. 5). Não é difícil concluir que a irritabilidade e o azedume do tipo Dedé sejam oriundos de seu próprio criador.

¹¹ A maioria das cenas dos filmes trapalhônicos por nós pesquisados foi dublada.

¹² Ondino Santana (1940-2010), ator e diretor, atuou em diversos filmes dos Trapalhões e foi assistente de direção do programa do quarteto.

Nos Trapalhões, Dedé é o palhaço Branco, o “certinho” que manda e subjuga os outros palhaços. Além disso, cumpre a função de escada.

No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo *crom* em referência àquele palhaço que tem a função de *partner*, ou de palhaço secundário. É ele quem opera como contraponto preparatório às piadas e *gags* do palhaço principal. Ele também é chamado de *escada* (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Um dos grandes triunfos do escada é segurar a graça do seu parceiro estabanado, denominado Toni ou Augusto, sem perder a própria comicidade. E essa difícil tarefa Manfred desempenha com maestria, ao garantir o protagonismo de Didi e manter sua própria graça, sem roubar a cena. Sem Dedé, não existe a graça de Didi. E, no caso dos Trapalhões, Manfred não arma a escada apenas para um, mas para três palhaços.

Dedé é o mais ágil trapalhão nas claques¹³; aponta o tapa na altura da orelha de seu adversário e rápido desfere o golpe. Santana dá sempre a réplica imediata depois da fala de seus interlocutores, impedindo que haja “branco”¹⁴ na cena trapalhônica. Em suas atuações ao lado do grupo, ele consegue não apenas preparar as piadas para seus três colegas como também arrematá-las. Na TV, quando o ritmo da cena está em desaceleração, nota-se que o ator toma a frente da ação, aumentando o volume de voz e a vivacidade de sua atuação para manter o tempo cômico e a animação do quadro.

Na dramaturgia trapalhônica, quando o conflito interpõe-se entre os tipos, ele parte de Didi contra Dedé ou de Didi contra os outros três e nunca se dá entre Dedé, Mussum e Zacarias. É como se o trio Mussum, Zacarias e Dedé, mesmo antes da separação do quarteto e a despeito de suas individualidades e funções dentro da trupe, formasse uma unidade separada do Didi. Na filmografia e no programa Os Trapalhões, há muitas cenas individuais do cômico de Sobral, intercaladas a episódios envolvendo apenas os outros três tipos. Nos planos arquitetados para vencerem os vilões, diversas são as ocorrências em que Dedé, Mussum e Zacarias encarregam-se de executar tarefas separados do Didi.

Se o riso muitas vezes nasce daquilo que no corpo se evidencia como ação mecânica, o palhaço Branco é a figura que, preparando a escada, serve para nos apontar esse mecanismo em seus parceiros de cena. E o líder Dedé, atlético, machão e furioso, como contraponto do Didi e o fiel da balança nos Trapalhões, sabe como poucos palhaços executar esse apontamento¹⁵.

¹³ Nome dado aos tapas e golpes imoderados desferidos pelos palhaços.

¹⁴ Lapso ou esquecimento momentâneo que impede o ator de dizer o texto, interrompendo a cena.

¹⁵ Na TV, depois da despedida trapalhônica, na década de 1990, Santana sentou no banco da *Escolinha* de Chico Anysio e depois passou pelo programa *Zorra Total*. Fora da Globo, em 1999, foi um dos professores da

Os atores que formaram o grupo cômico Os Trapalhões, a partir dos saberes aportados por suas diferentes formações artísticas, souberam conjugar as potencialidades individuais de cada integrante numa poética reveladora de nossas escolas cômicas. Na TV e no cinema, sua obra valorizou, atualizou e perpetuou o repertório cênico dessas escolas, ao combinar seus procedimentos cômicos. Transmitidos de maneira não metodológica por gerações de artistas que os antecederam, esses valores foram atualizados pela heterogeneidade dos tipos d'Os Trapalhões. E por meio deles podemos vislumbrar estratégias cômicas dos artistas de Circo, da Chanchada e de outros gêneros humorísticos brasileiros.

Referências bibliográficas:

- ARAGÃO, Renato. *Depoimento concedido a André Carrico*. Rio de Janeiro, RJ, 11 mar. 2013.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Cinemateca Brasileira/ Companhia das Letras, 1989.
- BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 2001.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo, Editora Unesp, 2003. v. 1.
- BURLE, José Carlos. *Carnaval Atlântida*. Brasil, 1952. (Filme)
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 2000.
- COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS. Produção Editora Abril. São Paulo, Editora Abril, 2005. 3 DVDs (aprox. 378 min.), cor, português, dolby digital estéreo 2.0.
- DOCUMENTÁRIO RETRATOS BRASILEIROS: DIDI, dirigido por Sérgio Rossini e exibido pelo Canal Brasil em 07/08/2004.
- FERREZ, Julio. *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*. Brasil, 1908. (Filme)
- GONZAGA, Adhemar e MAURO, Humberto. *A Voz do Carnaval*. Brasil, 1933. (Filme)
- JOLY, Luís e FRANCO, Paulo. *Os adoráveis Trapalhões*. São Paulo, Editora Matrix, 2007.
- MACEDO, Watson. *Carnaval no Fogo*. Brasil, 1949. (Filme)
- _____. *Aviso aos Navegantes*. Brasil, 1950. (Filme)
- MANGA, Carlos. *Os Trapalhões e o Rei do Futebol*. Brasil, 1986. (Filme)
- _____. *Matar ou Correr*. Brasil, 1954. (Filme)
- _____. *Nem Sansão, Nem Dalila*. Brasil, 1954. (Filme)
- _____. *De Vento em Popa*. Brasil, 1957. (Filme)
- _____. *O Homem do Sputnik*. Brasil, 1959. (Filme)
- MARINHO, Flávio. *Oscarito: o riso e o siso*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2007.
- PIPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e chanchada*. São Paulo, L'Oren editora e distribuidora de livros LTDA, 1976.
- SANTANA, Manfred. *Eu e meus amigos trapalhões*. Curitiba, A. D. Santos editora, 2010.
- STUART, Adriano. *Cinderelo Trapalhão*. Brasil, 1979. (Filme)

Escolinha do Barulho, na TV Record. Em 2005, ganhou o seu próprio programa, *Dedé e o Comando Maluco*, produção de Beto Carrero (1937-2008) gravada em Santa Catarina e exibida pelo SBT. Com a morte do caubói Beto, em 2008, depois de uma reconciliação pública com Renato Aragão no programa *Criança Esperança*, voltou a trabalhar com seu parceiro em *A Turma do Didi*. Em 2011, foi homenageado no 3º Encontro Internacional de Palhaços – Circovolante, em Mariana/MG. No mesmo ano, inaugurou o *Circo do Dedé Santana*, em São Gonçalo/RJ. Esteve em cartaz no teatro, no Rio de Janeiro, no musical *Os Saltimbancos* na temporada 2014/15. Continua atuando em circos, eventos e praças de todo o país.

TENDLER, Silvio. *O Mundo Mágico dos Trapalhões*. Brasil, 1981. (Filme)

Abstract: This article seeks to show how part of the comic poetic of the actors Renato Aragão and Manfred Santana (Dedé) comes from the knowledge transmitted by generations of artists before them in Chanchada movie's and Circus. Constituted by artists from different backgrounds, the group combined the diversity of knowledge of its components in an experience hybrid and revealing of our comic traditions.

Keywords: Popular comedy; circus; clown.

Cadernos

letra e ato

O teatro simbolista

Bianca de Cássia ALMEIDA¹

Resumo: Este artigo é um breve panorama sobre o teatro simbolista e suas principais influências ao teatro moderno.

Palavras-chave: Teatro simbolista; simbolismo; teatro moderno.

Segundo a pesquisadora Anna Balakian (1967), o Movimento Simbolista aconteceu na França entre o período de 1885 e 1895, quando houve uma ampla filiação de escritores, manifestando suas inquietudes decorrentes das transformações físicas e ideológicas desta época. Em meados do século XIX, com os avanços significativos da ciência e as ideias mecanicistas em destaque, a Biologia, com a Teoria da Evolução de Darwin, quebrou novos paradigmas e foi a protagonista de um novo caminho ideológico percorrido pelos poetas. Se com os românticos o homem era exaltado como um herói, esta teoria o reduzia a um animal indefeso e pequeno diante do universo. O homem era apenas um produto da hereditariedade da natureza e passível de explicação.

Diante do avanço nas teorias sobre o homem e o mundo, o espírito científico da primeira metade do século XIX domina toda uma geração de intelectuais e escritores, sendo este o período que compreende a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial iniciada em fins do século XVIII. Embora o progresso técnico-científico tivesse trazido aos homens inúmeras facilidades, trouxe-lhes também uma

sensação de angústia pela aguda conscientização de a sua pequenez no universo, onde ele seria uma ínfima partícula, levando-o a questionar o seu papel nesse Cosmos impassível, organizado e,

¹ E-mail: bialmeida03@gmail.com.br Atriz, graduada em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas e Mestranda em Artes da Cena nesta mesma Universidade.

mais que tudo silencioso. Entram em choque a pretensa explicação científica do mundo e a incompreensão natural da vida. (FRAGA, 1992, p. 24)

Esta tentativa em falar das coisas e situações do mundo a partir de símbolos surge em contrapartida ao empirismo científico. Há uma tentativa de recolhimento para o mundo interior do pensamento, uma tentativa em explicar poeticamente o que a ciência desconsidera. Partindo deste pressuposto, os autores simbolistas escrevem de dentro para fora, ou seja, quase criptografaram os sentimentos humanos.

O Simbolismo chegou ao teatro. Muito embora com dificuldades e críticas. Se na poesia este Movimento alimentou novos caminhos e perspectivas, o mesmo aconteceu no teatro. As críticas ao teatro Simbolista foram e continuam sendo inúmeras. Levar ao palco as sensações que os poetas tentam imaginar parece, em primeiro plano, algo palpável. “Que melhor locus para a sinestesia do que o palco?” (BALAKIAN, 1967, p. 99) Literalmente, o teatro Simbolista poderia ser a oportunidade de se projetar na realidade a paisagem interior, o subjetivismo do poema sobre a realidade exterior do mundo. Os símbolos no teatro poderiam substituir eficazmente os grandes diálogos do teatro convencional. No entanto, não foi bem assim que o teatro Simbolista foi concebido.

Esperou-se que um poeta e não um dramaturgo criasse o teatro simbolista (BALAKIAN, 1967), uma vez o poeta estar em compromisso com a necessidade de expressar os movimentos da sua subjetividade. O cenário teatral que os simbolistas enfrentariam na primeira metade da década de 1890 estava a serviço do entretenimento burguês: eram os *vaudevilles*, *bouffonneries* e as comédias de costume. Todos os olhos se voltaram para Mallarmé (1842-1898), que trabalhou por anos na gênese de *Hérodiade* como uma tragédia em três atos, mas que nunca chegou a ser terminada ou mesmo levada à cena (BALAKIAN, 1967). Mallarmé por sua vez não é considerado pelos estudiosos um Simbolista, no entanto é considerado um dos responsáveis pelo surgimento deste Movimento (Ver BALAKIAN, 1967, p. 61). *Hérodiade* e *L'Après-midi d'un Faune* são os dois poemas de Mallarmé que o consagrou nesta atitude simbolista. Estas duas obras salientam o espírito “decadente” deste movimento, sua poesia se relaciona com o teatro, pois o ponto de partida dela é a performance e não a leitura. Mallarmé buscou uma síntese entre a poesia e o drama e isto o levou à elaboração de um novo princípio poético. Para Frantisek Deak, na poesia de Mallarmé há uma teatralidade oculta em cada verso dos seus poemas. (MOLER, 2006)

O Simbolismo costuma ser caracterizado por substantivos eufemísticos como penumbra, o crepúsculo, a morbidez e por fim a decadência, que são qualidades que estão

na contra mão frente às peças de entretenimento burguês. O decadentismo é até mesmo confundido como uma própria nomeação do Movimento Simbolista (BALAKIAN, 1967). No entanto, é importante fazer uma distinção entre estas duas nomenclaturas. O decadentismo se impõe como uma atitude dos autores, dos filósofos e estudiosos da época, como um estado de espírito (*état d'âme*). Eudinyr Fraga, no livro *O simbolismo no teatro brasileiro*, de 1992, diz: “O Decadentismo seria a inquietação gerada por uma crise, o Simbolismo, uma reflexão intelectual que se processou logo em seguida”. Os simbolistas se impregnaram deste espírito decadente, com a ideia de que a missão do poeta era identificar e expressar os mistérios da existência. Mallarmé isolou o poeta do mundo, o fez voltar para si a fim de entender a sua subjetividade. Foi com os poemas de Mallarmé e sua preocupação com a inutilidade do pensamento, a aparição da memória e dos sonhos no lugar do que é real e atual e da sua preocupação com a música (de Wagner) para provocar e alimentar a imaginação, que seus predecessores simbolistas se apoiaram na construção de um teatro simbolista. A compreensão da relação entre Mallarmé e o teatro simbolista se dá ao interpretarmos a sua ideia sobre os símbolos.

O perfeito uso desse mistério constitui o símbolo; evocar um objeto pouco a pouco, para manifestar um estado de espírito ou, inversamente, selecionar um objeto e liberar um estado de espírito a partir dele, por meio de uma série de decodificações (MALLARMÉ *apud* BALAKIAN, 1967, p. 68).

Mallarmé propunha ao poeta sugerir ao invés de nomear os objetos. Desta forma ele protestava contra qualquer palavra que oferecesse dimensões, que limitasse o objeto e conseqüentemente a imaginação do leitor. Quando o poeta nomeia ele tiraria as possibilidades de interpretação e por fim, deixaria de expandir o símbolo. “Deve haver sempre um enigma na poesia” (*Idem, ibidem*). E o teatro é capaz de manipular objetos e sensações físicas influenciando o espectador e seu estado de espírito.

O teatro simbolista não se desenvolveu por Mallarmé, mas do seu espírito simbolista que corporificou o sonho, deu importância à música e já em 1860 deixou no poema *Hérodiade* indicações para uma possível encenação. A tentativa de Mallarmé em verbalizar o poder da música, sua excitação da imaginação e da visão subjetiva da existência e principalmente sua visão sobre o símbolo influenciaram a dramaturgia simbolista que se seguiu.

Em se tratando do ponto de vista do drama simbolista, há muitas críticas a este teatro. Em sua maioria as críticas surgiram por desobedecer a determinadas ideias convencionais sobre o que deveria ser um teatro bem sucedido. Mas, não seria este o

diferencial do simbolismo no teatro? A crítica erudita dizia que não. O que deveriam ser características de um teatro simbolista tornaram-se defeitos aos olhos dos críticos. Anna Balakian destaca três grandes características deste teatro consideradas como defeitos do ponto de vista do teatro convencional. Em primeiro lugar não há caracterização e nem oportunidade de interpretação, em segundo lugar não há crise ou conflito no drama simbolista e em terceiro neste teatro não há, ao final, nenhuma mensagem ideológica. Segundo os críticos que tinham como base o teatro convencional do século XIX, o teatro simbolista perdia em interesse, uma vez que não geraria emoção.

Nenhuma ideia conclusiva poderia ser extraída de uma representação simbolista. Não havia catarse porque nenhuma questão moral seria esgotada; nem um jogo de emoções nem uma troca de ideias era fornecida por essas peças. Elas nem divertiam, nem instruíam. Não realizavam nenhum dos objetivos tradicionalmente ligados ao teatro (BALAKIAN, 1967, p. 100).

Fraga cita, no capítulo destinado a falar sobre o Teatro Simbolista, Gisele Marie, Silvio D'Amico, John Gassner, Roberto Pignarre, Kenneth Macgowan, Millian Melnitz, Léon Chancerel, Vito Pandolfi, Luis Francisco Rebelo entre outros, para demonstrar que a crítica a este teatro não é precisa e não o favorece mesmo na Europa. A maioria destes críticos falavam do Movimento Simbolista, mas não deram tanta importância ao teatro, uma vez serem imprecisas as características que definiriam esta dramaturgia. E isto se deu por não haver à época dramaturgos ou estudiosos que se empenhassem em teorizá-la. (FRAGA, 1992). Fala-se em teatro simbolista a partir do momento em que podemos estabelecer pontos de contato entre dramaturgos que se filiaram a esta corrente de pensamento, sendo eles conscientes disso ou não.

O teatro simbolista era alvo de críticas não só dos críticos especializados, mas também dos atores. Nas peças simbolistas haveria um anulamento do ator. O melhor exemplo e talvez o maior nome do teatro simbolista, Maurice Maeterlinck, foi quem primeiro sugeriu esta ideia. O autor de *Péleas et Mélisande*, *L'Intruse* e *Intérieur* estava em busca de médiuns ao invés de interpretes. O dramaturgo-poeta procurava pôr em cena alguém que apenas comunicasse o seu texto, em ritmo contínuo e uniforme. Não procurava caracterizações e nenhuma interpretação. Foi deste ideal que Maeterlinck sugeriu a troca dos atores por bonecos (MOLER, 2006). Em 1890, Maeterlinck publicou no periódico *La Jeune Belgique* o artigo *Menus propos: Le théâtre*, que ficará conhecido como *Un théâtre d'Androïdes*. Neste artigo o dramaturgo belga propunha a substituição dos atores por marionetes, afirmando que a alma do ator interferia na alma das personagens e isso

comprometia o sublime poético. Maeterlinck dizia que somente onde inexistia a palavra é que começa o diálogo com a alma. (FRAGA, 1992) As omissões dos símbolos representadas pelos poetas com folhas em branco foram levadas ao drama na forma de silêncio vocal. Os longos silêncios são características comuns dos dramas simbolistas. Ele seria capaz de provocar a imaginação e manter o espectador atento, em um estado onírico, que as falas que os precederam estimulavam.

Maeterlinck será o grande nome do teatro simbolista e influenciará diretamente a obra de Roberto Gomes. O traço predominante da poesia do belga é a sua rebeldia diante do espírito científico e determinista da época. As respostas que esta era de revolução acreditava proporcionar aos humanos trazia aos artistas ainda mais incerteza sobre sua existência e a do mundo. O artista precisa do erro, do acaso, das incertezas e das ambiguidades. A vida, mesmo diante das respostas precisas da ciência, seria contínua e movida pelos acasos. A única resposta certa e incontestável sobre existência seria a morte.

(...) enormes potências, invisíveis e fatais, cujas intenções ninguém conhece, mas que o espírito do drama supõe malélicas, vigiando todas as nossas ações, hostis ao sorriso, à vida, à paz, à felicidade. (MAETERLINCK *apud* FRAGA, 1992, p. 48)

Maeterlinck observou este suposto pessimismo sobre a vida e o teorizou em um prefácio escrito em 1901, possibilitando aos futuros dramaturgos e estudiosos um esboço do que seriam as características da dramaturgia simbolista. Ele afirmou que a poesia não tinha a necessidade de expressar nenhum ensinamento moral, mas sim comunicar os mistérios da existência. No entanto, a arte dramática tem suas exigências específicas. É preciso colocar em cena a vida real, a existência de todos os dias e a partir dela exprimir as potências misteriosas que fazem dela vida. A peça simbolista seria, segundo este raciocínio, uma metaforização da realidade que, por sua vez, seria somente signo de um mundo oculto, invisível e jamais revelado. Mas vale ressaltar que as peças simbolistas não se refugiaram em um mundo totalmente ilusório e onírico. O drama simbolista usa do cotidiano, da vida real para destacar o que está ininteligível e oculto nela. A peça simbolista se desenha colocando em cena o contraste entre a vida cotidiana, o acaso e o destino. Se a crítica da época considera a falta de conflito um defeito, não se pode afirmar com certeza, uma vez ser a peça como um todo o seu próprio conflito.

O drama simbolista deve ser composto por texto e objetos que sugiram ao espectador esta angústia ininteligível da vida. Para que seja decifrada por cada um da maneira como melhor lhe convier interpretar os símbolos dados no texto pelo autor. Ao

tratar de um assunto obscuro e indecifrável como a existência humana, a dramaturgia simbolista se torna também atemporal.

A teoria do drama simbolista queria que o poema dramático fosse múltiplo (porque apoiado num diálogo que se situa em dois planos), que ele oferecesse ao público, sob uma fábula superficial, zonas obscuras onde cada um avançaria segundo suas forças, onde os olhares mais penetrantes descobririam no fundo a Ideia, livre de qualquer associação com o século. (FRAGA, 1992, p. 49)

Peter Szondi, no livro *Teoria do drama moderno*, reservou um espaço significativo a Maeterlinck, ao analisar o que ele denominou de crise do drama. O chamado “drama estático”, nome atribuído ao teatro de Maeterlinck por seus estudiosos, causou uma cisão no teatro clássico, fazendo-o caminhar em direção a um teatro moderno. A tragédia grega trazia o conflito trágico entre o herói e o seu destino, o drama no classicismo colocou em cena os conflitos e problemáticas das relações entre os homens (SZONDI, 2011) e o teatro simbolista, embora Szondi não use esta terminologia, coloca em cena apenas o momento em que o destino está agindo sob a vida de ser humano. Por isso o nomeia “estático”. Este é o motivo pelo qual o teatro simbolista é acusado de não ter ação. Szondi sugere que substituamos a categoria de “ação” pela de “situação”, uma vez que é posto em cena somente o momento, a situação dos indivíduos frente ao movimento do destino agindo na vida. A situação no drama clássico é o ponto de partida para a ação, mas neste teatro a situação já está estabelecida e o homem é incapaz de agir, ele apenas espera, passível, que o destino se cumpra. Normalmente, o destino infalível de um drama simbolista é a morte.

As falas do drama simbolista seriam apenas tentativas da personagem entender a própria situação. Acusado de ser poesia e não teatro, as falas contêm formulações angustiantes, que expressam uma tentativa de conscientização da situação. Na maioria das vezes as falas do teatro simbolista não são suficientes para que se instaure um diálogo. Elas são declamações e às vezes são apenas longos silêncios. Esta indefinição do conflito causou também uma indefinição das personagens, o que levou Maeterlinck a querer substituí-las por marionetes. As personagens se tornam serem frágeis e indefesos, sem vida, uma vez que já estão beirando o abismo da morte e não podem mais agir. Esta homogeneidade das personagens e conseqüentemente dos artistas que as interpretava gerou severas críticas não só dos especialistas, mas dos próprios atores, que não se sentiam motivados ou desafiados em uma encenação simbolista. Está comentada na maioria dos estudos sobre o Teatro Simbolista, já comentados aqui, a crítica de Rilke que considera que atores amadores poderiam melhor interpretar uma peça simbolista que os atores profissionais, tamanho o

anulamento do ator em cena. As falas deixariam de ter aspecto dialético e ficariam destituídas de significados precisos. Não estabeleceriam mais juízos e nem comunicariam afirmações, adquirindo, portanto, valores nitidamente líricos. No entanto esta consiste em uma visão ultrapassada sobre este teatro. No lugar de defeito, Szondi preferiu chamar de crise do drama.

A decisão de Maeterlinck de representar dramaticamente a existência humana tal como a concebia, o levou a introduzir o homem como objeto passivo do mundo numa forma que só o reconhece como sujeito ativo e falante. Isso provoca uma virada em direção à épica no interior da concepção dramática (SZONDI, 2011, p. 65).

Outra característica encontrada nos dramas de Maeterlinck e nas peças simbolistas em geral consiste em serem peças curtas. As peças em um ato foram escolhas de dramaturgos simbolistas, e não só deles: Strindberg, Hofmannsthal, Zola, e mais tarde Eugenie O'Neill e Yeats. Isso indica, segundo Szondi que a estrutura dramática tradicional estava em crise, já que diferentes autores de diferentes épocas experimentavam novas estruturas. Em relação aos simbolistas, pode-se entender a escolha das peças mais curtas, uma vez que elas tratam de situações, de momentos exatos em que o destino está agindo. A peça simbolista mostra um contexto de tensão, desde o começo até o seu final. Seria mais propício ao dramaturgo manter esta tensão em uma peça mais curta, sem respiros, para que causasse a impressão desejada e atingisse o espectador de maneira mais arrebatadora. A peça consiste toda na situação da catástrofe, ela não é uma sequência de acontecimentos que termina com uma solução, também não é uma evolução psicológica das personagens. Não há introdução ou resolução, apenas o momento exato da ação do destino. “A peça em um ato não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade.” (SZONDI, 2011, p. 92).

O teatro simbolista valorizou muito o texto e esta é outra característica marcante e que também lançou críticas a ele. Não é difícil de entender, uma vez que foi um movimento iniciado por poetas. Todo o espetáculo simbolista gira em torno do texto. Primeiro se concebe o texto e depois a encenação. Foi assim que percebemos o início do teatro simbolista, quando Mallarmé indica uma sinopse e uma possível direção ao seu poema *Hérodiade*. Enquanto os autores do teatro naturalista pretendiam uma fenomenologia dos comportamentos, os simbolistas tendiam a recolocar o foco central no texto, o que leva Szondi a afirmar esta virada em direção à épica. Assim podemos concordar com Roubine no livro *A linguagem da encenação*, quando ele afirma que isto se deu pelo fato de os

simbolistas estarem mais preocupados com a poesia que com a própria dramaturgia. (ROUBINE, 1998). Os simbolistas por sua vez, acabaram quase ininteligíveis quando se tratava de dramaturgia, tamanha a sua tomada de consciência de si mesmo, uma vez estarem em busca de um teatro mais satisfatório ao espírito humano que ao espírito da arte da encenação.

Maeterlinck ainda em 1890 declarou a inutilidade da encenação e os perigos que ela poderia causar a um texto. Para ele há peças que nunca deveriam ter sido encenadas e, ainda, há peças que não poderiam nunca ter sido escritas para o palco. O belga cita Hamlet e outras peças de Shakespeare como exemplo. Estes grandes poemas da humanidade deveriam permanecer apenas no papel e na singularidade de cada leitor. Acusa os atores de deteriorarem a imagem das personagens shakespearianas, uma vez que, vistas em cena, nunca mais sairiam da mente do espectador, e esta caracterização poderia ser totalmente diferente ou menos poderosa que a criada a partir da leitura. A encenação de um bom poema diminuiria a sua grandiosidade. “A representação de uma obra-prima com auxílio de elementos acidentais e humanos é uma contradição. Qualquer obra-prima é um símbolo, e um símbolo jamais suporta a presença de um homem”. (ROUBINE, 1998, p. 44)

O teatro simbolista foi de grande importância para o caminhar do teatro moderno. As peças simbolistas contribuíram, a despeito das ideias de Maeterlinck, seu maior expoente, para a revolução cênica que se deu no começo do século XX, porque se adequaram aos novos usos cênicos desembocados pela descoberta da luz elétrica. Os recursos da iluminação elétrica revolucionaram a arte do palco. A luz era capaz de esculpir e modelar os espaços vazios de um cenário. A luz dava vida aos espetáculos, podendo causar uma atmosfera de sonhos e ilusão ao espectador, o que era uma aspiração dos textos simbolistas. A luz elétrica enriqueceu o espetáculo com a possibilidade de novas experimentações. O palco, agora, com os progressos tecnológicos, era um instrumento cheio de potenciais. O naturalismo usava o recurso de modo a conseguir uma conformidade com o real. O simbolismo por sua vez traria à cena, com o uso da luz, o sonho, a materialização do irreal, o desenho da subjetividade humana.

Em 1893 Lugné-Poe funda o templo do teatro simbolista, o Théâtre de l’Oeuvre que influenciará vários artistas que vieram depois. Junto com a teoria simbolista do espaço teatral, surgiu nesse espaço um novo modelo de cenário. Segundo Jean-Jacques Roubine, os teóricos do teatro estavam em busca de uma resposta que rompesse com o ilusionismo figurativo dos espetáculos simbolistas e criassem um espaço propriamente teatral. A preocupação dos simbolistas não se volta mais para a fidelidade com a representação e

organização do espaço real, mas para organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes etc. (ROUBINE, 1998) Ressurgem neste contexto o pintor e a pintura como parte da ambientação cênica, os painéis ao fundo das cenas. O espectador precisa ter consciência que o palco é um espaço cênico e não a continuação da sua própria realidade. O espetáculo simbolista busca produzir sensações através da iluminação e dos sons. *Pélleas et Mélisande* foi posta em cena em 1893 com cenário de Denis Bablet, que explica:

Todo o valor do cenário reside na harmonia dos seus tons nevoentos, reflexos do mistério e da melancolia que o drama exala: azul-escuro, violeta-claro, laranja, e uma gama de diferentes verdes: verde musgo, verde-luar, verde-água (*Le décor théâtre* de 1870 a 1914, p. 160; ROUBINE, 1998, p. 33).

As cores na encenação simbolista não têm mais a função de denotação, mas de conotação. Elas sugerem, elas causam efeitos, elas ilustram o texto. Segundo Roubine, o teatro moderno deve ao espetáculo simbolista este retorno à teatralidade. Se desde o século XVIII a tendência ilusionista pretendia sempre camuflar os instrumentos que produziam esta teatralidade, trazendo o palco e os cenários cada vez mais próximos e fiéis à realidade, o Simbolismo teve a tarefa de fazer com que os signos teatrais sugerissem ao espectador e o fizesse sonhar. O espaço cênico não é mais dado ao espectador por inteiro, cada objeto posto em cena deve sugerir algo ao espectador, que deixa de ser um mero indivíduo passivo dentro do espetáculo.

O teatro simbolista exige do espectador atividade intelectual contínua. Em 1896 Lugné-Poe monta o original *Ubu rei*, de Jarry, que o impulsiona a levar às últimas consequências as teorias do teatro simbolista. Jarry propõe a Poe um retorno à tabuleta de indicações do teatro elisabetano ao afirmar que a palavra escrita tem o mesmo poder que um cenário pintado. As palavras escritas oferecem ao espectador o mesmo impulso imaginário que um painel pintado ao fundo. (ROUBINE, 1998) Deste modo o espectador não deixa de assistir a uma encenação, muito pelo contrário, ele participa ainda mais dela, ao criar sua própria representação do cenário.

Esta reação simbolista no teatro ultrapassou fronteiras geográficas, Meyerhold na Rússia se aproximava de Fort e Poe e afirmava ser uma ilusão querer que o teatro fosse um espelho do real. Tchecov também se mostra a favor desta teatralidade sugerida pela corrente simbolista: “O palco é arte. Pegue um bom retrato, corte-lhe o nariz e introduza no buraco um nariz verdadeiro. O efeito será real, mas o quadro estará estragado”. (TCHECOV *apud* ROUBINE, 1998, p. 38) Houve, portanto, uma consciência coletiva de

que o teatro exigia uma renovação. Embora o simbolismo tivesse aberto portas consideravelmente importantes para a modernização do teatro, elas se apoiavam numa reação niilista muito radical para palco. Maeterlinck não pronunciara em direção somente da extinção dos atores, ele também sugeria uma abolição do espetáculo teatral. No mesmo artigo de 1890 ele proclamava que o teatro só poderia valer a pena de ser representado no palco da imaginação, e a encenação só caberia ao leitor no ato da leitura.

Estas concepções niilistas dos simbolistas frente ao drama fizeram com que ele perdesse a potência que poderia ter na história do teatro sendo analisado mais como literatura poética que dramaturgia. No entanto, não podemos negar que ele deixou heranças importantes para a posteridade do teatro. São exemplos disso toda a obra de Claudel, a caricatura genial de Rei Ubu, as peças de Maeterlinck, Yeats, as músicas de Debussy criadas para *Pélleas et Mélisande*, e os encenadores Gordon Craig, Adolphe Appia e Meyerhold, que beberam diretamente desta fonte para a formulação de novas teorias e práticas para o espetáculo teatral. O teatro simbolista proporcionou ao teatro uma união das artes e o libertou das amarras dos naturalistas devolvendo a esta arte o que ela tem de mais significativo: a teatralidade.

Referências bibliográficas:

- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.
FRAGA, Eudynir. *Simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo, Editora Art e Tec, 1992.
MOLER, Lara Biasoli. *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo, FFLCH/USP, 2006.
ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Abstract: This paper is a brief overview of Symbolist Theater and its main influences through the Modern Theatre.

Keywords: Symbolist theater; symbolism; modern theatre.

Cadernos

letra e ato

O problema da tradução para o entendimento do texto de Anton Tchekhov

Carolina Martins DELDUQUE¹

Resumo: Este artigo é resultado parcial da pesquisa de doutorado em andamento: *Tchekhov e a cena brasileira – do subtexto à interpretação do texto*. A força da obra de Anton Tchekhov, escritor russo, é universal. A partir de uma análise comparativa entre duas traduções em língua portuguesa do conto “O gordo e o magro”, de sua autoria, este trabalho tem como foco problematizar essas traduções para aprofundar o entendimento de seu texto.

Palavras-chave: A. Tchekhov; tradução; texto.

Introdução

Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904) nasceu em Taganrog, na Rússia. Sua família era numerosa (tinha 5 irmãos) e, durante sua infância e juventude, não tinha muitos recursos. Apesar disso, após terminar os estudos do colégio em sua cidade natal, formou-se médico. Por conta de problemas financeiros, no ano de 1875, mudou-se com sua família para Moscou.

O talento para escrever manifestou-se logo cedo, nos tempos de ginásio. Já nessa época, colaborava com revistas e jornais humorísticos para ajudar no sustento da casa. O autor ficou primeiramente conhecido por seus contos, que, no início de sua carreira literária, eram cômicos.

Já muito popular por seus contos, escreveu algumas peças curtas, entre elas *O urso* (1888), e *Pedido de casamento* (1889), encenadas com grande entusiasmo na época. Por terem

¹ E-mail: caroldelduque@yahoo.com.br. É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, no qual pesquisa encenações brasileiras do dramaturgo russo Anton Tchekhov. Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma universidade, é também atriz e fundadora do grupo campineiro Os Geraldos.

uma estrutura dramática simples, um *quiproquó* engraçado, um final feliz, um tema universal, mesmo nos dias de hoje, ainda são bastante encenadas por grupos amadores e profissionais no Brasil, e no mundo inteiro.

Em 1896, escreveu *A gaivota*, peça em quatro atos, que obteve um fracasso enorme em sua primeira encenação, em São Petersburgo. Nesta ocasião, Tchekhov pensou seriamente em deixar de escrever para o teatro. Somente em 1898, com a encenação feita pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM), sob direção de C. Stanislavski, quando a peça alcançou estrondoso sucesso, o autor começou a ter prestígio e reconhecimento como dramaturgo. Então, escreveu mais três outras grandes peças para que a companhia as encenasse: logo em seguida de *A gaivota* (1896), veio *Tio Vânia* (1899-1900), depois *As três irmãs* (1901) e, por último, quando ele já estava bastante adoecido, *O jardim das cerejeiras* (1904).

Mesmo com sua carreira literária “a todo vapor”, não abandonou a medicina. Em uma das muitas cartas que trocou com Aleksei Suvórin, editor do Jornal *Nóvoi Vriémia* (Novo Tempo), de São Petersburgo, entre os anos de 1886 e 1891 (anos em que escreveu a maior parte de seus contos), o escritor se referiu à medicina com “sua esposa” e a literatura, “sua amante”. (TCHEKHOV, 2002)

A medicina o tornou um atento observador do ser humano. Com a precisão de um cirurgião e o grande amor que tinha pelo homem, as palavras eram seu instrumento para desenhar aquilo que via nas profundezas da alma do povo russo.

Aos 30 anos, fez uma longa viagem rumo à Ilha de Sacalina (ao largo da Sibéria), local onde, na época do governo czarista, havia uma colônia penal. Tchekhov demorou 11 semanas para chegar de Moscou até aquele “lugar maldito” – como muitos chamavam a ilha nesta época. Suas motivações, quando empreendeu a viagem, não foram compreendidas. Mas ele queria *ver com seus próprios olhos* as condições de seus habitantes – em sua maioria, condenados a trabalhos forçados.

Durante três meses e dois dias, o autor fez uma série de entrevistas, visitas, averiguando cada detalhe da vida daquelas pessoas. Após a viagem, escreveu um livro “A Ilha de Sacalina – Notas de Viagem” (TCHEKHOV, 2011) no qual narra detalhadamente sua expedição: “A publicação do livro terá conseguido atingir um dos objetivos do autor: agitar a opinião pública e com isso obrigar o império czarista a suprimir os castigos corporais mais cruéis e a rever procedimentos do sistema prisional”. (TCHEKHOV, 2011, p. 14)

A grande contribuição desta estranha experiência, além da agitação da opinião pública em torno de um assunto de extrema importância social, foi o desenvolvimento da sua capacidade em “traduzir em ficção aquilo que observava”. (*Idem, ibidem*) Essa viagem, portanto, deixou impressões profundas em sua alma, que reverberaram na construção de seus personagens e suas histórias.

Homem verdadeiramente do teatro, já em seus contos, há traços de um interesse crescente pela *teatralidade*. Até nas cartas que escrevia para Suvórin (TCHEKHOV, 2002), ao narrar uma situação cotidiana que, por algum motivo, havia lhe chamado a atenção, fazia-o de maneira teatral. Exagerava em alguns traços, dramatizava a situação e buscava, quase sempre, extrair uma lição bem humorada.

Stanislavski, encenador que conseguiu, com grande maestria, dar voz, corpo e alma aos personagens tchekhovianos, ao refletir sobre o período em que encenou com o TAM suas dramaturgias, escreveu que “Para aprofundar a obra de Tchekhov, é necessário proceder a uma espécie de escavação”. (STANISLAVSKI, 1995, p. 129) Isso porque o autor avança tão profundamente em sua observação sobre aquilo que é Humano na composição de seus personagens e das situações tratadas, que o leitor, ou o artista que deseja encená-lo, precisa fazer esse trabalho de escavar também, para compreendê-lo.

O problema da tradução para o entendimento do texto

No contexto do leitor e/ou espectador brasileiro, tocar em possíveis problemas da tradução para o entendimento do texto de Anton Tchekhov é primordial para o processo de escavação necessário à compreensão de sua obra.

Nesse sentido, iremos trabalhar pontualmente sobre um conto – *O gordo e o magro* –, colocando duas traduções em língua portuguesa em contraste. Neste conto, escrito nos primeiros anos da carreira literária do autor, já é possível perceber traços estilísticos característicos de sua escrita, como o tratamento cômico das situações e dos personagens e o final em aberto. Estas particularidades mais tarde iriam ser desenvolvidas com grande genialidade em suas obras dramáticas.

Além da análise sobre as duas traduções em língua portuguesa, foram realizadas improvisações da situação proposta no conto com atores do grupo *Os Geraldos*², sob

² *Os Geraldos* é um grupo de teatro, do qual sou fundadora e atriz, com atuação há sete anos na cidade de Campinas, formado por egressos do Curso de graduação em Artes Cênicas da Unicamp e, atualmente, mestrandos e doutorandos da mesma instituição. Possui em seu repertório quatro espetáculos, todos com um viés cômico. Durante essa trajetória, o grupo já passou por mais de 60 cidades, em apresentações que percorreram nove estados brasileiros, além da participação e premiação em Festivais Nacionais e Internacionais em países como Marrocos, Argentina e Peru, atingindo mais de 30 mil pessoas.

direção do ator armênio Arman Saribekyan³. Na condução do trabalho prático, Saribekyan colaborou com comentários sobre o texto original em russo. A partir desse trabalho, sempre buscando nos aproximar mais do intento de Tchekhov, propusemos algumas alterações nas traduções das falas dos personagens.

***O gordo e o magro* – uma proposta de revisão da tradução**

O gordo e o magro foi publicado na Rússia pela primeira vez em 1883 (TCHEKHOV, 2011). A revisão proposta se valeu de duas traduções para o português do conto, uma publicada pela Editora L&PM no Brasil, feita por Maria Aparecida Botelho Pereira Soares, e a outra, uma edição de Portugal, de Marina Khabenskaya, publicada na Revista de Letras do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto – Portugal.

Trata-se de um conto curto e humorístico, no qual dois amigos de infância, um magro e outro gordo, se reencontram numa estação ferroviária. A situação, que no início parece ser de alegria e afeto para ambos, transforma-se completamente quando o gordo revela ao magro que se tornou um burocrata importantíssimo. Nesse momento, o magro, que minutos antes lhe contava empolgadíssimo sobre seu casamento e sua ‘vidinha mais ou menos’, fica apavorado, mostrando-se um bajulador e mudando radicalmente o modo de tratar seu amigo de infância. O gordo sente-se enojado diante de tal atitude e se despede secamente.

“Na estação ferroviária de Nikoláievski dois amigos se encontraram: um era gordo, o outro era magro”. (TCHEKHOV, 2011, p. 55) Assim começa o conto. O nome da cidade na qual os dois amigos se encontram pareceu não ter grande importância em uma primeira leitura, como se pudesse ser “qualquer cidade”. Mas não era *qualquer cidade*. Tchekhov colocou aquele nome porque queria dizer exatamente aquilo. Se observarmos o mapa da Rússia, levando em conta também sua grande extensão territorial, veremos que se trata de uma cidade muito, muito distante de Moscou e também de São Petersburgo (as duas cidades russas mais conhecidas e grandes centros).

Em nenhum outro momento do conto ele faz qualquer menção ou descrição deste lugar. Nikoláievski é uma cidade pequena e litorânea, a sudeste está o Japão e, ao sul, a Coréia do Sul. Ou seja, este encontro ocorreu num lugar muito inusitado, em que

³ Arman Saribekyan é armênio, fala e lê fluentemente russo e francês, também compreende e fala bem português e inglês. É ator do *Théâtre du Soleil* (Paris) sob direção de Ariane Mnouchkine, desde 2009. Conheceu o grupo *Os Geraldos* em 2013, quando veio ministrar uma oficina – Tchekhov em carne e osso – na sede do grupo, em Campinas. No mesmo ano, ministrou a oficina também em Recife (PE) e São Paulo (SP). Em 2015, de volta ao Brasil, está dirigindo o grupo em um espetáculo sobre contos de Tchekhov, além de ministrar sua oficina em diversas cidades nos SESC's de São Paulo e outras cidades do interior.

difícilmente se encontraria um conhecido. O gordo, chamado Micha, estava sozinho, provavelmente a negócios e de passagem, já o magro, que se chama Porfíri, vinha acompanhado por sua esposa, filho e carregado de malas, trouxas e caixas – estava de mudança para aquele lugar.

Os amigos se encontram e após duas falas curtas trocadas, Porfíri começa a falar esbaforidamente. Na tradução brasileira:

Ah, meu querido! – começou o magro, depois de se beijarem. – Que encontro inesperado! Mas que surpresa! Olhe para mim! Continua bonitão como sempre! A mesma simpatia e elegância! Mas, veja só você! Meu Deus! E então, como você está? Está rico? Casou? Eu já sou casado, como pode ver... Esta é minha mulher, Luíza, nascida Vanzenbach... luterana... E este é o meu filho, Nafanail, aluno do terceiro ano do ginásio. Este, Nafânia, é um amigo de infância! Fomos colegas de ginásio! (TCHEKHOV – trad. SOARES, 2011, p. 55)

Na versão portuguesa:

Querido amigo! – começou a dizer o magro depois de se terem beijado – Não estava nada à espera! Que surpresa! Vá, olha bem para mim! Continuas a ser um bonitão! Sempre encantador e janota! Deus seja louvado! Vá, conta lá como vai a tua vida? Estás rico? Casado? Eu já sou casado, como vês... Esta é a minha mulher Luísa, Vantsenbakh em solteira... protestante. E este é o meu filho, Nafanail, aluno da 3ª classe. Este, Hafania, é um amigo da minha infância. Estudamos juntos no liceu! (TCHEKHOV – trad. Khabenskaya, 2011, p. 298)

Os adjetivos e a linguagem usada tornam o conto mais intelectual e menos popular. Comparando com o russo, Saribekyan nos dizia que a fala era mais direta, como em uma conversa cotidiana entre dois amigos. Buscando se aproximar dessas características, nossa versão desta fala ficou:

– Meu querido! – começou o magro, depois de se beijarem. – Nunca imaginei! Que surpresa! Olha para mim! O mesmo bonitão de sempre! Fofa e elegante! Ai, meu Deus! E, então, como você está? Rico? Casado? Eu já sou casado, como pode ver... Esta é minha mulher Luísa Vantsenbakh em solteira... luterana. E este é o meu filho, Natanael, aluno do ginásio. Este, Natan, é um amigo de infância. Estudamos juntos no ginásio. (Grupo *Os Geraldos* e Arman Saribekyan)

As alterações são pequenas, porém significativas. Buscamos traduzir na fala, o estado eufórico do magro sintetizando as perguntas, por exemplo – “Rico?” “Casado?” – e deixando-a mais cotidiana, como por exemplo – “Fofa e elegante?”. O exercício da revisão

da tradução é feito também por meio de improvisações, em que os atores, ao se colocarem ficcionalmente nas situações propostas nos contos, *agem como se fossem* aqueles personagens. Desta maneira, também é possível levar em conta não só as palavras usadas, mas o ritmo de dizê-las, a cadência entre as frases, as entonações, porque sempre há em Tchekhov algo submerso, escondido.

Ainda neste trecho revisado, temos a dificuldade com o nome e o apelido do filho de Porfíri.

- Nome e apelido na tradução brasileira: “Nafanael” e “Nafânia”.
- Nome e apelido na tradução portuguesa: “Nafanael” e “Hafania”.

Na obra de Tchekhov, muitos nomes de personagens, por serem russos, são estranhos e difíceis de serem pronunciados e/ou lidos em português. Em algumas situações, é difícil conseguir relacionar o nome com seu apelido. Numa leitura inicial, pode-se até confundir os personagens. Se pensarmos em teatro, fica evidente que não dará para o público “ler duas vezes” para entender, como pode fazer com um texto em suas mãos. Apenas uma leitura é possível. Este é um dos aspectos que torna a leitura de seu texto um exercício um pouco intelectual.

Levando em consideração esta particularidade e simultaneamente tentando manter uma certa correspondência com Tchekhov, permitimo-nos a licença poética de trocar “Nafanail” por “Natanael” (que já é mais conhecido para os brasileiros) e “Nafânia” – que é o diminutivo do nome – para “Natan”.

A conversa entre os dois continua com Porfíri falando sobre seu emprego: “Sou funcionário, meu caro amigo! Há já dois anos que atingi o oitavo escalão de assessor colegial e já tenho um galardão Stanislav”. (TCHEKHOV trad. SOARES, 2011, p. 298) Enquanto que na edição brasileira: “Sou assessor colegial há dois anos e já recebi o Estanislau”. (TCHEKHOV trad. SOARES, 2011, p. 56) Nesta última, há notas de rodapés que tentam explicar um pouco a estruturação do serviço público na Rússia czarista (época em que o conto foi escrito) e também o que significava receber o Estanislau, que era uma “condecoração para os funcionários civis que atingiam a oitava classe”. (TCHEKHOV trad. SOARES, 2011, p. 56)

Em seguida, Micha fala sobre o cargo que ocupa: “Não, meu querido amigo, pensa mais alto, – disse o gordo. Já sou Conselheiro do III grau e tenho duas estrelas”. (TCHEKHOV trad. Khabenskaya, 2011, p. 299) Na versão brasileira, a tradução é a seguinte: “Não, meu querido, suba um pouco mais – disse o gordo. – Já cheguei a

conselheiro secreto... Tenho duas condecorações”. (TCHEKHOV trad. SOARES, 2011, p. 56).

Percebe-se que pode haver uma confusão no entendimento destes cargos, pois as traduções são muito diferentes. Porfíri é *funcionário do oitavo escalão de assessor colegial* ou *assessor colegial*? No caso de Micha, a confusão é maior, em uma tradução ele é *Conselheiro do III grau* e, na outra, *conselheiro secreto*.

Ocorre que o cargo do primeiro é bem mais baixo (no nível da hierarquia) do que o ocupado pelo segundo. E mais um pouco fundo: o cargo de Micha é algo capaz de deixar o amigo perplexo e subserviente. Por isso, é preciso encontrar algo que possa, somente pelas palavras dos personagens, traduzir essa situação embaraçosa entre eles. Lendo em russo, mesmo não sendo mais cargos que fazem parte da realidade atual deles, esta relação fica clara.

Seguindo o conto, Porfíri muda seu comportamento – o que é visivelmente perceptível em sua fala. Na versão da edição brasileira, ele diz: “Eu, Excelência... Fico muito feliz, senhor! Um amigo de infância, pode-se dizer, e de repente já é um fidalgo importante! Hi-hi”. (TCHEKHOV trad. SOARES, 2011, p. 56)

Com os comentários de Saribekyan sobre a leitura do original em russo e improvisando essa situação, percebemos que esta expressão poderia ser mais direta. O personagem não quer dizer precisamente que está muito feliz, simplesmente *age* reverenciando e cumprimentando o amigo. Além disso, procura se expressar de modo mais cerimonioso: “Eu, Excelência... muito prazer! Um amigo, pode-se dizer, de infância, e de repente, estamos perante um fidalgo assim! Hi-hi”. (*Os Geraldos* e Arman Saribekyan)

Na fala seguinte, do gordo (Micha), temos na tradução brasileira: “Ah, deixa disso! – disse o gordo franzindo a testa. – Para que esse tom? Somos amigos de infância, para com esse servilismo e essa bajulação”. (TCHEKHOV trad. SOARES, 2011, p. 57). Ao trocarmos “para com esse servilismo e bajulação” por “Pare com essa bajulação”, a linguagem fica mais direta e menos intelectual, aproximando-se da versão russa.

Como se pode observar abaixo, a versão portuguesa destas duas falas soa ainda mais intelectual:

Eu, Excelência, ... É um grande prazer! Amigo, pode dizer-se, da infância e, de repente, estamos perante um tão alto dignitário! Hi-hi

– Vá lá, chega! – disse o gordo, fazendo um trejeito. A que propósito falas nesse tom? Somos amigos desde a infância – E que vem para aqui fazer todo esse servilismo! (TCHEKHOV trad. Khabenskaya, 2011, p. 299).

O conto termina nesta cena em que Porfíri e sua família reverenciam perplexos Micha, que por sua vez faz uma menção de despedida, querendo sair rapidamente daquela situação.

Considerações finais

É inegável que a força da obra de Anton Tchekhov é universal. Entretanto, no contexto do leitor e/ou espectador brasileiro, faz-se necessário tocar em possíveis problemas de tradução para uma compreensão mais precisa de seu texto.

Por meio do trabalho de revisão proposto com o conto *O gordo e o magro*, foi possível perceber como os personagens tchekhovianos têm uma linguagem própria – que traduz um estado de espírito, comportamento e/ou modo de pensar. Entretanto, em alguns trechos, há equívocos de tradução que não deixam essa linguagem – do próprio personagem – precisa o suficiente.

Neste artigo, cogitamos e propusemos revisões para alguns destes equívocos. Desta maneira, aprofundamos significativamente a compreensão de uma das obras de Anton Tchekhov e encontramos alguns procedimentos que podem servir à interpretação seu texto no contexto brasileiro.

Referências Bibliográficas:

- STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo, Editora Anhembi Ltda, 1995.
- TCHEKHOV, Anton Pavalovich. *A ilha de Sacalina – notas de viagem*. Tradução, Prefácio e Notas de Tradução de Júlia Ferreira e José Cláudio. Lisboa (Portugal), Relógio D'Água Editores, 2011.
- _____. *Um negócio fracassado e outros contos de humor*. Tradução do russo e prefácio de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre, Ed. L&PM, 2013.
- _____. *Cartas a Swórin – (1886–1891)*. Introdução, tradução e notas de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- KHABENSKAYA, Marina. *O gordo e o magro de Anton Tchekhov*. Revista de Letras do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto – Portugal. 2011/ No 11.

Abstract: This article is the partial result of doctor research in progress: *Chekhov and the Brazilian scene - the subtext to the interpretation of the text*. The strength of the work of Anton Chekhov, Russian writer, is universal. From a comparative analysis of two translations in

Portuguese of the short story "The Fat and the Skinny", this work discuss these translations in order to improve the understanding of his text.

Keywords: A. Chekov; translation; text.

Cadernos

letra e ato

Da palavra mítica à palavra dialogada: confluências entre as origens do teatro e da filosofia na Grécia antiga

Dalila David XAVIER¹ e Luciana da Costa DIAS²

Resumo: O presente artigo procura discutir alguns pontos de confluência entre a origem trágica do teatro ocidental e o nascimento da filosofia, na Grécia dos Séculos VI-IV a.C. Para tanto, parte do fenômeno em comum da laicização da palavra e da descoberta do diálogo (pautado na argumentação racional e na coesão do discurso), elementos marcantes do período.

Palavras-Chave: Tragédia; mito; filosofia.

O presente artigo procura apresentar alguns resultados da pesquisa de Iniciação Científica de mesmo título, realizada no Departamento de Artes Cênicas (DEART / UFOP), cujo objetivo principal foi o de investigar alguns pontos de confluência entre o Teatro Ocidental, em sua origem trágica, e o “nascimento” da filosofia, ocorrido na Grécia dos Séculos VI-IV a.C. Esse estudo se insere dentro do escopo do APORIA (Núcleo de Estudos em Filosofia e Artes da Cena), com cuja temática central dialoga. Em outras palavras, pretende-se aqui discutir o fenômeno em comum da laicização da palavra e seu distanciamento do pensamento mítico em direção à descoberta do diálogo (pautado na argumentação racional e na coesão do discurso), fenômenos marcantes do período. Temos aqui em vista que o teatro, em suas origens, é quase indissociável do mito: a tragédia tem, justamente como marco de seu início, a representação ritualística dos mitos gregos. Seu

¹ E-mail: daliladx6@gmail.com. Graduanda do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (DEART/UFOP).

² Prof. Adj. do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (DEART/ PPGAC /UFOP). Doutora em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

objetivo inicial seria “levar à cena os acontecimentos lendários acerca dos heróis e dos deuses” (GRIMAL 1978, p. 45), vindo seu desenvolvimento (ou seja, justamente aquilo que separará a encenação trágica, progressivamente, de seu caráter ritualístico) a ser profundamente influenciado pelas transformações sociais que então teriam lugar.

Mito, nas sociedades antigas, eram as narrativas fundadoras sobre as origens de algo, sobre a origem do mundo, do universo e das coisas que nele habitam, incluindo os seres humanos. Trata, pois, de acontecimentos e seres ausentes da ordem natural, narrando, assim, as aventuras heroicas daqueles que os antigos consideravam seus antepassados.

Reviver esse tempo, reintegrá-lo o mais frequentemente possível, assistir de novo ao espetáculo das obras divinas, encontrar os seres sobrenaturais e voltar a aprender sua lição criadora é o desejo que podemos ler claramente em todas as repetições rituais dos mitos. Em suma os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenatural e que esta história é significativa, preciosa e exemplar. (ELIADE, 1989, p. 24)

Tão precioso e significativo era de fato o mito, que os poetas eram conhecidos como aqueles cujas divindades escolhiam para, por meio deles, se manifestarem. Levavam, pois, à cena o conhecimento e acima de tudo a verdade.

Em contraposição à mitologia, nasce lado a lado do fenômeno teatral, outra forma de pensamento, uma nova visão de homem e de mundo que chamamos de Filosofia. A palavra filosofia, de origem grega, significa *filo* (amor ou amizade) e *sofia* (sabedoria), em outras palavras “amor ou amizade à sabedoria”. Como coloca Châtelet (1994), trata-se da “invenção da razão”, ou do *logos*. Todavia, esse homem racional não mais se satisfaz com as tradições, com o ideal, com uma verdade absoluta. A verdade do mito entra em choque com a razão, e deste choque resultam profundas transformações na sociedade Grega. A filosofia inaugura a democracia, ou seja, a igualdade entre todos os cidadãos perante as leis e a cidade: todos têm direito à palavra, a opinar em todas as decisões a serem tomadas. Logo, o poeta não é mais portador da palavra de verdade. Consequentemente, a isonomia, ou direito à participação, traz consigo a noção de universalidade, onde a verdade passa a ser uma conquista, por ser eleita em conjunto por meio da argumentação.

Como observa Pierre Vernant (2001, p. 143),

A razão grega não se formou tanto no comércio humano com as coisas, quanto nas relações dos homens entre si. Desenvolveu-se menos com as técnicas que operam no mundo, que por aquelas que dão meios para domínio de outrem, e cujo instrumento comum é a linguagem: a arte do político, do reitor, do professor. A razão grega é a que de maneira positiva, refletida, metódica, permite agir sobre os homens, não transformar a natureza. Dentro de seus limites como em suas inovações é filha da cidade.

A própria visão poético-mítico-arcaica de mundo Grego seria radicalmente transformada dentro do espaço da cidade. Quando a verdade passa a se constituir a partir da persuasão, da argumentação e da racionalidade, elementos que se tornam a chave da vida no espaço da *pólis*, surge a palavra dialogada, “lógica” e até mesmo sofística. O desenvolvimento da argumentação e do diálogo é a mudança radical que a *pólis* viu acontecer e que imprimiria sua marca no mundo ocidental de modo indelével. Surgiu, com o fenômeno urbano, algo até então inédito: a preeminência da palavra racional, dialogada e logicamente sustentada, em detrimento da palavra revelada, mítica.

Considera-se a tragédia como tendo sua origem no culto a Dionísio e nas representações ritualísticas dos mitos gregos. Todavia, na medida em que as explicações mitológicas mostraram-se insuficientes para responder as inquietações humanas, teria surgido espaço para uma nova forma de pensar o mundo, mais racional e filosófica. A passagem entre as duas formas de pensar, contudo, longe de ser uma transição fácil ou direta, representa um longo período de transformações e decantação. Seriam neste sentido, a tragédia e a filosofia faces opostas de uma mesma moeda? Ambas têm suas origens no mesmo período histórico social da sociedade grega, a saber, os séculos VI e IV a.C.

Essa transição não foi, contudo – não poderia jamais ser –, fácil, e são os conflitos e contradições inerentes que encontrarão voz, pela primeira vez, na tragédia. Refletindo sobre estes aspectos pode-se perceber as relações íntimas entre o Teatro e a Filosofia. A filosofia (o pensamento argumentativo que se consolida com Platão e Sócrates) e o teatro (a dramatização progressiva da palavra-diálogo em contraposição ao coro e sua cada vez maior separação do ritual) surgem juntos, se alterando e modificando mutuamente.

Para compreender melhor a proposta aqui apresentada, se faz necessária o entendimento de alguns conceitos-chave para a realização desta pesquisa, são eles mito e *logos*. Uma vez que estes conceitos foram se modificando ao longo do tempo e seus significados atuais muito se diferem do sentido que lhes era conferido nas sociedades mais antigas, cabe uma retomada do que estas palavras representavam para estes povos, contexto aqui abordado.

O significado e a relevância do mito nas civilizações mais antigas se difere consideravelmente do conceito atual. Para esses povos a palavra mito é uma história ou narrativa verdadeira e, sobretudo, sagrada, a respeito da criação do mundo e do homem. Sua função seria explicar as origens do universo e da realidade. Ao ser fecundada pelo soberano Zeus, memória (*Mnemosyne*) dá vida à palavra cantada, ou seja, às musas. Portanto a palavra cantada, oral, advém da memória, e assim o poeta, como nos afirma Jaa Torrano (1991, p. 11) “... tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (*Musas*)”.

De maneira que para os Gregos do período arcaico a palavra não se limitava à representação, mas tinha o poder de tornar presente aquilo que era dito. Através dela, o poeta dirigia os homens a um momento atemporal, presentificando o passado. Em um tempo que precede a palavra escrita, a palavra cantada se manteve como principal fonte religiosa e espiritual dos povos. Isso se deve, talvez, a seu caráter Idealizador, no sentido de educar o comportamento humano. Pela palavra mítica o homem aprende a maneira ideal de se comportar e agir diante do mundo.

A afirmação anterior traz à tona outro conceito fundamental para o estudo das origens do teatro, o ritual. Ora, se o modelo comportamental foi deixado pelos antepassados através da palavra, é possível chegar a eles, ou ainda alcançar novamente o “Tempo dos Deuses”, por meio do ritual. O ritual é, pois, o ato de repetir ou reviver aquilo que foi vivido pelos antepassados, e dizem respeito, como nos afirma Mircea Eliade (1989), a todas as atividades humanas significativas, como a educação, alimentação, casamento, sabedoria e arte, assim como morte e nascimento, creio eu.

O teatro Grego é um exemplo bastante significativo da proposição anterior. À luz da historiadora Margot Berthold (2004) entendemos como, a partir da prática ritual, elo entre os homens e os Deuses, surge o Teatro. A saber, Dionísio – considerado Deus do teatro – era anteriormente cultuado nos rituais de produção do vinho, e a própria embriaguez do vinho e as orgias às quais ele é ligado nos remete ao estado de êxtase que se busca nos rituais, o que Aristóteles denomina mais tarde como a *catarse*. Diria que o teatro não só nasce do ritual mas é um ritual, na medida em que instaura outro tempo dentro do tempo real no qual vivemos. Este é o momento de retorno às origens a fim de reafirmar os laços e aprender. A tragédia Grega, por exemplo, é um revivificar dos Deuses.

Entretanto, nesta mesma Grécia religiosa e ritualística desponta o *logos*, definido pela autora Marilena Chauí (2002) como razão íntima de uma coisa, explicação racional de

algo que dá razão, sentido, valor e causa à algo. Nesta perspectiva o *logos* opõe-se ao mito. É como se de alguma forma as explicações mítico-religiosas não mais suprissem a curiosidade e necessidade humana de dar sentido às coisas. Assim, o *logos* explica o mundo de forma racional e o homem se percebe capaz de decidir, não mais sujeito às ordens divinas. Por consequência das profundas mudanças ocorridas, tem-se a laicização da palavra. O aperfeiçoamento do alfabeto promove a desvalorização da *Alethéia*, aquilo que não deve ser esquecido (a verdade), em prol da *doxa*, a opinião que nos remete ao discurso, à palavra dialogada. Esta só pode ocorrer na medida em que os homens passam a se relacionar em termos de igualdade, retirando do poeta a exclusividade da palavra. Ao relatar sobre esse momento de dessacralização da palavra, o autor Luís Alfredo García Roza (1955) aponta:

Simonides é o primeiro poeta a fazer da poesia um ofício remunerado, mas sua grande novidade não reside nisto e sim no fato de que é o primeiro a reconhecer o caráter artificial da palavra, isto é, que ela é uma *imagem* do real e não parte do real. (GARCIA-ROZA, 1995, p.35)

Ao contrário do período Arcaico, agora a palavra passa a ser representativa, ou seja, ela apenas representa ou nomeia algo real, mas não é a realidade em si.

A grande questão, na verdade, é a maneira com que o embate entre o mito e o *logos*, ou ainda entre a palavra mítica e a palavra dialogada, se mostram na civilização Grega ao longo do período entre os séculos VI e VII a.C. A tragédia não é, pois, o mito, mas sim o choque entre esses dois valores. O mito como palavra revelada, perdendo força, e o *logos* que ainda está ascendendo, e por isso mesmo não possui forma dada ou definida – quadro que se alterará somente no século IV a.c, com Platão e Aristóteles. Vejamos como isto se dá.

Em um tempo anterior à tragédia, o que chamamos hoje de “Grécia” era formada por pequenas comunidades rurais. Nesta cultura agrícola-pastoril predominava a ordem religiosa, o mito e o culto aos Deuses, expressidos por meio dos Rituais.

No século XII a.C os povos iniciam movimentos migratórios (como é o caso dos Aqueus quando sofreram a invasão Dórica). Os constantes movimentos de migração aproximaram os povos, que foram então se desenvolvendo não só economicamente como também culturalmente. Parte crucial deste desenvolvimento foi a navegação, que propiciou contato, sobretudo, com os povos do Oriente, fomentando não só o comércio, mas,

principalmente, novas descobertas, como a invenção da moeda, do calendário e do alfabeto.

Ancoradas nas transformações citadas acima, o que temos entre os séculos VII e VI a.C é a crescente urbanização e uma nova forma de pensar - a que chamaremos Filosofia. Segundo a autora Marilena Chauí (1994) a filosofia nasce nesse contexto entre o fim do século VII e início do século VI a.C.

As profundas modificações oriundas do fenômeno urbano alteraram a vida não só estruturalmente, mas também espiritualmente. Em termos espirituais, o homem urbano nascente em muito se difere do rural: sua instância primeira passa a ser a “razão”, o discernimento e o diálogo. O homem dá, com isso, os primeiros passos em direção ao reconhecimento de si mesmo como agente do destino. Entende-se por agente aquele que age ou ainda aquele que toma para si a ação, assumindo suas consequências e responsabilidades. Podemos assim afirmar a filosofia como manifestação primeira do desejo humano de liberdade e autonomia.

O nascimento da filosofia representa modificações profundas no pensamento do homem grego. Cabe refletir acerca dos fatores que contribuíram para que esta nova maneira de pensar se estabelecesse entre os homens, pois ainda que tenhamos em conta o desenvolvimento obtido pelo contato entre os povos, como o comércio a criação do alfabeto e da moeda, estes ainda se mostram insuficientes para explicar por si só um fenômeno tão inusitado e complexo como a filosofia. Como nos diz Marilena Chauí (1994, p. 35):

Muitas têm sido as explicações das causas históricas para a origem da filosofia na Jônia. Alguns consideram que as navegações e as transformações técnicas tiveram o poder de desencantar o mundo e forçar o surgimento de explicações racionais sobre a realidade. Outros enfatizam a invenção do calendário (tempo abstrato), da moeda (signo abstrato para a ação de troca) e da escrita alfabética (transcrição abstrata da palavra e do pensamento), que teriam propiciado o desenvolvimento da capacidade de abstração dos gregos, abrindo caminho para a filosofia. Sem dúvida esses fatores foram importantes e não podem ser desconsiderados nem minimizados, mas não foram os principais. A principal determinação histórica para o nascimento da filosofia é política: O nascimento simultâneo a ela, da Cidade- Estado, isto é, da Pólis, pois com esta desaparece a figura que foi a do antecessor do filósofo, o mestre da verdade (o poeta, o advinho e o rei -de-justiça).

Em outras palavras, a cidade, foi a grande responsável pelo nascimento da filosofia, na medida em que estabelece uma nova relação entre os homens. Despontam ideais políticos como a democracia e a justiça, que permitem ao homem a *isegoria* (o direito a palavra ou opinião) e a *isonomia* (igualdade perante as leis e perante os outros homens), direitos fundamentais para o exercício da filosofia. Em contraposição ao período arcaico em que a palavra era privilégio dos poetas, detentores únicos do conhecimento e da verdade, a democracia traz como consequência a laicização da palavra, agora exprimida pelo diálogo – que permite que os homens cheguem através do discurso a um consenso, ou não, daquilo que deve ser tomado como verdade, como certo ou errado.

Denominamos o período de nascimento da filosofia (século VI a.C) anterior a Sócrates como Pré-Socrático, exatamente por ser anterior ao nascimento de Sócrates, personagem fundamental para a consolidação da filosofia, bem como seu objeto de estudo.

A filosofia Pré-Socrática não possui, portanto, um corpo consolidado, e ao contrário do que se pensa ela não tem como objetivo romper os laços com a palavra mítica. Ela busca na verdade o mesmo que o mito. A palavra Mítica narra a criação do universo pela interseção de seres sobrenaturais. Assim, sabemos que a principal questão do mito é a origem do universo e de todas as coisas. Ora, também a filosofia nascente se debruçará sobre essa questão, buscando dar-lhe, contudo, uma resposta através da razão ou (*logos*) e não através da ação dos Deuses.

A medida que a filosofia vai ganhando força, também muda seu objeto de estudo, passando, nos séculos V e IV a.C, do estudo das origens para o estudo da formação do cidadão e do sábio virtuoso, ocupando-se da política e da ética. A partir do Século V a.C (Período Socrático), então, a *Pólis* e o homem são os principais objetos de estudo da filosofia. Isto ocorre em função da consolidação de cidades-estado, dentre as quais se destaca Atenas, que pode ser considerada o centro comercial e intelectual do mundo grego. Atenas, em seu apogeu, consolidou o fenômeno urbano na Antiguidade: mais de 250 mil habitantes, forte comércio e manufatura, e – principalmente – organização estatal laica.

Do que se sabe hoje, as primeiras tragédias foram encenadas no governo do tirano Pisítrato, no ano de 534 a.C, nas Grandes Dionisíacas, festival realizado em honra a Dionísio. A esse respeito nos diz a autora Margot Berthold (2011, p. 104):

Pisítrato, o sagaz tirano de Atenas que promoveu o comércio e as artes e foi o fundador das Panateneias e das Grandes Dionisíacas, esforçou-se para emprestar esplendor a essas festividades Públicas. Em março do ano de 534 a.C; trouxe de Icária para Atenas o ator Téspis, e ordenou que ele participasse da Grande Dionisíaca.

Téspis teve uma nova e criativa ideia que faria história. Ele se colocou à parte do coro como solista, e assim criou o papel do *hypocrites* (“respondedor” e, mais tarde, “ator”), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro. Essa inovação, e primeiramente não mais do que o embrião dentro do rito do sacrifício, se desenvolveria mais tarde na tragédia, etimologicamente, *tragos* (“bode”) e *ode* (“canto”).

A própria etimologia da palavra teatro provém do grego “*Thea*”, olhar com interesse, e “*tron*”, donde. Significa, pois, local de onde se vê, e me pareceria impensável seu despontar não fosse a laicização da palavra e do espaço trazidas pela filosofia. Os cultos agrários ou rituais ditirâmbicos, ao migrarem para o espaço urbano, se transformam, ganhando independência em direção àquilo que hoje denominamos Teatro. Não podemos desconsiderar toda a teatralidade presente nos ritos mais antigos, mas aquilo que propriamente consideramos como teatro ocidental – tal como o entendemos em termos de cena, diálogo e até mesmo local específico de encenação – nasce com a cidade e a democracia grega, que dá origem ao ideal de espaço público e de vida pública.

Se antes os cultos se realizavam nas propriedades ou nas pequenas comunidades, agora ele é um evento da cidade aberto a todos os cidadãos, e com isso conquista um lugar próprio: os grandes Teatros, que serão construídos por toda a Hélade, como por exemplo o Teatro de Epidauro, um dos mais bem preservados.

É possível evidenciar na origem da Tragédia as influências do pensamento Filosófico. Tínhamos a princípio o predomínio da palavra cantada, o ditirambo, e dele se destaca o diálogo, que ganha cada vez mais importância sobre o coro. Este é, curiosamente, segundo Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (1992), justamente aquilo que ainda sobrevive da palavra Mitológica. A tragédia emerge como fruto de um embate entre tradição, mito e filosofia (*logos*), o que supõe uma mudança de pensamento. Sabemos que as mudanças de mentalidade são demasiado demoradas e nada fáceis, pois significa ver cair por terra tudo aquilo que parecia uma constatação inabalável até pouco tempo atrás. Os textos trágicos me parecem exatamente a expressão viva da dualidade em que se encontrava o homem grego, dividido entre a obediência aos Deuses e aos antepassados, a manutenção da tradição e o ideal de liberdade e até mesmo o desejo de agir por sua própria conta em risco.

O autor Jean Pierre Vernat (1991, p. 4) pontua de forma bem contundente esta questão:

A Tragédia, entretanto, assume um distanciamento em relação aos mitos heroicos em que se inspira e que transpõe com muita liberdade. questiona-os. Confronta os valores heroicos, as

representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da cidade.

Para além destes fatores, é perceptível nos textos trágicos, ainda, a evolução do pensamento filosófico. O fenômeno da laicização, oriundo do pensamento filosófico, parece impresso nas obras teatrais com a mesma proporção em que vai se instaurando na cidade. De tal forma que identifica-se a ligação entre teatro e filosofia de acordo com a transformação que pode ser observada entre as obras de Ésquilo (525a.C - 456a.C) e de Eurípedes (480 a.C - 406 a.C), respectivamente o primeiro e o último tragediógrafo de que temos registro.

Ésquilo (525a.C - 456a.C) é o mais antigo dos poetas trágicos cuja obra chegou até nossos dias. É considerado o criador da tragédia na Ática por ter introduzido o segundo ator em cena, diferenciando a tragédia do ritual ditirâmico e reduzindo o papel do coro: assim se tornou possível o diálogo entre as personagens e, com isso, a ação dramática. Consta que tenha escrito noventa peças, das quais somente sete tragédias sobreviveram, dentre elas *Prometeu Acorrentado*, escrita entre 462 e 459 a.C. Por outro lado, ao que se sabe, Eurípedes (480 a.C - 406 a.C) foi autor de noventa e duas tragédias, das quais somente dezoito chegaram completas aos nossos dias. Suas tragédias contam a história dos vencidos, buscando dramatizar os conflitos internos do indivíduo, como a obra *Medeia* (431 a.C.) o mostra. Seu caráter revolucionário é considerado como advindo do fato de suas personagens não serem mais heróis ou indivíduos próximos ao divino. Como coloca Margot Berthold, “Eurípedes estava interessado, no princípio da decepção, na relativização dos valores éticos. O pronunciamento divino não era verdade absoluta para ele e não lhe oferecia nenhuma solução conciliatória final”. (BERTHOLD, 2001, p. 110)

Finalizando o presente artigo, vimos que se tem, assim, diversos pontos de confluência entre o teatro ocidental, em sua origem trágica, e o nascimento da filosofia, na Grécia dos séculos VI- IV a.C., a partir do fenômeno em comum da laicização da palavra e da descoberta do diálogo (pautado na argumentação racional e na coesão do discurso), fenômenos marcantes do período. Embora longe de esgotar a questão, mostrou-se no estudo que o impulso filosófico se mostra estreitamente imbricado com a origem do teatro no Ocidente – e o teatro se modifica em função deste mesmo impulso. Daí, talvez, a tese de Nietzsche (1992), que afirma: “a Tragédia morre por suicídio”. O mesmo impulso para a laicização da palavra, que dá independência ao texto trágico, parece ser aquele que distancia

a tragédia da teatralidade originária do mito, em seu caráter mágico de encenação e repetição.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Guilherme de; VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. São Paulo, Perspectiva, 1997.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- CHÂTELET, François. *Uma história da razão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo, Brasiliense, 1994
- DIAS, Luciana da Costa. O teatro e a cidade: notas sobre uma origem comum. In: *Revista Artefilosofia*. UFOP, v. 12, 2012, pp. 48-61.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa, Edições 70, 1989.
- ÉSQUILO; SÓFOCLES EURÍPEDE; ARISTÓFANES. *Teatro Grego*. [Seleção, Introdução, notas e tradução direta do grego por Jaime Bruna]. São Paulo, Cultrix, s/d.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa, Edições 70, 1978.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e introdução de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou belenismo e pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

Abstract: This article intends to discuss some points of confluence between the tragic origin of Western Theatre and the birth of Philosophy in the Greece of VI-IV b.C centuries. As such, it focus on the phenomenon of laicizing of word and on the discovery of dialogue (lined by rational argumentation and by cohesion of speech), which are remarkable elements of that time.

Keywords: Tragedy; mith; philosophy.

Cadernos

letra e ato

Algumas reflexões sobre a modernização do drama no Brasil – conjecturas e possibilidades

Elen de MEDEIROS¹

Resumo: Tendo como ponto de partida alguns pressupostos teóricos discutidos por Szondi (2001) e por Sarrazac (2012) acerca da modernização dramática, pretende-se levantar algumas questões sobre dos caminhos do drama moderno brasileiro. Para isso, tem-se como referência obras produzidas entre 1910 e 1940, anos que antecederam o teatro moderno.

Palavras-chave: Drama moderno; crise do drama; teatro brasileiro.

Por uma noção de drama moderno

Para a compreensão dos processos de transformação do drama convencional para o drama moderno, podemos partir dos pressupostos apontados por Peter Szondi (2001), especialmente suas reflexões acerca da *crise do drama* e as insurgências estéticas a partir disso. Não se trata, no entanto, de compreender o processo de transformação do drama convencional para o drama moderno no Brasil a partir da forma como se procedeu na Europa, por suas especificidades sociais, culturais e econômicas. Antes, trata-se de ter o pensamento acerca de uma *crise dramática* como um procedimento de investigação para, então, expandir a compreensão acerca do drama moderno brasileiro. É dessa forma, pois, que o ponto fulcral a respeito da crise do drama aponta nossos caminhos de investigação: a *antinomia* entre forma e conteúdo.

¹ E-mail: elendemedeiros@hotmail.com. Professora de Teoria e História do Teatro no Departamento de Artes Cênicas da UFOP. É doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp. Realizou pesquisa de pós-doutorado sobre dramaturgia e teatro moderno e contemporâneo brasileiros pela USP.

Segundo o crítico húngaro, é a partir do final do século XIX que o drama negará seu conteúdo, representado pela relação intersubjetiva, pelo diálogo e pelo tempo presente. Se o princípio da forma dramática é a negação da separação entre sujeito e objeto, essa negação e a constante inserção do eu-épico no âmago da composição do drama provocará esse rompimento, essa separação, que será responsável por desencadear novos formatos. A partir dessa oposição a quebra da estrutura tradicional se destaca:

Essa oposição sujeito-objeto, situada ao mesmo tempo no plano da forma e no do conteúdo, é representada pelas situações épicas básicas (narrador épico – objeto) que, tematicamente enquadradas, aparecem como cenas dramáticas (SZONDI, 2001, p. 94).

Ora, como se sabe, os dramaturgos do período se propõem a explorar novos formatos de escritura, a fim de abordar outras perspectivas do homem moderno, a que o drama convencional já não dava conta de tratar. Fechado em si mesmo, o drama começa a ter suas barreiras confrontadas pelos conteúdos históricos, e passa a entrar em uma crise de estrutura, que sofrerá significativas transformações em todo o século XX.

Jean-Pierre Sarrazac, crítico francês e dramaturgo, se debruça igualmente a compreender o drama moderno e contemporâneo a partir da noção de *rapsódia*. Na introdução do *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012) ele procura expandir a reflexão szondiana acerca da *crise do drama*, dando continuidade à premissa de que o homem do século XX é um homem que vive sob o signo da *separação* – separado dos outros, do corpo social, de si mesmo. E a teoria de Szondi nos mostra que essa separação se traduz, no teatro, na separação do sujeito e do objeto: “essa síntese dialética do objetivo (o épico) e o subjetivo (o sujeito) que operava o estilo dramático – interioridade exteriorizada, exterioridade interiorizada – não é mais possível” (SARRAZAC, 2012, p. 23). Além disso, Sarrazac enfatiza o fato de que o homem do século XX não está apenas separado, mas também fragmentado, isolado, e que o drama moderno e contemporâneo abre espaço para outras formas dramáticas além da épica.

Esses pensamentos, expostos de forma resumida nessa curta introdução, ganha corpo ao longo dos vários trabalhos desenvolvidos pelo crítico e por seu grupo de pesquisa da Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle². Em seu livro *O futuro do drama*, estudo da dramaturgia produzida após a década de 1950, Sarrazac reflete sobre os caminhos que o drama tomou após a separação total do sujeito e objeto no cerne da composição dramática. Com essa hibridação constante da forma cada vez mais complexificada de

² Grupo de Pesquisa sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo.

acordo com as relações humanas e sociais, o drama tende a assumir um significado e extensão que não tinha.

Nesse sentido, o drama moderno e contemporâneo se tornou uma espécie de *patchwork*, em que se evidenciam a desconstrução do diálogo, o uso do “não-dito”, um silêncio específico, o conflito entre o princípio dramático e o princípio épico, o questionamento da noção de personagem, a questão dos gêneros e dos legados da tradição. Tanto que “nem transcendente aos gêneros, nem gênero em si mesmo, o drama moderno representa uma das formas mais livres e mais concretas da escrita moderna” (SARRAZAC, 2002, p. 27).

Refletir sobre essa hibridação da forma impõe uma reflexão da própria relação do drama com o seu contexto, da maneira como essa *forma* é o seu conteúdo precipitado. É por estas vias que pensar o drama brasileiro que precedeu a modernização teatral no Brasil, na década de 1940, requer um cuidado com a observação dos anseios de um Brasil recém-republicano e saído de uma sociedade escravocrata. Foi, de maneira diversa da ocorrida na Europa, uma transformação social intensa, que atingiu a relação do brasileiro com a sociedade e consigo mesmo. A partir disso, nota-se a forma vigente como insuficiente para a representação dos anseios surgidos com a nova ordem social. Sarrazac observa, ainda, que “a modernidade da escrita dramática decide-se num movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas” (Idem, p. 36).

Em *Mise en crise de la forme dramatique [1880-1910]* há a proposta de olhar mais atentamente a essa crise dramática no período finissecular. A proposta teórica de Sarrazac em relação ao período sugere não olhar para o naturalismo e para o simbolismo como correntes estéticas antagônicas, mas como complementares e que se cruzam nas dramaturgias produzidas:

Plutôt que de nous plier au schéma classique où le théâtre symboliste succède au théâtre naturaliste tel le nouveau roi au monarque défunt, nous nous sommes fondés sur certaines particularités – historiques et poétiques – des relations entre dramaturgies naturaliste et symboliste pour proposer le concept esthétique de “carrefour naturalo-symboliste”. Nous choisissons en effet de considérer ces deux écoles – ou ces deux “moments” – dans les rapports d’oscillation, de complémentarité ou de tension des contraires qui les unissent.³ (Idem, p. 7)

³ Mais do que nos ligarmos ao esquema clássico em que o teatro simbolista sucede o teatro naturalista, tal como o novo rei ao monarca falecido, nós nos fundamentamos em certas particularidades – históricas e poéticas – das relações entre dramaturgias naturalista e simbolista para propor o conceito estético de “encruzilhada naturalista-simbolista”.

Escolhemos considerar essas duas escolas – ou esses dois “momentos” – em uma relação de oscilação, de complementaridade ou de tensão contrárias que as unem. (Tradução nossa).

Para pensar acerca dessa crise dramática (considerada pelo estudioso como sem resolução), há uma avaliação dos fatores exógenos (o desenvolvimento da encenação, da cenografia, da interpretação, mas também do romance e do cinema) e dos fatores endógenos, que estão na estrutura interna da obra dramática.

Esse momento de transformação estética – a encruzilhada naturalista-simbolista – foi responsável, afirma Sarrazac, por grandes transformações da forma dramática que se estendem por mais de um século, e a dramaturgia contemporânea é tributária desse período, com a desconstrução da ação, da personagem, do diálogo.

É importante destacar a identificação, entre os teóricos⁴, de um período em comum em que, impulsionados pelas transformações sociais e econômicas que determinaram a forma de olhar o homem do século XX, os dramaturgos sentiram a necessidade de traduzir essas problemáticas em forma. Esse período, que teve início na última década do século XIX, foi marcado pela crítica radical ao conjunto da tradição dramática da Europa, suscitando dos modos de exercício do teatro e de suas finalidades. Também é o momento do progresso técnico-científico, mas ao mesmo tempo uma crise dessa representação objetiva das coisas:

On voit s'articuler des conceptions de la causalité qui disqualifient l'univers des apparences et récusent tous les modèles reçus de la rationalisation, avec leurs enchaînements logiques; des philosophies qui montrent la fragmentation du temps, la fluidité mouvante du réel, les difficultés de la communication entre les consciences, l'atomisation des objets dans l'espace; des théories de l'inconscient qui bouleversent peu à peu toutes les notions reçues sur la vie du moi et ses rapports à l'art.⁵ (ABIRACHED, 1994, p. 176)

É um período de contradições que determinará os rumos do teatro moderno e, posteriormente, contemporâneo, essa “encruzilhada” estética.

Nesse sentido, Eudinyr Fraga aponta a importância da dramaturgia e do pensamento de Maurice Maeterlinck para o movimento simbolista: “o pequeno prefácio escrito por Maeterlinck para a edição de 1901 do seu teatro é muito esclarecedor e do seu pensamento podem-se determinar alguns pontos básicos de uma estética dramática simbolista” (FRAGA, 1992, p. 47). A posição contrária do belga ante o determinismo, que

⁴ Fazem coro à concepção do período finissecular como um momento de crise Roubine (1998) e Abirached (1994).

⁵ Vê-se articular concepções de causalidade que desqualificam o universo das aparências e recusam todos os modelos recebidos da racionalização, com seus encadeamentos lógicos; filosofias que mostram a fragmentação do tempo, a fluidez movente do real, as dificuldades de comunicação entre as consciências, a atomização dos objetos no espaço, teorias do inconsciente que bagunçam pouco a pouco as noções recebidas sobre a vida do eu e suas relações com a arte. (Tradução nossa)

se traduz em estética em seu teatro, encontrará eco em outros países da Europa, ultrapassará fronteiras e ganhará caráter universalizado. Esse antiteatro, que se opõe aos princípios fundamentais do teatro enquanto ação imediata e *mimesis*, será fundamental para o questionamento da forma dramática tradicional, bem como das representações cênicas convencionais a que o público estava acostumado, já que renuncia aos efeitos característicos da *pièce bien faite*.

Este drama se configurará conforme a concepção dos simbolistas em relação à representação dos questionamentos acerca do mundo. Assim como esses poetas se dedicam a estudar os sentimentos humanos, seus efeitos materiais e psicológicos, o teatro simbolista pressupõe a presença de um espectador silencioso, “que observa sem esclarecer, que oprime e angustia, *uma terceira personagem enigmática*”. (Idem, p. 48) E, ainda como formalização de suas reflexões, o drama simbolista se caracteriza pela ausência de uma intriga lógica, tão presente nos dramas realistas: “Inexiste, pois, crise ou conflito evidente, substituído por uma atmosfera de intensa *não presença*, ou melhor, de ausência” (Idem, pp. 48-9).

Essa constituição formal do drama simbolista, em sintonia com a reflexão orientada pela imposição contra o pensamento racionalista vigente até então, será responsável pelos rumos que o teatro moderno irá tomar a partir das experiências cênicas de Lugné-Poe, na França, e de Meyerhold, na Rússia.

Robert Abirached (1994) identifica no simbolismo o momento em que a personagem teatral sofrerá significativa transformação, a ponto de nomeá-las como *desencarnadas* pela ausência de uma configuração mais realista e objetiva. Esse momento em que o simbolismo se desenvolve, é aquele em que a cena europeia passa por um processo de transição e vive suas contradições: entre o passado de tradição e o futuro coberto de novas descobertas, o teatro perde sua legitimidade em meio a um mundo cada vez mais incerto e menos seguro de si mesmo. Nesse sentido, há uma crise de representação do homem, em todas as artes, e o simbolismo foge do real, da ideia de *mimesis* teatral, desencarnando as personagens:

Désincarner le personnage, cela veut dire pour l'écrivain effacer ses liaisons avec les contingences du monde et l'affronter à des forces quintessenciées, dans un espace débarrassé de l'histoire. D'une part, une âme délivrée de tout ce qui l'individualise et la soumet aux accidents de l'actualité: état civil, caractère, physiologie, métier, appartenance à un lieu ou à un siècle; toutes les traces du réel éliminées, reste un être tissé de mots, qui peut vivre métaphoriquement les passions primordiales et

explorer les parcours immémoriaux de l'humanité.⁶ (ABIRACHED, 1994, p. 182)

Essa ideia de transformação da composição da personagem será importante para a abordagem de alguns aspectos do drama brasileiro, não tanto pelo descolamento delas da realidade imediata, mas na configuração do que é a personagem tradicional. Tanto que ao repensar a noção de *crise do drama*, Sarrazac o alia a outros fatores, todos interligados: a crise da personagem, a crise da fábula, a crise do diálogo e a crise da relação público-plateia. Há, assim, um encaminhamento da discussão no sentido de *questionamento* da forma tradicional do drama, procurando explorar as fronteiras e, em certo sentido, extrapolando-as.

Em busca da renovação

No início do século XX, houve uma literatura dramática cuja proposta esteve centrada num evidente contraponto ao teatro comercial vigente, em que os atores-empresários dominavam a cena e a prosódia do palco era ainda notadamente portuguesa. Décio de Almeida Prado (1999, pp. 171-2) faz menção a essa situação de dominação de alguns elementos na cena do Rio de Janeiro:

A companhia que o ocupava [o Recreio Dramático] era portuguesa, ostentando nos primeiros papéis dois atores renomados, Cristiano de Souza e Lucinda Simões, esta quase também brasileira, havendo até um teatro com o seu nome no Rio de Janeiro. (...) À sombra do teatro profissional, mas não ligado a ele, desenvolvia-se uma considerável atividade amadora. (...) Tal atividade amadora, ao que parece, tinha por objetivo não apenas levar ao palco pessoas que se sentiam com vocação dramática porém não queriam perder o seu posto na hierarquia social, mas também preservar um passado teatral julgado honroso e consistente, quer quanto à peça, quer quanto à representação, e que, no entanto, desfazia-se ao contato com o espírito improvisador e irreverente do teatro de revista.

A produção teatral nacional ficava sempre à sombra de uma arte importada da Europa, sobretudo das grandes companhias que, em férias no além-mar, vinham para a América (Estados Unidos, Brasil, Uruguai e Argentina) com seu repertório de óperas, tragédias e dramas. Esse movimento de absorção do produto exterior deixava os

⁶ Desencarnar a personagem quer dizer para o escritor apagar as ligações com as contingências do mundo e afrontá-la a forças quintessenciais, em um espaço liberto da história. De um lado, uma alma livre de tudo o que a individualiza e a submete às situações da atualidade: estado civil, característica, psicologia, função, pertencimento a um lugar ou a um século; todos os traços do real eliminados, resta um ser composto de palavras, que pode viver metaforicamente as paixões primordiais e explorar os percursos imemoriais da humanidade. (Tradução nossa)

dramaturgos nacionais à margem da apreciação crítica, da valorização pelo público e das experimentações artísticas.⁷

Mario Nunes observa essa situação ao afirmar que “o produto indígena é sempre preterido pelo de importação” (vol. I, s.d., p. 14), destacando a presença de atores e companhias estrangeiros no Brasil e que possuíam grande reputação. João do Rio, da mesma forma, lamenta a condição do teatro brasileiro, identificando uma suposta “crise” dessa arte. Segundo ele, “3/4 partes dos elencos eram estrangeiros (...) e as manifestações teatrais sob o ponto de vista da pura arte eram lamentáveis” (In: PEIXOTO, 2009, p. 160). Essa crise, segundo o cronista, seria provocada por dois motivos interligados: de um lado, a avalanche de companhias estrangeiras no Brasil e, em consequência, a escassez dos artistas nacionais e as situações difíceis a que eles estavam submetidos.

Não à toa, em vários momentos, os intelectuais se entusiasmavam com o prenúncio de um novo autor que fosse capaz de trazer à cena brasileira os anseios contemporâneos. Em 1907, quando escreveu sua primeira peça, Paulo Barreto (mais conhecido pelo codinome João do Rio) era ainda um jovem promissor das letras, a quem Arthur Azevedo dedicou algumas linhas de esperança em se tratando do teatro nacional: “Que bela mostra do seu talento de dramaturgo é essa *Última noite*, quatro cenas maravilhosas de vibração e de nervo!”. Um ano antes de seu falecimento, Arthur Azevedo estava esperançoso em relação ao ressurgimento do teatro nacional e, diante do que antevia, Paulo Barreto era um dos nomes que se destacavam. Em crônica escrita em 1910, foi a vez de João do Rio identificar em Roberto Gomes, cuja primeira peça⁸ fora encenada na temporada nacional do Municipal daquele ano, “o escritor de inconfundível sensibilidade, talhado para dotar o nosso teatro com peças admiráveis”. (Idem, p. 117)

Nesse contexto de insatisfação por parte dos intelectuais e de domínio do teatro estrangeiro no Brasil, alguns autores se preocuparam com a construção de uma dramaturgia que fosse destoante. Esse movimento já era visível no final do século XIX, com a postura de Artur Azevedo pela construção de um teatro nacional, reclamando autores que estivessem preocupados com as reais necessidades do palco nacional. Mas a insurgência das primeiras décadas do século XX se diferencia desse movimento nacionalista arquitetado por Artur Azevedo, já que os autores de então estavam mais preocupados em produzir um teatro que não tivesse o mesmo fim das comédias ligeiras. Para isso, não necessariamente a questão nacional entrava nas discussões.

⁷ Aqui não estamos lidando com um teatro que se desenvolvia à margem dessa história “oficial”, como o circo-teatro ou outras formas oriundas de manifestação popular – e que, de todo modo, lidavam muito com as questões latentes da cultura nacional, aliando-as à teatralidade.

⁸ *Ao declinar do dia...* (1910), encenada na temporada nacional do Municipal.

É preciso destacar, ainda, que como contraponto ao teatro “elevado” encenado pelas companhias estrangeiras, aos grupos nacionais restavam as peças de reputação inferior, as conhecidas chanchadas e comédias musicadas, que possuíam um apelo popular forte e, embora repletas de teatralidade, não se preocupavam com a qualidade artística da apresentação. Esse tipo de encenação fazia parte do repertório das companhias profissionais, que procuravam não se distanciar de certa expectativa do público.

O público com que conta o nosso teatro nacional, com ele se nivela: adora a chanchada e quanto mais parva melhor. As peças que tenham um leve sentido literário o enfadam. Quer rir com sandices e deixar o teatro exclamando: gozado! Os conflitos de sentimentos, os embates de ideias são temas enfadonhos. (...) (NUNES, vol. I, p. 16)

Embora esse panorama possa ser um lugar-comum na crítica teatral em relação ao período, o que se nota é que a dramaturgia produzida em oposição a esse teatro ficou marginalizada, sem receber a devida atenção crítica. Pelo simples objetivo de se contrapor a uma norma vigente, esse teatro já mereceria um olhar mais atento, uma vez que se pressupõe nessa postura uma divergência estética e/ou ideológica. Entre 1910 e 1940, há alguns autores que notadamente procuraram impulsionar a cena brasileira para uma vertente que se diferenciasse do teatro puramente comercial, ou “ligeiro”, dando contornos a um teatro que, à sua época, foi chamado de “sério”. Sem uma resposta cênica que se apropriasse das ideias dramáticas, e ainda que esses trabalhos tenham sido realizados somente no âmbito da dramaturgia e sempre de forma isolada, é interessante frisar essa corrente de pensamento que permeou ao menos três décadas de nossa história teatral.

Caminhos do drama moderno brasileiro

Pensar a dramaturgia brasileira à luz da teoria do drama moderno não significa que aqui tenha ocorrido semelhante caminho de questionamento, pela hibridação do épico com o dramático. Mas as premissas de Szondi e de Sarrazc instigam a pensar: de que forma o conceito tradicional de drama (e teatro) brasileiro foi questionado pelos autores ao longo de trinta anos de produção? De que forma o formato tradicional do drama foi posto em questão? Quais são os elementos responsáveis pela(s) proposta(s) de rompimento? Quais foram elas? Dessa forma, talvez pudéssemos pensar em uma produção nacional que, no ímpeto da divergência de paradigmas, propusesse saídas ao que vislumbravam.

Em sua tese de doutorado, *Teatro brasileiro na República Velha*, Cláudia Braga se dedica a estudar a produção de textos teatrais produzidos na República Velha e identifica

em comum neles a procura de uma *brasilidade*. Além dessa característica comum à literatura dramática do final do século XIX e início do XX, segundo a autora se revelam constantes tentativas de aprimoramento da arte dramaturgica.

Coincidindo com o período histórico de início do regime republicano no Brasil, “a dramaturgia da época, acompanhando a sociedade que a cerca, inicia sua ‘proclamação da república’ dos modelos e valores anteriormente consagrados e principia, pouco a pouco, a encontrar sua própria face, sua própria identidade” (BRAGA, 1999, p. 11). A autora nega, contrapondo-se à tradição crítica que se tem do período, que o teatro produzido entre 1889 e 1930 seja *decadente*, especialmente porque há uma nítida continuidade dramaturgica, de cunho predominantemente popular e cômico. Repelindo a ideia de “crise” do teatro no Brasil, especificamente a crise da produção teatral, Braga identificou no período uma expressiva dramaturgia, muito encenada, e que se contrapõe à noção de que após o teatro realista teria surgido uma fase decadente de nosso teatro. O que se nota, claramente, é a opção por um teatro de caráter popular, destoante portanto da perspectiva de grande parte da intelectualidade da época, que idealizava um teatro erudito, o teatro “sério” em oposição ao “ligeiro”. Muitos autores estavam à procura de um teatro genuinamente brasileiro, em que se pudessem consolidar as raízes de uma tradição teatral, sem sequer observarem as raízes nacionais das peças populares.

Em busca dessa *brasilidade*, e procurando refletir o seu tempo, as comédias – e também os dramas escritos nesse período – “apontaram para seus contemporâneos as tensões e transformações de sua época” (Idem, p. 30). Mas, ao fazer isso, ao buscar na condição histórica e social do Brasil o material para o desenvolvimento das peças teatrais, os autores acabaram encontrando barreiras justamente na forma dramaturgica escolhida. Quanto a isso, Braga (Idem, p. 90) é categórica:

Nossos dramaturgos perderam-se tanto mais, quanto mais tentavam demonstrar conhecer qualquer estilo ou escola, quanto mais tentavam ser *didáticos* e não *teatrais*.

(...)

Considerando-se, portanto, a *forma* drama e/ou alta comédia, com o *conteúdo* de reflexão social a que se queria inevitavelmente associá-la, a dificuldade maior para o estabelecimento de nossa “arte dramática” foi a adequação desta forma, estabelecida *a priori*, a conteúdos que se queria discutir, não essencialmente “dramáticos”, ou ainda, não diretamente ligados à nossa realidade).

O que se percebe aqui é uma pulsão desses autores a um rompimento no que tange à temática dos textos dramáticos, incorporando o que a autora chama de “toque de modernidade”, sem que isso interfira diretamente na forma de representação.

Extrapolando um pouco o período investigado por Braga, nos detemos aqui em três décadas de produção dramática, entre 1910 e 1940, que se alinham a três vertentes estéticas primordiais, mas que não se fecham, justamente porque não possuem delineamento claro. O que se destaca ao verificar esse período são algumas formas alternativas de dramaturgia que foram pensadas pelos vários autores, em épocas diferentes e bastante marcadas.

Na década de 1910, destaca-se o teatro de vertente simbolista, paradoxal em sua premissa estética, de composição antagônica. No decênio seguinte, apesar de terem começado a se desenvolver em meados da década de 10, as comédias de costumes assumirão sua hegemonia no teatro brasileiro, perdendo um pouco do seu espaço apenas na década de 1930, quando o teatro começa a agonizar e querer quebrar suas barreiras, em que está à procura de novas alternativas e que a concepção de “moderno” entra em discussão. O que se percebe, claramente, é um movimento de tentativa de renovação do teatro nacional, muitas vezes trazendo à tona discussões sobre uma modernidade dramática.

Os autores que realizaram isso, no entanto, encontraram algumas barreiras evidentes: uma estrutura dramática se impunha, fechada, tradicional, que encontrava respaldo na concepção cênica, acostumada a um teatro que dependia da bilheteria, dividido em sessões, que satisfazia o público com seu único intento: “rir, rir, rir”. Ou seja, a problemática pela qual o teatro no Brasil foi tardiamente modernizado – e a forma como isso aconteceu – é tributária de muitos níveis de complexidade, que não diz respeito somente à dramaturgia, mas ela reproduz alguns problemas do contexto do qual tratamos aqui.

A partir de uma perspectiva de renovação dramática, o teatro simbolista teve fundamental importância para a modernização teatral, seja a partir da quebra dos elementos tradicionais do drama, com Maeterlinck, seja da transformação dos elementos da cena a partir das encenações de Lugné-Poe, na França, e Meyerhold, na Rússia. A composição dramática se altera significativamente, readequando esteticamente a representação do homem e trazendo nítidas alterações na linguagem, na quebra da estrutura tradicional do drama e no enfoque da teatralidade.

Apesar de acusada de ser uma estética preocupada apenas com a “arte pela arte”, em que os aspectos sociais são negligenciados, há de se considerar que o simbolismo foi um dos mais importantes movimentos de renovação cênica na Europa. Também aqui no Brasil é preciso levar em consideração essa inclinação teatral, pois alguns autores se

esforçavam, visivelmente, para obter a renovação dos palcos por meio de elementos que anteviram o teatro de vanguarda. Se não causaram grandes transformações cênicas, é porque havia toda uma norma consolidada com a qual teriam que lutar. Mas seus esforços existiram e são transparentes na construção de seus textos. No entanto, dentre os autores que experimentaram os recursos simbolistas, é perceptível que pouco absorveram da estética, não compreendendo o questionamento da forma dramatúrgica que ela impõe com o esvaziamento das personagens, fragmentação da narrativa, supressão das fronteiras entre a realidade e o sonho. Pouco disso encontramos no teatro de inclinação simbolista desenvolvido no Brasil.

Dentre os autores que procuraram absorver algumas noções do simbolismo, Roberto Gomes foi o que mais compreendeu a estética e identificou nos silêncios uma forma de questionamento à representação do homem. É dessa forma que os silêncios aparecem nas suas peças de um ato, com maior relevo de sua importância em *A casa fechada*, texto descoberto postumamente e que traz, arraigada em sua estrutura, a premissa da representação do homem moderno mais bem desenvolvida – inclusive, um princípio de separação entre sujeito e objeto na forma dramatúrgica (cf. MEDEIROS, 2011).

Outros autores que flertaram com essa estética, como João do Rio, Goulart de Andrade, Oswald de Andrade em parceria com Guilherme de Almeida, e o próprio Roberto Gomes na maioria de seus textos, inserem os recursos estilísticos do simbolismo sem que haja uma justa adequação ao seu conteúdo, ou sem que esteja bem articulado a ele. *Grosso modo*, os dramaturgos brasileiros que se apropriaram de traços do simbolismo não conseguem ajustá-lo à forma dramática preestabelecida, tradicional e vigente, o teatro de *boulevard*; tampouco conseguem, por meio desses recursos, trazer à discussão a representatividade do homem moderno. Ao contrário, colocam em cena o homem burguês, aquele da sociedade da *belle époque*, que vive nas rodas de salão, nos encontros sociais.

Dessa forma, o que se nota nessa corrente estética que vigorou entre os dramaturgos na década de 1910 é a incompatibilidade de dois pontos contrastantes. De um lado, o paradigmático teatro convencional, oriundo do teatro de *boulevard* francês, e que se preocupa em pôr em cena justamente essa fatia da elite social, sem discutir as problemáticas envolvendo as transformações que ocorrem no homem e na sociedade. Por outro lado, uma estética questionadora, mas que perde força quando deslocada, como o simbolismo. O teatro simbolista chegou ao Brasil somente pela forma periférica, não pelo pensamento central; autores se embasaram em alguns detalhes de sua composição, como os silêncios

muito específicos, o uso de alguns símbolos, o ambiente crepuscular, o uso de sombras etc., para escrever seus textos, o que evidencia uma incongruência e, de alguma forma, uma *antinomia*.

Refiro-me aqui à *antinomia* na medida em que se nota um deslocamento de recursos estéticos opostos, que inseridos na mesma forma dramaturgica, não se coadunam. Não se trata, aqui, da mesma contradição de que fala Szondi, ao apontar a crescente presença do eu-épico do interior da estrutura dramática, mas de uma incompatibilidade de escolhas formais. Essa contradição existente na estrutura interna das peças reproduz uma antinomia externa, já que são textos que dialogam pouco ou quase nada com a situação brasileira da época, de intensa transformação econômica e social. Existe uma certa comodidade ao se ajustar a uma corrente vigente, mesmo propondo uma nova forma de teatro, menos teatral e mais literária.

Assim, durante a década de 1910, a problemática colocada em torno do teatro era bem particular: não havia uma crise da forma dramática, mas uma crise da forma dramaturgica, que não conseguia se estabelecer no contexto, ambivalente em sua composição ao dialogar com estéticas divergentes concomitantemente.

A segunda vertente, que ocupou quase que de forma unânime a década de 1920, diz respeito às comédias de costumes. A estrutura dessas peças é firmemente arraigada à chamada *pièce bien faite*, que exigia uma construção dramática coerente, bem articulada, notadamente calcada nos diálogos e cuja ação era articulada pelas personagens. Essa vasta produção de textos, embora tenha tido uma grande recepção do público, não procurou se desvincular do teatro comercial. Ao contrário, esteve sempre aliado a ele, ajustando-se às necessidades imediatas da cena.

Essas comédias de costumes foram responsáveis por polarizar a produção teatral da época: de um lado, elas compunham o chamado teatro “ligeiro”, enquanto intelectuais buscaram um teatro “sério”. Essa polarização permite uma divisão que representa a própria estratificação social: o teatro “ligeiro” era voltado às massas, popular, mas conservador; enquanto isso, o teatro “sério” era produzido por intelectuais para uma elite cultural, e era pretensamente inovador. Isso significa a consolidação da ordem, mantendo de um lado um público massivo condescendente com a situação conservadora, e por outro lado exíguas tentativas de modificá-la – sem se distanciar de todo da própria ordem.

Encenada em 1916, *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza, é paradigmática da Geração Trianon, já que determinou os rumos desse teatro que se desenvolvia no Rio de Janeiro. Segundo consta no texto, ela foi representada pela primeira vez em São Paulo, no

Teatro Boa Vista, em 22 de dezembro de 1916, pela Companhia Leopoldo Fróes. Em seguida, foi levada ao Trianon, no Rio de Janeiro, e alcançou perto de trezentas apresentações. Esses números espantam, sobretudo em uma época em que as peças duravam não mais que uma semana em cartaz, e mostram que o repertório nacional se tornou, para os empresários e atores, uma grande máquina empreendedora. É o que afirma Beti Rabeti (2007, p. 38), ligando esse mecanismo de produção a um formato dramático específico:

Se se observa mais detalhadamente e talvez com critérios mais apropriados a esta coleção de textos em determinante vinculação com o complexo aparelho artístico, econômico e social do teatro do período, veremos a presença de uma escrita dramática bastante peculiar, geradora de um verdadeiro universo dramático próprio, constituído por peças que não guardam, porque não buscam, a aparência de organismos únicos e originais.

A peça de Cláudio de Souza, no entanto, possui uma estrutura singela e ingênua – que se repetirá em outras comédias de costumes –, bem como o próprio tema de que trata. A escrita peculiar de que Rabeti fala diz respeito à imensa produção dramática de cada autor (alguns produziram mais de 100 peças), que se amparava em um sistema de apropriações, mobilidade e deslizamento de cenas. Mesmo com essa particularidade na escrita dramática, os textos que compõem essas comédias de costumes são desenvolvidos de acordo com o padrão que Cláudio de Souza inaugurou: três atos tradicionalmente divididos entre a apresentação, desenvolvimento e desfecho da tensão dramática – que está ligada, invariavelmente, a uma história de amor e/ou ao dualismo entre campo *versus* cidade. As personagens são comumente planas e não apresentam grandes conflitos, dividem-se de acordo com o tema defendido, seja a singeleza e pureza do campo ou a modernidade exótica da cidade.

No texto, Rosinha, personagem ingênua e singela, se contrapõe à irreverência e extravagância de Cecília, moça da cidade. Por meio delas, o tempo todo se estabelece esse embate entre o campo e a cidade, o primeiro sendo representativo da “essência nacional”, onde se encontra o olhar da pureza, a beleza natural em contraponto à modernidade urbana, cujos automóveis, roupas, hábitos e mobiliários bastam para corromper a tranquilidade da vida campestre. Do mesmo modo é a relação de Henrique e Oswaldo. O primeiro é filho de D. Christina, nascido e crescido na fazenda, mas que se mudou para o Rio de Janeiro a fim de se tornar membro da Marinha. Uma vez lá, conheceu e se encantou com a modernidade urbana, envolvendo-se com a jovem Cecília, filha de um ministro. Por outro lado, Oswaldo é filho de um rico fazendeiro da região, mas que desde cedo se

encantou pela cidade e transformou sua fazenda em um retiro moderno no campo. Ele será, por toda a peça, o elemento estranho, responsável por macular a paz do cotidiano interiorano, ao lado de Cecília e sua mãe.

Essa polarização de personagens, de conflitos e de ideias determina no texto sua exata fragilidade. Ao subverter os valores do campo por meio dos elementos que compõem o urbano, Oswaldo se determina como o malandro *bon vivant*, sedutor aos olhos dos moradores das redondezas. No entanto, ao final do conflito, em que o nacionalismo campestre irá se sobrepor, naturalmente, Oswaldo se converte. O que antes era desvirtuoso se torna companheiro dos costumes locais.

Como de praxe nas comédias, os criados são os responsáveis pela comicidade do texto, fazendo as vezes de Arlequim e Briguella da tradição cômica. A despeito dessa retomada da construção clássica da comédia, aliando-a a um debate bastante intrigante e polarizado acerca dos costumes nacionais e da construção de um sentimento nacionalista, os criados da comédia são os ex-escravos, ainda submetidos às mesmas condições de antes, e cuja aparição em cena só é permitida às personagens periféricas. Um tema que estava em vigor na sociedade brasileira do momento, recém-saída da escravatura, em que os negros são negligenciados, e a peça os coloca como figuras integradas ao meio, portadores de interesses e espertezas próprias do palhaço, cômicos, ainda que não se discuta a situação *per se*. O que é colocado em evidência é o enfrentamento entre o velho e o novo, dadas as transformações sociais que ocorrem:

CRISTINA – A louça era fácil de substituir, mas há uma coisa em cada casa que se não pode substituir pelas pratas emprestadas: É o que fica no ar que se evapora das almas que a habitam; (*O cuco canta meia hora*) – é o que, como a voz daquele cuco, há cinquenta anos, desde que se levantaram estas paredes, se foi formando no ar, deixando em cada canto o soluço de uma saudade. E é disso que meu coração de mãe teme que Henrique se envergonhe, ao entrar. (*Leva o lenço aos olhos*) Seria horrível. (SOUZA, p. 6)

Ou seja, essa dramaturgia, embora não seja muito representativa esteticamente para o teatro brasileiro – seja por sua repetição de forma, seja por sua estrutura e temática conservadoras –, traduz em si mesma uma condição de produção e também se torna instrumento para uma leitura da organização social brasileira nesse início de século.

Por fim, a década de 1930 apresenta múltiplas correntes de renovação teatral, e a mais representativa diz respeito a um teatro de cunho ideológico forte, o marxismo. Essa década é o momento em que os autores se mostram cansados das comédias de costumes, dos velhos esquemas de contraposição entre a cidade e o campo, com um nacionalismo

raso e nenhuma inovação estética. O movimento amador começa a se organizar e tem seus primeiros efeitos com o Teatro de Brinquedo, mas só irá efetivar suas transformações no palco na década de 1940. Foi um momento em que os autores tomavam consciência de que as discussões das transformações sociais deveriam ser incorporadas ao drama, mas não atingiam um formato adequado a essas representações, já que estavam bastante atrelados ao formato tradicional. A exceção foi, sem dúvida, Oswald de Andrade, cuja proposta modernista para o teatro alcançou patamares vanguardistas e de total rompimento da forma dramática tradicional.

Foi com *Deus lhe pague* que a peça de ideologia marxista alcança o palco nacional, propondo esteticamente uma nova forma de fazer teatro. Segundo Décio de Almeida Prado (1993, p. 65):

A estreia de *Deus lhe pague*, nos últimos dias de 1932, significou a culminação de tendências, quer teatrais, quer políticas (com o deslocamento para a esquerda suscitado pela Revolução de 30), que já vinham se desenhando havia algum tempo.

(...) Por um lado, *Deus lhe pague* era a concretização de um velho sonho, a transposição para o palco daquele gosto pelo jogo de palavras, pelos paradoxos, pelas máximas aparentemente abusivas ao bom senso, que impregnava boa parte da literatura, ou da má literatura, da década de 20.

E essa tendência atingirá sua culminância com as peças de Oswald de Andrade, escritas logo em seguida à peça de Joracy Camargo e que muito apresentam em comum. Não apenas a referência comunista como eixo central do argumento, mas a referência ao teatro de frases, ao teatro de tese, e aos inúmeros trocadilhos presentes nos textos. “A diferença é que *O rei da vela* é um pouco mais que isso, é igualmente o seu contrário, a paródia, o deboche, os processos cênicos e dramaturgicos postos à mostra, o teatro virado do avesso” (Idem, ibidem), diz Prado. O fato é que somente esse teatro de caráter marxista irá trazer o principal questionamento ao drama no Brasil, pelas mãos de Oswald de Andrade.

A maior parte dos autores, como se vê, esbarrou nas fragilidades e nos equívocos de suas escolhas. Procurando renovar o teatro brasileiro, eles se amparavam em um teatro esgotado de si mesmo, sem que houvesse um confronto de verdade àquilo que estava em voga. Dessa forma, a renovação teatral no Brasil demorou três décadas para que acontecesse (independente da forma como aconteceu), e se vê ao longo desses trinta anos rompimentos com conquistas anteriores, autores em manifestações isoladas, sem a propagação de suas tentativas. Exemplar neste caso é Renato Vianna, que ao longo de

algumas décadas lutou pela renovação teatral brasileira, quase sempre sendo rechaçado pela crítica e pelo próprio universo artístico.

Essas conjecturas, ao trazer à discussão um período tão amplo e suas propostas estéticas, levantam mais questionamentos do que encontram respostas. Ao abordar a perspectiva da composição formal como representação de uma transformação histórico-teatral, muitos dos textos produzidos apresentam, a despeito de suas fragilidades, as problemáticas acerca de um período paradoxal do teatro brasileiro, que é repleto de indagações e de incômodos. O que se vê em comum em muitos autores é um anseio pelo novo, sem saber exatamente de que “novo” se trata. Para buscar um caminho que levasse nossos palcos a uma desejada modernização, foram propostas formas dramáticas diferenciadas, que se opunham ao teatro vigente, mas que também dialogavam com ele, em uma espécie de avanço e recuo que, na construção da dramaturgia, expõe uma contradição nas escolhas estéticas, uma fricção entre elementos quase opostos, dando relevo a um certo tipo de antinomia da forma dramática – que se define a cada caso e foge de generalizações.

De todo modo, existe latente nessa dramaturgia o anseio do novo, e a presença subjacente de algum elemento que busca extrapolar os limites dramáticos: seja pela temática, seja pela inserção de algum ponto estranho à concepção dramática tradicional. Talvez pudéssemos dizer que, em alguns momentos, é possível vislumbrar – dentro de um contexto teatral específico – uma *crise dramática* ou uma *crise dramática* no Brasil, que se dá a partir da conjuntura histórico-social, da proposição de temas novos ou mesmo da busca por novos formatos.

São inúmeras as problemáticas que envolvem essas três décadas de produção, seja em seu contexto histórico-teatral, seja na própria configuração estética que os autores propõem. Estudá-las pela perspectiva dramática, como foi feito aqui, destaca algumas delas, mas não supre a necessidade de olhar atentamente para as questões de representação, que no teatro são imprescindíveis.

Referências Bibliográficas:

- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994.
- BRAGA, Cláudia Mariza. *Teatro brasileiro na República velha: reflexões sobre a dramaturgia brasileira (1889-1930)*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo, ECA/ USP, 1999.
- FRAGA, Eudinyr. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo, Art & Tec, 1992.
- MEDEIROS, Elen de. *Forma crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes*. In: *Pitágoras 500 – Revista de Estudos Teatrais*. vol. 1. Campinas, Unicamp, 2011. pp. 22-39.
- NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. 4 volumes. Rio de Janeiro, SNT, s.d.
- PEIXOTO, Níobe. *João do Rio e o palco*. 2 vol. São Paulo, Edusp, 2009.

- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- _____. O teatro e o modernismo. In: *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Edusp/ Imprensa Oficial, 1999.
- RABETTI, Beti. *Teatro e comicidade 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo, CosacNaify, 2012.
- _____. *Mise en crise de la forme dramatique [1880-1910]*. n° 15-16. Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, 1999.
- _____. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras, 2002.
- SOUZA, Cláudio de. *Flores de sombra*. Versão datilografada, obtida na SBAT. 111 p.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Abstract: Using as starting point some theoretical concepts discussed by Szondi (2001) and by Sarrazac (2012) about the drama modernization, we intend to raise some questions about the paths of modern drama in Brazil. For that we use as reference some pieces produced between 1910 e 1940, years that precede modern drama in Brazil.

Keywords: Modern drama; drama crises; Brazilian theater.

Cadernos

letra e ato

A opereta francesa e o teatro brasileiro: uma proposta de pesquisa

Larissa de Oliveira NEVES¹

Resumo: Esse artigo busca levantar algumas reflexões sobre as características da opereta francesa e sua importância para a história do teatro brasileiro.

Palavras-chave: Opereta francesa; teatro brasileiro; teatro popular.

Artur Azevedo foi um dos mais importantes homens de teatro brasileiros, estando à frente, como cronista teatral e dramaturgo, das principais produções apresentadas na segunda metade do século XIX. Nascido no Maranhão, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1873, trazendo na mala sua primeira peça, *Amor por anexins* (1870). O jovem escritor depara, na Corte, com a popularidade dos espetáculos musicados²: as operetas, encenadas em sua língua original, com elenco trazido da França, no cabaré Alcazar Lyrique (1858-1877), do empresário Joseph Arnaud (?-1878); e suas adaptações para os costumes nacionais, iniciadas com a ideia genial do ator Francisco Correia Vasques (1839-1892), de transformar a peça de maior sucesso no Alcazar (e na França), *Orphée aux Enfers* (1858), na paródia *Orfeu na roça* (1868).

Identificando-se imediatamente com o gênero, Azevedo passa, também, a parodiar as operetas francesas, inaugurando sua profícua carreira como dramaturgo no Rio de Janeiro com a peça *A filha de Maria Angra* (1876), adaptada a partir de *La Fille de Madame*

¹ E-mail: larissa@iar.unicamp.br. Professora de teatro brasileiro, dramaturgia e teoria do teatro da Universidade Estadual de Campinas.

² Companhias francesas de ópera-cômica excursionavam pelo Brasil desde meados dos anos 1830 (ver INACIO, 2013), no entanto somente com a abertura do Alcazar Lyrique inicia-se o processo de vertiginosa popularização das operetas.

Angot (1872), e encenada no teatro Fênix Dramática, do empresário Jacinto Heller (1834–1909). Além de Azevedo e Vasques, diversos autores dedicaram-se ao gênero (Caetano Filgueiras, Augusto de Castro, Joaquim Serra, Eduardo Garrido, entre outros) seja adaptando os originais franceses, seja, posteriormente, criando operetas diretamente nacionais, inclusive na música, composta por brasileiros ou portugueses radicados aqui, e incluindo ritmos brasileiros. Segundo Rubens Brito: “Com *Os noivos* e *A princesa dos cajueiros*, encenadas em 1880, também no Fênix, Artur Azevedo nacionaliza por completo a opereta, tendo como parceiro o compositor português Francisco de Sá Noronha”. (In: FARIA, 2012, p. 222)

O novo gênero abriu caminho para um período bastante intenso da história do teatro brasileiro. Na década de 1880 a opereta teve grande efervescência, multiplicando-se o número de casas de espetáculos do Rio de Janeiro, e sendo também encenada nas províncias, para onde circulavam as companhias mais famosas (GERALDES, 2014). Era um teatro que à época gerava grande controvérsia entre os críticos e literatos, por ser popular e fugir ao que a elite letrada considerava esteticamente melhor para a arte brasileira (NEVES, 2006; 2009) – posicionamento esse que reflete a postura francesa, como veremos. Na década de 1880 juntaram-se às operetas o gênero da revista de ano e a expansão das mágicas, gerando uma espécie de “indústria cultural”. (MENCARELLI, 2003)

Cabe apontar que a chegada da opereta francesa e seu conseqüente abasileiramento trouxe pela primeira vez aos palcos uma dinâmica cênica que encantava e comunicava com o povo (já que tanto a elite econômica e letrada como os mais pobres frequentavam tais espetáculos). Isso acontecia não só pela qualidade artística das peças, como pela incorporação de todo um universo cultural brasileiro, nas músicas (jongos, lundus, maxixes), nas danças (requebros, “umbigadas”), nos temas. Foi um teatro que se iniciou pela importação de gênero e que se transformou, ousamos dizer que quase radicalmente no caso de algumas obras, em uma teatralidade própria nacional. Inclusive Rubens Brito considera as burletas de Artur Azevedo um gênero novo, que faz uso dos recursos cênicos e formais da opereta, da revista e da mágica, tornando-se original. (BRITO In: FARIA, 2012, p. 229)

Antes do advento da opereta, as casas de espetáculo da Corte, embora acessíveis a um público representativo, composto por desde trabalhadores livres à Família Imperial (RONDINELLI, 2012; FARIA, 1993), não deixavam de se restringir a uma parcela específica da população. Claro que o número de habitantes do Rio de Janeiro aumentou

potencialmente no decorrer do século XIX, sem contar a Abolição, que tornou todas as pessoas brasileiras cidadãos livres (ao menos na teoria). No entanto, com algumas exceções, como a obra de Martins Pena, o teatro que comunicava com a grande parcela iletrada da população só ganhou espaço em edifícios teatrais com o advento das operetas.

Um teatro criado com bases na cultura popular brasileira esteve sempre presente no cotidiano do povo, mas sendo apresentado nas ruas, feiras, praças. Em meados do século XIX, por exemplo, tivemos a Barraca do Telles – instalada no Campo de Santana durante a Festa do Divino –, na qual se encenavam cenas cômicas, números de destreza e de dança, teatro de bonecos e, inclusive, peças de Martins Pena (ABREU, 1996). A cena desse “teatrinho” de feira misturava a teatralidade das manifestações artísticas populares, brincadas em festas e folguedos nos quais se reuniam escravos e pessoas livres (pobres e ricos), à estruturação cênica mais formalizada.

No final do século, porém, as peças com alta carga de brasilidade, além de continuarem a ser apresentadas nas ruas, nas feiras e nos circos, ganharam espaço nos edifícios teatrais, quando estes passaram a encenar as operetas, revistas e mágicas, a preços acessíveis a quase todos os bolsos – o valor cobrado pelos ingressos mais baratos equivalia ao de uma passagem de bonde (NEVES, 2006). Trata-se de um momento que interferiu fortemente no desenvolvimento do teatro posterior, inclusive o moderno. E tudo se iniciou com a chegada da opereta francesa.

Existem muitas questões ainda não respondidas sobre como se deu esse processo de abasileiramento da opereta no século XIX: quais as semelhanças e diferenças entre a opereta francesa e a brasileira?, de que modo se deu a passagem, gradual, entre um gênero encenado primeiramente no Rio de Janeiro de forma quase idêntica à francesa (com artistas franceses e na língua original) para então ser traduzido, adaptado e ganhar suas versões tupiniquins em novíssima configuração formal e temática?

O gênero da opereta aportou francês e se transformou em brasileiro, enveredando século XX adentro e sendo decisivo para a composição da nossa história teatral, seja por parte dos que negavam sua importância (visão essa que permaneceu latente até o final do século e que hoje quase não existe mais), seja por parte daqueles que a compreenderam e fizeram uso dela de diversas formas. Entre esses últimos, podemos elencar desde o crítico Alcântara Machado, que, com um olhar arguto, percebeu já na década de 1920 o quanto a modernidade do teatro brasileiro teria a ganhar com a apropriação da espetacularidade e das temáticas oriundas da cultura popular nacional; passando por uma série de dramaturgos como Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Dias Gomes; até chegar aos

grupos e artistas do final do século (Carlos Alberto Soffredini, Teatro de Arena, Teatro Oficina, entre outros) e do teatro contemporâneo. No momento atual do nosso teatro, a busca pela teatralidade dos costumes, das festas e da música brasileiros para criação de espetáculos tem sido uma constante, a ponto de ser difícil elencar os artistas/grupos.³

O gênero

A opereta francesa é um gênero teatral de difícil conceituação: híbrido, teve origem tanto na erudita ópera como na teatralidade pulsante das ruas de Paris, unindo o popular ao erudito. Embora exista bastante material sobre a opereta, não existem tantos estudos críticos e ela ainda hoje gera questões controversas e de complicada solução para os estudiosos do teatro; talvez por ter sido considerada um gênero menor, dentro da hierarquia estético-teatral francesa do século XIX, e as questões entre o popular e o erudito costumam carregar consigo a dualidade dessa pretensa oposição.

Mistura de ópera, ópera-cômica, vaudeville, cenas cômicas, paródia, a opereta encontra-se na delicada posição dos gêneros “novos”, que surgem mediante a mistura de outros tipos de teatralidades mais tradicionais. Jacques Offenbach (1819-1880), considerado inventor da opereta, ao solicitar ao ministro francês a autorização para abertura de um novo teatro, escreveu: “J’aurais l’intention de faire représenter des arlequinades, des pantomimes en un ou plusieurs actes”.⁴ (OFFENBACH *apud* RISSIN, 1980, p. 28). Das arlequinadas e pantomimas em um ou mais atos, sua cena evoluiu para peças de grande porte, a partir de *Orphée aux Enfers*, gerando uma possível diferenciação entre a *opérette* e a *opéra-bouffe*. Essa última seria uma opereta grandiosa, com maior número de atos, de personagens, de figurantes, de elementos de cena (v. RISSIN, p. 74). No Brasil, no entanto, o gênero não recebeu essa diferenciação, sendo chamadas de operetas peças de grande e de mais simples encenação.

Denise Scandarolli Inacio, em pesquisa de doutoramento realizada entre a França e o Brasil (INACIO, 2013), procurou entender e definir o gênero da *opéra-comique*, do qual a opereta seria uma ramificação. A dificuldade de fazê-lo⁵, considerando que a *opéra-comique* era mais antiga e respeitada, institucionalizada dentro do Regime Estatal Francês,

³ Podemos citar, apenas para não deixar em branco, o dramaturgo Luis Alberto de Abreu; os grupos Galpão, Lume, Tá na rua, Ôi nós aqui traveiz, Imbuça, entre tantos outros.

⁴ “Tenho a intenção de fazer encenar arlequinadas, pantomimas, em um ou mais atos.” (trad. minha).

⁵ “Apesar da aparente estabilização de suas estruturas formais, proporcionadas pelo reconhecimento institucional, e de receber os direitos de um teatro, o *opéra-comique* ainda não se estabiliza como gênero fixo, pelo contrário, os limites de suas arestas foram postas em questionamento durante todo o século XIX, na tentativa de criação de uma identidade artística, e ainda hoje causam discussões entre os estudiosos”. (SCANDAROLLI, 2012)

demonstra o quanto as questões genéricas em relação à opereta são ainda mais complexas de serem estudadas.

A opereta gerou alta repercussão na França – assim como no Brasil (NEVES, 2006; 2009), por ser considerada, sob o olhar erudito de seu tempo, um gênero que deturpava elementos reverenciados no campo estético-teatral: “Le nouveau genre, dès sa création, a été à la fois critiqué et méprisé, mais l’excès même des attaques essayées démontre son importance”.⁶ (YON, 1992, p. 555). Embora suas origens remontem ao teatro de feira (YON, 1992, p. 585), o gênero se estabelece e ganha suas feições mais nítidas com Jacques Offenbach, considerado seu maior compositor. Seu caráter híbrido e fluido, ao misturar partes cantadas com faladas, comédia com temas sérios, dança e interpretação, torna, como comentado acima, difícil sua classificação, mas facilita sua adaptação em diferentes culturas, a exemplo da história potente e original que percorreu no Brasil.

Na França, após diversas tentativas fracassadas de ter uma composição sua encenada no teatro *Opéra-Comique*,⁷ Offenbach ousa abrir o seu próprio teatro, o *Bouffes-Parisiens*, no qual poderá fazer encenar livremente suas peças:

Là où règne le spectacle de foire, Offenbach propose au ministre de créer un nouveau genre de divertissement, tenant à la fois du spectacle populaire et du spectacle de qualité⁸ (RISSIN, 1980, p. 31)

La naissance d’un genre nouveau, eu égard au régime du privilège, ne peut que s’accompagner de celle de nouvelles salles, en l’occurrence les Folies-Concertantes et les Bouffes-Parisiens.⁹ (Idem, p. 555)

No teatro *Bouffes-Parisiens* Offenbach começou a ter sucesso em sua carreira, gerando polêmicas e concorrência com os outros teatros. No Brasil, mesmo sem um “régime du privilège”, também tínhamos diversas reservas sobre o que poderia e deveria ser encenado nas casas de espetáculo, enquanto nas feiras a liberdade de experimentação cênica seguia ao gosto do público e dos artistas “saltimbancos”.

⁶ “O novo gênero, desde sua criação, foi criticado e desprezado, mas o próprio excesso dos ataques sofridos demonstra sua importância.” (trad. minha)

⁷ Teatro Nacional, o *Opéra-Comique* apresentava não necessariamente peças cômicas, mas sim aquelas que intercalavam partes cantadas com partes faladas, diferente do *Opéra*, no qual se apresentavam as óperas, inteiramente cantadas.

⁸ “Lá onde reina o espetáculo de feira, Offenbach propôs ao ministro a criação de um novo gênero de divertimento, sendo ao mesmo tempo um espetáculo popular e um espetáculo de qualidade”. (trad. minha)

⁹ “O nascimento de um gênero novo, dado o regime de privilégio, deve ser acompanhado de novas salas, como o *Folies-Concertantes* e o *Bouffes-Parisiens*”. (trad. minha)

Na França o mesmo ocorria, sendo que Offenbach traz para o reduto dos teatros fiscalizados, com maleabilidade e diplomacia, a espetacularidade dos *vaudevilles* de feira¹⁰. Com *Orphée aux Enfers*, o compositor obtém um sucesso surpreendente, que o leva ao topo da repercussão entre os teatros franceses. A recepção das peças é ao mesmo tempo “acceptée et violemment rejetée” (YON, 1992, p. 589). Seus objetivos, quando escreveu a carta ao ministro, de abrir um teatro para “offrir un divertissement neuf et original qui serait de nature à plaire aux intelligences cultivées et à la masse des spectateurs¹¹” (OFFENBACH *apud* RISSIN, 1980, p. 28), são atingidos e, exatamente porque todo tipo de espectador frequenta o *Bouffes-Parisiens*, seu repertório provoca imensa polêmica.

Com grandiosa aceitação do público, as peças geram controvérsias que chegam ao ponto de alguns as considerarem sintoma da decadência do teatro (YON, 1992, p. 590). Esse tipo de opinião é condizente com a recepção crítica das encenações musicadas no Brasil, consideradas, por uma parcela significativa dos intelectuais da época, a decadência de uma “época de ouro” anterior (NEVES, 2006; 2009). Para ser reconhecido como grande compositor, Offenbach precisaria ser encenado no respeitado teatro *Opéra-Comique*, sonho que acalentou durante toda a vida (RISSIN, 1980). Construiu, porém, seu nome no popular *Bouffes-Parisiens*, legando uma vasta obra própria e abrindo caminho para uma geração de seguidores. “Les charmantes opérettes des successeurs d’Offenbach (Lecocq, Audran, Planquette) gerderon ce cadre”.¹² (Idem, p. 74). Os compositores citados foram traduzidos, adaptados e encenados no Brasil. Desde então, como foi dito, as casas de espetáculo nacionais passaram a abrir suas portas a todo tipo de habitante carioca, desde “as inteligências cultivadas até a massa dos espectadores”, com a encenação de peças que falavam sobre o Brasil, utilizando, para tanto, sua própria teatralidade popular.

Para a história do teatro brasileiro, a importância do gênero pode ser estimada por meio de duas premissas. Primeiramente pelo seu inegável valor histórico-cultural, em virtude da quantidade de peças encenadas desde sua chegada, na década de 1860, até seu declínio, no começo do século XX – “um pouco antes da II Guerra Mundial” (BRITO In: GUINSBURG, 2006). E em segundo, de viés analítico, pela sua conformação dentro da

¹⁰ “Mais la Foire avait l’art de déjouer les interdictions. (...) Offenbach reprendra le procédé. Peu à peu, et non sans de multiples péripéties, la Foire acheta le droit de chanter des airs de vaudeville, ce qui créa l’opéra-comique, c’est-à-dire la comédie entrecoupée de couplets chantés.” (YON, 1992, p. 585) “Les Bouffes-Parisiens sont le théâtre de la Foire au XIXe siècle. (Idem. p.586). “Mas a feira possuía a arte de levantar as interdições. (...) Offenbach utilizará esse procedimento. Pouco a pouco, e não sem múltiplas peripécias, a Feira alcança o direito de cantar com ares de vaudeville, o que criou a ópera-cômica, ou seja a comédia entremeadada de cenas cantadas. O Bouffes-Parisiens é o teatro de Feira do século XIX.” (trad. minha).

¹¹ “oferecer um divertimento novo e original, que terá a natureza de agradar desde as inteligências cultivadas até a massa dos espectadores.” (trad. minha)

¹² “As charmosas operetas do sucessores de Offenbach (Lecocq, Audran, Planquette) herdarão esse quadro.” (trad. minha)

realidade teatral novecentista, por meio da inclusão de elementos da cultura popular que atraíam e comunicavam com o grande público (música, danças, temáticas), com frutos imediatos, as adaptações, as operetas originais e as burletas, e posteriores, como a articulação do teatro moderno no final do século XX, com a incorporação das linguagens teatrais brasileiras (revista, circo, burletas), e a inclusão de números musicados (podemos citar aqui, como exemplo, os musicais do Teatro de Arena).

Um novo olhar para o teatro brasileiro: o popular

A quantidade de estudos sobre o teatro brasileiro do século XIX tem aumentado nas últimas décadas (embora ainda existam muitas e imensas lacunas), possibilitando ao pesquisador de nossa historiografia teatral começar a decifrar inúmeras chaves sobre nossa formação cultural. Em relação à opereta, vale citar o projeto “Mapa da opereta no Brasil na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX”, de Paulo Maciel, que faz parte do projeto: *História cultural das artes cênicas no Brasil: programa interdisciplinar de estudos sobre relações música e teatro*, em desenvolvimento no Laboratório Espaço de Estudos sobre o Cômico, UNIRIO, em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa, com o apoio da FAPERJ. Além do temático “A Circulação Transatlântica dos Impressos – a globalização da cultura no século XIX” coordenado pela professora Marcia Abreu (Unicamp), em especial a ramificação que estuda a circulação da obra de Offenbach (coordenada pela professora Orna Levin), que recebe apoio da Fapesp. Tais trabalhos, de grande fôlego, estão rastreando as encenações das operetas no Brasil, incluindo suas traduções e adaptações.

A análise do processo de abasileiramento do gênero é percebida como um tema de pesquisa relevante, que deve se agregar à investigação sobre a circulação do mesmo. Segundo Paulo Maciel (2012): “A presença da música em cena revela um terreno fértil para a recepção das operetas a partir de meados do século XIX, por sua vez, a sua nacionalização é mediada por um dos gêneros dramáticos mais persistentes do teatro brasileiro, a comédia de costumes, cujo aproveitamento pelos autores passa pela incorporação de ritmos musicais como o lundu, a modinha, etc.”. Sobre as traduções, Anaïs Fléchet escreveu: “Elas constituem, no entanto, vetores de difusão eficazes do repertório de Offenbach, do qual elas propõem uma primeira modalidade de abasileiramento, que seria conveniente estudar mais profundamente”. (FLÉCHET In: ABREU, 2014, p. 319)

Esse abasileiramento, seja em relação à obra de Offenbach, seja à dos outros compositores de operetas adaptadas à realidade brasileira no século XIX, consistia sem

dúvida na inclusão de costumes populares nacionais aos textos. As pesquisas mais recentes sobre a cultura popular, impregnadas de uma nova ótica iniciada pelo revolucionário estudo de Mikhail Bakhtin (1993 [1941]¹³), auxiliam a pensar o teatro mediante uma lógica interna, isto é, sem compará-lo qualitativamente com o que estava sendo feito no mesmo período em outros países. O desenvolvimento tardio (em relação ao europeu) de nosso teatro moderno, por exemplo, quando avaliado a partir da lógica interna de nossa história, sem desqualificar *a priori* o que estava sendo realizado em termos de teatro nas primeiras décadas do século XX, mostra não só que nossa história não podia ser diferente, como, principalmente, que ela não precisava ser diferente.

Nesse contexto, a opereta surge como um gênero popular que auxiliou na configuração desse teatro de virada de século e que possibilitou, junto a inúmeras outras variáveis, alguns anos depois, que a modernidade teatral brasileira fosse tão singular. Desse modo, um debruçar mais detido sobre esse gênero, a fim de pensá-lo dentro da construção da história do teatro brasileiro, consiste numa tarefa ainda a ser realizada e que, com certeza, gerará algumas respostas às imensas perguntas ainda não respondidas sobre nossa formação teatral.

Referências Bibliográficas:

- ABREU, Márcia; DEASCTO, Marisa Midori (org.). *Conexões. A circulação transatlântica dos Impressos*. São Paulo, Edusp, Unicamp, IEL, 2014.
- ABREU, Martha Campos, *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*. Tese (Doutorado em História). Campinas, IFCH/Unicamp, 1996.
- FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva/ SESC SP, 2012.
- _____. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- INACIO, Denise Scandarolli, *Cenas esquecidas ou Vaudeville, ópera-comique e a transformação do teatro no Rio de Janeiro, dos anos de 1840*. Tese (Doutorado em História). Campinas, IFCH/Unicamp, 2013.
- GERALDES, Renata Romero. *Dramaturgia e música nos palcos brasileiros sob a direção de Luiz Braga Júnior e Sousa Bastos (1882-1886)*. Monografia (Conclusão de curso em Letras). Campinas, IEL/Unicamp, 2014.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- MACIEL, Paulo M.C.; RABETTI, Maria de Lourdes. O teatro de opereta no Brasil: gênero e história. In: *Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP – Campinas, setembro, 2012*.
- MENCARELLI, Fernando. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese (Doutorado em História). Campinas, IFCH/Unicamp, 2003.

¹³ Segundo Vilma Arêas (1984): “A proeza de Bakhtin, contudo (...) significa simplesmente ter abalado, ou colocado sob suspeita, os princípios estéticos que nortearam o Ocidente desde Aristóteles”.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, IEL/Unicamp, 2006.

_____. Arthur Azevedo nos rodapés de *A Notícia*. In: AZEVEDO, Arthur. *O Teatro*. (Org. Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin). Campinas, Editora da Unicamp, 2009.

RISSIN, David. *Offenbach ou Le rire em musique*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1980.

RONDINELLI, Bruna. *Martins Pena, o comediógrafo do teatro de São Pedro de Alcântara*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Campinas, IEL/Unicamp, 2012.

SCANDAROLLI, Denise. Estruturação do gênero “cômico” no teatro francês: Vaudeville e OpéraComique. In: *Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP – Campinas, setembro, 2012*.

YON, Jean-Claude. La création du théâtre des Bouffes-Parisiens (1855-1862) ou la difficile naissance de l'opérette. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*. T. 392, N° 4 (Oct – Dec., 1992) pp. 575-600. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/20529840>. Acesso em Fev. 2015.

Abstract: This paper presents some thoughts about the characteristics of French operetta and its importance for the Brazilian theater.

Keywords: French operetta; Brazilian theater; popular theater.

Cadernos

letra e ato

Diferenças entre dramaturgia escrita e encenação em *Tubinho, o tigrão*, do Circo de Teatro Tubinho

Mario Alberto de SANTANA e André SUN¹

Resumo: No presente artigo, refletimos sobre a dramaturgia escrita e a encenação do espetáculo *Tubinho, o tigrão* (adaptação de *Se o Anacleto soubesse...*, de Paulo Orlando), a fim de investigar como se dá a passagem do texto para a cena no Circo de Teatro Tubinho.

Palavras-chave: Circo-teatro; dramaturgia; circo de Teatro Tubinho.

Escrita em 1931 por Paulo Orlando, *Se o Anacleto soubesse...* é originalmente um sainete dividido em três atos. Primeira dramaturgia do autor, o texto participou no mesmo ano do Concurso de Comédias de autores não representados, organizado pelo Jornal do Brasil/RJ e patrocinado pela empresa de entretenimento Paschoal Segreto. A comissão julgadora – composta por Domingos Segreto (diretor da empresa Paschoal Segreto), Eduardo Vieira (diretor da Grande Companhia de Sainetes, pertencente à referida empresa) e Mario Nunes (crítico de teatro do Jornal do Brasil) – concedeu ao autor, inscrito sob o pseudônimo Pirandello, o segundo lugar, entre 59 concorrentes. Como prêmio, o texto foi encenado pela Grande Companhia de Sainetes no Theatro São José (no Rio de Janeiro, pertencente à mesma empresa), além de 900 mil réis, equivalentes aos direitos autorais por uma semana de apresentações, sendo os direitos das demais pagos de acordo com o recolhimento à SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais).²

Segundo os jornais da época, o espetáculo obteve grande sucesso junto ao público, sendo nos anos seguintes encenado por diferentes grupos em diversos locais do Brasil, como São Paulo, Recife e São Luís do Maranhão. Eram comuns apresentações em Cine

¹ Mário Santana é professor no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp. Email: andre.sun@hotmail.com. André Sun é 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.

² Os dados foram retirados de fontes de jornais e encontram-se ao final do artigo.

Teatros, oferecendo um programa duplo que contava com a exibição da peça e de um filme; em clubes particulares, realizados tanto por grupos amadores dos próprios clubes quanto por profissionais convidados; e em circos-teatros, além de também ter sido adaptada e transmitida via rádio. Em 1934, o texto foi publicado e comercializado, e o primeiro registro encontrado em jornais da apresentação da peça em um circo-teatro é de 1937, realizada pelo Circo Theatro Sul Americano, em Curitiba.

A quantidade de encenações, sua rápida multiplicação pelo país e a sua publicação atestam o sucesso do texto junto ao público. Apesar de não encontrarmos registros, não é difícil supor que a comédia passou a ser encenada por volta do mesmo período pela família do palhaço Tubinho, atuante desde o começo do século XX em circos do país.

Atualmente, o espetáculo é encenado pelo Circo de Teatro Tubinho sob o título de *Tubinho, o tigrão*, acrescentando-se ao final o nome da cidade em que o circo está. No dia 03 de Maio de 2015, por exemplo, o espetáculo estava sendo apresentado como *Tubinho, o tigrão de Araras*. A companhia possui uma versão do texto digitada em 27 de setembro de 2007 pela atriz Angelita Vaz, e os seguintes apontamentos sobre a relação entre o texto e a encenação são decorrentes desta versão escrita e do espetáculo assistido em Araras.

Dividido em dois atos, o espetáculo se passa todo na sala de estar do palhaço Tubinho e de sua esposa, Filóca. Constantemente subjugado pela mulher, Tubinho é impedido por esta de sair de casa à noite com seu amigo Tobias. Este arquiteta um plano para liberar o palhaço, e mente que assassinou Joana, sua esposa. Em seguida, Antonico – outro amigo de Tobias – aparece disfarçado de delegado, “prendendo” Tobias e, para prestar esclarecimentos, Tubinho. Desta forma, os dois conseguem ir para um bordel sem que Filóca suspeite de nada. No dia seguinte Tubinho e Tobias voltam para casa, e Tobias diz a Filóca que saiu da prisão porque sua mulher ainda estava viva, já que ele errara os tiros. Um pouco depois, os dois amigos são surpreendidos pela garota de programa Fifi, que cobra mil reais de Tubinho pela noite anterior. Filóca os encontra e indaga quem é aquela mulher, fazendo o palhaço inventar que Fifi é a irmã de Vitório – namorado da filha de Tubinho e Filóca. Assim, a amante passa a frequentar a casa do casal.

No segundo ato, Tubinho sofre com a “rédea curta” da esposa, com as cobranças da dívida pela amante – que aumenta exponencialmente de valor –, e com os desmandos que sofre até de seu empregado, João. Ao ouvir escondido de Filóca que esta deseja um marido mais enérgico e firme, Tubinho se cansa de ser submisso, se revolta, e bate em todos com um macarrão de piscina – ao som do funk *Cerol na mão*, do Bonde do Tigrão. No entanto, ao revelar à esposa que pretende ir ao bordel, Filóca dá o troco e bate em

Tubinho. A utilização do “macarrão de piscina” e a utilização da referida música, por mais estranho que pareça a alguns, se justifica pela lúdica e estreita convergência entre o caráter popular da espetacularização e o imaginário do público alvo, característica inerente à cenicidade circense, sempre carregada de referências retiradas da realidade imediata da cultura em geral e da praça onde o circo esteja se apresentando.

Comparando-se o texto com o espetáculo, é claramente perceptível que o número de falas na representação é muito maior do que na dramaturgia. No entanto, a história e a estrutura dramática de ambas são iguais, e quase todas as falas que estão no texto escrito mantêm-se no espetáculo – ainda que não sejam rigorosamente idênticas (muitas vezes ocorrendo trocas na ordem de diálogos, por exemplo). Quanto às falas acrescentadas que não funcionam apenas como equivalentes à dramaturgia, estas não têm como objetivo desenvolver o enredo ou as personagens, mas servem unicamente como recurso cômico. É como se o texto que existe, ao ser encenado, fosse preenchido por piadas que nada alteram o rumo ou o sentido da história. Desse modo, a palavra acrescentada é dita ou para gerar o riso ou para prepará-lo – pelos atores Escadas –, propiciando as condições para que a verve cômica do palhaço principal seja potencializada ao máximo.

As principais situações cômicas aparentes no texto decorrem de um quiproquó típico da tradição da comédia popular: a troca de identidade, em que Fifi finge ser a irmã de Valério e passa a frequentar a casa de Tubinho e Filóca. No entanto, em cena, tais situações nunca são apresentadas como no texto, mas são ininterruptamente comentadas por piadas, trocadilhos e jogos de palavra, entre outros mecanismos de humor verbal. Em outras palavras, analisando a comicidade existente somente no texto em si, percebe-se que esta é muito mais fruto das situações do que de tiradas verbais. Além disso, cabe ressaltar que muitos destes procedimentos não são unicamente verbais, sendo acompanhados por uma exploração corporal que intensifica a comicidade através de diversas ações e interações. Tais ações físicas também são pouco exploradas no texto pelas rubricas, que no geral limitam-se ao estado de espírito da personagem ou resumem a ação realizada, sem um detalhamento preciso.

Observemos um exemplo de como situações que são resolvidas em poucas falas na dramaturgia escrita alongam-se no espetáculo, servindo de pretexto para o desenvolvimento de diversos jogos cômicos:

FILÓCA-(*Desconfiada*) Mas diz-me Tobias, a que horas o Tubinho te deixou?

TOBIAS -(*Atrapalhado*) A que horas? Devia ser umas... Ah!... Na delegacia não tinha relógio.

FILÓCA- Não tinha relógio?

TOBIAS- Não, por isso não vi. (CIRCO DE TEATRO TUBINHO, 2015).

FILÓCA -Me diz uma coisa, a que horas você deixou o Tubinho?

TUBINHO-Ai, Jesus. (*Espirrando*) Às sete! Às sete!

FILÓCA-Saúde.

TUBINHO- (*Espirrando*) Sete! Já espirrei sete vezes hoje.

FILÓCA- É mesmo?

TUBINHO-Tava assistindo aquele filme, Branca de Neve e os SETE, SETE anões.

FILÓCA-Pára!

TUBINHO- E aquele Seven, Seven – os crimes capitais. Seven, seven! Seven, seven! (*Tobias faz que não entende*) Ah, vai tomar no seu rabo.

FILÓCA-A que horas você o deixou?

TOBIAS-Cinco!

TUBINHO-Cinco?!

FILÓCA- (*Brava*) E como é que ele chegou aqui só...

TOBIAS-Cinco pras sete!

TUBINHO- (*Aliviado*) Cinco pras sete, viu velha. (*Para o público*) Eu cheguei a ver a barba do São Pedro. Não caguei porque não tinha bosta pronta. Cheguei a piscar três vezes o rabo. Se eu cagasse agora, saía um miojo. É bucha!

MILONGA-Cinco pras sete?

TUBINHO-Cinco pras sete. Na delegacia não tinha relógio.

MILONGA-Não tinha?

TUBINHO-Não. Roubaram.

(CIRCO DE TEATRO TUBINHO, 2015 – transcrição do espetáculo)

A diferença de exploração cômica não é fruto apenas de uma evolução temporal, como se poderia supor devido à diferença de oito anos entre o texto e a data em que se assistiu ao espetáculo. Ainda que a comicidade do espetáculo tenha se desenvolvido ao longo do tempo, passando a fixar improvisações que deram certo, as poucas piadas presentes na dramaturgia indicam que o texto funciona mais como desenvolvimento do enredo do que como leitura cômica. Nesse sentido, a dramaturgia do Circo-Teatro é análoga ao *canovaccio* da *Commedia dell'Arte*, um roteiro das ações que iriam se desenvolver no espetáculo e que, diferentemente do Circo-Teatro, raramente continham diálogos. Em ambos os casos, contudo, o texto é pretexto para a encenação, servindo de base para as improvisações dos atores no espetáculo. Estas, por sua vez, não dependem apenas da criatividade do comediante no instante da representação, mas são alicerçadas no repertório de *gags* e piadas construído por cada ator. Segundo o dramaturgo, diretor e ator italiano Dario Fo:

Quando falo de teatro *all'improvviso*, falo de situações que, na verdade, não eram improvisadas. Falo da aplicação de toda uma bagagem sob o plano das frases, dos conceitos, dos diálogos fixos.

Havia mais de cem variações sobre o tema do amor, do ódio, do ciúme e de tantos outros. Com certeza, surgiam improvisos que o outro ator, aquele que faz a escada, a personagem do lado, não esperava. Então, subitamente, contextualizavam, porque já conheciam de memória a situação e o desenvolvimento, retendo uma espécie de código encaixotado no cérebro, como bagagem de base. [...] Assim como existia uma bagagem de memória de palavras, existia também uma da gestualidade e das posições. Isto é, quando um ator entrava em uma determinada posição, existia o contraponto da gestualidade, assim como existe na música. Como no jazz: quando um improvisa, o outro se adapta de súbito à improvisação, porque conhece o acompanhamento que deve realizar ou o contracanto da melodia. Então, era assim para os atores. (FO, *apud* VENEZIANO, 2002, p. 116)

Ao contrário da *Commedia dell'Arte*, no Circo de Teatro Tubinho a comicidade não é diluída entre as personagens, mas centrada no palhaço Tubinho, interpretado pelo ator Pereira França Neto. Desse modo, na comparação entre o texto escrito e a encenação de *Tubinho, o tigrão*, é perceptível que a maioria das inserções cômicas fica a cargo do palhaço, notando-se que algumas das cenas em que o palhaço não está presente permanecem praticamente idênticas ao texto escrito. No geral, aos demais personagens cabe preparar a situação para as piadas para Tubinho, desempenhando a função de Escadas, e fazer a história se desenrolar – no caso analisado, por exemplo, Fifi (interpretada por Ana Dolores) é a principal responsável pelo desencadeamento de ações do enredo, e, desta forma, por ditar o ritmo da comédia. Assim, apoiado adequadamente pelos demais atores, que sustentam a história, o palhaço tem segurança para improvisar livremente.

As características do texto escrito de *Tubinho, o tigrão* não são dadas ao acaso. Aberto a improvisos e focando-se principalmente no desenvolvimento das ações do enredo através de diálogos, a dramaturgia serve aos propósitos do modo de produção artístico do Circo-Teatro, constituído para manter dezenas de peças em repertório e cujos ensaios, quando ocorrem, acontecem apenas algumas horas antes da apresentação. Desta forma, a dramaturgia de *Tubinho, o tigrão* é funcional: não pretende ser obra literária *per se*, mas almeja ser o suporte mais eficaz para sua representação cênica.

Referência Bibliográfica

VENEZIANO, Neyde. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo, Codex, 2002.

Fontes

Correio do Paraná, Curitiba, 07/10/1937, p. 3. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=171395&PagFis=8052>

Diario Carioca, Rio de Janeiro, 14/08/1931, p. 7. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&PagFis=5830

Diario Carioca, Rio de Janeiro, 08/06/1934, p. 7. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&PagFis=15180

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 05/07/1931, p. 17. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=14573

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11/08/1931, p. 12. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=15558

CIRCO DE TEATRO TUBINHO, *Tubinho, o tigrão*, Itu, 2007.

CIRCO DE TEATRO TUBINHO, *Tubinho, o tigrão de Araras*, Araras, 2015.

Abstract: In this article, we will compare the dramaturgy and the staging of the spectacle *Tubinho, o tigrão* (adaptation of *Se o Anacleto soubesse...*, by Paulo Orlando), to understand how the passage from text to stage works on the company Circo de Teatro Tubinho.

Keywords: *Circo-teatro*; dramaturgy; circo de Teatro Tubinho.

Cadernos

letra e ato

O estudo da estética soffrediniana, dos textos aos palcos: uma proposta de pesquisa

Maria Emília TORTORELLA¹

Resumo: O presente artigo apresenta sucintamente o projeto de pesquisa de doutorado da autora, que consiste do levantamento de materiais e análise de quatro encenações de três peças de Carlos Alberto Soffredini (1939-2001), com o objetivo de apontar as características da estética soffrediniana, do texto ao palco, buscando reafirmar a hipótese de que o olhar estético para as manifestações populares coletivas brasileiras apresenta-se como rico campo de exploração ao artista da cena.

Palavras-chave: Carlos Alberto Soffredini; teatro brasileiro moderno; relação texto e cena.

A proposta

Em agosto de 2015, darei início ao desenvolvimento da pesquisa de doutorado *A estética soffrediniana: dos textos aos palcos*, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP e vinculada ao Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra&Ato. Trata-se da continuação da minha trajetória no âmbito da pesquisa acadêmica, desde os estudos de Iniciação Científica até o Mestrado. De agosto de 2012 a janeiro de 2015, dediquei-me à pesquisa *O popular no moderno teatro brasileiro: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini*, sob orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão, com financiamento da FAPESP.

O trabalho consistiu da análise três peças de Soffredini à luz das proposições modernistas e nacionalistas do crítico Antônio de Alcântara Machado, a fim de observar

¹ Email: emilia.tortorella@gmail.com. Atriz, aerealista e pesquisadora. Doutoranda e Mestre em Artes da Cena e Bacharela em Artes Cênicas, todos os títulos pela UNICAMP.

como a pesquisa em fontes da cultura popular possibilitou a Soffredini criar, formal e tematicamente, uma dramaturgia moderna e de relevância para o cenário teatral brasileiro, atestando como profícua a enunciação de Machado de que a conformação do teatro moderno brasileiro viria do aproveitamento da “matéria prima” nacional. As peças estudadas foram *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu* (1979), *Na Carrêra do Divino* (1979) e *De Onde Vem o Verão* (1990).

Ao final da pesquisa, uma das principais conclusões a que cheguei é que Soffredini, desde sua primeira criação, lidava com o universo suburbano, com a prosódia cotidiana, com personagens marginalizadas socialmente e, portanto, a união dessas características, que já lhe eram inerentes, a um projeto estético conscientemente construído a partir das espetacularidades populares o permitiu elaborar obras inegavelmente modernas, que esgarçam os limites entre os gêneros poéticos e explodem convenções formais pré-estabelecidas. Obras que são únicas pela originalidade, mas plurais pela “bagunça”² brasileira que as conformam.

Embora ciente de que não esgotei todo assunto que o estudo de suas peças podem gerar, proponho-me agora a analisar suas encenações a fim de investigar seu projeto estético como um todo, uma vez que Soffredini foi um verdadeiro “homem de teatro”, sendo reconhecido também pelas encenações que dirigiu. Vincula-se a essa proposta o meu anseio particular, enquanto atriz que se dedica ao estudo da obra soffrediniana, de entender como seus textos, ricos ao mesmo tempo em complexidade estrutural e teatralidade, ganharam os palcos.

Para tanto, farei o levantamento de materiais e análise de quatro encenações de três peças de Soffredini, a saber: a encenação de *A Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, de 1976; a encenação de *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*, de 1979; e as encenações de *Na Carrêra do Divino*, de 1979 e de 1986. Frisando mais uma vez, os textos de Soffredini destacam-se pela originalidade ao mesmo tempo que fundamentam-se em tradições da cultura popular, denotando seu traço autoral e estilístico e afirmando sua importância para o cenário teatral brasileiro. Sabendo que muitos deles foram escritos concomitantemente a pesquisas de campo e ensaios criativos com atores, um dos objetivos principais da minha pesquisa será investigar a transposição da estética soffrediniana dos textos aos palcos. Em suma, visto a pensar em como o trabalho de texto e cena de um artista que se debruçou sobre as teatralidades brasileiras gerou obras que podem ser

² Expressão usada por Antônio de Alcântara Machado para designar as variadas expressões (espetaculares e cotidianas) da cultura popular brasileira, às quais ele acreditava que os dramaturgos deveriam estar atentos.

consideradas referência em termos de produção cênica, seja no âmbito do teatro nacional, seja do internacional, já que as espetacularidades oriundas das manifestações populares brasileiras têm demonstrado possuir, no decorrer da nossa história, forte potencial teatral.

O sujeito

Soffredini iniciou-se no teatro junto ao TEFFI – Teatro Escola da Faculdade de Filosofia e Letras de Santos, primeiramente como ator, depois como diretor e, finalmente, como dramaturgo. No ano de 1965 o grupo foi convidado a participar do *Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy*, na França, e um dos pré-requisitos seria se inscrever com duas peças autorais, uma de tema escolhido pela organização do festival, e outra de tema livre. Soffredini assumiu tal responsabilidade e escreveu para cada modalidade, respectivamente, *A crômica* e *O Cristo Nu*. Nas palavras da atriz Jandira Martini, colega do TEFFI, foi a partir daquele momento que Soffredini “percebeu que o negócio dele era por ali”. (In: SOFFREDINI, 2010, p. 77)

No ano de 1967, estimulado pelos colegas, Soffredini enviou sua peça *O caso dessa tal de Mafalda, que deu muito o que falar e acabou como acabou num dia de carnaval* para o Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo Serviço Nacional do Teatro – SNT, e foi premiada em primeiro lugar. Segundo o parecer do júri, “a peça sobressaiu-se por seu grande senso de humor e humanismo numa extraordinária peça de costumes” (in Idem, 2010, p. 91). Em 1968, Soffredini ingressou na EAD, buscando aprofundar sua formação. Mesmo consciente de sua vocação como dramaturgo, ele considerava importante passar pela formação de ator, como recorda a atriz Eliana Rocha: “Lembro que ele dizia que não tinha ido pra EAD para se transformar em ator, mas para aprender a fazer teatro, porque quem escreve tem que saber como é de dentro”. (In: SOFFREDINI, 2010, p. 80)

A partir de 1972, Soffredini teve contato com o circo-teatro, gênero popular que alcançara seu expoente entre as décadas de 1930 e 1950 (PIMENTA, 2009) e que na década de 70 encontrava-se marginalizado nas periferias de São Paulo, e desde então se interessou em conhecer mais dessa linguagem tão peculiar. Mas foi só em 1975 que seu trabalho enveredou consciente e definitivamente para tal pesquisa, como ele mesmo afirma no artigo *De um trabalhador sobre o seu trabalho*:

O trabalho começou em 1975, quando montei *Farsa de cangaceiro, truco e padre*, de Chico de Assis, para o extinto Teatro de Cordel de São Paulo. Até ali vinha realizando várias experiências fundamentais em filosofias teatrais (acho que pode se chamar assim) importadas. (...) Mas me ficou sempre, feito uma minhoca, a necessidade de procurar a forma brasileira de fazer teatro. (SOFFREDINI, 1980)

O Teatro de Cordel ensaiava num pavilhão, espécie de “circo de zinco”, espaço mantido por Vic Amor Millitello, descendente de uma família de artistas populares de circo-teatro. Do contato direto com essa tradição Soffredini foi elaborando a tese de que nela ainda se encontrava o que poderia ser “a forma brasileira de fazer teatro”, aquela que aqui existia antes da chegada dos modernos métodos e conceitos de interpretação e encenação.

No ano de 1976, Soffredini foi convidado pelo Serviço Social do Comércio – SESC para dirigir o Projeto Mambembe, cujo objetivo era produzir espetáculos a serem apresentados em praças ou outros espaços abertos, alcançando, assim, um público diferente daquele que frequentava as salas de espetáculos. Soffredini agregou ao projeto diversos amigos e colegas, entre atores e artistas plásticos, que passaram a acompanhá-lo em suas pesquisas de campo nos circos-teatro da periferia de São Paulo. A investigação sociológica que, a partir de entrevistas com os artistas, abordava os problemas vividos pelas famílias circenses, foi empreendida apenas por Soffredini e pelos artistas plásticos Eurico Sampaio e Irineu Chamiso.

Além dessa abordagem, Soffredini estava interessado também, como encenador, em pesquisar a estética da linguagem do circo-teatro. Nesta etapa os atores também participaram das pesquisas de campo, assistindo aos espetáculos quase todas as noites, num período de oito meses. A equipe toda estava concentrada em dois blocos fundamentais: um em relação à parte visual e iconográfica dos espetáculos e outro em relação à interpretação dos atores populares. A partir da observação atenta e contínua, eles foram respondendo às muitas indagações iniciais – “Que teatro o povo brasileiro vê? Quais são os elementos tradicionais? (...) O que emociona o público? O que faz rir? (...) De que elementos é feita a ‘técnica’ do artista? (...) Como ele cria um tipo? Como ele se maquia? Como se veste? Quais são seus cenários?” – transformando as respostas em matéria-prima para a criação cênica do espetáculo do Projeto Mambembe.

Finalmente, após quase um ano de intenso processo de pesquisa e criação, estreou o espetáculo *A vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, texto adaptado por Soffredini a partir da versão para teatro de bonecos escrita por Antônio José da Silva, o Judeu, no século XVI. A encenação reunia todos os elementos tradicionais pesquisados nos circos-teatro de uma maneira moderna e original e circulou por dois meses pelas ruas de cidades onde o SESC tinha unidades, com uma média de duas mil pessoas por apresentação, e fez um mês de temporada no Teatro Anchieta, em São Paulo. Ednaldo

Freire, diretor da Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes, que participou como ator da peça, reflete sobre o que significou o Projeto Mambembe:

Alguns setores diziam que nós fazíamos um trabalho pão e circo, achavam que se devia fazer um teatro de realismo social, de bandeira política. Na verdade, não entendiam que o teatro que a gente estava fazendo era muito mais político do que qualquer teatro, digamos assim, panfletário, na medida em que buscávamos uma estética brasileira. Estou falando de alguns obtusos intelectuais que torciam o nariz para um teatro feito na rua e que queriam exercer uma patrulha ideológica. Confundiam um teatro popular com um teatro de concessão, um teatro menor. Isso é falta de visão histórica (In: SOFFREDINI, 2010, p. 246)

A estrutura de palco projetada pelos cenógrafos junto a Soffredini pesava mais de uma tonelada e sua complexidade de transporte e montagem encareceu muito o projeto, levando o SESC a retirar seu financiamento. Alguns integrantes decidiram levar o projeto adiante, de forma autônoma. Surgiu assim o Grupo Mambembe, que pretendia seguir desenvolvendo trabalhos dentro da estética popular. Logo em 1977 estrearam duas peças, *O Dileitante*, de Martins Pena, em agosto, e *A farsa de Inês de Pereira*, de Gil Vicente, em 3 de outubro com temporada até o ano seguinte. Por esse período, era nítida a liderança de Soffredini no grupo:

O grupo formara-se ao redor dele e aplicava os resultados da pesquisa que ele desenvolvia isoladamente desde 1972. Como Soffredini era também o diretor dos espetáculos, acentuava ainda mais o peso de sua participação na equipe (FERNANDES, 2000, p. 210).

O ano de 1979 foi bastante profícuo para Soffredini, tendo sido o ano de maior projeção de seu trabalho até então. Dois textos seus estrearam no cenário teatral paulistano com grande sucesso, ganhando, ambos, os principais prêmios do ano: os da Associação Paulista dos Críticos de Artes – APCA e da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo – Apetesp, além do Troféu Mambembe. Foram eles: *Na Carrêra do Divino*, escrito sob encomenda para o grupo Pessoal do Victor e que ganhou direção de Paulo Betti; e *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*, escrito num período que morou na Bahia, considerado a síntese poética dos anos de pesquisa nos circos-teatro, montado pelo Grupo Mambembe, sob direção de Iacov Hillel.

Vem Buscar-me... baseia-se num trecho da peça de circo-teatro *Coração Materno*, de Alfredo Viviani, e na métrica e rima da canção homônima de Vicente Celestino, o enredo da peça de Soffredini aborda o dia a dia de uma quase falida companhia mambembe de circo-teatro, que tem em seu repertório de representações justamente a peça de Viviani.

Inteiramente metateatral, na vida das personagens de *Vem buscar-me...* acontecem episódios semelhantes aos presentes na trama que elas mesmas encenam em seu teatro: os episódios melodramáticos de *Coração materno*.

Na Carrêra do Divino foi um texto que Soffredini escreveu por encomenda para o grupo paulistano *Pessoal do Victor* que tentava, há algum tempo, montar uma peça que abordasse o universo caipira. Uma das intenções iniciais era desmitificar a imagem negativa do caipira cunhada por Monteiro Lobato e, para tanto, escolheram como livro-guia a obra sociológica e antropológica – mas escrita quase que em tom literário – de Antonio Candido, intitulada *Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Para escrever a peça, Soffredini estudou o caipira a partir de obras antropológicas, sociológicas, filológicas e literárias. Entretanto, a obra dramaturgica resultante destes estudos não procurou ser um registro narrativo das tradições do universo caipira. Mais profundo, o texto constrói-se a partir do conflito altamente destrutivo que as relações capitalistas trouxeram para o trabalhador rural. Ao migrar do campo para a cidade, em busca da salvação, a protagônica família de caipiras encontrará o aniquilamento, senão o próprio, ao menos o de sua cultura, o que denota o sentido trágico da peça (e do processo social em si).

Após um longo período sem dirigir e sem desenvolver um trabalho continuado com um mesmo grupo, tal como foram os anos ao lado do Mambembe, Soffredini fundou, em 1985, o Núcleo de Estética Teatral Popular – Núcleo Estep, junto aos alunos da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. A estreia do grupo se deu com *Minha Nossa*, texto de Soffredini que já havia ganhado os palcos com uma encenação do Grupo Mambembe no ano anterior. No ano seguinte, o Núcleo encenou a peça *Na Carrêra do Divino*, sob direção de Soffredini.

Ao lado do Núcleo Estep, Soffredini desenvolveu os fundamentos daquilo que ele chamou de *Nossa Linguagem*, sistematizando um método de direção de atores. Considerando que a função primordial do teatro é comunicar, e que essa comunicação se dá através dos atores, o método da *Nossa Linguagem* estava totalmente focado na preparação do ator – dentro da estética popular, com a qual Soffredini já consolidara seu “estilo” – afinando todos os seus instrumentos para a comunicação acontecer sem ruídos. O Núcleo dissolveu-se em 1988, durante processo de montagem da peça *Trem de Vida*, uma dramaturgia não-dialógica, constituída de um roteiro de ações e canções, escrita por Soffredini a partir do projeto de pesquisa intitulado *Melodrama Resgatado*, com financiamento da Fundação Vitae.

Ao revisitar a carreira de Soffredini, é possível identificar quatro grandes fases. A primeira fase engloba as experiências no TEFPI e a formação na EAD, entre os anos de 1960 e início dos 70. Apesar de ser uma fase amadora, sua relevância deflagra-se no fato de Soffredini ter se descoberto talentoso autor e diretor nesse período. A segunda fase, que abrange toda a década de 1970, é marcada pelo mergulho em fontes populares, buscando identificar e definir uma estética e uma linguagem genuínas, que conformassem “sua maneira de fazer teatro”. A terceira fase foi dedicada à preocupação com o trabalho do ator e desenvolveu-se, principalmente, ao lado do Núcleo Estep, culminando num método de direção de atores que Soffredini chamou de *Nossa Linguagem*. Finalmente, a quarta fase desenrolou-se por toda década de 1990 e pode ser considerada uma fase empresarial, já que Soffredini produzia suas próprias peças, contratando um elenco para cada espetáculo.

O conjunto de suas obras denota o trabalho de um artista atento ao seu contexto histórico, social e cultural e ávido por explorá-lo em forma e conteúdo em seus textos dramáticos através de um projeto estético densamente elaborado a partir das manifestações populares, espetaculares e cotidianas. Dessa constatação nasce a premissa desta proposta de pesquisa: de como o olhar estético para as manifestações populares coletivas brasileiras servem como campo de exploração ao artista da cena, de modo a criar um espetáculo diferenciado e inovador, que foge à concepção antiga – já ultrapassada, mas que vigorou durante décadas, até o final do século XX – de que o Brasil estaria um passo atrás em relação a centros culturais do ocidente, como o europeu, em termos de conhecimento cênico.

Soffredini consagrou-se enquanto dramaturgo, embora tenha se dedicado integralmente à arte e ao ofício do teatro, completando 38 anos de carreira em 62 anos de vida, destacando-se também como encenador e diretor de atores. Quase todos os seus processos de escrita estavam diretamente vinculados a processos de pesquisa e ensaios para montagens cênicas, das quais ele era também, em geral, o diretor. Assim, suas peças parecem ser a síntese reflexiva e poética de toda sua *práxis* cênica. O estudo de suas obras dramáticas permite identificar que elas nascem de um projeto estético conscientemente elaborado a partir das manifestações populares brasileiras. O estudo textual de sua obra suscita *per se* questões complexas e pertinentes à reflexão acadêmica. Ainda assim, para a pesquisa que desenvolverei, parto da hipótese de que se esses textos nasceram da *práxis*, de processos de pesquisa e ensaios, estudar suas encenações complementa positivamente o entendimento da estética soffrediniana.

Os objetos e os objetivos

O objetivo geral consiste em analisar quatro encenações de três peças de Carlos Alberto Soffredini (*A Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, de 1976; a encenação de *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*, de 1979; e as encenações de *Na Carrêra do Divino*, de 1979 e de 1986), por meio de uma pesquisa de fontes, a ser realizada a partir dos mais diversos materiais (fotos, vídeos, publicações acadêmicas e fontes primárias), bem como de entrevistas com artistas que estiveram envolvidos nos processos de montagem; a fim de investigar como se deu a transposição da estética soffrediniana do texto ao palco.

Como já foi dito no item anterior, a encenação de *Dom Quixote...* foi o resultado de mais de oito meses de pesquisa sobre o universo do circo-teatro. Com foco na abordagem estética, o grupo de artistas “tencionava recuperar, por um processo de seleção, alguns elementos característicos dessa linguagem, para reelaborá-la e chegar a uma linguagem própria”. (FERNANDES, 2000, p. 202) Por exemplo, em relação ao *telão* – um denominador comum de toda a cenografia do circo-teatro, utilizado para situar geograficamente os enredos e produzir climas dramáticos – o grupo experimentou outras possibilidades de confecção e utilização, investigando as cores e tons de cada cena, almejando uma “programação plástica adequada aos objetivos de cada episódio”.

Da observação da interpretação dos atores circenses, Soffredini definiu alguns conceitos, que foram utilizados na encenação de *Dom Quixote...* O principal deles dizia que a representação deveria ser prioritariamente frontal, com falas e reações endereçadas ao público, o que caracterizava uma interpretação em *triângulo*. Ou seja, uma interpretação estruturada em três vértices: o ator em cena, seu parceiro em cena e o público, cúmplice de toda ação.

Os ensaios seguiam uma rotina rigorosa de trabalho, uma vez que a interpretação codificada do circo-teatro, pautada nos chamados *tipos-fixos*, exigia uma boa preparação corporal, vocal e também criativa. Segundo Fernandes (2000), os atores ouviam radionovelas, tomando-as como modelo para empostação da voz e ênfase das falas. Ainda em relação à construção vocal das personagens, realizavam um jogo em que alguns atores escondiam-se atrás de um biombo e começavam a contracenar. O restante da equipe deveria identificar, apenas pela voz, os *tipos* pretendidos. Posturas corporais foram amplamente exploradas, buscando-se alcançar as que melhor representassem os tipos (foram utilizados recursos de espuma e enchimentos). Os figurinos foram elaborados junto ao processo de criação de cada ator, num método que eles chamaram de “retrato falado”: o figurinista entrevistava o ator com perguntas sobre sua personagem e, em seguida,

desenhava a imagem sugerida. Juntos, ator e figurinista, decidiam se o esboço servia ou não à personagem.

As apresentações foram quase todas realizadas em praças públicas, o que, segundo Fernandes (2000), ensinou ao grupo que a motivação interior da personagem e a compreensão aprofundada do texto pouco importavam, sendo o ritmo e as peripécias os elementos fundamentais para esse tipo de espetáculo.

Tendo sido a experiência junto ao Projeto Mambembe um divisor de águas na carreira de Soffredini, consagrando-o, de uma vez por todas, como autor e diretor da estética popular, considero fundamental a análise da encenação de *Dom Quixote...* num projeto que visa a pensar a estética soffrediniana. Mesmo com Fernandes (2000) afirmando que “a praça definia a peça como espetáculo e não como texto dramático”, almejo revisitar o espetáculo, por meio do estudo bibliográfico, das entrevistas e dos materiais coletados, para repensar a relação texto e cena de uma encenação pautada na linguagem popular do circo-teatro e com dramaturgia assinada por um artista que, como já disse, explorava em seus textos dramáticos, em forma e conteúdo, questões pertinentes à sua contemporaneidade.

A peça *Vem buscar-me que ainda sou teu* é considerada a síntese poética de todos os anos de pesquisa sobre o universo do circo-teatro e na encenação de 1979 pelo Grupo Mambembe foram utilizados os mesmos princípios estéticos e interpretativos de *Dom Quixote...*, porém, dessa vez, o grupo não estava sob direção de Soffredini, que, inclusive, encabeçou as pesquisas sobre o circo-teatro. Além de ser um texto com uma arquitetada complexidade estrutural, embora inspirada na forma do melodrama (cuja uma das principais características é a simplicidade estrutural), o que parece suscitar bastante questionamento sobre relação texto e cena, acredito ser interessante e necessário que o *corpus* dessa pesquisa seja composto também por encenações dirigidas por outros artistas.

Nessa lógica de escolha, inserem-se como objetos de estudo as encenações de *Na Carrêra do Divino*, de 1979 e de 1986, já que a primeira ganhou os palcos pelo grupo Pessoal do Victor, sob direção de Paulo Betti, e a segunda pelo Núcleo Estep, sob direção de Carlos Alberto Soffredini. Assim como *Vem Buscar-me...*, *Na Carrêra...* foi um dos trabalhos responsáveis por destacar Soffredini no cenário teatral nacional, tendo recebido os principais prêmios de dramaturgia da época. Além disso, esse trabalho inaugura a incorporação do caipira à sua preocupação com a cultura popular e, mais importante ainda, um dos principais traços de sua dramaturgia, a exploração da linguagem dialetal nasce, de fato, com *Na Carrêra...*, onde ela “sofre sofisticado processo de elaboração, gerando uma

dinâmica cênica que nos permite compreender o dialeto caipira ainda que o vocabulário nos seja, de início, estranho”. (LISBÔA, 2001, p. 138)

A partir deste recorte apresentado, pretendo detalhar os procedimentos que levaram o texto à cena (e/ou, se os materiais recolhidos permitirem, investigar se houve influências em sentido contrário, de cena-ensaio a texto), em termos de aproveitamento das teatralidades do próprio texto e também das espetacularidades sobre as quais o texto se fundamenta (o circo-teatro, o melodrama e elementos da cultura caipira), construção de imagens, estruturas cênicas e trabalho de ator. Buscarei também identificar princípios e procedimentos comuns entre as quatro encenações e averiguar se constituem a estética soffrediniana.

Referências Bibliográficas

- FERNANDES, Silvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas, Editora da Unicamp, 2000.
- LISBÔA, Eliana Tejera. *A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, IEL/ Unicamp, 2001.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto de. De um trabalhador sobre seu trabalho. In: *Revista Teatro*. São Paulo, Ano I, n° 0, jun/jul de 1980.
- SOFFREDINI, Renata. *Carlos Alberto Soffredini: serragem nas veias*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

Resumé: Cet article présente succinctement le projet de recherche de doctorat de l’auteurice, qui vise à trouver des documentations sur quatre mise en scène de trois pièces de Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) et les analyser, a fin de souligner les caractéristiques de sa esthétique, du texte à la scène, en cherchant à réaffirmer l’hypothèse que le regard esthétique à las manifestations populareis collectif brésiliennes se présente comme riche champ d’exploration à l’artiste de la scène.

Mots Clés : Carlos Alberto Soffredini; théâtre brésilien moderne; relations texte et scène.

Cadernos

letra e ato

A máscara do negro na peça de circo-teatro *A mestiça*

Moira Junqueira GARCIA¹

Resumo: Este artigo aborda o contexto em que foram criadas as máscaras de personagens negros no circo-teatro, em meados do séc. XX, no Brasil, tendo na peça *A mestiça*, escrita por Gilda de Abreu em 1944, um estudo de caso.

Palavras-chave: Circo-teatro; máscara do negro; *A mestiça*.

Introdução

Entendido como manifestação artística de extrema importância para o teatro popular brasileiro, o circo-teatro busca desenvolver diálogos estreitos com a sociedade, através da representação dos costumes de sua época. Com personagens que condensam características de forte apelo popular, são identificados neste contexto como tipos². Recursos cênicos como figurino, iluminação e trilha sonora, geralmente, se unem a processos dramaturgicos para reforçar as máscaras típicas do vilão, do herói, da heroína, do cômico, do palhaço, entre diversas outras.

A origem desse estilo teatral remonta a circos, inicialmente formados por imigrantes que chegaram ao Brasil, em sua maioria no final do séc. XIX e início do séc. XX, atraídos pelo crescimento econômico proporcionado pela borracha e pelo café, muitas vezes fugindo de crises econômicas e políticas. Dessa forma, a construção das personagens estava diretamente relacionada à visão de mundo de seus autores, fortemente influenciada por sua história de vida.

¹ E-mail: moirajunqueira@gmail.com. Graduada em Artes Cênicas pela Unicamp, desenvolve mestrado em Artes da Cena, sob orientação da Prof^a. Dra. Larissa de Oliveira Neves.

² “Há criação de um tipo logo que as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação. O espectador não tem a menor dificuldade em identificar o *tipo* em questão de acordo com o traço psicológico, um meio social ou uma atividade”. (PAVIS, 2005, p. 410)

Um importante trabalho sobre as origens do circo e do circo-teatro brasileiro é *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, de Ermínia Silva. Para a autora, o encontro de artistas estrangeiros com as experiências nacionais produziu um espetáculo diversificado, de mistura artística relevante. Este hibridismo possibilitou a absorção desses grupos no país ao dialogarem com os interesses e referências do público local, como no caso das pantomimas.

O enredo apresentado pelas pantomimas era, basicamente, animado pela figura do palhaço, herança do Arlequim da *commedia dell'arte*, e o espetáculo uma evolução dos mambembes, muito populares na Europa durante o Renascimento. A *commedia dell'arte* surge, portanto, como alternativa popular ao teatro erudito da época, de inspiração literária. Tanto no circo quanto na *commedia dell'arte* a apresentação das pantomimas é bastante improvisada, baseando-se apenas em um roteiro de ações.

Os artistas circenses que aqui chegaram criaram inúmeras outras histórias a partir de cada roteiro. Mantinham as principais estruturas, como a intriga entre as personagens, com algumas variações e inserção de costumes e tipos regionais. Ao nome original era adicionado algum elemento novo, e assim conseguiam ampliar o repertório e conquistar maior atenção do público. Roger Avanzi comenta como este processo ocorreu no Circo Nerino e se encaminhou para a representação teatral, realizada sempre na segunda parte do espetáculo:

Antigamente, o espetáculo circense no Brasil era apresentado em duas partes. Na primeira, levava-se a acrobacia, malabarismo, trapézio, bailados, cavalos, entradas e reprises de palhaço, e na segunda, teatro. Tudo começou com o palhaço – o palhaço é sempre o culpado de tudo –, com as comédias, tipicamente circenses, cujo enredo sempre gira em torno dele. Meu pai dizia que no início essas comédias eram mudas, só tempos depois passaram a ser faladas.

O repertório de comédias apresentado pelas diversas companhias que circulavam pelo país era praticamente o mesmo, o que mudava eram os nomes. *A Casa dos Fantasmas*, por exemplo, era levada também como *Casa Mal-Assombrada* ou *O Esqueleto*. E frequentemente o nome do palhaço era incorporado ao da peça. Então ficava assim: *Picolino na Casa Mal-Assombrada*; *Piolin, Professor de Clarinete*; *Chimarrão e o Doutor Redondo*; e por aí vai. (AVANZI e TAMAOKI, 2004, p. 33)

Esse fenômeno aconteceu em diversos circos do período e ainda ocorre nos circos-teatros atuais, em que se muda o título da comédia adicionando o nome do palhaço principal do circo, como podemos observar no depoimento do Sr. Avanzi. De acordo com Silva (2007), a influência da linguagem teatral no circo deu-se de modo gradual e

continuado, não sendo fruto do acaso. Como no caso dos números apresentados por palhaços na primeira parte do espetáculo, que inicialmente eram compostos exclusivamente por apresentações musicais, sendo em seguida substituídos por representações com fala. Silva (2007) traça, através da trajetória do palhaço Benjamim de Oliveira o princípio do casamento bem-sucedido entre circo e teatro. Esta união reflete uma característica interessante do espetáculo circense: a junção de diferentes linguagens e manifestações artísticas, sempre considerando a aceitação do público.

O teatro foi uma maneira popular e dinâmica de preencher a segunda parte do espetáculo, encenado após a apresentação dos números de variedades. Tornou-se aos poucos responsável pela permanência das companhias nas cidades, devido à variação diária do espetáculo, através dos inúmeros enredos teatrais. O repertório dramático era composto basicamente por melodramas, comédias, chanchadas e esquetes, com histórias que apresentavam intrigas familiares e questões relativas à sociedade brasileira do começo do século XX.

A representação e caracterização dos atores eram baseadas em visões de mundo, muitas vezes eurocêntricas, com convenções bem estabelecidas com a plateia, de modo que na primeira entrada da personagem deveria ser possível distinguir o tipo em cena (vilão, heroína, herói, cômico etc.). Dentro deste contexto dramático se insere a peça *A mestiça*, realizada por diversos circos a partir dos anos de 1950 e inspirada no romance de mesmo nome de Gilda de Abreu, de 1944.

A trama e os negros

A trama aborda a escravidão no Brasil em uma época onde a figura do negro estava diretamente associada ao marginal. Entretanto, despertava-se para o tratamento desrespeitoso e discriminatório dedicado aos negros. No ano de 1951 foi aprovado o primeiro estatuto antidiscriminação do Brasil, decorrente de um incidente desagradável com uma dançarina afro-americana no ano anterior. Gilda de Abreu dialoga com este contexto e cria um romance que apresenta, de modo inovador, certa empatia com os negros, através de seus personagens escravos. Busca-se gerar alguma reflexão através da identificação do público com estes personagens.

A narrativa desloca-se no tempo histórico para abordar uma questão importante e delicada: a marginalização do negro ainda existente na sociedade brasileira. Apesar de a escravidão ter acabado havia mais de sessenta anos, os negros ainda não tinham sido incorporados à sociedade. Os processos de urbanização os lançaram para as periferias das

idades, como no caso do Rio de Janeiro, contribuindo para a estigmatização, que persiste até os dias atuais, dos imigrantes de origem africana.

As peças de circo-teatro não buscaram contestar diretamente a ordem vigente, mas apresentaram algumas críticas aos detentores do *status quo*. Desta forma, a dramaturgia não combate a exclusão do negro da sociedade econômica e intelectual, mas explora o tipo de tratamento dispensado a eles.

O mote de todas as cenas, mesmo com a existência de um conflito amoroso principal, é a relação dos senhores com seus escravos. As vilãs da trama, Dona Maria e Mimosa, se enquadram neste grupo devido ao tratamento dispensado aos empregados da fazenda. Em contraposição, o marido de Dona Maria, Gonçalves, e o feitor são as duas personagens defensoras dos escravos e, por isso, pertencem ao núcleo do bem.

Mestiça, uma escrava filha de um homem branco com uma negra, não conhece o pai e sua mãe já falecera, vivendo com seu avô, Pai João. A história se passa na fazenda de Gonçalves, um senhor de engenho que trata os escravos com respeito e dignidade. No início da peça, sua esposa e filha participam de duas situações em que oprimem uma escrava, Rosinha, e Tico-Tico, menino negro que representa uma personagem cômica. Gonçalves faz o contraponto ao tratamento agressivo defendendo Tico-Tico e livrando-o do castigo.

Essa situação apresenta o tema que será desenvolvido ao longo de toda a peça, sendo uma característica marcante do circo-teatro brasileiro. É apresentado desde o primeiro ato todos os personagens, sendo facilmente enquadrados em um tipo, exibindo rapidamente também um mote que é devidamente explorado ao longo da peça.

Apesar de abordar questões sociais importantes, a história gira em torno da Mestiça, mulher atraente que desperta a paixão dos homens e se aproveita em algumas ocasiões para obter benefícios. O núcleo central da intriga mostra os entraves para o enlace amoroso entre a Mestiça e o feitor da fazenda, cobiçado também pela filha de Gonçalves, Mimosa. Ao final da peça, após muitos incidentes, a Mestiça descobre que não é escrava e se casa com o cobiçado rapaz.

O tratamento dado aos negros atua como pano de fundo para a narrativa, com personagens divididas em boas e más de acordo com esta temática. Os escravos, por sua vez, compõem sobremaneira esta narrativa e podemos destacar cinco principais: a Mestiça (somente ao final se descobrirá que ela não é escrava), dois relacionados ao núcleo do bem e dois relacionados com as vilãs.

A mestiça: personagem central da narrativa, fruto da mistura entre o homem branco e a escrava negra, gerando a atraente mulata, conhecida por despertar a atenção dos homens. Segundo Nubia Hanciau,³ a mulata é um tipo representativo da literatura brasileira, enxergada como exótica, bela, alegre, solidária, dotada de irresistível sensualidade, hábil cozinheira, com vocação para a música, canto e dança. Através dela, percebemos que a autora explorou o meio termo entre características atribuídas pelo senso comum ao negro, geralmente alvo de preconceito, e ao branco, que encara sua cor como herança europeia e a miscigenação de modo negativo.

Tico-Tico: é a única personagem cômica da peça, responsável por apresentar outras características à trama e proporcionar momentos de descontração. É um jovem escravo negro da fazenda de Gonçalves, muito amigo da Mestiça e Pai João, que gosta de conversar e se relaciona muito bem com quase todas as personagens.

Pai João: escravo mais velho, muito experiente e sábio. Ele apresenta um contraponto dramático da relação dos escravos com os senhores e narra alguns aspectos da história da escravidão africana. É o avô da Mestiça e, junto com Gonçalves, guarda o segredo da paternidade da escrava.

Amâncio: capataz da fazenda que apresenta um traço muito marcante de crueldade no trato com os escravos. É encarregado de chefia-los e atua em parceria com Dona Maria, responsável por executar seus planos. Logo nas primeiras cenas, a patroa lhe promete a alforria caso suma com Mestiça, e prontamente ele aceita a proposta. Através de algumas falas deste ato, percebemos seu caráter mexeriqueiro e perturbador da ordem, o qual lhe permitirá agir de maneira inescrupulosa ao longo da trama.

Rosinha: escrava de Dona Maria e Mimosa que trabalha na casa grande para servir as duas senhoras. Em diversos momentos atua de maneira desonesta e conflituosa, principalmente envolvendo Tico-Tico. Está relacionada a um dos principais conflitos da trama, que culmina na prisão de Pai João, onde mente e rouba para incriminar a Mestiça.

A máscara do negro no circo-teatro

O circo-teatro não utilizava a máscara para representar suas personagens, salvo o nariz do palhaço. A interpretação se pauta mais em construções bem estabelecidas com o espectador, esquemáticas e imutáveis, e em uma linguagem que preconiza a representação corporal dos atores. Um exemplo de construção característica do circo-teatro é a ingênuia, ou a mocinha da peça. Geralmente apresenta um figurino recatado e belo, de cores claras,

³ Em um artigo publicado In *Cadernos Literários*, vol. 7, 2002. Pela Universidade Federal do Rio Grande.

seus gestos são delicados e sua voz é suave. Todas as suas ações dialogam com estas características e o público compreende de imediato de quem se trata.

A máscara circense seria formada a partir da maquiagem, dos adereços e figurinos para caracterizar determinado tipo. Os circenses, além de recriá-las a sua maneira, acabavam adaptando-as à realidade de cada país, transformando sempre de acordo com os tipos locais. A máscara do negro surge neste contexto, na tentativa de enriquecer a cena teatral de elementos da sociedade nacional e assim articular uma das principais relações priorizadas pelo circo: o contato com o espectador. Através desta máscara, assim como a do caipira, cria uma comunicação com este novo público, mesmo que os representando de maneira esquemática e exteriorizada.

A origem de muitos autores de circo-teatro, como já abordado anteriormente, define as construções de personagens, principalmente, os cômicos. Percebemos esta característica em muitas peças, em que a visão dos tipos sociais nos parece, muitas vezes, exterior a esta cultura, como de fato era no início do século XX. Os artistas circenses, logo no início de sua história no país, demonstram estreitas ligações com uma cosmovisão que, apesar de fazer parte da fragmentada cultura brasileira, não abarca toda a miscigenação cultural existente. O negro reflete, portanto, nesses textos, o “outro”, reflexo de sua condição marginal, onde suas particularidades culturais e simbólicas são vistas como aspectos exteriores à maioria dos autores. No caso de *A Mestiça* o negro é utilizado como elemento de identificação do espectador, caso ilustrado pelo fato dos brancos representarem o eixo do mal. Uma cena bem elucidativa desta questão é o momento em que os escravos cantam durante o trabalho e Dona Maria manda que eles se calem, por não suportar ouvi-los.

Apesar de muitos autores terem uma visão do negro como elemento exógeno, outros casos nos provam o contrário, como Benjamim de Oliveira, palhaço muito importante e um dos responsáveis pela junção do circo com o teatro, que era negro. A representação no circo-teatro se utilizava de estereótipos e construções exageradas, cujas performances costumam se assemelhar de um circo para outro, com intuito de gerar fácil identificação da personagem. A do negro não fugia à regra, com pintura facial preta, utilização de meias e luvas pretas, e uma peruca de cabelos enrolados, como podemos ver na descrição de um ator do Circo Nerino, cuja forma de representar o tipo era comum em outros circos do mesmo período:

Quando eu fazia o Tico-Tico eu me pintava daqui para cima.
Porque aqui eu usava camisa fechada, não é? E o rosto todo

pintado. E a peruca era uma peruca de neguinho mesmo. Na mão eu usava luva, a camisa aqui. E a calça, de um lado era curto, de outro lado mais comprido. E eu usava meias pretas. E uma sandália. (Entrevista realizada com Walmir dos Santos em 04/02/2015 para a dissertação de mestrado de Moira Junqueira Garcia).

A máscara do negro surge, portanto, neste contexto específico. Preocupados em representar os tipos sociais brasileiros, os autores com fortes traços eurocêntricos procuraram criar novas máscaras pautadas a partir deste contato. Havia, desse modo, um estranhamento na maioria destes artistas com a figura do negro, e sua máscara ilustrava bem esta questão. Como a figura do *clown*, que tinha fortes traços dos camponeses integrados às novas aglomerações humanas decorrentes do processo de urbanização europeia, o negro era incorporado no espetáculo do circo-teatro como este elemento não totalmente incorporado e gerador de atrito com os costumes celebrados pelos portadores do *status quo*.

Nas feiras europeias, as máscaras do Arlequim e Zanni da *commedia dell'arte* apresentavam uma coloração vermelha ou preta para que fossem facilmente vistas a uma distância considerável, comum a esta manifestação. Esse tipo de representação também estava presente em outras manifestações artísticas, que não necessariamente enxergavam o negro como marginal, vide, por exemplo, o maracatu cearense, onde se celebrava o coroamento dos negros como nobreza durante o carnaval. Como a presença negra no estado era reduzida, os brincantes pintavam os rostos com graxa e usavam luvas negras. Essas representações possuem semelhanças no sentido de desestabilizarem a ordem vigente durante um período limitado de tempo, constituindo elemento catártico, e presente nas sociedades desde tempos imemoriais, vide as Saturnálias e outros festivais ancestrais.

A representação do negro costuma ocupar a mesma função cômica nos dramas e comédias do circo-teatro, movimentando o enredo de maneira surpreendente e rica, provocando situações “desagradáveis”. Podemos comparar também a coloração do rosto de ambas as construções, apesar de suas origens distintas. Entretanto, observamos que esta semelhança se refere mais a um respaldo simbólico para a criação do tipo cômico do negro no circo-teatro brasileiro.

A peça *A Mestiça* apresenta diversas personagens negras, com muitas facetas desta máscara sendo encenadas, sempre de acordo com a cosmovisão do início e meados do séc. XX. A Mestiça, por exemplo, apresenta a sensualidade da mulher negra, apesar de não ser negra, mas sim morena ou, em algumas encenações, branca. Pai João representa o preto velho e aquele que ilustra seus conselhos com histórias de seu passado, demonstrando

grande sabedoria nos assuntos da vida. Amâncio e Rosinha representam o tipo do escravo, literalmente, que se sujeita e defende os interesses dos patrões, em detrimento do seu grupo social.

Tico-Tico representa o “moleque pretinho”, tal como descrito pelo autor nas apresentações das personagens. Seu personagem é responsável por articular a história, levando e trazendo informações, causando e resolvendo parte dos conflitos da peça. É a única personagem cômica da trama, que compreende e demonstra outra faceta diante dos fatos e acontecimentos. Fala descaradamente as verdades que todos veem, mas que não comentam devido ao decoro e às boas maneiras. Sua participação é relevante para o enredo de maneira geral e para este estilo dramático, no caso, um melodrama circense.

A peça aborda alguns problemas familiares de um rico cafeicultor do interior do Brasil e Tico-Tico é o responsável por deflagrar os defeitos de muitas personagens. Em diversos momentos, através do humor, ele consegue apontar principalmente as fragilidades das vilãs, cujo texto busca mostrar. Somente uma personagem que não está envolvida e comprometida com as normas sociais é que pode questionar publicamente a conduta destas pessoas.

Os casos citados baseiam-se na transgressão de normas de ordem biológica. (...) Mas em certas circunstâncias pode se tornar cômica a transgressão de normas de ordem pública, social e política. (...) A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo transgressão de certos ideais coletivos, normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele, como também em outros casos, suscita o riso. (PROPP, 1992, p. 60)

Para Propp, o riso geralmente ocorre por apresentar repentinamente um defeito oculto no homem, mas que não chega a se caracterizar como um vício, substrato da tragédia. Ao lidar com questões humanas sérias, as comédias exploram falhas de caráter comuns nas pessoas. Aborda a transgressão de costumes através de personagens subalternos, não comprometidos com o jogo social daquele grupo, dando vazão a uma série de sentimentos e expressões sublimadas no convívio social cotidiano, refletindo a função catártica do tipo cômico. A seguir temos o diálogo entre Pai João e Tico-Tico no primeiro ato da peça, em que comentam sobre as duas moças que estarão envolvidas no conflito principal da trama.

PAI JOÃO- Uai, vai tê festa aqui na casa grande?

TICO-TICO- Entonce vancê não se alembra que no dia dos ano do Nhô Gonçarve tem festa, e que os cumpade e as cumade brinca tudo aqui na sala?

PAI JOÃO- E no terrero brinca os escravo. Mais tomém, coitados, uma veiz por ano é que eles pode adiverti um poco!

TICO-TICO- Xiii... quando a Mestiça começá a se espaiá lá no terrêro, vai sê um Deus nos acuda!

PAI JOÃO- E a Nhanhá Mimosa tá contente ca festa?

TICO-TICO- Se tá? Ela já encomendô inté um vestido novo pro Mascate! Ela tá cu a esperança de arranjá um norvo!

PAI JOÃO- Cala a boca, muleque do diabo. Se alguém ovisse o que ocê disse...

TICO-TICO- Ué... e não é verdade, Pai João?

PAI JOÃO- É, Tico-Tico, mas fica sabendo que a gente num pode falá todas as verdade.

TICO-TICO- Ué, encontre cumo é que a gente faiz? Se a gente diz a verdade, apanha, se a gente diz mentira, apanha tombém. Cumo é que faiz?

PAI JOÃO- É calá a boca.

TICO-TICO- Mais se eu num falá, eu fico cua língua dromente!

(SILVA, 2012, pp. 17 e 18)

Pai João é a personagem responsável por acentuar e evidenciar os maus-tratos e desrespeitos sofridos pelos escravos brasileiros. Sua participação compõe, de maneira rica e diversa, a temática principal sobre a relação dos senhores com seus escravos. O trecho cômico desta conversa é a fala descarada de Tico-Tico sobre a intenção de Mimosa em arranjar um noivo. Naquela época, era muito indelicado se referir a uma jovem solteira dessa forma, porém a personagem cômica cumpre sua função ao falar sem pensar e considerar as regras sociais mais comuns.

Desta forma, Tico-Tico ridiculariza a vilã e aumenta a antipatia em relação a ela por parte do público, uma vez que o enredo visa reprimir as atitudes inescrupulosas de Mimosa e Dona Maria. A máscara do negro, portanto, foi criada dentro de um contexto específico de encenação, cujas referências remontam ao teatro de feira europeu, ao circo e a outras encenações presentes na cultura popular brasileira. Dentro da dramaturgia hierarquizada, como a melodramática, ela ocupará uma posição inferior, devido ao contexto do início do século XX, momento de sua criação. Geralmente será desempenhada por atores cômicos da companhia, já que nesse estilo dramático essa faceta costuma estar atrelada às personagens subalternas, que podem contestar, mesmo que temporariamente, comportamentos e padrões sociais. Dessa forma, servem como catarse, o que dá alguma importância a essas pessoas, mesmo que as fontes de injustiça continuem após o fechar das

cortinas. Têm, portanto, a função de manter o tecido social coeso e em constante evolução, através dos questionamentos gerados.

Referências bibliográficas:

- AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo, Pindorama Circus/Códex, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec/ Brasília, EdUnB, 1993.
- BERGSON, Henri. *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone de Castro Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BOLOGNESI, Mário F. *Palhaços*. São Paulo, UNESP, 2003.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia, Ateliê Editorial, 2000.
- MAVRUDIS, Sula K. *36 textos de dramaturgia circo-teatro: drama e comédia*. Belo Horizonte, Cena Minas, 2012.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo, Editora Ática, 1992.
- SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro – Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo, Altana, 2007.

Abstract: This article discusses the context in which they were created mask of black characters in the circus-theater in the middle of the century. XX, in Brazil, taking play 'The Mestiza' by Gilda de Abreu, 1944 a case study.

Keywords: circus-theater; mask of black characters; The Mestiza.

Cadernos

letra e ato

Um homem comum: uma análise de *Nossa vida em família*

Rafael de Souza VILLARES¹

Resumo: A personagem Sousa vivencia uma situação de descaso familiar, mas que também é um reflexo das políticas públicas que não preparam o homem para uma velhice tranquila. Nesse sentido, *Nossa vida em família* se apresenta como um retrato fiel da sociedade, ao denunciar o descaso sofrido pelos idosos no Brasil.

Palavras-chave: Oduvaldo Vianna Filho; classe média; idosos; família.

O processo de criação

No ano de 1970, Vianinha escreveu dois textos, baseados no filme norte-americano *A cruz dos anjos* (1936) de Leo Carey. O primeiro foi apresentado na Rede Globo de televisão, no programa *Casos Especiais*, em co-autoria com Paulo Pontes e Ferreira Gullar, com o título *Domingo em família*, encomendado pela atriz Eva Tudor. O segundo é teatral, escrito individualmente no mesmo ano com o título *Nossa vida em família*. Após estes dois trabalhos, Vianinha ajudou o diretor Paulo Porto na adaptação cinematográfica da peça teatral intitulada *Em família* (1971).

A peça *Nossa vida em família*, como foi dito, foi construída primeiramente como um episódio do programa *Casos especiais*. Em uma entrevista publicada em 1973, pelo jornal *O Globo*, Vianna Filho apresenta algumas reflexões sobre seu trabalho desenvolvido junto à televisão. Ao falar sobre o programa em questão, Vianinha se mostrou muito contente com o projeto ao alegar que os *Casos especiais* abordavam temas que não eram explorados por outros programas, tais como o telejornal. Dessa forma, o dramaturgo viu a possibilidade de

¹ E-mail: rafavillares@hotmail.com. Formado em História pela UNESP/Assis, mestre em Artes da Cena pela UNICAMP e Aluno de doutorado também em Artes da Cena (UNICAMP).

ampliar os horizontes de discussões sobre diversos aspectos da sociedade brasileira dentro da televisão.

Para Oduvaldo Vianna Filho (1973) os *Casos especiais* se tornavam ainda mais interessantes por apresentar nova linguagem cênica, ou seja, para ele o programa apresentado na TV mostrava uma nova concepção estética. Na mesma entrevista concedida ao *Globo*, o dramaturgo sublinhava que os *Casos especiais* se mostravam como uma alternativa à teledramaturgia e ao teleteatro, uma vez que misturava a linguagem teatral com a de cinema, sendo específica para a televisão. Nesse sentido, o leitor de *Nossa vida em família* deve sentir essa nova estética, pois a peça deixa, algumas vezes, aspectos da teatralidade se aproximando da linguagem televisiva ou cinematográfica.

O processo de criação de *Nossa vida em família* mostra a versatilidade de Oduvaldo Vianna Filho, que escreve tanto para teatro, cinema e televisão. Contudo, esta versatilidade não foi encarada positivamente por todos. Uma parcela considerável da sociedade brasileira encarou seu trabalho na televisão com certo preconceito, pois consideravam sua produção como uma propaganda política da ideologia comunista. Já para os militantes da esquerda, Vianinha havia se “vendido” ao sistema capitalista, representado em parte pelos veículos de televisão, e em especial a TV Globo.

Na década de 1970 a televisão e, principalmente, a TV Globo, amparada pelo governo militar, se intensificou como o grande veículo de comunicação do Brasil. A contratação de artistas e intelectuais de gabarito pela emissora fez com que ela garantisse uma programação de qualidade, que anos mais tarde seria fundamental para delimitar o chamado *Padrão Globo de qualidade*. Segundo Sérgio Mattos:

A consolidação da TV Globo como Rede Nacional começou em 1969, quando seus programas passaram a ser transmitidos simultaneamente em várias cidades através de microondas. Em 1971, a Rede Globo (...) planejou a publicidade e adaptou programas para diferentes gostos, adequando cada um deles aos resultados das pesquisas socioculturais. Em 1972, com o estabelecimento da televisão colorida no país, a Globo consolidou de vez sua liderança no mercado. (MATTOS, 2002, p. 96)

A TV também funcionou como um aparato ligado ao regime militar. No decorrer das décadas de 1960 e 1970, essa era a maneira mais eficaz de divulgação e de estímulo ao consumo, diretamente ligada à política liberal que estimulava a entrada de capital externo, a liberação de crédito fácil aos novos consumidores.

A adesão de muitos artistas e intelectuais (como Vianinha) se deu por meio da visão que possuíam do novo aparelho. Eles viram na televisão uma nova possibilidade de

trabalho, consideravam a TV como uma oportunidade de atingir as massas com uma programação nacional, ou seja, o antigo desejo de construir uma (tele)dramaturgia nacional-popular. Não desejavam apenas uma vida mais estável financeiramente, mas também “a possibilidade de atingir o ‘grande público’, levando mensagens progressistas, mesmo que estas convivessem, em situações desvantajosas, com o *merchandising* de produtos, a censura e autocensura”. (FREDERICO, 1998, p. 295)

Em uma entrevista publicada no Jornal *O Globo* e anexada ao livro publicado por Fernando Peixoto (1983), Vianna Filho faz uma análise das suas posições em relação ao seu trabalho televisivo. Para ele há uma diferença em relação ao público: pois o espectador teatral está predisposto a assistir a uma encenação, já o telespectador que se encontra em casa está muitas vezes disperso e, sendo assim, o trabalho na teledramaturgia tem que ter uma agilidade maior para “prender” o espectador nas primeiras movimentações cênicas, diferentemente do teatro, que pode ter um tempo maior. Para o autor esse foi um desafio muito positivo e motivador para a sua criação artística.

Vianinha ressalta também a questão da linguagem, alegando que a dinâmica televisiva é mais complexa do que a do teatro, pois na televisão usam-se menos pessoas do que no palco, então os diálogos tornam-se mais intensos e mais frequentes. Além disso, ele destaca que a linguagem falada é mais cotidiana, fato que torna ainda mais complexo e interessante o trabalho do autor de TV.

Em sua penúltima entrevista concedida a Luís Werneck Vianna (também publicada por Fernando Peixoto em 1983), Vianna Filho volta a falar sobre a televisão. Nessa entrevista, o dramaturgo pontua aspectos interessantes ao justificar seu trabalho na TV, ao utilizar em seu argumento a questão da nacionalização. Para tanto, ele recorre a uma pesquisa realizada nos EUA que mostra que praticamente o mundo inteiro assistia, no horário nobre, as produções norte-americanas. Dessa forma, Vianinha mostra que o Brasil é uma exceção, pois dedica seu melhor horário à produção nacional. Sendo assim, o autor brasileiro deveria dedicar-se às produções televisivas, que eram tão valorizadas pelo público.

Para Oduvaldo Vianna Filho:

O problema da TV não é o que ela exhibe, é o que ela deixa de exhibir. Este problema foge à ossada decisória da própria TV. A omissão fatural da grande realidade é uma constante de todos os meios de comunicação. No plano da informação, portanto, a televisão não tem autonomia decisória. (PEIXOTO, 1983, p. 172)

Para o dramaturgo o problema dos meios de comunicação, mais especificamente da televisão, não estava relacionado à sua programação, mas sim aos acontecimentos que ela deixava fora, portanto ocupá-la seria a melhor maneira de torná-la mais interessante (artisticamente, socialmente e até mesmo politicamente). A principal crítica feita por Vianinha tangencia o caráter difusor da TV, que propagava certos valores sociais e até mesmo religiosos.

Além dos argumentos apontados acima, não se deve esquecer que a família de Vianinha esteve ligada ao rádio. Seu pai além de dramaturgo foi um dos principais autores de rádio novela e sua mãe teve durante anos um programa na rádio chamado *Papinho da Dona Genoveva*. Dessa forma, não viam a TV com preconceito, pois a enxergavam como uma “evolução” do aparelho difusor de áudio.

O problema central

A crítica social sempre foi uma das principais preocupações de Vianna Filho, desde o início de sua carreira, quando escreveu sobre os problemas enfrentados pelos jogadores de futebol da segunda divisão do campeonato, ou quando expôs os problemas enfrentados pelos operários constantemente explorados ou pela condição precária vivida pelo trabalhador rural.

O leitor/espectador atento perceberá com facilidade que a peça *Nossa vida em família* apresenta como fio condutor e objetivo central uma crítica social. Mesmo que não esteja tão evidente, o principal problema que conduz o enredo é o baixo poder aquisitivo da maioria da população brasileira. Neste caso, exemplificado pela família Sousa, que se depara com o problema financeiro enfrentado pelo casal de velhos Dona Lu e seu Sousa.

Na trama o casal de velhos convoca seus filhos para uma reunião familiar, para informá-los que a casa, em que vivem, sofreu um reajuste no preço do aluguel. Sendo assim, os idosos, impossibilitados de arcar com a conta mensal, optaram por pedir ajuda financeira aos filhos. Este fato traz à tona a falta de acesso à casa própria, comum ainda hoje. Por sua vez esta se apresenta como um reflexo do baixo poder aquisitivo da população. Na peça isso se torna mais evidente, pois, com exceção de Neli, os outros filhos não possuem moradia própria.

Além disso, pode-se compreender também que tal condição se dá por existir grande ganância dos proprietários, que cobram preços abusivos ao alugar seus imóveis. As grandes incorporações imobiliárias são responsáveis em parte pela valorização desses imóveis, ao usar o artifício da chamada “especulação imobiliária” – que prevê a valorização dos bens

por meio de alguma transformação, tais como a construção de obras, uma nova administração política, o recebimento de algum título ou premiação, entre outros.

Na obra de Vianna Filho, o casal de idosos mora na cidade de Miguel Pereira, interior do estado do Rio de Janeiro. No momento em que *Nossa vida em família* foi escrita, esse município havia vivenciado sua formação recentemente, há apenas dez anos. O histórico dessa cidade se torna interessante para afirmar a qualidade de vida que o casal de velhos possuía ao morar num município que, por não ter sofrido a exploração da cafeeicultura, teve seu patrimônio ambiental preservado. Segundo o site oficial da prefeitura, Miguel Pereira recebeu o título de terceiro melhor clima do mundo para se viver.

Nas entrelinhas pode-se alegar que o histórico do município escolhido como cenário inicial da trama é responsável pelo aumento considerável do preço do aluguel, afinal, morar no terceiro melhor clima do mundo poderia justificar a cobrança abusiva da mensalidade. Porém, na peça o aumento do aluguel é visto sob o prisma pessoal, ou seja, não aparece como um mecanismo da “especulação imobiliária”, uma vez que a casa, dos idosos, foi alugada por quarenta contos, um preço muito inferior ao verdadeiro valor do imóvel, pois o antigo proprietário, seu Rodrigues, devia muitos favores a Sousa.

Sousa explica para seus filhos que com a morte de Rodrigues a casa alugada pelos velhos foi para espólio, e, com a instauração da lei do inquilinato, a única maneira de continuarem a morar na propriedade seria pagar o aluguel com o valor atualizado de oitocentos e vinte e nove contos mensais. Mais que o triplo da renda total dos velhos, que é composta apenas pela aposentadoria de Sousa (duzentos e trinta contos).

Com isso, Vianinha aborda outro problema enfrentado pelos idosos: a questão da inflação, que corrói os salários, e principalmente, a aposentadoria. Existe um descompasso causado entre a inflação galopante no Brasil nos anos de 1970 e a condição da aposentadoria, que permanece congelada, colocando os idosos numa condição de marginalidade. No programa do espetáculo o dramaturgo situa este conflito dizendo:

No mundo da mercadoria, que vale exatamente um velho, senão umas visitas de domingo, a lembrança do aniversário e piadas na televisão? O tesouro de sua experiência, seu equilíbrio, seu amor à vida são inutilizados. *Em família* não é um estudo desses fenômenos. É um pequeno flagrante, colhido quase ao acaso: mais um flagrante, uma pequena manchete sobre pessoas que estão deixando fora o que há de mais precioso em nós e nada podem fazer para impedi-lo. (MORAES, 2000, p. 296)

Neste sentido, o encontro na casa dos pais evidencia também uma grande fragilidade familiar. Durante essa cena pode-se notar como existe um distanciamento entre

os pais e os filhos, uma vez que fica evidenciado que os filhos quase nunca vão à casa de seus pais e também quase não se encontram. A falta de estrutura familiar não é vivida apenas pelo casal de protagonistas, mas, por meio da peça, apresenta-se como uma normalidade entre as famílias brasileiras.

Afonsinho, um amigo de Sousa, afirma não manter contato constante com seus três filhos, sendo que um deles mora há dois quarteirões de distância de sua casa. Em um diálogo travado entre os dois velhos, eles chegam à conclusão de que gostariam de terem vivido na Roma Antiga, em que os idosos eram vistos como os sábios, por terem maior experiência de vida, e por isso eram valorizados (sendo, por exemplo, responsáveis pela política).

Os velhos avançam no assunto e chegam à conclusão de que o descaso social tido com os idosos é responsabilidade, em certa parte, da invenção da imprensa, uma vez que esta assume o lugar da oralidade. Apesar dessa conversa possuir um conteúdo extremamente sério, ou seja, a desvalorização dos idosos na “sociedade moderna”, ele se dá de forma sutil em meio a diversas piadas feitas pelos velhos.

Afonsinho e Sousa formam uma dupla cômica próxima daquela vista na arte circense. A opção de Oduvaldo Vianna Filho de transformar a dupla de velhos em palhaços torna os diálogos menos trágicos e cansativos, pois são dinâmicos e engraçados. Para Mário Fernando Bolognesi (2003), as cenas feitas por palhaços são concebidas por uma estrutura geralmente formada por dois palhaços: um principal e outro secundário. Em *Nossa vida em família*, Sousa assume o papel de palhaço principal, aquele que finaliza as piadas, ou seja, é ele quem faz rir. Já Afonsinho assume a função do *partner* ou do palhaço secundário. Para Bolognesi (2003), este último é: “quem opera como contraponto preparatório às piadas e *gags* do palhaço principal. Ele também é chamado de escada”. (BOLOGNESI, 2003, p. 62) Cabe exemplificar a posição assumida por cada uma das personagens no seguinte diálogo:

SOUSA: ...é... mas veio o Gutemberg, inventou a imprensa, a experiência agora está nos livros... saímos de moda.

AFONSINHO: O jeito é escrever um livro de putaria aí, Sousa.

SOUSA: Vou escrever, vou escrever um chamado “Como viver sem utilizar-se da Piroca”. (VIANNA FILHO, 1972, p. 90)

A amizade entre Sousa e Afonsinho é permeada de humor. Durante o decorrer da relação, a dupla vai apresentando diversas formas de piadas. Elas variam de duplo sentido (aquelas de apelo sexual), principalmente quando falam de seus genitais ou quando

analisam uma vizinha que troca de roupa com a janela aberta; passando por piadas mais ingênuas, tais como quando utilizam o termo “demorandum” para dizer que o *memorandum* estava demorando. Também transformam seus problemas de saúde, como o descontrole intestinal ou a impotência sexual, em piadas. Mariângela Alves de Lima, em seu artigo, *Todos os elementos são bons neste espetáculo em família*, publicado no *O Estado de S. Paulo*, no dia 28 de abril de 1972, diz:

Suas personagens vivem através de um diálogo cotidiano, informado apenas pela filosofia do bom-senso. O senso de humor, antes de ser um recurso de dramaturgia, é uma reprodução de um comportamento habitual: a piada evita que mergulhemos de cabeça na tragédia.

Para a crítica teatral do *O Estado de S. Paulo*, o humor na peça de Vianinha apresenta, além da função estética e de auxiliar na construção realista das personagens, uma função formal. Neste sentido, Mariângela Alves de Lima propõe uma leitura brechtiana da peça de Vianna Filho, uma vez que para Brecht o humor servia como um artifício para romper o tom trágico adotado em suas peças e levar o espectador a uma consciência crítica, não se deixando levar pelas emoções.

Segundo Anatol Rosenfeld (2008), entre os recursos utilizados pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, em seu teatro épico, está a paródia. Este recurso é utilizado por Brecht como uma alternativa (consciente) para expor o desajuste entre forma e conteúdo. Nesse sentido, segundo Rosenfeld (2008), para o dramaturgo alemão a piada serve como uma forma de levar o espectador/leitor a uma consciência crítica. Para ele as piadas tornam-se estranhas, num primeiro momento, ou seja, há um instante de incompreensão por parte do ouvinte, mas esta vem seguida de um choque de compreensão.

Independente da função formal ou da intenção do dramaturgo, o fato é que a dupla de velhos é responsável por trazer o humor ao palco e quebrar com o ritmo trágico muitas vezes adotado pelo *status quo* do casal de velhos. Dessa forma o humor suaviza a tensão (constante) causada pelo problema central: a desapropriação da residência.

A solução imediata proposta pelos filhos, durante a reunião na casa de seus pais, é separar temporariamente o casal de idosos. Como os filhos alegam não dispor de finanças para manter o casal de velhos na residência ou para adquirir outra, eles decidem que Sousa irá morar na cidade de São Paulo na casa de Corinha, e dona Lu vai para o Rio de Janeiro morar com Jorge. Depois de um período de distância entre o casal, os dois morarão juntos com Neli até que os filhos consigam um novo local para eles. Essa temporária separação

do casal foi proposta por Neli, que pediu dois meses para conversar com seu marido sobre seus pais morarem com eles.

A complexidade do problema enfrentado pela família Sousa se torna ainda mais intenso pela vivacidade das personagens. Ao longo da obra teatral o espectador/leitor conhece, nas entrelinhas, o passado e as experiências vividas pelas personagens. Além disso, tanto os filhos como os pais possuem profunda construção interna, ou seja, são personagens vivas que mantêm ao longo da peça sua personalidade, suas convicções, seus conflitos internos e, principalmente, suas contradições.

Um homem comum: Seu Sousa (velho)

O patriarca da família possui um passado completamente ético. No desenrolar da trama o espectador/leitor conhece um pouco de sua história. Sousa sempre foi um homem batalhador, trabalhou para sustentar sua família composta por sua esposa e cinco filhos. Sendo que nunca se deixou levar pela ganância, ou seja, buscou em toda sua trajetória viver de forma simples. Seu interesse sempre esteve ligado ao fato de não prejudicar as outras pessoas.

Um exemplo dessa postura adotada pelo velho, contada por sua esposa dona Lu, mostra que Sousa não desempenhou um novo negócio, porque não conseguia enganar os outros. Segundo a velha, seu marido, com dinheiro emprestado de seu Rodrigues, abriu uma oficina para consertar rádios quebrados, e revendê-los depois. O velho não conseguia comprar os rádios usados por valores muito inferiores aos vendidos no mercado, seguindo a lógica de Sousa, ele pagava o preço justo. Fato que segundo dona Lu fez o negócio não dar certo.

A posição ética adotada por Sousa aparece também em pequenas coisas do cotidiano. Na reunião familiar, Beto (um dos filhos) conta uma piada que envolve uma falha gramatical, na qual o aluno Zezinho fala para sua professora a palavra “cabeu” ao invés de “coube”. Como castigo por cometer esse erro o aluno é obrigado a escrever quarenta vezes a forma correta numa folha de papel, e no final fala para a professora que não “cabeu” as quarenta em uma folha só. Neste quadro Sousa interrompe diversas vezes a história contada por Beto, explicando a norma correta de se falar e concordando com a professora. Além disso, o velho diz não achar graça em piadas de falar errado, como na seguinte fala:

Piadas de falar errado não me fazem a menor moça; lá em São Paulo vocês falam “me dá um chopos”, não é “me dá um chopos”,

é “me dá um chope”... Vocês falam “vou me trocar”, vai se trocar por quem?... vou trocar de roupa, isto que... (VIANNA FILHO, 1972, p. 13)

Na piada contada por Beto, o riso é gerado por uma falha linguística, que foge da norma “adequada”, esperada pelo ouvinte. Neste caso, o sujeito que ri conhece o termo correto e ri daquilo que está fora do padrão estipulado. Segundo Ivo Bender:

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)

No caso de *Nossa vida em família*, a piada contada por Beto possui duas funções cênicas. A primeira serve para dar um tom mais suave para a peça, é mais próxima da proposta de Brecht no sentido do descompasso entre forma e conteúdo, uma vez que ela adota um tom humorístico perante uma reunião familiar, no qual o assunto é a desapropriação do imóvel dos velhos. Já a segunda mostra como Sousa possui em sua personalidade grande ética, ao criticar a piada, por “brincar” com a dificuldade de aprendizado de um aluno.

Durante toda a ação teatral é possível perceber que Sousa se apresenta inconformado com sua atual situação como, por exemplo, quando diz:

Não queria que isso acontecesse comigo, não quero que aconteça. Não consigo entender [e sem eu entender nunca deixei acontecer], eu trabalhei, trabalhei à luz do dia, tudo à luz do dia, não acredito que isso aconteceu, se aconteceu quero que minha vida se suspenda agora, congele agora, quero ficar como eu sou, como eu me respeito... (VIANNA FILHO, 1972, p. 22)

O velho se mostra indignado em não conseguir se manter em sua residência, sendo assim passa a questionar sua trajetória e, principalmente, sua posição como trabalhador. Para Sousa sua atual situação não tem explicação, ele não consegue compreender que seu problema é causado por questões que fogem da sua ação enquanto sujeito. Ela é um reflexo da visão que a sociedade brasileira imprime aos idosos, e da ação política dos seus governantes.

O inconformismo de Sousa, a vontade de se manter em sua residência e a possibilidade de ir com sua esposa morar em um asilo motiva-o a procurar por um

emprego. Essa passagem ilustra como o mercado de trabalho é restrito aos idosos. Na sociedade capitalista, com algumas poucas exceções, as pessoas de idade avançada são consideradas incapazes de ocupar qualquer função, por sua debilidade física e por sua desatualização com novas normas propostas pelo mercado empresarial. O único emprego propício ao velho é ser caseiro de um sítio. Neste caso quem não aceita as exigências do empregador é Sousa, uma vez que sua esposa teria que trabalhar de maneira exaustiva. Com isso, nota-se novamente a posição ética de Sousa, que não aceita o trabalho para não prejudicar dona Lu. Sendo assim, as tentativas do velho são frustradas.

De todas as personagens, Sousa é quem mantém uma relação mais subjetiva com a casa. Para ele a perda da residência envolve questões mais profundas do que perder sua moradia. Neste caso, ela envolve uma questão mais subjetiva, perdê-la representa também perder sua dignidade. É interessante pensar que no mundo capitalista você é aquilo que possui, e, neste sentido, Sousa passou a vida toda e não construiu nada sob o ponto de vista material. Isso faz com que ele sinta a perda da residência como a falta de sua dignidade e sente vergonha de sua situação. O velho em sua fúria diz o seguinte:

Queria telefonar pra todas as pessoas e avisar o que aconteceu comigo... cuidado... não sei como se evita isso, mas tenham cuidado... de repente, a gente tem vergonha de ter vivido... e não sabe onde está o erro... na lista telefônica, de um por um; começa pela letra a... cuidado, muita cautela, tenham muita cautela... por favor, tenham muita, muita cautela. (VIANNA FILHO, 1972, pp. 46-7)

A fala acima é representativa para mostrar novamente o pensamento e o descontentamento de Sousa, que não sabe como sua vida se transformou. Ao mesmo tempo em que é reflexiva para a personagem, ela motiva o espectador/leitor a refletir e levantar hipóteses do que pode ter causado isso à personagem. E, dessa maneira, chegar à conclusão de que a forma que os idosos são tratados é um reflexo da ação política-social brasileira, que apresenta as aposentadorias congeladas enquanto a inflação se mantém em pleno crescimento.

O descontentamento de Sousa com o fato de morar de favor na casa de sua filha e não conseguir voltar para sua residência faz com que ele adote uma postura muito agressiva, contrariando suas características: ética e pacífica. O velho rouba duas válvulas que seu genro precisava utilizar, fazendo com que ele e sua filha ficassem boa parte da madrugada procurando tais peças. A justificativa usada por Sousa, para mudança tão radical em seu comportamento, é que sempre ajudou os outros e nunca recebeu nada em troca, e

dessa forma passa a dedicar parte de seu tempo a atrapalhar a vida dos outros para ver o que receberá.

Com o desenrolar da trama, o descontentamento de Sousa se torna cada vez mais intenso. Em suas reclamações, o velho acaba por criticar com veemência a cidade de São Paulo. Dentre as principais críticas, Sousa aponta a questão do clima muito úmido e da poluição, uma vez que constantemente se incomoda com o cheiro exalado pelo rio Tietê. Com isso, Vianna Filho consegue expor de forma discreta diversos problemas socioambientais vividos ainda hoje pela população paulistana como, por exemplo, o trânsito causado por um semáforo quebrado ou a poluição do rio e a péssima qualidade do ar.

É claro que para Sousa a adaptação à nova cidade será muito radical. São Paulo, em 1972, ano em que *Nossa vida em família* foi escrita, já se apresentava como a maior cidade do Brasil, com grande população e com problemas típicos de metrópoles do terceiro mundo (poluição, favelas, desordem no trânsito, etc.). Muito diferente da cidade natal do velho (Miguel Pereira), típica cidade pataca do interior, onde há maior proximidade entre os diversos habitantes, e os problemas sociais não são tão aparentes.

A complexidade da atual situação de Sousa se torna mais aparente a cada cena. Após perder a casa, passa a morar de favor na residência de sua filha, numa cidade completamente diferente da sua de origem e ainda não exerce nenhuma atividade “produtiva”. Mesmo mantendo uma relação de amizade com Afonsinho, o cotidiano de Sousa, em São Paulo, torna-se monótono, por não ter uma ocupação formal e nem uma rotina. Sousa define seu dia-a-dia da seguinte maneira:

Ah, é, parece que tiram o cordão do seu sapato que aperta, desabotoam tua braguilha, arrancam os botões da camisa... a gente fica aliviado mas se segurando todo, meio nu, calça na mão, no norte dizem: a gente fica feito bosta n'água. (VIANNA FILHO, 1972, p. 37)

O cotidiano exposto por Sousa é exemplar de grande parte dos idosos que, por não estarem inseridos no mercado de trabalho, passam diversas horas de seus dias sem nenhuma ocupação. Fato que torna seus dias mais chatos e cansativos. Na peça esta falta de rotina motiva o velho a assumir uma postura mais agressiva. É interessante que, ao mesmo tempo em que a fala acima apresenta um conteúdo de certa forma bem crítico, ao comparar a situação do aposentado com uma “bosta n'água”, apresenta (pelo termo escolhido) também uma sutileza ao passar esse conteúdo de forma humorada.

No desfecho da trama Sousa é a única personagem que não possui a verdadeira consciência da situação do casal. Como Neli não pode ficar com os velhos em sua residência, arrumou uma vaga em um asilo feminino para sua mãe. Por sua vez, Cora aproveita uma pneumonia de seu pai para mandá-lo para Brasília, onde ficará na casa de outra filha, Mariazinha.

Antes da partida de Sousa, os filhos propõem um encontro entre o casal. Para todos, inclusive o público, esta é uma despedida eterna. O único que não sabe que sua esposa vai para o asilo, e que sua viagem para Brasília não é temporária é Sousa. A inocência do velho no final torna a cena mais comovente.

O problema enfrentado pelo casal de velhos envolve uma questão mais social do que uma subjetiva. Isso se dá porque se vê que Sousa foi um homem com uma conduta exemplar, muito trabalhador e extremamente ético. Dessa maneira, Vianinha aproveita para direcionar uma forte crítica ao sistema capitalista, ao apresentar um tipo exemplar de trabalhador que executou de forma correta suas tarefas, mas que no fim de sua vida não tem onde morar. Segundo a teoria do liberalismo econômico, o mundo capitalista é a melhor opção, uma vez que dá a oportunidade para o trabalhador possuir uma vida digna.

Mariângela Alves de Lima no artigo *Todos os elementos são bons neste espetáculo em família*, apresenta esta mesma concepção ao afirmar que:

“Seu” Sousa tem uma culpa – “Honesto, digno e bom”. Três crimes imperdoáveis. Recusou-se a entrar em um esquema competitivo, adaptando-se ao seu salário de arquivista aposentado. Uma renda suficiente para garantir-lhe um irremediável desamparo.

Com ironia Mariângela Alves de Lima aponta três crimes imperdoáveis praticados por Sousa. Esses “crimes” são responsáveis em parte por sua desgraça, mas também é responsável por criar uma grande empatia com o público, que torce por sua vitória e sofre com sua derrota. O final trágico do espetáculo mostra ao espectador que no mundo competitivo qualidades como honestidade, dignidade e bondade não garantem uma vida digna. Oduvaldo Vianna Filho afirma que:

Escrevendo a personagem Sousa, acho que aprendi que preciso não ter medo das derrotas. (...) Uma derrota não significa a falência de nossas convicções, mas, sim, a fragilidade de nossos planos de ataque. Então, é preciso aprimorá-los. (...) Aceitar a força do inimigo com calma, com discernimento, significa conhecê-lo, localizá-lo. Parece que é assim que começam todos os bons planos de ataque. (MORAES, 2000, p. 297)

Ao falar de derrota Vianinha, provavelmente, retoma o contexto do período pré-1964, no qual os militantes políticos de esquerda (como no seu caso) viram-se derrotados frente à onda conservadora que tomou o poder. E mais especificamente pôs fim ao projeto de arte nacional-popular do CPC da UNE.

A fala acima também expõe o conceito de derrota adotado por Vianna Filho e sua concepção em mudar de estratégia para vencer o inimigo. Neste caso a peça *Nossa vida em família* pode ser vista como uma mudança de plano, uma vez que até o golpe civil-militar, o autor direcionava suas obras às classes menos favorecidas de nossa sociedade e neste novo período passa a escrever sobre os problemas enfrentados pela classe média.

O direcionamento de Vianinha para o público de classe média pode ter ocorrido pelo apoio desta aos militares para a concretização do golpe. Alguns setores assumiram um papel de destaque ao colaborarem com a instalação da ditadura, dentre os quais os próprios militares (pertencentes à classe média), alguns grupos religiosos ligados à ala mais conservadora da igreja católica, que organizaram a famigerada *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* (1964), e até mesmo os intelectuais responsáveis pelos meios de comunicação.

Sousa é a personagem que traz à tona o debate sobre a condição do idoso e ao mesmo tempo denuncia os inversos valores do mundo capitalista, ou seja, as concepções morais, tais como a ética e o trabalho não garantem um futuro digno e estável. Apesar disso, a personagem não perde seu bom senso de humor e não se esquece de gozar da vida, mesmo que esta esteja derrotada.

Referências bibliográficas:

- BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo, Edusp, 1997.
- FREDERICO, Celso. A política dos comunistas. In: MORAES, João Quartim. *História do marxismo no Brasil*. vol. 03. Campinas, Editora da UNICAMP, 1998. pp.275-304.
- JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador, EDUFBA, 2002.
- MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. 2. ed. Petrópolis, Vozes, 2002.
- MORAES, Denis de. *Vianinha cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Nossa vida em família*. São Paulo, Geprom Editora, 1972.

Resumen: El carácter Sousa experimenta una situación de abandono de familia, pero también es un reflejo de las políticas públicas que no preparan al hombre para una vejez

tranquila. En este sentido, nuestra vida familiar se presenta como un fiel reflejo de la sociedad, denunciando el abandono que sufren las personas mayores en Brasil.

Palabras clave: Oduvaldo Vianna Filho; clase media; personas mayores; familia.

Cadernos

letra e ato

A senhorita Júlia: estudo da obra através do sistema psicológico e o sistema lúdico
Raymundo Castillo MOSCARELLA¹

Resumo: Visamos o estudo da estrutura dramática de *A senhorita Júlia* através do sistema psicológico e do sistema lúdico, reconhecendo as principais diferenças entre cada um desses sistemas.

Palavras-chave: Sistema lúdico; sistema psicológico; Strindberg.

Introdução

A senhorita Júlia foi escrita por Strindberg no ano 1888, editada e publicada no dia 23 de novembro do mesmo ano; o texto dramático e o prefácio da obra foram modificados para evitar a censura. No dia 14 de março de 1889, em Copenhague, Strindberg estreou *A Senhorita Júlia* como parte da programação do Teatro Experimental, encarregando-se também da direção. A estreia aconteceu em condições bastante adversas e com um público limitado, a fim de evitar a perseguição e a censura total do espetáculo. É surpreendente pensar que essa mesma peça é hoje uma das mais representadas internacionalmente, consideremos ainda o fato de que o prefácio da obra - cuja versão original foi resgatada em edições posteriores - se desdobra em elementos fundamentais da poética dramática e cênica do teatro moderno e contemporâneo, como, por exemplo, a verossimilhança e uso do monólogo na convenção dramática realista, aspecto que será discutido neste artigo.

¹ E-mail: ray.moscarella@hotmail.com. Graduado em Artes Cênicas pela Unicamp. Membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Poéticas da Cena.

A Senhorita Júlia, de Strindberg

Na noite de São João, o Conde abandona sua propriedade e viaja para celebrar a ocasião com sua família. Julia, a filha do Conde, decide ficar em casa na companhia dos seus empregados. Durante a celebração, Julia tem um encontro sexual com seu servo, Jean, noivo de Cristina. Ambos, ao entenderem as consequências de uma possível gravidez, tentam fugir da propriedade antes do Conde retornar. Cristina, porém, proíbe a saída deles e Julia, que não vê outra saída, encorajada por Jean, se suicida.

A senhorita Júlia lida com o drama do homem dentro do contexto social. Os personagens são representativos da sua classe social e seu gênero sexual e por causa dessas imposições não conseguem desenvolver seus desejos plenamente no meio ao qual pertencem.

Percebemos que a Júlia está atrapalhada pela influencia da sua mãe, deixando-a sem norte enquanto ao seu papel sexual, sem capacidade de se definir como indivíduo numa sociedade na qual parece que todos têm um lugar muito claro. Ela está perdida, sofrendo na sua dor interna, vive sem identidade e parece não entender nem conseguir lidar com a realidade. Desconhece-se ao ponto de não entender nem conseguir controlar o seu apetite sexual. Ficamos sabendo por Jean que, antes de iniciar a peça, Julia tentou sem sucesso adestrar o seu noivo como se fosse um cão, provocando que ele a abandonasse. Perdida na solidão do seu quarto, não duvida em aproveitar a ausência do seu pai para conhecer o mundo dos seus serventes e, ao se aproximar de Jean, executa uma segunda tentativa de humilhar o gênero masculino, porém, se depara com um indivíduo com uma estrutura psicológica muito mais definida e mais forte, sendo vítima do seu próprio jogo, que a leva à morte.

Jean, por sua parte, ao mesmo tempo que admira e respeita o Conde, o inveja e o odeia. Deseja todo o poder que o Conde tem. Embora seja mais um empregado, ele se separa do resto agindo como um aristocrata. Mas, como sabemos, o *status quo* dificilmente lhe permitirá subir na escada social, tendo consciência absoluta de que precisa “*alcançar o primeiro galho*” (STRINDBERG, 1968, p. 15) da árvore social para se ajudar na ascensão que pretende. Esse primeiro galho, claro está, é Julia. Um galho que resultou ser muito fraco para suas pretensões. Jean é o verdadeiro transgressor da obra, pois Julia tem o poder de descer (à cozinha dos empregados) e subir (ao seu quarto) segundo sua vontade na escada social, transita livremente por ela. Cristina, que representa a sociedade, nem cogita com a possibilidade de mudar seu *status* social, todo o contrário, acha essas ideias completamente desconexas e ridiculariza as pretensões de Jean. Mas Jean, num mundo no qual é

praticamente impossível ascender, se propõe lutar contra todas as circunstâncias sociais, aproveitando-se de qualquer oportunidade para ascender ou, no mínimo, garantir o lugar já conquistado, mesmo que isso possa representar a morte de outro ser humano.

As justificativas das complexas ações dos personagens estão vinculadas à: situação social, situação psicológica interior, conflitos de classes, dominação na relação sexual, e à própria percepção individual de cada um dos elementos anteriores. As palavras são o resultado de um processo interior que inicia no passado e explodem no presente. O passado e as circunstâncias propostas são determinantes de toda a estrutura psicológica do personagem e da narrativa dramática da obra. Isso significa que é impossível o ator trabalhar sobre o personagem sem considerar todos esses elementos. Aqui nos deparamos com a questão que é o objeto principal do nosso artigo: como criar condições para que o ator possa, de maneira orgânica, apreender personagens tão complexos como os que Strindberg nos apresenta? Diante desta questão, a tradição teatral russa nos oferece a possibilidade de trabalhar com o material dramático a partir do sistema psicológico e do sistema lúdico.

Fatos e acontecimentos

Há dois elementos comuns a ambos os sistemas: a noção de fatos e de acontecimentos. Os fatos são todos os eventos que se sucedem na peça, eles são objetivos e nem sempre dizem respeito à vida interior dos personagens. Os acontecimentos, diferentemente, precisam de interpretação, pois afetam subjetivamente a vida do personagem; eles determinam, direcionam e definem a vida e as ações do personagem:

Claro, não é fácil definir logo de cara os verdadeiros “acontecimentos”. Por isso, no início do trabalho reúna todos os fatos que revelem o que aconteceu com a personagem. É um trabalho longo, metucioso, que lembra o trabalho do detetive que reúne as menores pistas. Depois de todas essas pistas, selecione apenas aquelas que realmente influenciaram o desenrolar do papel, da cena, do ato ou do espetáculo – aquelas que os mudaram. Esses são os acontecimentos do seu papel. Um fato pode ser enorme, mas ele não influenciou o movimento da sua personagem, significa que ele não chegou ao nível do acontecimento. Porque acontecimento – assim ensina a Escola – é aquilo que muda a ação da cena, o correr do pensamento, do sentimento, do movimento do papel. Ele é o ponto de tensão máximo, é a explosão do conflito. Ele é um momento, um instante. Acontecimento – em russo *so-bytie* (coexistência) – é quando no mesmo lugar se encontram amigos e inimigos. Será que eles podem permanecer juntos por muito tempo? (ALSCHITZ, 2013, p. 44)

Através do estudo da obra pelos fatos e acontecimentos o ator se aproxima dos atos e das ações que o personagem efetivamente realiza e que o afetam. Ou seja, é um meio pelo qual podemos traduzir o material dramaturgico em material cênico.

Existem dois tipos de acontecimento: o acontecimento de partida (ou acontecimento inicial) e o acontecimento fundamental (ou acontecimento principal). O acontecimento inicial é de onde nasce o conflito (VASSILIEV *apud* CALADO, 2011, p. 338), “aquilo que serve de impulso básico para a ação da peça, de estímulo inicial ao papel, à cena” (ALSCHITZ, 2013, p. 46), no acontecimento inicial as contradições são colocadas e os conflitos estabelecidos. O acontecimento fundamental “corresponde à zona onde o conflito adquire o seu sentido e encontra sua razão, se desvenda” (VASSILIEV *apud* CALADO, 2011, p. 338), é aquele momento em que acontece a “explosão do papel”. (ALSCHITZ, 2013, p. 46)

Traçando um panorama geral da ação cênica em *A Senhorita Julia* podemos definir os seguintes fatos como momentos objetivos da obra. Lembremos que neste momento não vamos buscar entender como esses fatos afetam os personagens, e sim, listá-los objetivamente:

1. Julia, após uma tentativa fracassada de adestrar o seu noivo, é abandonada por ele.
2. Na noite de São João, o conde viaja para celebrar a festa com sua família. Julia decide ficar em casa.
3. Julia e Jean dançam e bebem álcool.
4. Jean proíbe Julia de incomodar o sono de Cristina.
5. Jean tenta beijar Julia, ela o esbofeteia.
6. Jean e Julia fazem sexo na cozinha.
7. Julia vai ao seu quarto, se prepara para fugir e rouba o dinheiro do seu pai, o Conde.
8. Cristina descobre o encontro sexual que houve entre Jean e Julia.
9. Jean mata o verdilhão de Julia.
10. Julia tenta convencer Cristina a fugir com eles.
11. Cristina dá ordens para proibir a saída de Jean e Julia da propriedade.
12. O Conde retorna a casa.
13. Júlia se suicida.

Ao listar os fatos, nos referimos a eventos que podem ser expressados objetivamente, geralmente nos referindo a ações que acontecem no campo da ação física,

pois ela é objetiva. O campo da ação verbal e psicológica sempre carrega um tom subjetivo maior. No campo da ação física (embora exista subjetividade) é possível nomear o fato de maneira mais objetiva, sem entrar em detalhes sobre como afetou subjetivamente os personagens. Por exemplo: o fato de Jean e Júlia terem consumado o ato sexual; embora seja um ato com qualidades subjetivas, podemos dizer, objetivamente, que eles fizeram sexo. O “como” aconteceu esse ato está no campo subjetivo, e torna ele um acontecimento. Cabe aos artistas cênicos interpretar tais fatos e determinar quais são essenciais para o desenvolvimento da obra e do papel, ou seja, determinar os acontecimentos.

O sistema psicológico e *A senhorita Júlia*

No sistema psicológico toda ação resulta de um estímulo psíquico. Sendo essa a natureza desse sistema, o acontecimento de partida está no centro dele, determinando o rumo e o jogo cênico. O sistema psicológico foca sua atenção na vida do personagem – um modelo que segue de maneira empática a história dos indivíduos. O ator deve considerar os fatos que estruturam e afetam sua personagem desde o acontecimento de partida. A natureza dos fragmentos dramáticos de *A senhorita Júlia* permite que sejam facilmente trabalhados pelo sistema psicológico, vejamos o seguinte exemplo:

JÚLIA – Estamos aqui perdendo tempo, falando de sonhos. Vamos, nem que seja até o parque. (Segura o braço de Jean e encaminha-se para a porta.)

JEAN – Quem dormir sobre nove flores de verão, hoje, terá seus sonhos realizados, senhorita. (Viram-se perto da porta. Jean tem a mão sobre um olho.)

JULIA – Há alguma coisa em seu olho? Deixe-me ver.

JEAN – Oh, não é nada. Apenas um cisco. Passará num instante.

JÚLIA – Com certeza eu o rocei com minha manga. Sente-se para eu ver. (Segura-o pelo braço, fazendo-o sentar, curva sua cabeça para trás e tenta afastar o cisco com o a ponta do lenço.) Agora fique quieto, bem quietinho. (Dá um tapa na mão de Jean.) Faça o que estou dizendo. Ora, parece que você está tremendo... Um homem tão grande e forte... (Sente seus bíceps.) Quê músculos!

JEAN – (Prevenindo.) Srta. Júlia!

JULIA – Oui, monsieur Jean?

JEAN – Attention. Je ne suis qu'un homme.

JULIA – Quer fazer o favor de ficar quieto? Pronto. Saiu. Beije minha mão e agradeça.

JEAN – (Erguendo-se) Ouça, por favor, srta. Julia. Cristina foi deitar-se. Vai ouvir agora?

JULIA – Beije minha mão primeiro.

JEAN – Muito bem. Mas a culpa será sua.

JÚLIA – De quê?

JEAN – De quê?! Aos vinte e cinco anos a senhorita ainda é uma criança? Não sabe que é perigoso brincar com fogo?

JULIA – Não para mim. Tenho seguro.
 JEAN – (Explícito.) Não, não tem. E mesmo que tivesse, não estaria livre de provocar uma combustão.
 JULIA – Refere-se a si mesmo?
 JEAN – Sim. Não é porque eu seja quem sou, mas porque sou um homem, um jovem, sou...
 JULIA – Atraente? Mas que presunção! Tal vez um Dom Juan? Ou um Casanova? Meu Deus, acho que você é mesmo um Casanova.
 JEAN – Acha mesmo?
 JULIA – Temo que sim. (Audaciosamente, Jean tenta abraçá-la e beijá-la. Ela o esbofeteia.) Tenha modos!
 JEAN – Verdade ou brincadeira?
 JULIA – Verdade.
 JEAN – Então o que aconteceu antes foi verdade também. A Senhorita brinca seriamente e isto é perigoso. De qualquer forma, estou cansado de brincar e peço licença para voltar a meu trabalho. O Conde vai precisar de suas botas e já passa da meia-noite.
 JULIA – Deixe-as onde estão.
 JEAN – Não. Este é o meu trabalho e eu tenho obrigação de fazê-lo. Mas nunca aceitei o serviço de ser seu companheiro de brinquedo e jamais o aceitarei. Acho que sou bom demais pra isso.
 JULIA – Você é orgulhoso.
 JEAN – Em certas coisas. Nem todas.
 JULIA – Você já esteve apaixonado? (STRINDBERG, 1968, pp.15-6)

Ao analisar o fragmento devemos considerar a estrutura dramática de *A senhorita Júlia*. A peça narra os acontecimentos de um único núcleo de personagens e é escrita em um ato só, portanto, todos os eventos dizem respeito a uma linha única de ação transversal. Isto pode, inicialmente, tornar um pouco difícil a tarefa de determinar quando um acontecimento inicia e quando termina; assim, precisamos estudar os acontecimentos anteriores e definir como eles afetam o fragmento escolhido e, após avaliar os fatos, determinar o início e o final.

Consideremos o início deste fragmento: “*Estamos aqui perdendo tempo, falando de sonhos.*” De fato Jean e Júlia têm, ao longo do fragmento anterior, falado de sonhos. Mas qual o motivo de Júlia achar que está “*perdendo o tempo*”? O que Julia verdadeiramente quer é ir “*até o parque*”?

Nas cenas anteriores Julia aproveitou a ausência do seu pai para se aproximar de Jean. O primeiro encontro direto entre Jean e Julia acontece assim que ele volta da estação. Na segunda tentativa, Julia, explicitamente, obriga Jean a abandonar Cristina e dançar com ela novamente. Julia executa, ainda, uma terceira tentativa para se aproximar de Jean e desta vez se criam as condições para que haja uma aproximação mais aprofundada entre eles pois Cristina fica adormecida em cena e sonolenta vai para seu quarto. Assim, podemos, para uma primeira improvisação cênica, determinar o nosso acontecimento de partida.

Acontecimento de Partida: Cristina vai dormir, abandonando a cozinha.

Ao determinar o Acontecimento Fundamental - diferentemente do procedimento com o Acontecimento de Partida - não o nomeamos, mas determinamos o “campo do acontecimento”, ou seja, em qual parte do fragmento escolhido se desenvolve o Acontecimento Fundamental. Esse procedimento é completamente justificável, pois, ao ser uma ferramenta de trabalho para o ator, se nomeássemos o acontecimento como “briga entre Julia e Jean” ou “Jean tenta seduzir Júlia” estaríamos limitando as interpretações da cena a essas possibilidades. Buscando a expansão de possibilidades na improvisação o que fazemos é “limitar o campo do Acontecimento Fundamental”.

Campo do Acontecimento Fundamental:

JEAN – Muito bem. Mas a culpa será sua.

JÚLIA – De quê?

JEAN – De quê?! Aos vinte e cinco anos a senhorita ainda é uma criança? Não sabe que é perigoso brincar com fogo?

JULIA – Não para mim. Tenho seguro.

JEAN – (Explícito.) Não, não tem. E mesmo que tivesse, não estaria livre de provocar uma combustão.

JULIA – Refere-se a si mesmo?

JEAN- Sim. Não é porque eu seja quem sou, mas porque sou um homem, um jovem, sou...

JULIA – Atraente? Mas que presunção! Tal vez um Dom Juan? Ou um Casanova? Meu Deus, acho que você é mesmo um Casanova.

JEAN – Acha mesmo?

JULIA – Temo que sim. (Audaciosamente, Jean tenta abraçá-la e beijá-la. Ela o esbofeteia.) Tenha modos!

JEAN – Verdade ou brincadeira?

JULIA – Verdade. (STRINDBERG, 1968, pp. 15-6)

Considerando esses elementos: acontecimento de partida, acontecimento fundamental e as circunstâncias dadas, é possível que o ator crie uma primeira improvisação, uma primeira aproximação do material cênico. É completamente normal perceber, ao longo das improvisações, que os acontecimentos escolhidos não são corretos ou experimentar com outros. O aspecto determinante no sistema psicológico é que o ator sempre cria e explora a partir do acontecimento de partida.

O sistema lúdico

No sistema lúdico o campo psíquico perde centralidade, predominando o campo verbal da ação. O material que move o drama muda, não é o psicológico, as emoções ou os sentimentos. A estrutura predominante é baseada na articulação das ideais, das palavras e do sentido. O sistema psicológico foca nossa atenção na vida dos personagens, o sistema

lúdico coloca a atenção fora do personagem e permite que o espectador aprecie as ideias da peça.

No sistema lúdico existe uma estrutura externa que deve ser criada pelos atores: o objeto lúdico. Este deve ser colocado em cena claramente pelos atores e dessa forma ser manipulado na busca de expressão de uma ideia. Mesmo que essa ideia não esteja claramente expressa, ou que não seja tácita, ela aparece através do encontro de perspectivas opostas dos personagens na cena. Ou seja, cria-se através de uma estrutura dialógica, através do encontro de duas perspectivas opostas.

A estrutura lúdica é usada por muitos autores do teatro moderno, especialmente nos monólogos, nos quais o dramaturgo parece criar uma mudança qualitativa na narrativa e na estrutura da obra, deixando o psicologismo de lado, e se desdobrando de maneira condensada sobre uma ideia.

Curiosamente, Strindberg, no prólogo de *A senhorita Júlia*, coloca suas ideias sobre a verossimilhança do monólogo na estrutura do drama realista:

En la actualidad nuestros realistas han excomulgado el monólogo por considerarlo inverosímil; pero si yo lo justifico, entonces lo hago verosímil y puedo utilizarlo con provecho. Es absolutamente verosímil el que un orador ande paseando por su casa mientras lee en voz alta su discurso; verosímil también que un actor ensaye de la misma manera su papel; que una criada hable al gato, que una madre parlottee a su hijo, que una solterona charle con su papagayo, que una persona dormida hable en sueños. (STRINDBERG, 1982, p. 100)

Strindberg diz que encontra um motivo para tornar o monólogo verossímil e os exemplos que ele coloca pertencem ao campo do lúdico, indo além de justificativas puramente psicológicas. Ou seja, verossímil não é necessariamente realista.²

Um fator importante sobre a estrutura lúdica é que seu impulso não vem do passado, mas do futuro. Ou seja - diferentemente do sistema psicológico no qual partimos do Acontecimento Original – no Sistema Lúdico partimos do Acontecimento Fundamental, sem justificativas emocionais; o objeto lúdico é criado através da palavra. O ator prepara as condições para que sua ideia apareça tendo já plena consciência do efeito

² Devemos esclarecer que o elemento lúdico, embora seja inerente ao monólogo, está presente em qualquer estrutura dialógica. Ao estudarmos as tragédias gregas, os *Diálogos de Platão* e as obras de autores clássicos como Molière e Shakespeare, percebemos que toda a dramaturgia está baseada na estrutura lúdica, assim, a ação se desenvolve quase que por completo no campo verbal – a ação psíquica não é primordial – a palavra vira ação. Nas obras de alguns autores do teatro contemporâneo – como Chekhov, Ibsen, Pirandello, e claro, Strindberg – percebemos que ambas as estruturas são utilizadas, minando a dramaturgia com elementos psicológicos e lúdicos.

que quer criar através da estrutura. A noção de Acontecimento Fundamental é substituída por uma “imagem central” que guiará o ator na criação da estrutura.

À continuação estudaremos um fragmento de *A senhorita Júlia*. O fragmento é composto por dois monólogos curtos que contrapõem duas visões completamente opostas. Como vimos anteriormente, através dessa oposição se torna visível a ideia que o dramaturgo busca expressar.

JÚLIA – Talvez seja, mas você também é. Aliás, tudo é estranho. Vida, as pessoas, escumalha perdida sobre a água, até naufragar, cada vez mais para o fundo. Isto me lembra um sonho que tenho, às vezes, no qual estou no alto de uma coluna, sem saber como descer. Olhando para baixo, fico tonta, tenho que descer, mas não tenho coragem de saltar. Não posso ficar ali e desejo cair, mas não caio. Não há descanso. Não pode haver sossego para mim até que eu desça, desça até o solo. E se chegasse ao solo, gostaria de ficar no subsolo... Você já sentiu isso?

JEAN – Não. No meu sonho estou deitado debaixo de uma grande árvore, numa floresta escura. Quero subir, subir ao topo da árvore e olhar por sobre a paisagem clara, onde o sol brilha, quero roubar os ovos dourados de dentro de um ninho bem alto. E então subo e continuo subindo, mas o tronco é grosso e liso e o primeiro galho está longe. Mas sei que se alcançar o primeiro galho, irei até em cima, como se estivesse subindo uma escada. Ainda não alcancei isso, mas sei que chegarei lá, mesmo que somente em sonho.

JULIA – Estamos aqui perdendo tempo falando de sonhos. Vamos, nem que seja até o parque (Segura o braço de Jean e encaminha-se para a porta). (STRINDBERG, 1968, pp. 14-5)

Existe uma clara posição filosófica que aparece no encontro dos opostos no diálogo desses personagens. A atriz no papel de Júlia poderia escolher a frase “*E se chegasse ao solo, gostaria de ficar no subsolo...*” como imagem fundamental. Ela deve, ao improvisar e explorar o monólogo, se alimentar dessa frase e criar condições para que ela tenha o impacto desejado no aparecimento da sua ideia. Mas o trabalho da atriz no sistema lúdico, ao trabalhar com esse monólogo, não diz unicamente respeito a Júlia, mas ao mesmo tempo – tendo plena consciência do seguinte monólogo de Jean (que dialogicamente se contrapõe à visão de Júlia) – está criando condições para que o monólogo dele adquira sentido. O ator poderia escolher o fragmento: “*Ainda não alcancei isso, mas sei que chegarei lá, mesmo que somente em sonho*” como imagem fundamental; se apoiando na estrutura já criada pela atriz que interpreta Júlia, revelaria uma visão da vida completamente oposta à que foi expressa inicialmente.

No sistema lúdico, o personagem se define através da ideia principal (a imagem central); são dinâmicas, filosofias que o dramaturgo coloca em cena que o ator deve articular e lhe dar sentido. Não é necessário, então, que o ator se identifique com o personagem nas estruturas lúdicas, mas existe uma distância entre seu personagem e ele.

Não vai na direção do seu subconsciente, mas vai em busca de uma verdade que está fora dele, se preocupa com uma experiência arquetípica.

Percebamos que, ao encerrar a estrutura lúdica, no final do monólogo, o dramaturgo retoma o sistema psicológico com a seguinte frase: “*Estamos aqui perdendo tempo falando de sonhos. Vamos, nem que seja até o parque*”.

Considerações finais

Ao esboçar os procedimentos de ambos os sistemas pretendo discutir a importância de ambas as metodologias ao abordar o material dramático, pois a utilização delas permite o enriquecimento da performance e a expansão da cena teatral. Analisando alguns fragmentos percebemos que é possível dar uma dimensão arquetípica ou psicológica-linear aos textos dramáticos.

Esse artigo, portanto, visa gerar reflexões para que essa escolha seja consciente e gerar uma discussão em torno da natureza da metodologia e do sistema cênico escolhido para a encenação. Esses princípios que aqui exponho constituem o objeto de estudo do meu projeto de mestrado, no qual pretendo aprofundar os elementos que configuram a poética cênica a partir do sistema psicológico e do lúdico.

Referências Bibliográficas:

- ALSCHITZ, Jurij. *40 Questões para um Papel*. Tradução de Marina Tenório. São Paulo, Editora Perspectiva, 2013.
- CALADO, Alexandre. *Presenças*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo, ECA/USP, 2011.
- DUBATTI, Jorge. *Hacia un actor más realista: August Strindberg frente a la puesta en escena de La Señorita Julia y la resistencia de los actores*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.
- STRINDBERG, August. *Senhorita Júlia e A Mais Forte*. Tradução de João Marschner. São Paulo, Editora Brasiliense, 1968.
- _____. *Prólogo a La Señorita Julia*. Teatro escogido. Tradução de Francisco J. Uriz. Madrid, Editora Alianza, 1982.

Resumen: Proponemos estudiar la estructura dramática de *La Señorita Julia* a través del sistema psicológico y el sistema lúdico, reconociendo las principales diferencias entre cada uno de estos sistemas.

Palabras-clave: Sistema lúdico; sistema psicológico; Strindberg.