



CADERNOS LETRA E ATO

Número 9

Ano 9

Ano 9, Número 9

ISSN 2236-8930

FICHA TÉCNICA

Equipe Editorial

Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato
Instituto de Artes - Unicamp

**GRUPO DE ESTUDOS
EM DRAMATURGIA
LETRA E ATO**

www.letraeato.com

EDITORIAL

Larissa Neves

REVISÃO

André Carrico

Isabella Albuquerque

Isadora Urbano

Marcos Gomes

Matheus Borelli

PADRONIZAÇÃO

Lucas Pinheiro

PADRONIZAÇÃO FINAL

Elen de Medeiros

ARTE E DIAGRAMAÇÃO

Gabriel Reis Martins

SUMÁRIO

Editorial

Cadernos Letra e Ato

- Primeira encenação de *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues: a questão da representatividade 7
Claudia Monique Silva FERREIRA
- O rapsódico nos entreatos de *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna..... 19
Isabella ALBUQUERQUE
- “Preciso que me escutem”: uma análise da voz diaspórica da Medeia de *Mata teu pai*..... 31
Lorena Ribeiro FERREIRA
Mariana de Oliveira ARANTES
- Do texto à cena, uma experiência de leitura dramática com a peça *Um dia Ouvi a Lua* de Luís Alberto de Abreu 45
Sofia Fransolin Pires de ALMEIDA
- Fauna*: a projeção da realidade ficcional e autobiográfica 53
Alexandre Miguel da SILVA
- A carpintaria dramatúrgica em *De onde vem o verão* pelo viés da montagem cinematográfica 61
Igor Fernando de Jesus NASCIMENTO
- Beneditos na metrópole: o Mamulengo despido de Sandro Roberto.. 71
André CARRICO
- Circo e circo-teatro no Brasil: breve histórico 83
Maria Emília TORTORELLA
- Teatro e literatura no Brasil do final do século XIX: mudanças de pontos de vista no decorrer do tempo..... 93
Larissa de Oliveira NEVES
- A subversão e o corpo em quatro peças de Beckett..... 103
Isadora Saraiva Vianna de Resende URBANO
- Materialidades na dramaturgia contemporânea..... 113
Marcos Nogueira GOMES

Tradução

- Instruções para abraçar o ar 123
Arístides VARGAS
Diogo SPINELLI

EDITORIAL

Larissa de Oliveira NEVES

Esse é um ano muito especial para o Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato, porque estamos organizando nosso segundo colóquio internacional. No primeiro semestre lemos em conjunto trechos do livro *O teatro dos mortos*, de Jorge Dubatti, cujo conteúdo sobre a filosofia do teatro e sobre a pesquisa e o pesquisador de teatro instigou diversos integrantes a pensar e repensar metodologias de acordo com as especificidades de suas investigações. O professor argentino, junto a outros convidados, estará presente no II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato, cujo tema central é voltado para a dramaturgia brasileira e latino-americana, de modo a incentivar um diálogo maior com o que se tem produzido nos nossos países vizinhos.

Os *Cadernos* desse ano revelam a existência no grupo de um olhar inquiridor e curioso sobre a dramaturgia brasileira, que mostra o desafio de estarmos sempre nos debruçando para nossa arte em diálogo com nossa história e com os temas que provocam a necessidade de transformação. Quase todos os artigos abordam o teatro nacional e os que não falam diretamente do Brasil também compõem de maneira harmoniosa esse conjunto, porque trazem elementos de um pensamento sobre dramaturgia que envolve a nossa produção nacional.

O artigo de Cláudia Ferreira procura reavaliar historicamente a primeira encenação da peça *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, que, por motivos de censura e preconceito, foi realizada com o protagonista negro Ismael sendo interpretado por um ator branco brochado de negro. Isabella Albuquerque analisa a peça *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, demonstrando como o autor dialoga com formas culturais populares por muito tempo consideradas irrelevantes num meio letrado e, ao fazer isso, compõe uma obra de modernidade brilhante. Em seguida o artigo de Lorena Ferreira e Mariana Arantes traz também questões profundas da realidade brasileira, por meio de uma análise da peça *Mata teu pai*, de Grace Passô, que se faz por meio de uma comparação com a peça *Medeia*, de Eurípedes, na qual a peça de Grace se baseia, para tratar das condições atuais da mulher brasileira. Sofia Fransolin descreve em seu artigo o processo de direção da leitura dramática da peça *Um dia ouvi a lua*, de Luís Alberto de Abreu, revelando em breve análise que esse texto também aborda a condição da mulher na nossa sociedade.

Alexandre Silva analisa a construção da dramaturgia *Fauna*, que faz parte da pesquisa ligada intrinsecamente à cena, do grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum, na qual o jogo entre realidade e ficção de instaura por meio dos instigadores autobiográficos presentes no texto, numa escritura performática e coletiva. O tema é uma dramaturgia que se constrói e desconstrói, num estilo muito atual. De outra maneira, Igor Nascimento também examina essas possibilidades de fragmentação, na peça *De onde vem o verão*, de Carlos Alberto Soffredini.

A montagem da dramaturgia é analisada em relação com as possibilidades que se dão em montagens cinematográficas, explorando os recursos em uso recorrentes pela cena atual. O artigo de André Carrico aborda a performance contemporânea em diálogo com o teatro popular tradicional, ao analisar a obra *A Fantástica História do Circo Tomara Que Não Chova*, na qual o mamulengueiro Sandro Roberto dos Santos se apresenta sem o toldo que cobre o corpo do manipulador dos bonecos, instaurando assim uma linguagem contemporânea a partir da tradição. Esse diálogo com a tradição no teatro moderno e contemporâneo brasileiro se faz pela revalorização da tradição. Maria Emília Tortorella ressalta a importância dessa tradição, ao trazer em seu artigo a história do circo e do circo-teatro no Brasil e o quanto essa linguagem é relevante para o teatro nacional. Também de viés histórico, o artigo de Larissa de Oliveira Neves traça um panorama das mudanças que as ideias teatrais vêm sofrendo no decorrer do tempo no Brasil, em busca de uma afirmação das linguagens populares.

Os *Cadernos* se encerram com um artigo no qual a obra de Samuel Beckett é analisada, por Isadora Urbano, mostrando sua importância crucial para o teatro ocidental que se fez na segunda metade do século XX, até os dias de hoje. E com um artigo sobre a teoria da dramaturgia contemporânea Marcos Gomes fecha nossos *Cadernos* desse ano.

O volume agrega tanto olhares novos sobre a história como olhares igualmente novos sobre o novo – a dramaturgia de hoje, que se renova e que renova os olhares sobre os temas que nos são caros, modificando a forma de pensar o ser humano e a sociedade.

Desejamos a todos e todas uma boa leitura!

**PRIMEIRA ENCENAÇÃO DE *ANJO NEGRO*, DE NELSON RODRIGUES: A
QUESTÃO DA REPRESENTATIVIDADE**

Claudia Monique Silva FERREIRA¹

Resumo

O presente artigo pretende analisar a primeira encenação da peça teatral *Anjo Negro* (1946) realizada pela Companhia Maria della Costa, no Rio de Janeiro, no Teatro Fênix, que estreou em 02 de abril de 1948. Este artigo visa analisar especificamente o que motivou a escolha do ator branco Orlando Guy para interpretar o protagonista negro Ismael. Desse modo, pretende-se refletir sobre o teatro brasileiro e a representatividade negra, seja na época da encenação, seja de modo mais amplo.

Palavras-chave: Anjo Negro; Blackface; Teatro Experimental do Negro.

Abstract

This article intends to analyze the first performance of the play *Anjo Negro* (1946) performed by Maria della Costa Company, in Rio de Janeiro at the Phoenix Theater, which was released on April 2, 1948. This article aims to analyze specifically what motivated the choice of the white actor Orlando Guy to play the black protagonist Ismael. In this way, we intend to reflect on the Brazilian theater and the black representativeness, be it at the time of the staging, or in a broader way.

Palavras-chave: Black Angel; Blackface; Black Experimental Theater.

1. Graduanda em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Email: claudia.monique.19.cm@gmail.com. Esse artigo é resultado de pesquisa de Iniciação Científica financiada pelo PIBIC – Cnpq e pelo SAE, Unicamp.

Anjo Negro (1946) foi encenada pela primeira vez no Teatro Fênix em 1948, no Rio de Janeiro, pela Companhia Maria Della Costa. O elenco principal era composto por: Orlando Guy (Ismael); Maria Della Costa (Virgília); Joseph Guerrero (Elias); Nicete Bruno (Ana Maria) e Itália Fausta (Tia). Zbigniew Ziembinski assinou a direção e os cenários foram concebidos por Sandro Poloni.

Nelson Rodrigues é considerado um dos maiores dramaturgos brasileiros. Escreveu 17 peças, entre 1941 e 1980, ano de sua morte. Foi o primeiro dramaturgo moderno brasileiro a ser encenado, com isso, tornou-se um marco histórico do teatro do século XX. Segundo grande parte dos estudiosos, a peça *Vestido de Noiva*, encenada por Ziembinski em 1943, consiste no evento que inscreveu o teatro nacional na modernidade. O autor continuou a escrever peças sempre marcantes e polêmicas, sendo bastante censurado no decorrer de sua carreira. *Anjo Negro* foi sua quarta peça.

Nelson escreveu *Anjo Negro* inspirado pelo grupo Teatro Experimental do Negro (TEN), criado pelo ativista do Movimento Negro Abdias do Nascimento.

Abdias do Nascimento, escritor, dramaturgo, artista plástico, político, poeta, fundou o TEN em 1944, após ter assistido a peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, quando esteve no Peru. Nesta peça, Abdias observou que o protagonista negro foi representado por um homem branco pintado de preto, utilizando portanto o recurso chamado *blackface*. O *blackface* foi uma prática muito comum no teatro de vários países até meados do século XX. Uma das justificativas alegadas para a prática consistia em que não havia negros capacitados para interpretar os papéis. Refletindo sobre esse episódio vivenciado no Peru, Abdias decidiu criar um grupo de teatro composto por pessoas negras no Brasil. O grupo, além de encenar peças, oferecia aos participantes aulas de teatro, de alfabetização, matemática, história, etc. Além disso, o TEN instigou debates sobre a regulamentação do trabalho doméstico. Abdias também organizou o I Congresso do Negro Brasileiro (1950) e a Convenção Nacional do Negro (1945-46). Abdias tinha a ambição de criar um teatro que fosse além da representação, ele queria construir um Brasil com oportunidade para todos, onde todas as culturas fossem respeitadas (NASCIMENTO, 2004).

Segundo Ruy Castro, Nelson Rodrigues, em uma conversa com Abdias do Nascimento, comentou sobre quando a temática do racismo despertou sua atenção pela primeira vez: “sua atenção para o problema do negro fora despertada na viagem que fizera ao Recife, aos dezessete anos, em 1929, mas não explicou por quê”. (CASTRO, 1992). A amizade instigou Nelson a escrever a peça *Anjo Negro*, cujo protagonista, Ismael, foi criado para ser representado pelo próprio Abdias do Nascimento. No entanto, isso não aconteceu, Ismael foi representado por Orlando Guy, ator branco, que usou o recurso de pintar-se com graxa para interpretar a personagem.

A prática de pintar atores brancos de preto foi muito recorrente nos Estados Unidos durante mais de um século nos Minstrel Shows. O auge desses espetáculos ocorreu entre a década de vinte do século XIX e a de trinta do século XX. Tratava-se de shows humorísticos, onde havia

comediantes brancos que se travestiram de homens negros: pintavam o rosto com graxa, exageravam os lábios, usavam perucas de lã, luvas e fraque. Essas performances desempenharam papel importante em consolidar e proliferar imagens, atitudes e percepções racistas no mundo. Era também uma forma de se apropriar, assimilar e explorar a cultura negra norte-americana. (LEAL, 2008, p. 2)

Apesar de Mara Leal, a autora do trecho acima comenta sobre a prática nos Estados Unidos, no Brasil também tivemos muitos personagens que utilizaram o *blackface*. Ismael foi um deles. O personagem protagonista de *Anjo Negro* foi o principal elemento responsável pelo atraso de dois anos na liberação da peça pela censura. Ela só obteve a autorização para chegar ao palco sob a condição de que um homem branco pintado de graxa interpretasse o papel.

Anjo Negro e a censura

Anjo Negro traz um elemento nunca antes visto no teatro brasileiro: um personagem negro não tipificado. Nelson Rodrigues, até então, não havia trabalhado a questão do racismo em suas peças. Para esta peça, criou Ismael: homem negro casado com a mulher branca, Virgínia: “Nelson enfrenta pela primeira vez, em sua dramaturgia, o problema racial, que no Brasil existe sempre velado.” (MAGALDI, 2004, p. 59).

Ismael é um homem negro que sempre se veste de branco e carrega problemas pessoais de aceitação de sua própria cor. Depois de descobrir que sua mulher o traiu com seu irmão branco, ele percebe que uma maldição o persegue, pois tem raiva de sua própria cor:

ISMAEL (*fazendo abstração de tudo e de todos, e falando para si mesmo*) - É castigo... Sempre tive ódio de ser negro. Desprezei, e não devia o meu suor de preto... Só desejei o ventre de mulheres brancas... Odiei minha mãe, por que nasci de cor... Invejei Elias porque tinha o peito claro... Agora estou pagando.. Um Cristo preto marcou minha carne... Tudo porque desprezei o meu suor... (RODRIGUES *apud* NASCIMENTO, 1961, p. 345)

A dramaturgia de *Anjo Negro* é intrigante, pois, ao mesmo tempo em que trata de racismo, não faz de Ismael um coitado, ou um mártir, pelo contrário, sua complexidade é tamanha que não se pode categorizá-lo. Nelson traz Ismael como um médico, com boas condições financeiras, com muitos empregados, portanto, um homem bem sucedido. A peça inova ao tratar o homem negro desta forma, visto que muitas peças da época reforçavam estereótipos racistas, com personagens negras caricatas representando tipos específicos como o Pai João, o malandro, a Mama, a mulata sensual, entre outros (Mendes, 1993, p. 28).

O negro Ismael - o herói - é belo, forte, sensível e inteligente. Esse desfile de qualidades não é tudo, porém. Se ele fosse perfeito, cairíamos no exagero inverso e faríamos um negro tão falso quanto o outro. Ismael é capaz também de maldades, de sombrias paixões, de violências, de ódios.

Mas, no ato de amor ou de crueldade, ele é, será sempre um homem, com dignidade dramática, não um moleque gaiato. (CASTRO, 1992, p. 190)

Anjo Negro, escrita em 1946, encenada apenas em 1948, foi perseguida e censurada. O personagem negro não tipificado, o relacionamento inter-racial, o incesto, as personagens complexas, intensas e excessivamente desestruturadas fizeram com que o texto não fosse compreendido e aceito pela maioria da crítica da época. Porém o incômodo maior para a censura era o fato de um homem negro interpretar o papel. Em uma entrevista para o *Jornal da Tarde*, de São Paulo, em 1969, vinte e cinco anos após escrever sua peça, Nelson descreveu o momento em que a peça foi liberada pela censura:

Fui conversar com a Comissão que selecionou o repertório. Sinto a surda irritação dos seus membros. Um deles começa: - “Naturalmente, o Ismael não será um ator preto”. Não entendo: - “Como? Como?” Um outro mais claro: - “Escuta, Nelson, não é interessante um negro no Municipal?” Digo: - “Mas o personagem é negro”. Toda a Comissão se entreolha. Um dos componentes, amassando a brasa do cigarro no cinzeiro, fala pelos demais: - “Faz o seguinte: - põe um negro pintado”.
Aí está: - o Municipal não admitia que o herói negro fosse negro, se fosse um espetáculo folclórico, ou uma macumba altamente sofisticada, vai lá. Mas era um drama, pela primeira vez o preto recebia um tratamento lírico e dramático. Portanto, tinha que ser um branco pintado, pintado com rolha queimada, carvão, piche. (JORNAL DA TARDE, 1969)

Paschoal Carlos Magno, ator, diretor, teatrólogo e diplomata brasileiro, importante personalidade do meio teatral brasileiro, defendeu a peça. Escreveu para o *Jornal Correio da Manhã* em 1947 sobre a questão da peça ser censurada, sua crítica abordou o tema “Censura pedagógica e censura policial” e comentou o artigo 41 do Decreto 20.495, que descreve o que daria o direito de se censurar uma peça. Algumas das questões abordadas volta-se para a ideia da peça apresentar incitação a maus costumes, incentivar a cometer crimes, ou que fosse ofensiva a coletividades ou religiões, entre outros. Paschoal ponderou que as obras de arte gregas, as grandes tragédias, são repletas de violências e não deveriam ser censuradas, assim como *Anjo Negro*:

[...]”Hamlet” acusa a mãe de incestuosa por haver esposado seu cunhado; “Antígona” é vítima de Édipo e Jocasta, que era sua mãe; “A Castro” é quase estrangulada diante do público. Essas três grandes tragédias são sacudidas por sopros de paixões violentas. Queira Deus que os censores não as incluam.- tudo é possível no Brasil - nos parágrafos do Artigo 41, do Decreto 20.495. Um deles pode crer que Hamlet induza aos espectadores “à prática de crimes”. O Rei de Portugal mandou matar Inês de Castro, não “divulga ou induz aos maus costumes”? E a atitude de Antígona desafiando Creonte, não pode parecer a muitos,”capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, e a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”?...(MAGNO, 1947, p. 11).

Até mesmo a Associação Brasileira de Críticos Teatrais se posicionou a favor da liberação da peça através do *Jornal Correio da Manhã*, no dia 13 de fevereiro de 1948. A liberação da

peça foi um marco para o teatro brasileiro, pois segundo Nelson: “Pela primeira vez, um homem de Estado coloca o teatro brasileiro em termos estéticos. Como consequência, o teatro brasileiro passa a existir como arte, como problema de cultura.” (RODRIGUES, 1969).

O preconceito e a pressão da censura para escolha de um ator branco era resultado de uma sociedade que não apenas subestimava o ator negro, mas também não aceitava a ideia de um homem negro encenar cenas de estupro e de relacionamento inter-racial, ou seja, a censura à peça não se dava pelas questões morais ou escandalosas como presença de incesto ou infanticídio, mas talvez principalmente por apresentar um homem negro estuprando e se casando com uma mulher branca. Portanto, o ator escolhido para o papel foi Orlando Guy.



Anjo Negro, Nelson Rodrigues-1948-Orlando Guy-Nicette Bruno. FUNARTE: Brasil, Memória das Artes. <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/119/>.

Paschoal Carlos Magno foi um dos únicos críticos da época que questionou o fato de utilizarem um ator branco para representar um personagem negro, visto que no Brasil haviam atores negros capacitados para o papel:

Estranho ver o senhor Orlando Guy no papel de “Ismael”. Num país cheio de artistas negros com verdadeiro mérito, porque foram buscar um principiante branco, que tem todas as qualidades de ator, menos aquela que é de tornar seu herói verdadeiro, real, diante de seus espectadores. Ambos (Maria Della Costa e Orlando Guy) parecem-me, como intérpretes, muito cerebrais, como quem repete uma lição sem um erro de marcha, pronúncia ou gesto. A técnica de representar é, no caso dos dois ou de outro qualquer, necessária, mas sem intervenção de nervos, vibração

interior, fica extremamente prejudicada, degenerando em artificialismo. [...] (MAGNO, 1948, p. 15)

Paschoal trouxe este questionamento em um momento importante para o teatro brasileiro. A introdução de Ismael como um negro não tipificado traz reflexões sobre a utilização do *blackface* nas peças, pois um personagem complexo que traz questões relacionadas ao racismo não poderia ser interpretado por um ator branco pintado, isso, segundo Nelson Rodrigues, tirava toda autenticidade do ator para fazer tal papel. (RODRIGUES, 1969). Portanto, *Anjo Negro* não só passou pela censura e levou aos palcos o tema racial através da encenação da peça de um dos maiores dramaturgos brasileiros, trouxe também questionamentos sobre a prática do *blackface*, que então era comum nos teatros brasileiros e pouco questionada tanto pelos críticos quanto pela classe artística da época.

A peça causou grande polêmica, assim como outras peças de Nelson Rodrigues. No ano anterior à estreia de *Anjo Negro*, *Álbum de Família* (1946) teve sua estreia, uma peça tão polêmica quanto *Anjo Negro*. Em 4 de abril de 1948, no *Diário de Notícias*, um crítico não identificado comparou as duas peças:

Nota-se o mesmo estranho gosto de “Álbum de Família”, por exemplo, ou seja, a acumulação de torpezas, de maldade, de perversidade, num mesmo e reduzido grupo de pessoas e, até, numa pessoa só. Em “Anjo Negro”, sucedem-se infanticídios, violações de virgens, incestos, privações de vida, assassinios, suicídios. A pequenina amostra da humanidade, oferecida pelo teatrólogo, está no último degrau dos instintos. (*apud* MEDEIROS, 2010, p. 40)

Anjo Negro polarizou opiniões dos críticos que divergiam entre extremos opostos. Um grupo de católicos criticou a peça por usar as orações Ave Maria e Pai Nosso nos velórios dos filhos de Ismael e Virgínia. Sandro Poloni, que assinou a cenografia do espetáculo retrucou: “Insisto: Rezar para um pequenino defunto é um desrespeito à religião?” (POLONI, 1948, p. 11). Outros criticavam a capacidade de Nelson Rodrigues em determinar uma finalidade objetiva para suas obras. Ana Maria Sussekind fez uma crítica ao *Jornal Correio da Manhã*:

Qual a finalidade da peça? Nenhuma. Nelson Rodrigues não se interessa pelas finalidades de suas peças. O seu intuito é fazer com que o espectador fique tão aturdido que nem tenha tempo para descobrir um motivo para tudo aquilo. (SUSSEKIND, 1948, p. 13).

Muitos críticos também se colocaram a favor da peça, categorizando-a como obra de arte e posicionando-se a favor da liberdade de pensamento poético. Em uma publicação em *O Jornal*, em 6 de abril de 1948 – um crítico que não teve seu nome revelado diz:

Não tenho receio de afirmar: quem assistiu “Anjo Negro” – a não ser os que vivem enquistados num casulo de hipocrisia – há de concordar comigo em que o ato da censura foi mesmo uma violência inútil. Louvemos ainda uma vez a vitória do bom senso e façamos votos para que não se

repetam atentados ao direito de criar e à liberdade de pensamento. (*apud* MEDEIROS, 2010, p. 41-42)

A questão racial foi pouco questionada nos jornais da época. Talvez pelo fato do racismo no Brasil ser velado e institucionalmente discreto. Nelson Rodrigues fala sobre essa questão em um depoimento ao livro “Testemunhos” de Abdias Nascimento, que é um livro com compilados de críticas feitas ao TEN e depoimentos de pessoas que participaram de sua trajetória:

Não caçamos pretos, no meio da rua, a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior. A vida do preto brasileiro é toda tecida de humilhações. Nós o tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós, dia e noite. Acho o branco brasileiro um dos mais racistas do mundo. (NASCIMENTO, 1966, p 158)

Violeta Ribeiro fez uma crítica ardilosa para o *Correio da Manhã*, colocando que a forma com que Nelson Rodrigues aborda a questão racial em sua peça seria algo tão grotesco que chegaria a ser inverossímil, e a autora afirmou que o Teatro Experimental do Negro também acharia um absurdo, diz:

Em “Anjo Negro”, porém, o autor não se satisfaz com sexo e crime, e baseia o drama no problema racial e isto de maneira tão absurda e inverossímil que surpreende ao ariano mais aterrado a preconceitos raciais. E no Brasil não pode haver clima que justifique a concepção do autor, salvo se tem em vista lançar um ponto de partida para uma luta de raça com intuito de engendrar ódios e desordens sociais. Certamente por isso é o seu gênio qualificado de “revolucionário”. Mas se o teatro é uma transposição da vida, o valor da obra teatral está na medida da dose de verdade e de humanidade que a mesma contém. [...] Que dirá o Teatro Experimental do Negro, composto de elementos de real valor ante a afronta de se exhibir algo que é um atentado à dignidade humana de sua raça? (RIBEIRO, 1948, p. 27)

Entretanto, *Anjo Negro* fez parte da antologia de peças ligadas ao TEN chamada *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos*, organizada pelo próprio Abdias do Nascimento, publicada em 1961, no Rio de Janeiro. Esse fato corrobora a ideia de que o TEN aprovou a peça e seu conteúdo e apenas não a encenou porque foi impedido pela censura. Os nove dramas contidos neste livro foram escritos especialmente para o TEN encenar ou por algum membro do grupo e todos apresentam o protagonismo negro, contando a história do indivíduo negro, sua comunidade, cultura e descendência. A opinião de Violeta Ribeiro, porém, reverbera talvez o escândalo que os temas fortes causavam sobre a sociedade brasileira do final dos anos 1940, já que o autor de fato destrincha o que o ser humano possa ter de mais terrível, não importando a cor de sua pele.

A questão de o ator branco Orlando Guy interpretar o personagem negro Ismael foi comentada por Itália Fausta, Sandro Poloni e até mesmo por Ziembinski e Nelson Rodrigues.

Todos na época da estreia apoiaram Orlando Guy. Sandro Poloni, já sabendo da possível polêmica, disse ao jornal *Correio da Manhã* no dia 17 de março de 1948 que a seleção dos atores para peça veio depois de vários testes: “Graças a esse critério, hoje posso afirmar que cada um dos tipos escolhidos é mais adequado ao papel, seja pelas condições físicas, seja pela natureza de temperamento dramático” (POLONI, 1948, p. 11). Itália Fausta, também ao jornal *Correio da Manhã*, no dia 24 de março de 1948, reforçou a questão da seleção de elenco e elogiou Orlando Guy: “[...] Do mesmo modo, Orlando Guy. Poderosamente dramático, dando uma profunda realidade à sua interpretação, criando um personagem bárbaro e poderoso.” (FAUSTA, 1948, p. 13)

Nelson Rodrigues discutiu com Abdias do Nascimento sobre a censura impedir que o ator interpretasse Ismael. Abdias reforçou a importância da peça ser representada, mesmo que se utilizasse o *blackface*, ele sabia que a peça só passaria pela censura dessa forma, e achou que naquele momento o importante era que a peça fosse apresentada, pois seu conteúdo era de extrema importância (CASTRO, 1992, p. 191). Assim, após o consentimento do amigo, Nelson comentou que confiava na escolha do diretor Ziembinski. Ele não defende Orlando Guy, mas também não repudia a escolha argumentando a favor do efeito teatral, que seria o mais importante para gerar uma cena idônea.

Orlando Guy fará o marido preto. O argumento de que não é negro retinto não é válido. Considerando que o caso de um estrito e honesto ponto de vista teatral - o único que importa - basta que a sua discreta maquiagem e seu desempenho dramático deem a ilusão do “negro Ismael”. E não teremos direito a menor restrição. E se Ziembinski o escolheu entre muitos que se candidataram ao papel, deve-se a que o tipo de Orlando Guy era o único que correspondia à concepção X, que o ensaiador polonês exigia. (RODRIGUES, 1948, p. 11)

Vinte e um anos depois da estreia de *Anjo Negro*, Nelson mostrou a sua visão sobre Ziembinski ter escolhido um ator branco para interpretar o papel de Ismael. Na já citada entrevista concedida ao *Jornal da Tarde* no dia 13 de setembro de 1969, o autor argumentou:

Eu imaginava para o papel uma figura plástica, crispada, uma obsessiva presença vital. Um negro belo, denso, como Paul Robson. Ismael nada tinha a ver com os moleques gaiatos das burletas domésticas. Creio que foi o primeiro herói negro do teatro brasileiro. Que autenticidade racial e cênica se poderia esperar de um branco pintado? [...] Conversei com Ziembinski, o diretor também preferia o branco pintado. Talvez achasse que o preto brasileiro tem uma estrutura doce demais para viver o ódio maravilhoso de Ismael. E, assim, uma figura como Paul Robson, para o papel, não passou de uma utopia derrotada. (JORNAL DA TARDE, 1969)

Nelson na época da estreia não chegou a comentar sobre sua vontade de que o personagem Ismael fosse representado por um ator negro, talvez por já saber que a peça corria risco de não ser representada ou sair de cartaz devido à censura e à crítica. Sua intenção nunca foi fazer uma peça panfletária sobre o racismo no Brasil: “Está claro que a peça não vem resolver

situação nenhuma. É um teatro muito pouco pensante, muito pouco opinante e as virtudes que possa ter são de caráter puramente dramático e poético”, disse ele ainda ao *Jornal da Tarde*, em 1969.



Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 02, abril, 1948. p. 11. Fonte: Hemeroteca
http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=40816

Anjo Negro ficou pouco tempo em cartaz no Teatro Fênix. Toda a polêmica sobre a peça arrecadou público para as primeiras apresentações, mas não conseguiu manter a mesma frequência de espectadores. Um grupo católico fez um abaixo assinado para que a peça saísse de cartaz, isto somado à crítica negativa e à polêmica sobre a questão racial resultou na retirada da peça de cartaz. Segundo Abdias, a encenação não conseguiu revelar toda a “autenticidade” da dramaturgia de Nelson:

Infelizmente, a encenação de *Anjo negro* (1946) não correspondeu à autenticidade criadora de Nelson Rodrigues. O diretor Ziembinski adotou o critério de supervalorizar esteticamente o espetáculo, em prejuízo do conteúdo racial. Foi usada a condenável solução de brochar um branco de preto para viver no palco o Ismael. Tal fato estava intimamente ligado a outro: *Anjo negro* teve muita complicação com a censura. Escolhida a peça para figurar no repertório de temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, impuseram as autoridades uma condição: que o papel principal de *Anjo negro* fosse desempenhado por um branco pintado. Temiam, naturalmente, que depois do espetáculo o Ismael, fora do palco e na companhia de outros negros, saísse pelas ruas caçando brancas para violar...” (NASCIMENTO, 2004, p. 217).

Como se vê, segundo o ator, o racismo foi o fator determinante para aprovação da peça pela censura, pois a condição para escolha do ator que interpretaria Ismael não foi

consistente. O final da citação mostra com uma ironia ácida a verdadeira motivação para a toda a censura sofrida pela peça e a o quanto a problemática do racismo no Brasil é grande. O problema real não seria a peça incitar ou estimular homens a estuprar mulheres e sim especificamente o fato de homens negros irem atrás de mulheres brancas. A citação, em uma única frase, ainda indica o racismo da censura que nas entrelinhas também indicaria que um negro não possuiria discernimento ou consciência para distinguir uma interpretação teatral da vida real, ou seja, o problema nunca foram as atrocidades ou até a suposta imoralidade ou incestos que a peça possui. A alegação de que não havia atores negros capacitados para o papel é também falsa uma vez que o Teatro Experimental do Negro já estava trabalhando e capacitando atores negros há quatro anos na época da estreia da peça, e a peça tinha sido escrita especialmente para Abdias, enquanto Orlando Guy era ainda um ator principiante (MAGNO, 1948, p. 15).

Conclusão

É notável que *Anjo Negro* seja um grande marco para o teatro brasileiro, ao trazer à cena pela primeira vez um personagem negro não tipificado. Nota-se também que a peça só passou pela censura com a premissa de que o ator a interpretar o papel de Ismael fosse branco pintado de graxa, portanto, utilizando-se do recurso racista chamado *blackface*.

A questão do racismo no teatro brasileiro sempre foi por muito ignorada. Antes do Teatro Experimental do Negro (1944), o personagem negro era sempre colocado numa caixa de estereótipos, seguindo a tipologia muito utilizada no circo-teatro, o negro sendo sempre representado como o Pai João, Mama de Leite, escravo, o bêbado, a mulata sensual, ou o comico, entre outros tipos semelhantes. *Anjo Negro* inova ao trazer Ismael sem esse estereótipo, o que compete complexidade, psicologização e protagonismo a um personagem negro.

Toda a luta com a censura e com as críticas comprova a complexidade trazida pela peça ao tema do racismo, como um único texto pode ressaltar o fator sempre escondido ou matizado: o quanto o Brasil era um país racista, onde não se havia espaço para atores negros. Juntamente com o TEN, *Anjo Negro* questionou o uso do *blackface*, reafirmando a capacidade técnica de atores negros e direta ou indiretamente chamou atenção para o espaço do ator negro no teatro brasileiro.

Desde o início do TEM, o ator negro luta para que personagens negras não sejam mais representadas por pessoas brancas e para não ser contratado apenas quando está na rubrica que o personagem é negro, pois a qualidade cênica de um ator independe de sua cor ou raça.

Referências

- Associação dos Críticos Brasileiros. Depois dos autores, o protesto dos críticos, contra a censura e a favor de “Anjo Negro”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13, fevereiro, 1948.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- FAUSTA, Itália. Itália Fausta reaparecera em “Anjo Negro” no Fênix. “O que importa mais é a harmonia do todo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24, março, 1948. p. 13.
- LEAL, Mara. *Anjo Negro: Cor e Desejo*. Salvador BA: 2008. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14654.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- MAGALDI, Sabato. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora LTDA, 2004. 190 p.
- MAGNO, Paschoal Carlos. “Anjo Negro” e a censura. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1947. p. 11.
- MAGNO, Paschoal Carlos. “Anjo Negro” no Fênix. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 06, abril, 1948. Teatro. p. 15
- MEDEIROS, Elen. *A concepção do Trágico na Obra Dramática de Nelson Rodrigues*. 2010. 206 f. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- MENDES, Miriam. *O Negro e o Teatro Brasileiro*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para negros e prólogo para brancos: Antologia de teatro negro-brasileiro*. TEN. ed. Rio de Janeiro: 1961.
- NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2004.
- NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966.
- POLONI, Sandro. Sandro, ator-produtor, apresenta-se como crítico. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24, abril, 1948. Teatro. p. 11
- POLONI, Sandro. Sandro fala-nos sobre “Anjo Negro”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 março, 1948. Teatro. p. 11
- RIBEIRO, Violeta. Os novos críticos - A respeito de “Anjo Negro”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11, abril, 1948. Teatro. p. 27
- RODRIGUES, Nelson. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13 de setembro de 1969.
- RODRIGUES, Nelson. Nelson Rodrigues narra a Santa Rosa a batalha do Anjo Negro. *Letras e Artes*. 14 de março de 1948.
- RODRIGUES, Nelson. A peça mais discutida no Brasil - “Anjo Negro” estreará hoje no Teatro Fênix. “Desejo sucesso, mas não sacrificaria por ele uma vírgula do meu original” afirma Nelson Rodrigues. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 02, abril, 1948. p. 11.
- SUSSEKIND, Ana Maria. Os novos críticos - “Anjo Negro” - a história de uma obsessão. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 07, abril, 1948. Teatro. p. 13.

O RAPSÓDICO NOS ENTREATOS DE *A PENA E A LEI*, DE ARIANO SUASSUNA

Isabella ALBUQUERQUE¹

Resumo:

O elemento épico esteve presente no texto teatral desde a antiguidade perpetuando-se na dramaturgia da modernidade. Em *A pena e a lei* encontramos traços épicos, mas é perceptível uma dramaturgia que se configura como rapsódica. Essa voz rapsódica é concebida a fim de estabelecer um diálogo com a modernidade. O artigo objetiva analisar os entreatos da peça *A pena e a lei* à luz das teorias de Szondi e Sarrazac, procurando adaptá-las à realidade do teatro moderno do Brasil.

Palavras-chave: *A pena e a lei*, Drama moderno, Drama Rapsódico.

Abstract:

The epic element has been present in the theatrical text since antiquity perpetuating itself in the dramaturgy of modernity. In *A pena e a lei* we find epic traits, but a dramaturgy that is configured as rhapsodic is perceptible. This rhapsodic voice is designed to establish a dialogue with modernity. The article aims to analyze the *entr'actes* of the piece *A pena e a lei* in the light of the theories of Szondi and Sarrazac, trying to adapt them to the reality of the modern theater of Brazil.

Keywords: *A pena e a lei*, Modern drama, Rhapsodic drama.

1. Mestranda em Estudos Literários pela UFMG. E-mail: isabellaa.albuquerque@gmail.com.

*Eu venho lá do sertão e posso não lbe agradar
Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo
Estava fora do lugar, eu vivo pra consertar*

Geraldo Vandré

A dramaturgia cômica de Ariano Suassuna, escrita entre as décadas de 50 e 60, é composta por peças que se caracterizam pela junção de elementos da cultura popular nordestina com o erudito. O rapsódico pressupõe a reunião de fragmentos de referências, ideias e narrativas; essa confluência de excertos é realizada na dramaturgia de Suassuna a partir do momento em que a peça traz à tona a memória coletiva nordestina por meio de cantigas, estórias, manifestações culturais e personagens típicas dos folhetos de cordel e do Nordeste como um todo.

Durante o período conhecido como Classicismo houve uma intensa valorização dos padrões da Antiguidade Clássica, e escrever uma peça que obedecesse às leis e normas propostas, dava ao dramaturgo um status de grande erudito ou mesmo gênio – como aconteceu ao dramaturgo cômico² Molière³ na França durante o reinado de Luís XIV. Sarrazac em *O futuro do drama* aponta para a ideia de que:

Na *Poética* de Aristóteles, o drama é apenas uma categoria abstracta que abrange gêneros estritamente delimitados, a comédia e a tragédia. Bastante mais tarde, o drama, por seu lado, vai designar um gênero particular e dominante: o drama burguês, cujos últimos sobressaltos agonizantes podemos ainda surpreender, nomeadamente no *boulevard*. Mas se o drama ressuscita, hoje, qual Fénix, não é das cinzas do gênero defunto, é sim e pelo contrário, emancipando-se definitivamente da noção de gênero. (SARRAZAC, 2002, p. 27)

No entanto, na modernidade, a ampliação dos estudos dramatúrgicos torna cada vez mais evidente que essa peça ideal jamais foi concebida porque, em menor ou maior escala, todos os textos dramatúrgicos traziam em si elementos líricos e/ou épicos tais como coro, rubricas, combinação entre elementos que pertenceriam à tragédia e à comédia⁴, falas narrativas, falas carregadas de lirismo. Barbolosi e Plana no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* ressaltam que:

2. É notável o paralelo existente entre a peça *O avaro*, de Molière, e *O santo e a porca*, de Suassuna. Suassuna adapta personagens cômicas consagradas por Plauto, Shakespeare e Molière para o contexto nordestino, unindo assim o erudito e o popular.

3. Vilma Arêas em seu livro *Iniciação à comédia* diz de Molière: “ (...) em sua obra encontramos quase todos os tipos do gênero. Fez seu aprendizado na *commedia dell’arte*: durante 12 anos excursionou pelo interior como ator, iniciando também sua carreira de autor, até que, em 1658, representou no Louvre, diante de Luís XIV e sua corte.

4. Shakespeare não ‘respeitava’ as regras do classicismo no que dizia respeito aos elementos que distinguiam a tragédia e a comédia. Em Hamlet ele coloca em cena um espectro e em Macbeth bruxas, personagens grotescas que deveriam estar restritas à comédia. No livro *Shakespeare e Racine* de Stendhal, a comparação entre os dois autores pautada nas regras aristotélicas/ classicistas é clara.

Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama. (BARBOLOSI; PLANA, 2012, p. 77)

Se pensarmos a crise do drama não apenas como um evento isolado desencadeado durante o período em que se deu a crise do drama burguês – um evento típico da modernidade e contemporaneidade – mas como um elemento que é inerente ao drama (o drama sempre esteve em crise) e, portanto, indispensável à sua existência, se torna mais fácil compreender a construção do drama rapsódico. A forma dramática, desde a antiguidade, está em constante transformação – a extinção e a reconfiguração do coro, a caracterização das personagens, as reformulações do que se entendia como tempo e espaço – uma vez que está intimamente ligada ao contexto histórico em que surge. Os estudos dramáticos da modernidade funcionaram como uma lente de aumento que possibilitou observar melhor esse movimento, tornou-se então perceptível que, ao longo da história da dramaturgia, o evento recorrente é a constante mudança de paradigmas.

É nessa mudança de paradigmas que nos deparamos com o drama rapsódico, um drama que reúne o lírico, o épico e o dramático a fim de que o texto dramático seja capaz de dar conta do mundo moderno. *Apena e a lei* (1959) é um texto teatral que ilustra essa reunião, temos narradores, momentos de lirismo – principalmente quando as personagens se encontram com o metafísico – e elementos dramáticos uma vez que as peças brasileiras não negam a estrutura dramática tradicional. O narrador-rapsodo⁵, que exerce a função de comentarista e crítico no e do drama, é a voz que eventualmente mais se aproxima da voz do dramaturgo. Sua manifestação pode parecer marginal, mas é um dos fundamentos da dimensão filosófica do drama, permitindo que o espectador formule interrogações e especulações sobre a ação dramática. Sarrazac diz que “A personagem-rapsodo se apresenta frequentemente, num grau ou noutro, como uma personagem autobiográfica. Daí sua proximidade com o autor (...)” (SARRAZAC, 2017, p. 268). Essa conexão entre personagem e dramaturgo fica evidente na peça em questão.

O verdadeiro poeta dramático é aquele que carrega um teatro dentro de si.

Antoine Vitez

Ariano Suassuna trouxe para a literatura nacional e internacional a nordestinidade através da poesia, do romance e do teatro. A dramaturgia suassuniana parece nascer no palco, de improviso; mas por detrás dessa aparente simplicidade há um trabalho arrojado. O texto

5. Rapsodo do grego *rhapsodós*, na definição do dicionário Aurélio é: 1 Na Grécia antiga, cantor ambulante de rapsódias: “Para d’Annunzio, qualquer credence de camponeses da sua terra não é inferior às lendas que os rapsodos gregos iam cantarolando pelas ilhas do Egeu.” (Agripino Grieco, *Estrangeiros*, p.234). 2 Poeta, vete, aedo.

dramático reúne o mamulengo⁶, o bumba-meu-boi, cantigas típicas nordestinas além de outros elementos para dar o tom da peça; mas essa combinação não é realizada de forma aleatória ou desproposita, Ariano é um dramaturgo dos detalhes. Para dar voz às vozes do Nordeste, Suassuna buscou o convívio dos repentistas, cordelistas, contadores de causos, artistas plásticos, músicos e se tornou um observador acurado do povo. Por isso, não raro, encontramos nas peças de Ariano personagens que ele confessa ter retirado de histórias populares, cordéis ou de sua própria convivência. É através dessas personagens que Ariano constrói um drama rapsódico. No campo dos estudos dramaturgicos, “rapsódia” é um:

Conceito criado e desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*, no início dos anos 1980, a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do “autor-rapsodo”, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa “costurar”–, “costurar ou ajusta cânticos”. Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do “costurador de lais⁷” medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar – a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos e da narração homéricas, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 154-155)

Segundo o pensamento de Sarrazac, a modernidade ressuscita o rapsodo para que ele guie o drama a uma experiência que converse diretamente com o homem e com a sociedade modernos. Dessa forma, sendo a sociedade moderna o lugar da multiplicidade de ruídos e narrativas, o teatro conseqüentemente torna-se também um espaço polifônico. Essa polifonia pressupõe a necessidade de uma figura que a organize e sintetize, portanto, no drama, o rapsodo tem a incumbência de orientar essas vozes, conduzindo o jogo cênico. Bakhtin, citado por Sarrazac, classifica o teatro moderno como um teatro “romantizado”.

A “romantização” da literatura não significa a aplicação aos demais gêneros do cânone de um gênero que não é o seu. Pois o romance não possui qualquer cânone! Por sua própria natureza, ele é acanônico, completamente flexível. É um gênero que se procura eternamente, se analisa, reconsidera todas as suas formas adquiridas [...] Também a “romantização” dos demais gêneros não significa sua submissão a cânones que não são seus. Ao contrário, trata-se de uma libertação de tudo o que é convencional, necrosado, pomposo, amorfo, de tudo o que freia a sua evolução e os transforma em estilização de formas decrépitas. (BAKHTIN apud SARRAZAC, 2017, p. 255-256)

A pena e a lei, penúltima peça cômica suassuniana, se diferencia dos demais textos dramaturgicos de Ariano por trazer para o universo teatral o mamulengo. Diferentemente

6. Mamulengo é um tipo de fantoche típico do nordeste brasileiro, especialmente do estado de Pernambuco. A origem do nome é controversa, mas acredita-se que ela se originou de mão molenga.

7. Segundo Lígia Cristina Carvalho os Laís são gêneros literários pertencentes ao que se convencionou chamar de cultura cavaleiresca, que se insere dentro de um florescimento cultural laico, proporcionado por mudanças socioeconômicas e, conseqüentemente, culturais ocorridas entre os séculos XI e XIII.

do que acontece em *O auto da compadecida*, essa peça não é construída diretamente de estórias de folhetos de cordel, é resultado da junção de três entremezes⁸ escritos por Suassuna ao longo da década de 50. Suassuna possivelmente utiliza os entremezes como uma forma de experimentação, esse movimento é recorrente no universo suassuniano: algumas de suas peças e romances são inspirados em um ou mais entremezes. Em *A pena e a lei* o primeiro ato intitulado *A inconveniência de ter coragem* foi criado a partir do entremez *Torturas de um coração*, o segundo ato *O caso do novilho furtado* foi escrito como uma peça curta intitulada *O caso do novilho roubado* e o terceiro ato foi, como diz o próprio Suassuna, uma simplificação do terceiro ato de *O auto da Compadecida*, intitulado primeiramente como *O processo do Cristo Negro*, para só depois de algumas modificações se tornar *Auto da virtude da esperança*.

A fábula da peça é fragmentada em três atos que poderiam certamente realizar o caminho inverso ao de sua constituição e dar origem a três peças curtas ou entremezes. Isto observado, é possível visualizar nitidamente a costura realizada por Suassuna: ele reúne os três temas fazendo com que tenham uma unidade na peça, mas, ainda assim, não retira das estórias sua independência enquanto narrativas. No primeiro ato, Benedito, Vincentão Borrote e Cabo Rangel/Rosinha disputam o amor de Marieta. Mas, no final do ato, apesar de todos os quiproquós organizados por Benedito, Marieta escolhe ficar com Pedro, amigo de Benedito que não participou da disputa mas de quem ela havia sido noiva no passado. No segundo ato, um novilho do fazendeiro Vincentão Borrote desaparece e o culpado parece ser seu empregado Mateus, que vai até a delegacia pedir ajuda do irmão Joaquim que é ajudante do delegado Cabo Rosinha. Surgem testemunhas para acusar Mateus, mas ele é salvo graças à esperteza e malandragem de Benedito. Depois do caso resolvido descobrimos que o verdadeiro ladrão é Joaquim e que ele queria se vingar de Vincentão. No terceiro ato temos o julgamento das personagens que estão todas mortas: elas se encontram com Cristo e têm a chance de se defender de seus pecados e justificar seus erros. Ao final do ato todas são perdoadas e voltam à vida com uma oportunidade de se redimirem.

O segundo ato pode ser visto como uma fissura na peça: o primeiro ato cria a expectativa de quem será o escolhido por Marieta e no segundo ato há o caso do novilho que deixa a primeira estória quase que esquecida. O terceiro ato é uma total quebra de expectativa porque encontramos todas as personagens mortas para só depois descobrir como cada uma morreu. O segundo ato não está totalmente desligado da peça porque conta com personagens que já foram apresentados no primeiro ato e retornarão no terceiro, mas é perceptível um movimento de colagem que coloca esse ato entre dois que dialogam com mais propriedade.

Neste estudo vamos nos deter sobre os dois entreatos⁹ da peça que são uma ponte entre as estórias e servem também como espaço para antecipação, comentários e discussões por

8. Peças ou farsas curtas de apenas um ato.

9. Os entreatos não foram assim categorizados por Suassuna, essa nomenclatura foi adotada para facilitar o estudo. O que aqui chamamos de entreato é a junção do final de um ato e do início de outro quando as personagens envolvidas na estória ainda não estão presentes e quem fala são os narradores.

parte dos narradores. Ao descrever o gênero épico e seus traços estilísticos fundamentais Anatol Rosenfeld em seu livro *O teatro épico* afirma que:

É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro das personagens (pois toda a estória já decorreu) e tem por isso um horizonte mais vasto que estes; há geralmente dois horizontes: o das personagens, menor e o do narrador, maior. (ROSENFELD, 1985, p. 25)

A pena e a lei conta exatamente com essas personagens narradoras descritas por Rosenfeld, essa característica não é uma inovação na dramaturgia de Suassuna – que já havia utilizado esse recurso ao criar a personagem Palhaço em *O auto da Compadecida* – mas em *A pena e a lei* Cheiroso e Cheirosa vão além do que o Palhaço realiza. Em *O auto da Compadecida* temos o Palhaço que acompanha o desenrolar da peça como uma espécie de engrenagem épico-rapsódica desempenhando a função do que seria o narrador onisciente, em *A pena e a lei* as personagens Cheiroso e Cheirosa realizam em dupla a função rapsódica visto que além de narrar o início da peça e realizar a ligação entre os três atos, também participam atuando em outros papéis: Cheirosa é Marieta durante os três atos e Cheiroso é Cristo no terceiro ato. Cheiroso e Cheirosa ora desempenham papel de sujeito ora de objeto, criando o tensionamento sujeito/objeto característico do épico.

Se em *O auto da compadecida* o palhaço funciona como uma peça na engrenagem rapsódica, em *A pena e a lei* as personagens Cheiroso e Cheirosa desempenham uma função semelhante, eles são os narradores que fazem com que a voz épico-narrativa se torne perceptível ao antecipar a fábula. Em *Teoria do drama moderno* Brecht, citado por Szondi, diz que

Uma vez que o público não é convidado a se lançar na fábula como num rio, e a se deixar levar de cá para lá à deriva, é preciso atar de tal modo os acontecimentos singulares, que seus nós se tornem visíveis. Os acontecimentos não devem seguir-se de modo imperceptível, mas é preciso que o juízo crítico neles possa interpor-se. (BRECHT apud SZONDI, 2011, p. 119-120)

Sarrazac aponta para o rapsodo como uma espécie de engrenagem do drama, que pode realizar múltiplas funções, em *A pena e a lei* encontramos essa figura proposta pela teoria: alguém que se desdobra em personagem, narrador e operador.

A figura do rapsodo conhece, no drama moderno e contemporâneo, múltiplas metamorfoses. Às vezes um pregoeiro, às vezes uma didascália sendo expressa por um teatro de vozes, às vezes uma personagem-rapsodo, podendo ainda assumir um papel mais abstrato de “operador”, no sentido de Mallarmé. Para este o autor se projeta em “operador”, quer dizer, para retomar uma fórmula de Alice Folco, em “alguém que sabe perceber as equações do real e reproduzi-las artificialmente (e não mimeticamente) no laboratório de sua obra. (SARRAZAC, 2017, p. 271)

À luz dessa percepção é interessante observar uma personagem que se coloca conscientemente no papel de ator e, quebrando a quarta parede, explica como funciona a

peça. Cheiroso se identifica tanto como o autor tanto de *A pena e a lei* quanto de *O auto da Compadecida* e até mesmo aponta para convergências entre dos dois textos dramaturgicos.

CHEIROSA (...) Nesse seu terceiro ato tem Cristo?
 CHEIROSO Tem.
 CHEIROSA E ele se passa no céu, é?
 CHEIROSO É por ali por perto!
 CHEIROSA Pois vão dizer que você não tem mais imaginação e que só sabe fazer, agora, o Auto da Compadecida!
 CHEIROSO Isso é fácil de resolver: na próxima peça, em vez do personagem ser sabido, é besta, e, no terceiro ato em vez de tudo se passar no céu, se passa no inferno! Aí que quero ver o que é que eles vão dizer! (SUASSUNA, 2005, p. 98)

No início de cada ato o curinga Cheiroso realiza uma breve introdução que é elemento que serve para que o distanciamento seja reiterado. Ao falar do distanciamento no teatro épico Szondi diz que:

O jogo cênico como um todo pode ser distanciado mediante prólogo, prelúdio ou projeção de títulos. Como algo explicitamente apresentado, ele não tem mais o caráter absoluto que possuía o drama e passa a referir-se ao momento, agora posto a descoberto, da “apresentação” – na qualidade de seu objeto. (SZONDI, 2011, p. 118)

O distanciamento pode ser também uma forma de dialogar com o cômico. Em seu livro *O riso*, Bergson ressalta que “(...) O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade”. (BERGSON, 1900, p. 12). As personagens de *A pena e a lei* não deixam de ser cômicas por inspirar piedade ou afeição uma vez que os entreatos funcionam como esse espaço de distanciamento.

É exatamente isso que observamos em *A pena e a lei*, já no início do primeiro ato a quarta parede é quebrada visto que, os narradores, através do prólogo e dos entreatos, provocam o efeito de distanciamento uma vez que os entreatos são momentos em que os dois narradores – Cheiroso e Cheirosa – fazem comentários sobre o ato anterior, destacando a moral da história (como é típico das fábulas) e introduzem o próximo ato apresentando um título – que pode ser interpretado aqui como elemento de antecipação – e dizendo de como será a encenação.

Antecipar a fábula, como Brecht bem viu, é “privar a cena de sua substância sensacional” e transferir a atenção dos espectadores – logo, sua capacidade de reflexão – para os atos (os como?) em suas motivações econômicas, sociais, políticas (os porquês?). Sob esse ponto de vista, a antecipação preenche a mesma finalidade da retrospectiva: ela permite ao drama resistir ao fluxo dramático, impulsionando o movimento inverso. A contrafábula, se poderia dizer. (SARRAZAC, 2017, p. 26)

Essas intervenções funcionam como uma espécie de amarração entre os atos, mas também como um espaço para que o público tire suas próprias conclusões sobre a ação dramática. São ponte tanto para a fábula quanto para o pensamento crítico. A peça de Suassuna acontece nos entreatos, é no entrecenas que a peça é construída, nesse entrelugar é possível ler a fábula com outros olhos. Cleise Furtado em seu livro *A gargalhada de Ulisses* diz das peças de Brecht algo que pode de certa forma ser aplicado aos entreatos da peça suassuniana.

O que suas peças têm de novo a oferecer é a direção tomada pelas emoções. O leitor/espectador, diante de algo que lhe é mostrado como “podendo não ser assim”, como não-fatal, diante da imagem de um mundo passível (e necessitado) de transformação, seria levado a sentir-se potencialmente como transformador. (MENDES, 2008, p. 5)

Há momentos em que a voz rapsódica presente na peça permite uma reflexão que ultrapassa o espaço dramático e passa a ser um pensar sobre questões existenciais e a própria condição humana, o drama aqui não é mais o drama na vida caracterizado por um acontecimento recortado, mas o drama da vida que perpassa a própria existência das personagens. No final do primeiro ato uma cantiga diz de como a vida pode ser traiçoeira e imprevisível e em seguida a fala da personagem Cheirosa deixa clara a lição que se deve extrair do ato.

CHEIROSO A vida traiu Rosinha/traiu Borrote também./Ela trai a todos nós,/quando vamos, ela vem,/ quando se acorda, adormece,/quando se dorme, estremece,/que a vida é morte também.
CHEIROSA Os três procuraram tanto/sua coragem provar!/Perdeu-se a pouca que tinham/ e a mulher pra completar./Provei que é inconveniente/ ter a fama de valente,/difícil de carregar! (SUASSUNA, 2005, p. 52)

No início do segundo ato (primeiro entreato), o personagem Cheirosa explica as mudanças que serão observadas no terceiro ato – essa observação já havia sido realizada na grande rubrica inicial, há aqui uma clara interseção entre a voz do dramaturgo e a voz de Cheirosa – e o que elas representam tanto para a estrutura dramática quanto para a interpretação da fábula. É como se leitor acompanhasse a construção do texto durante a representação.

CHEIROSO Os atores fingiram de bonecos, porque a história foi escrita com esse cunho popular do mamulengo nordestino. Agora, porém, representarão como gente, mas imitando bonecos, para indicar que, enquanto estivermos aqui na terra, somos seres grosseiros, mecanizados, materializados. (...) (SUASSUNA, 2005, p. 55)

Ainda no início do segundo ato há uma antecipação na fala de Cheirosa que mais uma vez atua como um elemento que favorece o distanciamento e a crítica.

CHEIROSO Muito bem, com alguns dos atores já vistos, mostraremos: letra a: que os homens têm que viver com medo da polícia e do inferno; letra b: que, se não houvesse a justiça, os homens se despedaçariam entre si; letra c: que existem casos em que a justiça acerta seus julgamentos. (SUASSUNA, 2005, p. 56)

Em comum com outras peças de Ariano, *A pena e a lei* também traz em si a dimensão da religiosidade, essa faceta metafísica abre as portas para falas filosóficas e reflexivas por parte das personagens. Deus é comparado a um dono de mamulengo e, conseqüentemente, os homens são comparados a meros bonecos que são arranjados de acordo com a vontade divina. Esse diálogo liga-se diretamente ao prólogo em que há uma explicação – exposta pelos estudos de Idelette¹⁰ – da utilização do mamulengo. Toda essa discussão ocorre em um entreato apenas com a presença dos narradores, mostrando mais uma vez que eles detêm um conhecimento das engrenagens da peça superior ao das outras personagens.

CHEIROSO (...) Mas a peça se passa na Sexta, dia da morte de Cristo.
 CHEIROSA Que episódios você escolheu para evocar essa morte?
 CHEIROSO A negação de Pedro, o beijo do jardim, alguma coisa do julgamento e a morte. Acho que basta.
 CHEIROSA E a morte dos personagens?
 CHEIROSO Eu vou apagando esta luz aqui: cada vez que eu apago, é um morto. Agora me diga: você acha que eu convenço como Cristo?
 CHEIROSA Era o que faltava! O Cristo veio como carpinteiro, que era uma coisa muito melhor, ninguém acreditou que ele era filho de Deus, quanto mais aparecendo como dono do mamulengo!
 CHEIROSO Mas não é isso que ele é? Não é Deus o dono do mamulengo?
 CHEIROSA É, se bem que toda vez que você me fale nisso, eu me lembro do ditado que o povo diz? “Se o mundo fosse bom, o dono morava nele”!(SUASSUNA, 2005, p. 99-100)

A pena e a lei se encerra com a ideia de uma peça cíclica, um fim que está ligado ao início pela mesma canção popular. A ideia cíclica é também reforçada pela segunda chance que as personagens recebem de voltar à vida e escolher viver de forma diferente e melhor. Está aí lançada uma metáfora sobre a própria existência: cíclica e imprevisível.

CHEIROSO (...) Mas agora mesmo, recomeça. E eu termino dizendo como Inocência Bico-Doce:
 Ai meu Deus, que vida torta
 a findar e a começar!
 Por que ninguém nunca perde
 vergonha pra ela achar?
 Ah, mundo doido, esse mundo
 cujo mistério sem fundo
 só Deus pode decifrar!
 Voltam todos e o “terno” ataca a música de abertura.
 (SUASSUNA, 2005, p. 148)

Em seu livro *A gargalhada de Ulisses*, Cleise Furtado destaca que

10. Idelette aponta para uma possível leitura da utilização do mamulengo em *A pena e a lei*: “A peça ilustra o processo de evolução do homem que, do boneco sem consciência no primeiro ato, alcança a plena humanidade através de sua morte e como tal, aceita comparecer diante de Deus, reivindica o direito de julgar o seu Criador. A transformação faz-se visível na representação: os atores movimentando-se no início como marionetes, conservam ainda no segundo ato alguma rigidez nos gestos e só no terceiro ato agem naturalmente, como seres humanos.” (SANTOS, 1999, p. 243)

Como representante do extremo oposto ao baixo cômico, uma larga e insistente tradição tem valorizado certo modo de enunciação que agrada por ser leve, agudo, sutil e inteligente: o humor.(...) ‘O humor é o cômico que perdeu o peso corpóreo’ diz Ítalo Calvino em seu elogio da leveza, lançando uma luz indireta e preciosa sobre a questão, mas sem esquecer que a ‘dimensão da carnalidade humana’ é que faz ‘a grandeza de Boccaccio e Rabelais’. O humor, entendido como uma variante da espirituosidade, da atividade requintada de jogar com palavras e ideias, visando o riso inteligente do espectador, atrai todo o mérito crítico devido a sua idealidade, ou seja, ao seu (suposto) afastamento das exigências do corpo. (MENDES, 2008, p. 80,81)

Dessa perspectiva, a peça suassuniana pode ser lida como um texto híbrido que traz em si tanto o cômico quanto o humor uma vez que “eleva” o riso através de tiradas espirituosas sem deixar de lado a corporalidade associada tradicionalmente ao cômico/popular. Fica dessa forma claro o diálogo entre o popular e o erudito proposto por Suassuna.

Em se tratando de Suassuna, podemos dizer que ele costura a memória e a tradição do povo nordestino e constrói uma peça-colcha de retalhos, uma peça dinâmica e que recusa o belo animal aristotélico. Ele realiza a um só tempo o movimento de contação/narração das histórias e o movimento de construção da narrativa. Para construir um texto que traduza a essência do povo nordestino, Ariano recorre aos folhetos de cordel, dialogando-os com a tradição ibérica ainda muito presente na cultura brasileira. Suas obras são polifônicas porque reúnem a tradição popular do nordeste – o cordel, os contadores, as festas, a religiosidade, os santos, as crendices – e a tradição lusitana – os brasões, os cavaleiros, os reinos, a religiosidade, as famílias – para mostrar no palco o maravilhoso que representa essa trama tecida pelo povo nordestino.

O rapsodo, sem dúvida, encerra em si a essência da modernidade e da experimentação. Sarrazac acredita que a voz do rapsodo – banida do drama durante um certo período de tempo, por sua ideia de impureza incompatível com a tragédia – retorna ao teatro moderno sutilmente, mas potencializada; o rapsodo moderno, mesmo que algumas vezes invisível, é onipresente. Sarrazac destaca que:

Vinte e cinco séculos depois que a voz do aedo se estilhou, refazemos a conta dos pedaços e constatamos que, nos teatros moderno e contemporâneo, alguns desses pedaços não correspondem a personagens individuados. Incontestavelmente, nessa distribuição da voz do aedo, do rapsodo, subsiste um resto. Um resto no próprio seio do texto dramático e da representação teatral moderna, da voz do rapsodo. (SARRAZAC, 2017, p. 239)

A onipresença da voz rapsódica é evidente nas peças de Suassuna uma vez que a todo instante nos deparamos com interferências – rubricas, canções, comentário, narradores – que possibilitam o distanciamento e, conseqüentemente, a reflexão. Essa voz onipresente é responsável por tecer o fio da narrativa, orquestrando as relações que são construídas entre

as personagens. É desse movimento que surge a trama: um colcha de retalhos idealizada e costurada pela voz rapsódica.

Não é exclusivamente a voz de Ariano Suassuna que ouvimos em suas peças, é sua voz mesclada a um coro de outras vozes – a do povo, a de autores populares de cordel, a da igreja, a de dramaturgos canônicos – que juntas se tornam o que chamamos aqui de voz rapsódica. Essa condensação de todas as vozes em uma, só é possível dada a solidez arquitetônica empregada por Suassuna. Ariano escreve peças que possuem uma linguagem universal que é capaz de dialogar com diversas tradições sem perder a essência nordestina e regional que é característica marcante de seus textos. Dessa perspectiva não temos apenas um rapsodo nordestino (Ariano Suassuna), temos um texto todo ele rapsódico que sobrevive ao seu autor e assegura a sobrevivência dessa voz nordestina popular, a sobrevivência da memória coletiva. Ariano constrói em *A pena e a lei* um drama rapsódico singular uma vez que além de dialogar com o épico, com a cultura popular e com textos dramáticos anteriores, apresenta uma voz singularizada pelo seu contexto. A voz rapsódica presente nas peças de Suassuna é uma voz carregada de nordestinidade, relacionada intimamente com sua terra e a cultura.

Szondi apresenta uma teoria sobre o sujeito épico que é aplicável às personagens de *A pena e a lei*, mas ao ler Sarrazac observamos que esse sujeito possui uma dimensão plural, sendo a um só tempo sujeito épico, poético e dramático. Dessa forma, esse sujeito não se caracteriza mais como épico, mas como um sujeito rapsódico que é livre para falar no e do drama, dialogando com a modernidade. O teatro rapsódico que aqui discutimos não é um drama sem forma, mas um drama livre que arranja dentro de si inúmeras formas.

Referências:

- ARÉAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- BABOLOS, L.; PLANA, M. Épico/Epicização In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- HERSANT, C.; NAUGRETTE, C. Rapsódia. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: UNICAMP, 1999.
- SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno de Ibsen a Koltès*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

“PRECISO QUE ME ESCUTEM”: UMA ANÁLISE DA VOZ DIASPÓRICA DA
MEDEIA DE *MATA TEU PAI*

Lorena Ribeiro FERREIRA¹

Mariana de Oliveira ARANTES²

Resumo

Este artigo propõe uma análise da ressignificação da voz estrangeira na personagem Medeia em *Mata teu pai* (2017), de Grace Passô, uma apropriação da tragédia grega de Eurípidés. A dramaturgia de Passô ressalta temas urgentes como a desterritorialização e os corpos diaspóricos. Nesse âmbito, considerações serão feitas acerca da aproximação das fronteiras representadas pelas personagens-imigrantes da obra.

Palavras-chave: Adaptação; Teatro; Medeia.

Abstract

This article proposes an analysis of the resignification of the foreign voice in the character Medeia in *Mata teu pai* (2017), by Grace Passô, an appropriation of the Greek tragedy written by Euripides. Grace Passô's dramaturgy highlights urgent issues such as deterritorialization and diasporic bodies. In this context, we will make considerations about the approximation of the borders represented by the immigrant characters of Grace Passô's work.

Keywords: Adaptation; Theater; Medeia.

1. Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais.
E-mail: lorensribeiro@gmail.com

2. Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais.
E-mail: mari_arantes@hotmail.com

*Mal conseguem conter-se a si mesmas;
muitas deixam-se encher até a beira,
e transbordam-se de tanto espaço interior.*
Rilke

Introdução

Ao nos depararmos com a obra dramática *Mata teu pai* (2017), de Grace Passô, percebemos a urgência do diálogo apresentado e, assim, sua possível assimilação enquanto discurso necessário e coerente com o seu tempo à luz do mito grego de Medeia. A Medeia de Grace Passô é a mulher estrangeira que se apropria e utiliza do monólogo, ou seja, é a única voz lida-ouvida na sua verbosidade sobre maternidade, sororidade, legalização do aborto, racismo institucionalizado e desterritorialização. Esses e outros temas se fazem audíveis pela voz da Medeia indomável, agora não mais interrompida como ocorre no formato do diálogo, mas por meio do monólogo, força motriz que impulsiona o alcance desses discursos.

Neste artigo, analisaremos a resignificação da voz estrangeira na personagem Medeia de *Mata teu pai* (2017), uma apropriação da tragédia grega de Eurípides. Discutiremos, para esse fim, o conceito de mito na perspectiva traçada por Jean Pierre Vernant (2000), no qual a narrativa mítica comporta variantes e significações. Segundo o teórico, para além de apresentar variações, o mito é relido por dramaturgos com base no contexto histórico e social de produção, assim como o fez Eurípides e, mais recentemente, Grace Passô.

Desse modo, discutiremos também o conceito de apropriação à luz da teoria apresentada por Julie Sanders em *Adaptation and Appropriation* (2016). Em seguida, no tópico de análise, faremos considerações acerca da aproximação das fronteiras representadas pelas personagens-imigrantes de *Mata teu pai*: cubana, judia, paulista, haitiana, síria e a própria Medeia, que não demarca suas origens. Para tal, utilizaremos as teorias discutidas por Sandra Regina Goulart de Almeida em sua obra *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita* (2015).

Ecoss de Medeia: discussões acerca do mito

A concepção de mito é fundamentalmente histórica: o relato mítico transmitia valores de uma tradição coletiva. Entretanto, não cabe restringi-la a esse parâmetro, como categoria estagnada no passado distante, como categoria não utilizada no presente ou, até mesmo, como categoria não reformulada, não revista. Pois, como pontuado por Roland Barthes (2001), em sua obra *Mitologias*, mito é uma mensagem; sendo assim, ao nos comunicarmos, podemos utilizar dos mitos, trazê-los para o presente, para o ato de fala. O teórico considera, assim, que todo elemento pode vir a ser um mito: devido ao nosso “universo infinitamente sugestivo”, “cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas.” (BARTHES, 2001, p. 131).

Ao considerarmos as duas seguintes categorias, o universo infinitamente significativo onde estamos inseridos e a nossa capacidade de “falarmos das coisas”, compreendemos a instância: falamos do que para nós, enquanto sujeitos pensantes, possui significação. Entretanto, devemos destacar que, após tal história ser filtrada pela nossa consciência, ela ganhará outras expansões e projeções.

Uma reflexão interessante e pertinente que podemos fazer acerca do mito diz respeito aos motivos pelos quais continuamos a falar sobre uma tragédia que foi representada no teatro de Dionisos em 431 a.C.. Ou seja, o que fez com que Medeia, a tragédia e a personagem, sobrevivesse e ecoasse ao longo dos séculos, como uma voz feminina, por vezes relegada ao silêncio, mas necessária na sua insistência em obter voz, em ser ouvida, e, desse modo, em dar voz àquelas que tiveram esse direito também relegado.

Primeiramente, consideramos necessário ressaltar que antes mesmo de ser tragédia, Medeia era um mito grego. Porém, o mito que foi reescrito por Eurípides no século V apresenta diferenças em relação àquele indicado pelos mitógrafos Parmênides e Eumelos, mas podemos dizer que um núcleo de identidade se mantém. Segundo Maria Regina Cândido (2006/2007), a partir do século VI Medeia deixa de ser adorada como Grande Mãe, cuja magia assegurava a fertilidade do solo, e passa a utilizar seus conhecimentos mágicos para outros fins.

Tais aproximações e afastamentos entre o relato mítico de Medeia e a tragédia euripídiana nos mostram que o mito foi ressignificado por Eurípides em conformidade com os acontecimentos e valores da sociedade ateniense na qual o poeta vivia. Desse modo, podemos afirmar que “não há uma significação do mito, mas, significações porque o mito nos revela episódios e acontecimentos que vinham marcando uma sociedade através dos tempos” (Moreau *apud* CÂNDIDO, 2006/2007, p. 56).

Assim, o mito foi e continua sendo apropriado, adaptado e reescrito. Consequentemente, são conferidas a ele outras ressignificações e enfoques de acordo com o propósito de cada autor. Além disso, as variantes do mito permitem que sejam feitas leituras dos novos contextos nos quais ele será inserido. Segundo o helenista Jean Pierre Vernant, “o mito também só vive se for contado, de geração em geração, na vida cotidiana. [...] Memória, oralidade, tradição: são essas as condições de existência e sobrevivência do mito” (2000, p. 12). Podemos dizer, portanto, que a reescrita é uma das maneiras de preservar o mito. Barbosa constata que:

Assim, a mitologia vem nos moldes de um oxímoro: mantém a canonicidade e a tradicionalidade dos antigos, mas insere-se no presente e no seu movimento contínuo, fluxo que liquefaz todas as coisas, apontando para uma engenhosa aliança de tempos contraditórios que se aliam para o futuro da literatura e em que serão misturados todos os mitos cristãos e os pagãos. (2010, p. 35)

Herdamos da antiguidade clássica e dos dramaturgos da Grécia antiga a habilidade de recontar histórias e recorrer a mitos para incluí-los na dramaturgia, do mesmo modo como

Eurípides fizera. Enfatizamos assim algumas reflexões propostas pelo professor Henrique Cairus a respeito da contínua reflexão sobre *quem é Medeia*, questionamento esse que viabiliza retornar ao mito e recontá-lo, pois Medeia é “uma mulher que nos traz mais dúvidas do que respostas” (2005, p. 9). Desse modo, ousamos complementar que as ressignificações de Medeia tentam suprir as demandas que surgem ao longo do tempo, dando voz às mulheres e repensando seus lugares na sociedade.

Corpos e textos em trânsito: discussões acerca das apropriações

Valemo-nos do mito de Medeia como narrativa original neste trabalho e reconhecemos as inúmeras quantidades de obras e artistas que releram e reproduziram suas versões em diversas instâncias artísticas. No caso, cada obra ressignificada traz certa especificidade para retratar o mito histórico, atrelada aos acontecimentos e valores do contexto histórico e social. Importante enfatizarmos, a partir de Barthes (2001), que as denominadas releituras, reproduções, devem estar vinculadas simultaneamente a uma forma e sentido, pois o sentido da obra está dado historicamente pelos fatos e memórias. Para o autor, a forma surge para afastar tal sentido, mas, na verdade, o mantém em suspenso à sua disposição, e a ele sempre se deve retornar para contar a história (BARTHES, 2001).

A partir do retorno aos fatos e memórias, nesse narrar, temos o conceito do mito, o qual é determinado, mas também aberto, e por isso cabe à forma insistir nesse caráter flexível com intuito de tornar visível sua unidade e coerência. Isso posto, as diferentes áreas que releram e representaram Medeia, sejam elas imagéticas, fílmicas, sonoras, são formas com sentido histórico-social a fim de inflar, expandir o mito.

Assim, torna-se evidente “que a característica fundamental do conceito mítico, é a de ser apropriado” (BARTHES, 2001, p. 141). A definição de Barthes em muito corrobora para as inúmeras releituras dos mitos, sejam eles gregos, romanos, indígenas, etc. e podemos evidenciar que essas práticas não são apenas realizadas a partir de mitos como também de diferentes mídias.

Algumas entre as inúmeras releituras de filmes, obras literárias, peças teatrais, *videogames*, histórias em quadrinhos são estudadas/analizadas na obra *Adaptation and Appropriation* (2006), de Julie Sanders. Nesse estudo, Sanders busca primeiramente delimitar o que significa adaptação e o que significa apropriação. Ao exemplificá-las com textos verbais, audiovisuais e imagéticos, a autora defende o uso e posse de tais práticas no texto, pois, assim como T. S. Eliot (1984 *apud* Sanders, 2006), Sanders acredita que as relações intertextuais são importantes para o processo estético. Para a autora o ato de limitar ou a ação de “impedir o senso de ‘beleza’ da literatura adaptada poderia restringir a capacidade da função de apropriação como uma força textual em seu próprio direito” (2006, p. 159).

Ao defender tal processo estético, Sanders relaciona o ato de estar em contato com determinada obra adaptada, a qual pode trazer em seu título ou em demais suportes

extratextuais a relação com uma obra dita primeira, com a comum ação de estabelecer relações comparativas e juízo de valor. Ações essas combatidas por Sanders logo no início de seu texto ao colocar questões como “se a adaptação é ‘boa’ ou ‘má’? Se há fidelidade para o original?” como não pertencentes aos estudos de adaptação, pois “estudos de adaptação não são sobre polarizar juízo de valor, mas analisar os processos, ideologia e metodologia.” (2006, p. 20).

Para a pesquisadora, a adaptação pode ser vista como uma prática de transposição e nela utiliza-se frequentemente o exercício de aparar e podar. Desse modo, alguns pontos são fundamentais para restringirmos o limite da adaptação, essa como uma transposição prática, ou seja, fundir um gênero específico em outro modo de gênero, como um ato de revisão nele mesmo. No processo de adaptação frequentemente acrescentam-se comentários ao texto original, a fim de oferecer uma revisão do ponto de vista do texto base. Ao aproximar e atualizar, o texto adaptado propõe tornar-se relevante, mais compreensível, para as novas audiências e leitores. Por isso, categorias e definições de adaptação permanecem importantes para manter em vista o prazer principal, visto que adaptações impactam nossa experiência sobre a literatura canônica.

Já ao abordar a apropriação, Julie Sanders exemplifica como é possível o novo formato, o novo texto, tornar-se independente do primeiro. A apropriação ganha autonomia a partir do modo como se utiliza de expressões linguísticas, estruturais e conteudísticas para recontar a história; assim, não se faz necessário estabelecer conexão com o texto primeiro, mesmo que, segundo a autora, “ainda manteria para o público [...] uma profunda consciência intertextual e [um] enriquecedor alcance de respostas possíveis.” (SANDERS, 2006, p. 28), isto é, a apropriação possibilita ao leitor retomar concepções expressas na obra basilar.

Como um dos fundamentos da teoria literária, devemos ler e entender a obra considerando seu contexto de produção, contudo, isso não deve nos impossibilitar de reler tal obra a partir do contexto de recepção, sendo necessário, a fim de não perpetuarmos discursos, por vezes, hegemônicos, discriminatórios, patriarcais, e, até mesmo, rever parâmetros que viabilizam e postulam textos canônicos. Há, ainda, na apropriação, outro relevante aspecto, o fato de essa ação no texto colaborar no preenchimento de outros discursos, outras disciplinas. Discursos de outras disciplinas, nas palavras de Sanders, trariam tons importantes dentro de seus domínios discursivos, pois:

A interação entre apropriações e seus originais começam a aparecer, assim, é fundamental, e até vital, o aspecto da experiência de leitura e de espectadora, uma produção de novos significados, aplicações e ressonâncias. Mas, como tenho destacado, apropriação nem sempre faz suas relações e inter-relações tão claras com nome, textos embutidos. O gesto em direção ao texto original pode ser totalmente mais obscuro do que essas situações explícitas, e trazem para dentro do texto, às vezes de modo controverso, questões de propriedade intelectual, de reconhecimento e de plágio. (2006, p. 32)

A respeito do inerente ponto ao tratarmos de apropriação, o plágio, Julie Sanders não legitima o uso desse termo em nosso contexto de cultura pós-moderna, de empréstimos e bricolagens, e ainda traz o teórico do *New Criticism*, Peter Widdowson, para reforçar seu ponto de vista, que afirma ser a prática revisionária “como fundamental subconjunto do que nós devemos categorizar como literário” (*apud* SANDERS, 2006, p. 34). Sanders se preocupa em defender a apropriação como releitura pertinente, como novo vislumbre, a apropriação enquanto possibilidade de exaltar a assertiva do texto anterior ou refutar discursos não mais aceitáveis:

precisamos ver literalmente a adaptação e apropriação a partir desse ponto de vista mais positivo, olhando como criação de novas possibilidades de cultura e estética que ficam ao lado dos textos que inspiraram eles, enriquecendo ao invés de ‘roubando’ eles. Estabiliza um método mais vibrante de explorar o processo de apropriação. (SANDERS, 2006, p. 41)

O teórico Attridge (*apud* SANDERS) enfatiza o quão necessárias são as apropriações colocarem um fim, em parte, na reafirmação de obras já canonizadas, ou seja, não reforçar discursos, por vezes, opressores desses textos. Mas outro ponto também importante é o papel dos leitores e da audiência: “nós não devemos ver aquela novela ou poema ou peça sob a mesma luz uma vez que nós temos acesso para a crítica implícita nessas apropriações.” (SANDERS, 2006, p. 98).

Após traçarmos os conceitos de adaptação e apropriação, delimitamos em nossa análise do texto dramático *Mata teu pai* (2017) o uso do segundo termo, tendo em vista os dois principais pontos dessa categoria: o novo texto ter autonomia e possibilidade de se apresentar por conta própria; e a relevância e o uso inerente de outras disciplinas/discursos a fim de reformar, atualizar, preencher o que ficou obscurecido ou negligenciado no texto apropriado.

“Terra da gente é terra da gente”: discussões acerca do corpo estrangeiro de Medeia

Percebemos um grande fluxo de ideias, mercadorias e pessoas na contemporaneidade, bem como uma maior interação, seja de ordem cultural, geopolítica ou econômica entre nações e povos. Porém, a intensificação desses movimentos transnacionais não significa necessariamente que eles tenham se iniciado no momento contemporâneo; ao contrário, são movimentos próprios da natureza humana que são notados desde os relatos bíblicos, como aponta Peters (1999, p. 17 *apud* ALMEIDA, 2015, p. 49).

Mas essa aparente fluidez das fronteiras e de uma globalização idealizada apresenta falhas, visto que há uma nítida exclusão e cerceamento de grupos minoritários nas práticas sociais. Tal temática se faz presente em diversos cenários, sendo a literatura um deles. Em sua obra *Cartografias contemporâneas*, Sandra Regina Goulart Almeida menciona que há “hoje um número crescente de textos de autoria feminina que privilegiam personagens que habitam territórios liminares, espaços de movência, deslocamentos e desenraizamentos” (2015, p.

40). Destacamos, aqui, a personagem Medeia, de Grace Passô, que evidencia a proposição da autora.

Como uma estrangeira, a Medeia euripídiana transcende fronteiras espaço-tempo ao ser apropriada por uma dramaturga belorizontina séculos depois. Estrangeira é um dos vocábulos possíveis para aliar a Medeia de Grace Passô à Medeia de Eurípides, porém, é preciso lembrar que a personagem no século XXI carrega nova potência em seu discurso, ou melhor, potência diferente, pois outras são suas vivências, espaços, corpos, urgências. Sendo assim, a partir da Medeia exposta na obra *Mata teu pai* (2017), podemos afirmar que Grace Passô,

[...] projeta, por meio da escrita, uma possível forma de pensar a contemporaneidade e, muitas vezes, deslocando posicionamentos, abrindo novas frentes e criando modelos alternativos que engendrem formas instigantes de percepção e questionamentos dos discursos da contemporaneidade. (ALMEIDA, 2015. p. 26)

Fazem-se necessários os apontamentos iniciais acerca da estrutura das obras supracitadas. *Mata teu pai* é dividida em onze cenas intituladas *A febre*, *A paixão*, *A maternidade*, *A sororidade*, *A amizade*, *A cadela*, *Ela e ele*, *A festa*, *O amor*, *As estrangeiras* e *As filhas de Medeia*; já *Medeia*, de Eurípides, não apresenta subdivisões. A última enfatiza a questão do estrangeiro, os percursos de Jasão e Medeia, nos primeiros momentos do drama. Já na de Passô, os corpos em trânsito se encontram no decorrer das cenas: nesse âmbito, Medeia convoca suas vizinhas, a cubana, a judia, a paulista, a haitiana e a síria logo na primeira cena e dialoga com essas personagens, através de um monólogo, até a penúltima cena.

Abordaremos, agora, as dissonâncias e consonâncias no que diz respeito ao conteúdo. A tragédia euripídiana inicia-se com a fala da Ama, que nos orienta a respeito das localidades territoriais das personagens Medeia e Jasão, como podemos observar a seguir:

Ama:

Pudera o casco da nau Argos nunca ter batido asas pra terra
colca de rochas sombrias e moventes...
Pudera, nos vales do Pélion, nunca ter caído cedro, cortado pra
aumentar com remos as mãos dos melhores homens, os que trouxeram a
capa de puro ouro para Pélias... Aí, quem sabe,
minha senhora
Medeia não tinha varado terra Iolca, muralha coríntia;
de amor ferida no peito... por Jasão!
Nem tinha instigado as filhas de Pélias a matar o pai.
Nem vivia nesta terra de Corinto com marido e filhos.
[...] Fugitiva, benfazeja pros cidadãos dessa terra (EURIPÍDES, 2013, p. 43)

Diferentemente, a Medeia de Grace Passô coloca-se como desterritorializada em diversos momentos da peça, além de não evidenciar o seu local de origem e de chegada. Torna-se possível, assim, estabelecermos uma leitura pela qual a não restrição territorial permite compreender essa Medeia a partir do ambiente que lhe for necessário, ou seja, a partir do ambiente no qual o discurso dessa personagem é fundamental. A fim de observarmos a

importância, no drama, de a personagem não se restringir às fronteiras geográficas e interpessoais, tendo em vista seus frequentes diálogos e auxílios para com as suas vizinhas, destacamos as seguintes falas iniciais:

Medeia:

Vivo aqui, foi aqui que chegaram estes pés

E também outros:

Logo ali, uma vizinha cubana.

Ali, minha vizinha judia.

Ali, aquela paulista.

Ali, a haitiana.

A mulher síria mora naquela direção.

Eis minha vizinhança: aqui os que são de lá (PASSÔ, 2017, p. 23)

No trecho acima, podemos perceber também uma descrição da comunidade onde vive Medeia, composta por imigrantes de diferentes etnias e nacionalidades. É importante ressaltar que, levando em consideração o ano de produção da peça, 2016, essas mulheres se aproximam ainda mais pelo fato de terem suas origens em nações com problemas econômicos, sociais e políticos. Portanto, tal contextualização denota a autonomia da obra apropriada, pois, primeiramente, quem apresenta a narrativa de *Mata teu pai* não é mais a Ama e sim a própria Medeia. Além disso, a personagem é incorporada em um novo ambiente, esse último dialogável com outras etnias e culturas.

A ênfase em pontuar diferentes grupos geográficos exemplifica uma das características da cidade cosmopolita contemporânea, os encontros e desencontros das identidades transculturais. Como destacado por Almeida, “os refugiados, os sujeitos diaspóricos, os imigrantes e os exilados formam uma nova comunidade cosmopolita” (2015, p. 147), todos esses sujeitos estão representados em *Mata teu pai* por mulheres e acompanham, ouvem, os discursos de Medeia.

A despeito da coexistência de identidades múltiplas no que diz respeito à definição do conceito de transculturação, essas são inerentes às “relações de poder envolvidas no movimento de transferência, translocação, transação e tradução e a necessidade de uma renegociação de espaços, tempos, termos e identidades” (ALMEIDA, 2015, p. 24). Ao retornamos para a obra de Eurípidés, ainda na fala da Ama, destacam-se as ausências e as perdas sofridas pela personagem Medeia em relação à sua terra de origem. Além disso, ao chegar ao seu destino, há de se lutar para reconquistar o que lhe foi retirado e dissipado ao escolher deslocar-se.

Há um consenso, portanto, entre os textos dramáticos sobre a terra-mãe ser inigualável ao cuidar e aconselhar seus filhos. O movimento de vai-e-vem e inconstância, ou seja, a relutância a se adaptar à nova terra sem renunciar à sua cultura e ao cuidado maternal, é ilustrado pelas ondas do mar, no texto de Eurípidés, e pela febre, no texto de Passô. Como, por exemplo, nas falas da Ama e da Medeia que seguem:

Ama:

Não ergue o olho, nem tira a cara da terra:
 é como rocha ou onda de mar,
 que escuta aborrecida os conselhos dos amigos.
 Vez em quando vira pescoço branquinho e,
 pr'ela mesma, lastima o pai querido
 e a terra e a casa, coisas que, traindo, largou
 com um homem que agora a desonrou. (EURÍPIDES, 2013, p. 43)

Medeia:

Terra da gente é terra da gente.
 Na minha, por exemplo, tratariam essa febre de outra forma (PASSÔ,
 2017, p. 24)

A partir dessa renegociação dos espaços na cidade contemporânea, torna-se visível uma necessidade de sentir-se pertencente a um grupo de identificação; logo, há uma busca por afetos, por uma adesão emotiva. Quando refletimos a respeito dos corpos diaspóricos, o estar em grupo se torna ainda mais potente. Esse corpo diaspórico pode ser considerado abjeto, por não se localizar dentro de fronteiras pré-determinadas, “o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. É o que não respeita bordas, posições, regras. É o entre-lugar, o ambíguo, o compósito” (KRISTEVA, 1982, p. 4 *apud* ALMEIDA, 2015, p. 103).

Segundo Almeida (2015), o abjeto tem caráter ambíguo por provocar repulsa e atração simultaneamente em relação com o outro. Uma das formas em que essa atração se manifesta é através da criação de uma linha de apoio entre semelhantes. Podemos determinar esse fenômeno levando em consideração o contexto de produção de *Mata teu pai*, como o aspecto da sororidade. Tal termo tem sido muito utilizado no momento contemporâneo, além de ter sido empregado por Passô como um dos subtítulos da obra em questão, e sua essência reside no apoio mútuo entre mulheres. Em seu monólogo, Medeia compartilha suas experiências de sororidade, como vemos:

Medeia:

Toda imigrante que encontro pelas ruas, cumprimento.
 Compro relógios de haitianas.
 (...) Toda imigrante que encontro pelas ruas eu cumprimento, compro o
 que vende, pergunto se quer água. (PASSÔ, 2017, p. 24)

O texto grego delinea a personagem Medeia como bárbara e indomável, aquela que defende seus amigos, mas busca ser justa com quem a ofende. Em contraste com *Mata teu pai*, a atração entre os estrangeiros no texto euripídiano não pode ser considerada sororidade, visto que essa relação se dá entre uma mulher e um homem, Medeia e Egeu, como também com o coro e a Ama. Destacamos o diálogo entre Medeia e Egeu, por serem ambos corpos diaspóricos, e a fala de Medeia a respeito de seu caráter íntegro, respectivamente:

Medeia:

No dito, não; ele, com paciência, aguarda o que quer.
 Mas te imploro, por esta tua barba
 e por teus joelhos! Eu suplico!
 Tem piedade, piedade de mim que sou desgraçada
 e não me vejas como desolada e decaída!

Recebe-me como hóspede em tua terra, no teu lar.
Assim, teu desejo será realizado pelos deuses!

Egeu:

Por muitos motivos te farei este favor;
de bom grado, mulher. Primeiro, pelos deuses,
e depois pelos filhos que anuncias que nascerão. (EURÍPIDES, 2013, p. 97-99)

Medeia:

Que ninguém me considere tola e fraca,
nem resignada, mas, de outro modo,
pesada para os inimigos e leve para os amigos.
Tem mais fama a vida de quem é assim. (EURÍPIDES, 2013, p. 105)

A sororidade e/ou a rede de apoio entre os desterritorializados se fazem essenciais em um mundo contemporâneo onde há confluência de locais geopolíticos e de fronteiras, ao mesmo tempo em que ocorre um cerceamento dessas minorias nas práticas sociais e cotidianas. Nesse sentido, propomos uma reflexão sobre as concepções de fronteiras. Assim, tomamos como exemplo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, que define o vocábulo *fronteira viva*, “que está sob tensão, móvel, sujeita a várias alterações, em função de guerras, conflitos armados etc.” (2009, p. 932). Portanto, as fronteiras existem em diversos níveis, do micro ao macro, e essa aparente maleabilidade se origina das necessidades e vontades de sujeitos sociais de impor tais espaços para separar e demarcar o que lhes é de interesse.

Cabe ainda enfatizarmos um ponto. Grace Passô, ao destacar em sua obra dramática a relação entre diferentes etnias, discutir e problematizar o significado de fronteira, e apontar questões ambientais como também históricas, acentua a relevância e o uso de outras disciplinas, tal como explicitado por Sanders anteriormente (2015). Desse modo, não significa que o leitor deva possuir o conhecimento científico sobre os âmbitos demarcados na obra para que assim alcance seu sentido, pois a obra funciona enquanto veículo de reflexão. Sendo assim, ao abarcar essas noções geográficas, certos parâmetros são desconstruídos para reconfigurar outros sentidos apropriados ao atual contexto da obra.

Assim, podemos pensar as fronteiras também a partir de discussões acerca de uma diáspora contemporânea e das cidades globais ou cosmopolitas. A diáspora contemporânea preserva suas especificidades tradicionais históricas, ou seja, seu caráter político, bem como continua a remeter a uma dispersão voluntária ou não dos povos (ALMEIDA, 2015). Nas cidades globais, sujeitos que carregam múltiplas identidades, sejam elas transculturais ou locais/nativas, coexistem. Em outras palavras, as fronteiras coexistem, afetam-se e são entrecruzadas por outras fronteiras: são abstratas. Verificamos, a seguir, no discurso da Medeia, de *Mata teu pai*, a maleabilidade e intangibilidade das fronteiras:

Medeia:

Os homens riscam um quadrado no chão e pronto,
nomeiam um país como se desenhassem suas bolsas no solo e depois
colocassem nos ombros como suas.

Mentira. Escravizam outros homens para carregá-las.

Já pisei várias vezes em fronteiras.

Neste meu pé direito, estamos em tal país, no meu
esquerdo, estamos em outro. É patético.

A justiça também, são uns risquinhos que fizeram
num livro: isso é justo, isso não é. Tocante.

Imigrantes sabem disso. (PASSÔ, 2017, pp. 24-25)

Além das questões apresentadas anteriormente, é possível notar, no trecho recortado acima, as relações de poder que se estabelecem dentro das fronteiras. Como retratado no discurso de Medeia, aqueles que detêm o poder econômico demarcam fronteiras e mantêm relações de colônia-metrópole ainda na contemporaneidade. Ademais, ao deixar seu país de origem, esse sujeito perde os direitos que lhes eram conferidos e passa a viver sob as leis do outro. Essas percepções são encontradas no diálogo entre Creonte e Medeia, no texto euripídiano, como mostramos abaixo:

Creonte:

Por ti, a tenebrosa, a com marido irritada...

Por ti, Medeia, ordenei que passes longe desta terra
fugida, levando contigo os dois filhos
e...sem demorar! Como eu decido a questão,
é isto. E não estarei de volta ao palácio sem
antes te jogar fora dos limites da terra.

Medeia:

(...) Mesmo agora, não invejo, que tudo te vá bem:

faz o casamento - que bem ajas!, mas, nessa terra,

deixa que eu more nela! Mesmo injustiçada

silenciamos, fomos vencidas pelos mais fortes. (EURÍPIDES, 2013, pp. 61-65)

Finalmente, os corpos em trânsito desafiam todos esses empecilhos e colocam à prova o cerceamento proveniente das fronteiras, como observamos a seguir:

Medeia:

Eu fujo daqui. Síria, Haiti, Cuba, já pisei várias vezes em fronteiras.

(...) Pienso en Cuba. Pienso en Haiti. Pienso que en Síria.

Mis pies ya se pueden imaginar el suelo de ustedes. (PASSÔ, 2017, p. 43)

No trecho destacado, esses corpos em trânsitos contestam o quão abstratas são essas fronteiras ao se utilizarem da linguagem como dispositivo para aproximar limites espaciais e afetivos.

Considerações finais

As apropriações do mito de Medeia foram e ainda serão inúmeras, pois a personagem bárbara, indomável, insiste em provocar ecos na pergunta “Quem é Medeia?”. E as respostas serão dadas a partir do novo contexto de produção, ou melhor, a partir de uma nova faceta da personagem cuja evidenciação é necessária. Ressaltamos, assim, o quão necessárias são as apropriações para renovar o fôlego da obra, e também como viés de descentralização ao reler o cânone literário, a fim de apresentar novos e outros discursos/olhares. Percebemos, além disso, as adaptações e o mito enquanto textos em trânsito que, nesse caso, trazem à tona discussões a respeito dos corpos também em trânsito.

O olhar atento e curioso sobre a obra dramática *Mata teu pai* (2017) se dá, primeiramente, pelo texto se apropriar de uma mitológica personagem feminina e por ser essa apropriação escrita por uma dramaturga. O interesse aumenta no confronto com a estrutura, um monólogo. Pensaríamos então: a personagem Medeia terá assim tempo e espaço para se defender do assassinato do qual foi culpada durante séculos, mas não, não é de defesa que essa Medeia precisa. Ela discorre, esbraveja, sobre outros tantos temas mais urgentes: o ano de 2016 e seus desdobramentos.

Medeia então se valida desse espaço todo seu para compartilhá-lo com suas vizinhas estrangeiras e tantas outras mulheres, colocando em prática o ideal de sororidade. Ideal esse propagado pela personagem por meio de discursos que viabilizam também temas como a figura do imigrante e do refugiado, essencial ao pensar o sujeito contemporâneo e, especificamente, a mulher contemporânea ao início do século XXI.

A personagem Medeia de Passô é um sujeito contemporâneo desse início de século; logo, suas necessidades são diversas, multiplicáveis e, evidentemente, mais voltadas para o Outro. Pois, assim como na Medeia de Eurípidés, em que as fronteiras geográficas não a restringiam, na Medeia atualizada, para além dessas fronteiras, as barreiras e muros construídos contra sujeitos ditos diferentes também não são limites para Medeia alcançar seu próximo. Como ela mesma nos deixa enquanto legado o seguinte escrito no muro: “sou do tamanho do amor” (PASSÔ, 2017, p. 41).

Referências:

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. O mito à enésima potência. In: *Tradução & recriação*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010. p. 27-44.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

- CAIRUS, Henrique. Medeia e seus comentários. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 27, jan./dez., 9-11. 2005.
- CÂNDIDO, Maria Regina. *Medéia, mito e magia: a imagem através do tempo*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, Fábrica do Livro/ SENAI, 2006/2007. Disponível em: <http://www.nea.uerj.br/publica/e-books/medeia_mito_e_magia.pdf> Acesso em 26.Mai.2018.
- EURÍPIDES. *Medeia*/ de Eurípides. Tradução Trupersa (Trupe de tradução de teatro antigo). São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello; INSTITUTO ANTONIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA E BANCO DE DADOS DA LÍNGUA PORTUGUESA. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. lix, 1986 p. ; + 1 CD-ROM. ISBN 9788573029635 (enc.).
- PASSÔ, Grace. *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London: Routledge, 2006.
- SILVA, Maria de Fátima Souza e; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (Orgs.). *Tradução & recriação*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, o homem*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DO TEXTO À CENA, UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA DRAMÁTICA COM A
PEÇA *UM DIA OUVI A LUA* DE LUÍS ALBERTO DE ABREU

Sofia Fransolin Pires de ALMEIDA¹

Resumo:

Pretende-se com este artigo realizar uma análise dos elementos chave que compõe a peça *Um dia ouvi a Lua*, escrita por Luís Alberto de Abreu, assim como, tecer uma reflexão acerca do processo de ensaio e apresentação de sua leitura dramática - realizada na UNICAMP durante o primeiro semestre de 2019 com alunos do primeiro ano da graduação em Artes Cênicas - a partir desses elementos apontados.

Palavras-chave: *Um dia ouvi a Lua*; Dramaturgia; Análise crítica.

Abstract:

The following essay intends to promote an analysis of the most important elements contained in the play *Um dia ouvi a Lua*, written by Luís Alberto de Abreu, as well as make a reflection towards the process of rehearsal and presentation of the dramatic reading - which happened during the first semester of 2019 with freshmen students of the performing arts course - taking as a guiding point the elements mentioned during the analysis.

Key-Words: *Um dia ouvi a Lua*; Dramaturgy; Critical analysis.

1. Sofia Fransolin Pires de Almeida é mestranda em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas na área de dramaturgia brasileira Integrante do Grupo de Estudos em Dramaturgia *Letra e Ato*. Bolsista FAPESP de aprimoramento técnico nível TT3. N° de processo: 2018/14211-7.

A leitura dramática é um fenômeno teatral que se encontra entre a leitura do texto e a encenação. Não possui a pretensão de ser um espetáculo teatral propriamente dito, como também não se limita à uma leitura coletiva de determinada dramaturgia. Como coloca Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*:

LEITURA DRAMÁTICA: Gênero intermediário entre a leitura de um texto por um ou vários autores e a espacialização ou encenação deste texto, a leitura dramática usa alternadamente os dois métodos. (...) É útil distinguir diversos modos de leitura dramática:

- A *espacialização*, que é a “apresentação de uma peça nova (...) sem cenário nem figurino” (*Europe*, 1983, n. 648: 24).
- A *vocalização* que é o processo de aprendizagem do texto, bem no início dos ensaios, antes que a entonação, a enunciação e a marcação tenham sido feitas. (PAVIS, 2008, p. 228)

Por sua abrangência de sentido e interpretações, este gênero teatral consegue abarcar diferentes formas, das mais tradicionais – em que um grupo de atores reunidos leem envolta de uma mesa um texto teatral em voz alta, buscando transmitir as intenções e a linha dramaturgic para um público –, até as mais encenadas, quando, a despeito dos textos nas mãos dos atores, a leitura apresenta apontamentos de todos (ou quase todos) os elementos que tradicionalmente compõe uma peça teatral: figurino, cenografia, sonoridades. O maior intuito, ainda assim, é a compreensão e absorção da dramaturgia lida, por parte dos espectadores.

Seja qual for a escolha daquele que dirige a leitura, a potência da palavra, daquilo que é dito, deve estar em primeiro plano. O foco é a fruição da dramaturgia escrita, tanto que este recurso é muitas vezes usado em espaços de aprendizagem de escrita dramática e de disseminação do trabalho de novos autores.

Foi com este estofo teórico que fiz meu primeiro contato com a peça de Luís Alberto de Abreu, *Um dia ouvi a lua*, para coordenar os ensaios e dirigir a leitura dramática desta, que veio a estrear às 14h do dia 23 de maio de 2019 no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas. A apresentação fez parte de um projeto de pesquisa regular FAPESP, com duração de dois anos, intitulado *Dramaturgia brasileira: o popular, a sacralidade, o contemporâneo*.² Dentre as diversas ações previstas no projeto, composto por três docentes do departamento de Artes Cênicas (Larissa de Oliveira Neves, Isa Etel Kopelman e Grácia Navarro), havia a realização de três leituras dramáticas, cada qual focando em um dos três vieses apontados no título do projeto.

Adentrei o projeto primeiramente como bolsista, e então, fui convidada para dirigir esta primeira leitura, uma posição nunca por mim assumida até então. Já no primeiro contato com a peça, percebi seu caráter extremamente cênico. Com uma linha dramática simples e

2. N° de processo: 2018/02439-3

permeada por narratividade e canções, *Um dia ouvi a Lua* propõe logo em sua primeira rubrica uma viagem por entre imagens, como indica o próprio autor:

Não imagino esta peça num palco convencional embora não seja impossível que ela seja representada nele. Imagino essa peça como ocupação de um espaço, um espaço físico e um espaço na imaginação de cada leitor ou espectador. É uma peça de narradores e nela mais vale a criação do espetáculo na imaginação do público do que a representação no espaço físico. É claro, há representação pois se trata de teatro, mas o esforço maior é conseguir fazer com que o público veja essas pungentes personagens com os olhos da imaginação. A magia do teatro narrativo está em transportar o público para o mundo complementar das imagens. Em deixar que lá ele veja, por si mesmo, a representação. (ABREU in NICOLETE, 2011, p. 564)

Esse foi, sem dúvida, o mote para começar a pensar em como abordar o texto: o trabalho com a palavra, com o intuito de criar imagens sonoras que extrapolam o significado primário vão além: criam um universo, ou melhor, aquela pequena cidade de interior, dentro da cabeça de cada espectador.

Mas, voltemos um pouco; é necessário discorrer acerca da sinopse da peça, de modo a situar melhor as reflexões por vir. *Um dia ouvi a Lua*, peça escrita por Luís Alberto de Abreu para a Cia da Cidade (São José dos Campos – SP) em 2011, parte de um espaço em comum: uma pequena cidade de interior paulista em festa de Folia de Reis, e de três canções sertanejas tradicionais³ para contar a história de: Beatriz, Tereza e Sá Maria.

Cada canção é mote para o enredo de uma das histórias, que discorrem sobre a paixão em suas diversas facetas. Para Beatriz, sua paixão trouxe espera e resignação, já que ficou toda uma vida aguardando a volta de um violeiro por quem se apaixonou ainda moça, e, ao finalmente encontrá-lo novamente, deixa-o ir embora para sempre, sem nem ao menos trocar palavras direito. Em seguida temos a história de Tereza, a mais trágica das três, uma mulher que, depois de casada, reencontra seu amor de infância e com ele foge; o marido enciumado persegue o casal em sua fuga e mata a esposa. A peça finaliza com a história de Sá Maria – que, ainda moça, vive sua primeira paixão, e com ela o dilema de crescer e deixar a casa do pai (até então, figura masculina única em sua vida).

Primeiramente, é interessante apontar o protagonismo feminino na peça, não só pelo simples fato de termos três mulheres como focos narrativos, como também em relação ao lugar de fala que elas possuem. Neste sentido, Abreu exerce com maestria o exercício de alteridade, e por meio de diálogos bastante sensíveis e usando da paixão e memória como fios condutores de sua linha dramática, consegue discorrer sobre questões atuais, tais como: violência, costumes, tradição, patriarcalismo e machismo, trazendo o ponto de vista da mulher de forma cuidadosa e coerente.

3. As canções são: *Adeus, Morena, Adeus* (Piraci), *Cabocla Tereza* (João Pacífico) e *Rio Pequeno* (Tonico e Tinoco), todas eternizadas nas vozes da dupla sertaneja do interior paulista, Tonico e Tinoco.

TEREZA - Eu sou a morta. E, durante esses anos todos, fui apenas uma sombra na história deste homem. O que restou de mim na memória de todos foi apenas a da mulher infiel, aquela que desgraçou a vida deste homem.

NARRADOR (*interrompendo*) - Tereza...

TEREZA - Me deixa falar, por favor. Se por todos esses anos a história contada foi de crime e remorso, ouçam hoje e agora, uma história de funda e sincera paixão. Começo a contar antes dos dois tiros que abriram o atalho por onde me fugiram o sangue e a vida. Começo a contar antes de conhecer este homem que hoje se lamenta. Começo a contar do princípio. E o princípio de tudo foi descoberta e riso. (ABREU in NICOLETE, 2011, p. 576-577)

Decerto este é o momento mais icônico da peça no que tange à tomada de protagonismo feminino. Tereza, a mulher que sofreu do silenciamento mais feroz e violento, a morte,⁴ enfrenta o narrador, que tenta silenciá-la mais uma vez, e conta a história a partir do seu ponto de vista. É interessante aqui ressaltar o caráter épico que a peça carrega, extrapolando o “real”, nesta cena a personagem atua *post mortem*.

Em outros trechos da peça acontecimentos semelhantes são retratados, como é o caso do pai de Beatriz, na primeira história, que espanca a filha por ela ter dançado com um homem durante a festa de São João – mas enquanto a violenta, como num fluxo, toma consciência de seu ato e expõe a incoerência de uma tradição patriarcal violenta, enraizada em nosso país ainda hoje.

PAI - Batia. O olhar dela atravessou a violência, segurou meu braço e estatelou em meus olhos. Por que batia? Por que batia como alguém que tinha antigas raivas juntadas? Por que batia com a força de quem fincava mourão na pedra? Por que batia com tanto ressentimento naquela que até outro dia era uma criança? Será que na vida não conheceu nenhum suave para alisar os crespos da alma e amolecer o ferro de que eram feitos mão e coração?, era isso o que os olhinhos de menina me perguntavam. Me subiu remorso e vergonha que carrego até hoje. **Diacho, que manda na gente mais o costume do que o coração!**⁵ (ABREU in. NICOLETE, 2011, p. 572)

Até mesmo na cena de Sá Maria – dentre as três, a única com um final feliz –, o autor consegue expor a tradição machista na qual aquelas personagens estão contextualizadas; o pai, ao perceber que sua filha fugiu de casa com o seu amor, vai atrás do casal com o intuito de matar o jovem apaixonado, e só muda de ideia ao lembrar da carta escrita a punho pela própria filha, na qual explicitava que, apesar de todo o amor que sentia pelo pai, havia chegado a hora de seguir seu coração. Tiodor, o pai, cambia de ideia e assiste à filha partir com Cipriano. Esta, que é a última cena da peça, é composta também por interferência das outras duas mulheres e suas histórias que, em busca de mudar o rumo do destino de Sá

4. Ainda que a peça não debata com afincos este acontecimento, devemos ler este ato de violência como feminicídio. O homem, Antônio Bento, o marido, impulsionado pelo ódio que sente pela esposa, Tereza, ao se ver abandonado por ela, a mata.

5. Trecho negrito pela autora do artigo.

Maria, como vozes da experiência, espectros da lua, aconselham a menina a seguir o seu caminho e se aventurar com seu novo amor, e ao pai a deixar Sá Maria partir.

Apesar dessas três cenas principais conterem forte densidade, a peça é alinhavada pela Folia de Reis, e tem na personagem do narrador uma figura próxima à do Mestre de Folia, que faz contato direto com o público, guiando-o por entre as imagens que são construídas pelas personagens, por meio do uso de canções e rimas, acompanhando os acontecimentos. Junto ao narrador se unem os atores – personagens curingas que assumem diversas funções ao longo da história, comentando de forma distanciada as ações principais – e as personagens secundárias, todas com forte comicidade.

Por último, mas não menos importante, existe o coro das crianças que perpassa toda a peça. Sua função é múltipla, além de agregar comicidade; elas são personagens no *entre*, pois comentam as cenas de dentro, não como se estivessem inseridas nas situações, uma vez que são muito mais novas, mas como testemunhas oculares das memórias descritas pelo narrador. Daí a importância de serem crianças, que se valendo do jogo e da imaginação, flutuam por entre as histórias como brincadeira.



Crianças em cena paralela e Sá Maria em foco; Foto: **Gabriel Góes**

Esses foram os principais eixos por mim escolhidos para abordar a peça no intuito de dirigir a leitura dramática, tarefa que nunca antes havia realizado. Durante o processo de ensaios, o coletivo se mostrou interessado em trabalhar de forma cênica a leitura, de modo que, para além de ler as falas, propostas de musicalização, sonorização e espacialização foram sendo agregadas aos ensaios. Outro elemento aprofundado foi a questão da manifestação popular, uma vez que esta leitura dramática se encontrava como contrapartida de um dos eixos da pesquisa regular das docentes, o popular. Foi dedicado algum tempo à pesquisa da Folia de Reis, seus principais elementos, canções, personagens, trajetória e história.

O contato com este universo da manifestação popular, assim como o universo caipirado pelas músicas, foi a primeira coisa a ser feita no processo de ensaios. Como relatam os próprios estudantes, essas eram realidades muito distantes da maioria deles, tanto por questões geográficas, como de tempo. Para tanto, usando o violão, escolhi trabalhar em coro

todas as canções propostas na dramaturgia – e a elas foi adicionada a canção *Aqui está o Santo Reis* (Família Dias), de modo a compor as cenas de festa/folia.

Outro eixo que escolhi explorar, tendo os alunos demonstrado o interesse por realizar algo mais encenado, foi a espacialização. Neste âmbito, acreditando nas palavras de Abreu, optei por trabalhar em arena. O espaço era como uma cruz, composta de dois corredores e com arquibancadas entre corredores. Esta escolha aproximou o público dos atores, o que permitiu uma interação mais profunda na narrativa contada, além de garantir dinamismo à leitura por meio do trabalho com focos múltiplos de cena. Foi alcançado um bom nível de atenção e jogo entre os atores, bem como uma melhora no ritmo das falas., que foi percebida quando começamos a trabalhar com essa disposição cênica.



Exemplo de espacialização, cena Cabocla Tereza; Foto: **Gabriel Góes**

Sem dúvidas, no entanto, a maior dificuldade durante os ensaios foi trabalhar a fala. Por se tratar de uma leitura dramática o foco do exercício era a transmissão da narrativa por meio da voz – isso envolve questões diversas, desde projeção, altura, intenção, entonação, compreensão do que se fala e do que se ouve. Optei por não fazer um estudo de mesa prévio, mas descobrir processualmente as dificuldades do coletivo. Para este trabalho, evidentemente que a disposição em arena foi mais um fator complicador; foi então necessário trabalhar ideias como ressonância do som, e mudança de foco, especialmente em falas longas.

A linguagem de Abreu, apesar de muito simples, traz expressões e modos de dizer característicos do interior, figuras como o bêbado, o gago, as vizinhas fofoqueiras, assim como expressões desconhecidas aos atores geraram ruídos no entendimento do que se era dito, de modo que, ao longo dos ensaios, foram sendo explanadas as dúvidas, tanto de significado como de pronúncia.

Era evidente o progresso a cada ensaio e a apropriação contínua da história pelos estudantes. Ainda assim, é inegável registrar que foi durante a apresentação que a leitura dramática se completou de fato. A existência do público, assim como a presença do próprio

dramaturgo⁶ foram fatores determinantes para um crescimento exponencial do coletivo, acontecimento bastante comum nas artes da cena, é máxima já sabida que, o teatro como arte do presente, somente acontece em sua plenitude no encontro com o público. Com a leitura de *Um dia ouvi a Lua* não foi diferente.

Concluo com um breve relato da recepção, que foi especialmente positiva. O público majoritariamente composto por alunos do curso de Artes Cênicas, mesclou-se com idosos participantes do programa UniversIDADE⁷ em um encontro geracional interessante, que muito dialogava com o enredo da própria peça.

Ao fim da apresentação, Luís Alberto de Abreu realizou uma breve fala, compartilhando suas impressões acerca da apresentação e também sobre seu trajeto como dramaturgo e as principais inspirações para a feitura de *Um dia ouvi a Lua*. A peça, como explanou o dramaturgo, tem forte influência do teatro nô⁸ em sua estrutura, facilmente identificada se observarmos a musicalização, a estrutura concisa, as histórias curtas e a ideia de “breve intenso” presente em cada uma das três histórias de Abreu. Junto a essa inspiração, advinda de anos de pesquisa dedicados pelo dramaturgo ao estudo da linguagem de origem japonesa, foi agregado o plano de fundo popular, especialmente por conta de ser uma peça feita por encomenda.

A Cia da Cidade, advinda de São José dos Campos, principal cidade do vale do Paraíba, encomendou a peça para o dramaturgo, que escolheu trabalhar com a folia por ser uma manifestação muito próxima da tradição desta região do país e, também, como forma de fomentar o interesse pelo popular nas gerações mais novas. Como coloca Ellen Alves:

O espetáculo utiliza de várias técnicas do teatro para se falar dos tipos populares da região do Vale do Paraíba, tipos estes como os detentores da cultura popular da região, e também tipos como lendas regionais. Pois, os personagens são baseados em seres que existiram de fato na região, mas também, em lendas. (ALVES, 2018, p. 9)

Para além da história, pesquisa e contexto da peça, Abreu discorreu sobre o fazer teatral, que segundo ele, se caracteriza primordialmente e essencialmente pelo encontro e troca entre público e atores, na instauração de um espaço de encontro extracotidiano. A criação deste pacto entre atores e plateia, quando se está inteiramente em cena e se realiza seu ofício com paixão, é o que o autor considera essencial ao teatro, e vai além da forma, da maestria técnica e dos aparatos cênicos.

O que parece um tanto subjetivo e até romantizado, foi na realidade uma constatação completamente comprovada nesta experiência do dia 23 de maio de 2019, que transportou

6. Luís Alberto de Abreu foi convidado a assistir à leitura dramática e fazer uma fala sobre o texto *Um dia Ouvi a Lua* como atração principal da programação do evento de Lançamento do Laboratório de Dramaturgia e Escritas Performativas, ocorrido no dia 23 de maio de 2019, evento no qual a leitura fazia parte.

7. Programa criado pela PROEC (UNICAMP) com intuito de preparar os indivíduos na fase pré-aposentadoria e aposentadoria, mantendo-os ativos físico e mentalmente por meio de atividades de diversas frentes, dentre elas, o teatro.

8. Forma dramática tradicional japonesa.

público e atores durante cinquenta minutos para um universo específico e para um tempo passado e, por fim, ao cabo da apresentação, gerou mudança em quem esteve presente.

Referências:

ABREU, Luís Alberto. Do teatro nô. In: NICOLETE, Adélia. *Luís Alberto de Abreu – Um teatro de Pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 563-587.

ALVES, Ellen. Um Dia Ouvi a Lua da Companhia Teatro da Cidade: uma proposta de análise do espetáculo à luz da cultura popular do Vale do Paraíba Paulista. In: X Congresso da ABRACE, n. 1, 2018. Natal/RN. *Anais da ABRACE...* Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4170>>. Acesso em 13 jun. 2019.

PAVIS, Patrice. Leitura Dramática. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 228.

FAUNA: A PROJEÇÃO DA REALIDADE FICCIONAL E AUTOBIOGRÁFICA

Alexandre Miguel da SILVA¹

Resumo

O artigo discute e analisa as estratégias utilizadas em Fauna, sexta dramaturgia da companhia mineira Quatroloscinco – Teatro do Comum. Embasando-se nas perspectivas da performance, da autobiografia e do teatro íntimo. O artigo busca compreender como se dá a projeção do eu-ator em cena, produzindo uma multiestabilidade entre o jogo dramático e a alusão ao mundo real.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo; Autobiografia; Performance.

Abstract

The article presents and analyses the strategies used in Fauna, the sixth play-writing of the Mineira Quatroloscinco – Teatro do Comum company. It is based on the perspectives of the performance, on the autobiography and on the intimate theater. The article aims to understand the projection of the I-actor on scene, producing some multistability between the dramatic act and the allusion to the real world.

Keywords: Contemporary Theater; Autobiography; Performance.

1. Mestrando em Estudos Literários na linha Literaturas Modernas e Contemporâneas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Letras pela Faculdade de Letras (FaLe) da UFMG. Artista-pesquisador de teatro. E-mail: <alexandremiguel.dasilva2@gmail.com>.

A dramaturgia contemporânea belo-horizontina vem se desenhando e privilegiando, nas primeiras décadas do século XXI, a escrita coletiva, alicerçando-se em projetos de escritas experimentais e performáticas. Para a estudiosa Sara Rojo (*apud* DIAS; MEDEIROS, 2018, p. 77), o trabalho de escrita coletiva, além de produzir uma força política, determina “[...] o tipo de imaginário que está sendo visualizado e como reage diante de uma sociedade de mercado extremamente individualizada”. Em Belo Horizonte, artistas e escritores como Glauce Guima, Júnia Pereira, Marina Viana, Éder Rodrigues, Vinicius Souza, Sara Pinheiro, Grace Passô, Assis Benevenuto, Marcos Coletta entre outros, formam parte do corpo de artistas que permeiam o caminho da escrita que privilegiam o processo coletivo.

Com dramaturgias às vezes assinadas pelo grupo, por vezes assinadas apenas por alguns dos integrantes, a companhia Quatroloscinco – Teatro do Comum,² composta por Assis Benevenuto, Ítalo Laureano, Marcos Coletta, Marina Moura e Rejane Faria, possui seis espetáculos de escrita autoral, sendo eles: *É só uma formalidade* (2009), *Outro lado* (2011), *Get Out* (2013), *Humor* (2014), *Ignorância* (2015) e *Fauna* (2017). Para os artistas do grupo, escrever e assinar a sua própria dramaturgia é uma forma de se colocar no mundo, de falar daquilo que os envolve diretamente, de encontrar os seus lugares de enunciação. (BENEVENUTO; COLETTA, 2013, p. 7)

Em *Ignorância* (2015), o grupo se dividiu, pela primeira vez, em atuação, dramaturgia e direção – Ítalo e Rejane entram em cena, enquanto a dramaturgia e direção são responsabilidades de Marcos e Assis. Em *Fauna* (2017), continuidade de pesquisa de *Ignorância* (2015), o procedimento se inverte, com exceção da dramaturgia, que é também assinada por Coletta e Benevenuto. Em ambas as obras, a companhia aposta em novas formas de criação coletiva, que confirmam a solidez e a coerência de uma linha de pesquisa artística (QUATROLOSCINCO, 2019). Em *Fauna* (2017), Assis Benevenuto e Marcos Coletta, optam pela escrita que privilegia o trabalho de criação coletiva, além de traços que dialogam com suas vivências e a do grupo.

Em *Fauna* (2017), as personagens, Marcos e Assis, se projetam e se expõem como pessoas reais dentro de uma construção ficcional. O texto foge dos padrões de um teatro convencional, além de desconstruir e epicizar o palco, cuja distância é esfacelada em todos os níveis. A dramaturgia, na qual as rubricas indicam que se passa numa sala vazia sem indicação de área de cena ou plateia (BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 19), tem os seus acontecimentos realizados no tempo presente, em uma multiestabilidade entre o jogo dramático e a alusão ao mundo real. O jogo entre o real e o ficcional parte ora das vivências pessoais dos dramaturgos, ora de micronarrativas ficcionalizadas. A partir de incitações de um eu-ator em cena, somos induzidos a pensar numa dramaturgia autobiográfica, que se sobrepõe sobre as memórias das personagens e do futuro hipotético. Somos incitados

2. O Quatroloscinco – Teatro do Comum é um grupo teatral mineiro, que surgiu em 2007, com a proposta de trabalho de pesquisa e prática artística pautado na criação coletiva e na dramaturgia autoral contemporânea.

também, ao longo do texto, a nos desdobrar sobre este jogo ficcional que se mescla com as situações do *Eu*, em que as personagens constroem micronarrativas que desaparecem ao longo do texto.

ASSIS: Em quase todos os lugares e atividades, eu diria em todos, estamos expostos aos perigos da vida. E o que são esses perigos? Qualquer tipo de dano que um ser humano, ou bicho, pode sofrer se envolvendo em algum tipo de colisão entre corpos no trânsito ou em trânsito. Por isso temo que ter o conhecimento de técnicas para salvar vidas, de outros homens, mulheres, animais e até a nossa própria. E então o que fazer? Em caso de acidente, certifique-se de que está num local seguro. Aqui parece seguro? Observe se há sangue. Qual a idade aproximada da vítima?

MARCOS: 30.

ASSIS: Está consciente?

MARCOS: Sim.

ASSIS: Esses são aspectos gerais, rapidamente identificados. Porque os sinais vitais: verifique o pulso e as vias aéreas. Tá respirando?

MARCOS: Sim.

ASSIS: Controle cervical, batimentos cardíacos, nível de consciência...

Proteção da vítima. Busque uma coberta. (BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 47)

Desencadeado numa sucessiva fragmentação dos fatos, o texto de Benevenuto e Coletta não possui uma ação que se desenvolve em início, meio e fim, aos moldes do teatro aristotélico, nem se constrói numa cena frontal, isolando o palco da plateia. “Uma sala vazia, não há indicação de área de cena ou plateia. O público entra descalço.” (BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 19). *Fauna* (2017) se aproxima com o que Jean-Pierre Sarrazac, em *Poética do drama moderno* (2017), intitula de drama-da-vida, isto é, os acontecimentos da dramaturgia são elipses da vida dos personagens, passando por diferentes anedotas e reflexões.

MARCOS: Lembra daquela viagem que a gente fez? Aqueles galpões, aqueles aquários enormes?

[...] E antes de sair, um aquário enorme com centenas, milhares de sapatos empilhados... eu ainda tenho muito forte em mim a sensação de ter estado num campo de concentração. Como turista, claro. (BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 23)

MARCOS: Eu me lembro de ter saído de lá com uma dor de cabeça. Mas eu não sei se era uma dor física.

ASSIS: [...] Hoje eu falei com a minha irmã que está vivendo do outro lado do mundo... Ela foi para um lugar muito longe, e provavelmente eu vou continuar falando com ela todos os dias e vou ter a sensação que esse longe é tão perto quando a distância entre eu e você. (BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 31)

ASSIS: [...] Uma vez um tio meu pescou uma carpa de 12 quilos. De criança, eu ainda não tinha visto um peixe tão grande. Cheguei no terreiro e vi um bicho em cima de uma bacia. Eu fui me aproximando dos seus olhos que pareciam humanos... “Pode passar a mão, tá morto já”, e eu passei a mão na superfície de peixe, tentando entender aquela existência. (BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 53)

MARCOS: Do escuro mesmo eu nunca tive medo. Eu sempre me preocupei mais com os barulhos. Eu me lembro de quando a roça do meu avô ainda não tinha energia elétrica. Eu me lembro dos lampiões, das velas, das fogueiras. Eu me lembro quando a gente apagava tudo isso. É

no escuro que os barulhos se iluminam. (BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 55)

Afastando-se a estrutura do teatro convencional e rompendo com os limites cênicos, o crítico teatral, Clóvis Domingos (*apud* BENEVENUTO; COLETTA 2017, p. 70), denomina *Fauna* (2017) como uma peça-acontecimento-conversa construída por meio do encontro com o espectador/leitor. Na encenação, o espectador é quem constrói o “[...] eixo cênico e dramaturgicamente da obra.” (GRUPO QUATROLISCO, 2017, p. 12). Já na dramaturgia, esvaziada de história e de conflito (BENEVENUTO; COLETTA, 2016, p. 41), o leitor é colocado diante de reflexões acerca da individualidade, da existência das espécies, da liberdade, do íntimo entre outros aspectos político-sociais. Originada, a partir de *Ignorância* (2016), *Fauna* (2017) é um exercício performático contínuo, mesmo quando posto sob a ótica de uma leitura individual. A dramaturgia explora o campo da autobiografia e do eu-íntimo, que dialogam e expõem, como atores/autores, suas indagações pessoais sobre o mundo.

O exercício performático contínuo de *Fauna* (2017) é resultado da inserção da performance no teatro, em que nas últimas décadas do século XX e nas primeiras do XXI, seus elementos vem se mesclando. Em *Fauna* (2017), o *Eu* em cena, apropria-se de elementos da performance para se situar. Esse teatro, definido pela pesquisadora e ensaísta Josette Féral como *teatro performativo*,³ é a transformação do ator em *performer*, cuja função é “[...] encarnar o personagem, mas que na sequência sa[ir] dele completamente.” (FÉRAL, 2009, p. 202), rompendo com a ficção, dando abertura ao real.

O *ator-performer* mostra o que faz pela descrição dos acontecimentos da ação cênica, pelo lúdico com o espectador. Com isto, a “[...] performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador”. (FÉRAL, 2009, p. 203). Na obra de Benevenuto e Coletta, assim como na encenação, a dramaturgia é também capaz de realizar essa desconstrução dos signos, pois a fragmentação do texto, característica da performance, nos situa na dicotomia do estado do ator: se ele está representando (uma personagem nas micronarrativas) ou apresentando-se (como ator parte de um grupo teatral).

Em *Fauna* (2017), o *Eu* em cena toma lugar no real, construindo um *teatro performativo*, em que joga com e para o espectador/leitor, nas indicações de interação, a ideia de construção instantânea e conjunta entre ator e espectador/leitor, atribuindo-lhe características de uma peça em processo, que está em constante construção. Ao mesmo tempo que a dramaturgia assume esse lugar de improvisado com o espectador/leitor, há também uma transição para performatividade do corpo, em que Marcos e Assis exploram seus corpos com ações que envolve violência, dança, nudez, mudanças de sapatos. “Os atores dançam e duelam [...]” (BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 19); “Marcos acende o último fósforo. Ele está nu”.

3. Termo proposto por Josette Féral em sua comunicação: *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Cf. FÉRAL, 2009.

(BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 57); “O fósforo se apaga, no escuro se beijam com violência: a confusão dos corpos”. (BENEVENUTO; COLETTA, 2017, p. 57)

Quanto ao tema autobiográfico, uma linha tênue é traçada entre o real e o ficcional. Esse efeito de peça-autobiográfica se dá porque as personagens, na dramaturgia, se autodenominam como Marcos e Assis, parte de um grupo teatral, reservados a um estado de conversa-atuação naquele texto. Os autores, ao proporem no livro físico o nome das personagens semelhantes aos que recebem o crédito de autoria, transportam, para o plano da realidade, os personagens. Isto é, a intencionalidade das personagens é referenciada em pessoas existentes no mundo real.

É a partir dessa flexão da função autobiográfica do texto que podemos analisar, com a teoria de Gérard Genette e Phillipe Lejeune, a figura do nome de autor. Segundo o pesquisador francês Gérard Genette (2009, p. 41), o nome do autor pode revestir-se, principalmente, em três aspectos: em *anonimato*, no qual o autor não assina o texto de forma alguma; o *pseudonimato*, em que o autor pode assinar com um nome falso ou emprestado e o *onimato*, em que o autor assina com o nome do registro civil, supondo uma ideia de verossimilhança. É sabido que em *Fauna* (2017), o nome do autor, que se caracteriza como *onimato*, tem relevância e é ampliado sobre o texto, uma vez que, além de se fazerem presentes na dramaturgia, é também o nome dos atores que realizam a montagem pela companhia Quatroloscinco – Teatro do Comum.

O crítico e ensaísta francês Philippe Lejeune (2014, p. 16) argumenta que a autobiografia é como uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” Por esta razão, em *Fauna* (2017) o leitor é colocado diante de inúmeras questões psicológicas acerca da existência de um *Eu* que se dispõe como pessoa real. A identidade e personalidade das personagens, esvaziadas de características físicas, seja por sua ausência de descrição nas rubricas, seja no elemento textual, é exposta a partir dos diferentes relatos e questões pessoais. Tais questões, além de sua enunciação como pessoas reais, nos propõem a pensar acerca de uma possível dramaturgia-autobiográfica.

MARCOS: Boa noite, eu sou Marcos. Sou uma parte do Grupo Quatroloscinco. Muito obrigado por terem vindo aqui esta noite pra construir isso aqui junto com a gente... E a gente espera que vocês se envolvam de alguma forma...

[...]

ASSIS: Oi. Eu sou Assis, uma outra parte do Grupo Quatroloscinco. Vamos beber?

MARCOS: [...] ou seja, nós somos pessoas reais. Vivendo num mundo real. Nós não somos uma ficção! Quer dizer, não somos personagens. Eu não sou, você é? (BENEVENUTO; COLETTA, 2016, p. 21-41)

Uma problemática que surge ao pensar a dramaturgia – o livro físico – como um produto autobiográfico e o texto encenando é que quando – a caso de hipótese – o texto for encenado por atores de outra companhia teatral, com outros nomes mas que se assumem como Marcos e Assis – tal como está impresso na dramaturgia – pode se criar uma complexidade paradoxal.

Para tratar disto, podemos pensar em algumas soluções ao caso: a) ao analisar apenas a dramaturgia, em sua forma publicada, não nos ocorreria pensar de outra forma senão como um texto autobiográfico; b) numa encenação em que outros atores decidem se colocar como Marcos e Assis, mas que não se chamam Marcos e Assis, e alteram partes do texto, declarando-se como parte integrante de outra companhia teatral, a ideia de autobiografia é desfeita. Como visto anteriormente, para que a autobiografia aconteça é necessário que haja uma interlocução entre o paratexto (o nome do autor) e o texto (nome do autor dentro do texto) na obra publicada.

Em *Fauna* (2017), o *eu* dos autores enquanto personagens constroem um jogo crítico da ficção com a realidade, cuja função é se projetarem e se mesclarem com o jogo teatral. Para a pesquisadora Elen de Medeiros (2018, p. 74), no teatro contemporâneo, esse *Eu* trazido à cena é uma forma de deslizamento “[...] do real, performático, para o campo ficcional [...]”, em que é mimetizado e projetado por esse Eu propostas de fábulas com teor de certa particularidade.

Esquemática a partir de uma série de relatos pessoais, a dramaturgia se dilata entre a retrospectiva, (como a visita a Auschwitz e as sensações que sentiram, ao presente, quando descrevem seus nomes e enunciam suas participações no grupo de teatro e da existência de uma irmã que mora longe), e o futuro hipotético, (quando as rubricas indicam a escolha de um espectador desconhecido, e Marcos narra a possibilidade de uma amizade surgir daquele momento). Alguns desses fatos podem ser verificados no plano da realidade, uma vez que as rubricas indicam “[...] fotos reais de quando ele [Marcos] e Assis foram visitar o Campo de Extermínio de Auschwitz, em 2009” (BENEVENUTO; COLETTA, 2016, p. 22), além de que é possível observar, nos paratextos da dramaturgia, a inclusão de Marcos e Assis como parte do grupo Quatroloscinco – Teatro do comum e seus nomes coincidirem com os dos autores. O fato de haver identidade de nome entre autor, narrador e pessoa de quem se fala, nos possibilita, outra vez, aproximar a dramaturgia a uma autobiografia, uma vez que, para Lejeune, “[...] esse critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, auto ensaio)”. (LEJEUNE, 2014, p. 28).

Escrita em primeira pessoa, “forma por excelência do íntimo” (TREILHOU-BALAUDÉ *apud* SARRAZAC, 2012, p. 96.), Benevenuto e Coletta assumem uma dramaturgia que atravessa seu leitor, levando-o para um campo intimista de suas experiências, no qual se pode observar um relato pessoal e de tom confessional acerca de tensões existenciais entre eles e o mundo. Catherine Treilhou-Balaudé reflete que:

[...] no teatro contemporâneo, a tensão entre o eu e o mundo, característica do teatro íntimo, explora as formas extremas: a da falência do mundo, em que a voz do sujeito continua identificável fazendo-se ouvir num mundo desertado ou destruído e aquela falência, simétrica, da falência do eu. (TREILHOU-BALAUDÉ *apud* SARRAZAC, 2012, p. 96-97)

Esse mundo desertado e destruído, comentado por Treilhou-Balaudé, aparece no diálogo final da dramaturgia, em que o eu-íntimo faz-se ainda mais presente.

MARCOS: (*off*) Assis, tá me ouvindo? Eu queria te falar umas coisas... Sabe aquilo tudo que a gente conversou ontem? Então, eu queria te dizer que a extinção é total desaparecimento das espécies. É quando morre o último indivíduo dessa espécie, ou quando restam apenas indivíduos do mesmo sexo. A extinção é um evento muito comum se a gente pensar no tempo geológico. Cerca de 99% das espécies que já existiram foram extintas, sabia?

Normalmente distinguem-se dois tipos de extinções: as extinções de fundo e as extinções em massa. A de fundo é considerada um processo natural que ocorre quando as espécies não conseguem mais se adaptar ao ambiente e desaparecem, enquanto aquelas que se adaptam ao ambiente continuam sua evolução, originando novas espécies. Já as extinções em massa são aquelas que provam o desaparecimento de muitas espécies ao mesmo tempo.

[...] Às vezes uma espécie que está considerada extinta volta a aparecer. Os cientistas chamam esse evento de “Efeito Lázaro”. O nome faz referência aquele cara que Jesus ressuscitou através de um milagre. Mas isso é muito raro porque mais de 150 espécies são extintas todos os dias.

Quando uma espécie se extingue, ela libera espaço que pode ser explorado por outras espécies. Assis? Você está me ouvindo? Assis? Assis? (BENEVENUTO; COLETTA, 2016, p. 60)

Para Sarrazac, a modernidade da escrita dramática “[...] decide-se um movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas.” (SARRAZAC, 2002, n.p.) *Fauna* (2017), é uma dramaturgia, por excelência, contemporânea, desde a sua fragmentação, epicização e [des]construção da personagem. O texto de Assis Benevenuto e Marcos Coletta se edifica a partir desse movimento contemporâneo que possibilita a inserção de um *teatro performático*, em que essas novas formas da escrita – coletiva e processual – inserem um *Eu* em cena que transita por entre o real e por micronarrativas ficcionais. Toda a sua atenção está “[...] no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originalmente divisão, converter em pedaços.” (SARRAZAC, 2002, n.p.)

O texto de Benevenuto e Coletta é libertário no sentido em que os atores-personagens esperam que os espectadores/leitores se sintam livres, podendo sentar no chão, trocar de cadeira, andar e até mesmo irem embora quando desejarem (BENEVENUTO; COLETTA, 2016, p. 21). *Fauna* (2017), que surge desse eu íntimo junto a um exercício e performativo do coletivo, resulta numa “[...] peça-conversa para dois atores e espectadores” (BENEVENUTO; COLETTA, 2016, p. 16), colocando a vista um desmascaramento de um eu que é performático, que passa por uma desconstrução em que o

[...] *jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos* forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. (FÉRAL, 2009, p. 203)

O teatro contemporâneo, segundo Elen de Medeiros, “[...] escancara[r] um eu do artista, externo à obra de arte, que se projeta a ela e a compõe, pautado assim em uma certa realidade”. (*apud* DIAS; MEDEIROS, 2018, p. 69.). Do íntimo ao coletivo, a dramaturgia de Benevenuto e Coletta é pautada numa reflexão interior sobre o ser e a sociedade, solicitando o desmascaramento do eu orgânico, do *Eu* ator em cena, regido sobre a aproximação dos relatos pessoais dos autores/personagens. *Fauna* (2017) apropria-se dos elementos da autobiografia para projetar uma realidade ficcional, que se mescla, por sua performatividade, com as micronarrativas.

Referências:

- BENEVENUTO, Assis; COLETTA, Marcos. *Fauna*. Belo Horizonte: Javali, 2017.
- FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, São Paulo, n. 8, p. 191-210, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MEDEIROS, Elen de. Representações do eu no teatro brasileiro: tendências e reflexões. In: DIAS, André; MEDEIROS, Elen (Org.) *Literatura e teatro: encenações da existência*. Niterói: Eduff, 2018. p. 61-76.
- ROJO, Sara. Processos de criação dramaturgica, visibilidade e política no teatro de Belo Horizonte. In: DIAS, André; MEDEIROS, Elen (Org.) *Literatura e teatro: encenações da existência*. Niterói: Eduff, 2018. p. 77-90.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sônia Azevedo. São Paulo, SP: Perspectiva, 2017.
- SARRAZAC, Jean Pierre; NAUGRETTE, Catherin et al. (Org.) *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Tradução de Andre Teles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- QUATROLOSCINCO. *É só uma formalidade*. – Outro lado. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013. Disponível em: <<http://www.quatroloscinco.com/>> Acesso em: 22 jun. 2019.

A CARPINTARIA DRAMATÚRGICA EM *DE ONDE VEM O VERÃO* PELO VIÉS DA
MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA

Igor Fernando de Jesus NASCIMENTO¹

Resumo

Utilizando o conceito de “Espaçamento do Texto” de Sarrazac (1981) esse artigo propõe uma leitura da peça *De onde vem o verão*, de Carlos Alberto Soffredini (2017), a partir da carpintaria do texto, ou seja, da fragmentação das cenas e de seus elementos internos (rubrica, réplica, descrição de personagem etc.) utilizando como baliza o conceito de montagem intelectual cunhado por Eisenstein.

Palavras-chave: dramaturgia textual ; montagem cinematográfica ; Soffredini

Abstract

Using Sarrazac’s (1981) concept of “Text Spacing”, this article proposes a reading of Carlos Alberto Soffredini’s (2017) *De onde vem o verão*, for its textual style. That is, the fragmentation of the scenes and their internal elements (rubric, replica, character description, etc.) using as a basis the concept of intellectual montage coined by Eisenstein.

Key-Words: textual dramaturgy ; movie montage ; Soffredini

1. Doutorando em Artes da Cena do Instituto de Artes (Unicamp), Mestrado em Cultura e Sociedade (UFMA, 2015). Formado em Letras. Diretor e Dramaturgo. E-mail: rogi_fer@hotmail.com

Introdução

A peça de dois atos *De onde vem o verão* (2017) é considerada, pelo próprio autor, Soffredini, um grande exercício da carpintaria do texto dramático. Ao escrever a peça, o dramaturgo trabalhou fortemente a justaposição das cenas e das falas, tendo como resultado uma obra que foge aos parâmetros clássicos, ou seja, das unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação. A escrita livre de amarras – ou com outras amarras que não as do drama tradicional – se insere no campo da dramaturgia moderna e contemporânea, no qual:

A obra dramática já não é essa espécie de alambique que sublimaria o real em uma mônade de atos exemplares e de personagens típicas; doravante, ela pressupõe a heterogeneidade do material elaborado e do material bruto – uma miscelânea. (SARRAZAC, 1981, p. 64)

Assim, ao levar em conta a heterogeneidade da escrita dramática e suas infinitas possibilidades de composição, o dramaturgo atua como um escritor-rapsodo, ou seja, aquele que rasga, desliga e liga pedaços de textos heterogêneos (SARRAZAC, 1981). Nesse contexto, a amarração da obra dramática não esconde mais suas suturas. A ação dramática, o tempo e o espaço se fragmentam. Os cortes, os rasgos, as elipses, as transições são assumidos pelo dramaturgo e fazem parte da estrutura textual.

Esta operação criativa, que leva em conta os rasgos, os cortes e as emendas, nos leva para outro campo da arte: o da montagem cinematográfica. Tal como o dramaturgo (na concepção aqui abordada), o montador *corta e junta* pedaços de filmes (tomadas) heterogêneos. Se dermos, por exemplo, para dois montadores o mesmo material bruto (tomadas filmadas ainda sem o trabalho de edição), teremos como resultado dois filmes diferentes (MURCH, 2004), posto que cada artista levaria em consideração suas referências, seus gostos, sua bagagem particular etc. Dessa forma, o corte e a junção dos planos revelam escolhas e estratégias poéticas do montador cinematográfico. O processo de montagem do material bruto é decisivo e pode comprometer ou favorecer o produto final.

É, pois, na aproximação desses dois fazeres, o do dramaturgo e o do montador de filmes, que instalamos nossa leitura da peça *De onde vem o verão*. Para tanto, tomamos de empréstimo o conceito de “espaçamento do texto” (SARRAZAC, 1981) para, em seguida, tecer um paralelo com alguns pressupostos da montagem cinematográfica.

O “espaçamento do texto” se refere à fragmentação do mesmo, ou seja, a forma como o dramaturgo desconstrói a linearidade lógico-causal das falas e das cenas, para deixar escapar, ali, uma terceira voz: a voz do dramaturgo. No drama clássico, qualquer narração, fragmentação de tempo, espaço e ação é ocultada para que a ação dramática tenha um andamento orgânico, ou seja, um começo, um meio e um fim. Na contramão, o drama moderno e contemporâneo assume livremente as narrações, aos quadros, a descontinuidade dos diálogos, a multiplicidade dos pontos de vistas, entre outros recursos. A manipulação explícita de tais elementos revela,

pois, a voz dramaturgo que antes era camuflada nos diálogos e na relação intersubjetiva das personagens do drama clássico (SZONDI, 2001).

Voltando para o terreno da sétima arte, o corte entre um plano e outro também era ocultado para assegurar o desenvolvimento lógico-causal do enredo. Com o rompimento dos movimentos estéticos e teóricos com a montagem clássica, surgem novas possibilidades de junção e agenciamento entre planos. Em tais rupturas, o tempo, o espaço e ação também se fragmentam. A título de exemplo, tomemos esta sequência hipotética de um personagem, denominado “X”, saindo de casa. Numa montagem clássica veríamos:

PLANO 1 – “X” toma seu café da manhã.

PLANO 2 – “X” se arruma.

PLANO 3 – “X” abre a porta da frente da casa.

PLANO 4 – “X”, do lado de fora, fecha a porta de entrada.

Em outro tipo de abordagem, podemos quebrar essa sequência e, entre o plano 3 e o plano 4, podemos colocar um outro plano, plano A, totalmente fora da ordem lógica causal:

PLANO 1 – “X” toma seu café da manhã.

PLANO 2 – “X” se arruma.

PLANO 3 – “X” abre a porta da frente da casa.

PLANO A – “X” está na beira de um penhasco. Ele está prestes a se jogar.

PLANO 4 – “X”, do lado de fora, fecha a porta de entrada.

Nesse último exemplo, a montagem não se limita a reconstituir o todo orgânico, ou seja, a saída do personagem “X” de sua casa. A montagem se deixa contaminar por outros elementos que não o desenvolvimento do arco dramático, esfarelado-se, adquirindo, assim, como no texto teatral, uma infinita possibilidade de costuras e combinações. Entre as várias escolas teóricas do cinema, escolhemos para este artigo a Montagem Intelectual proposta por Eisenstein (1990).

Segundo o autor, a montagem dos planos pode seguir, em vez de uma ação, uma ideia. Em nosso exemplo acima, a hipotética montagem dos planos não fala apenas de um personagem saindo de casa. Ao inserirmos o plano A, entre o plano 3 e plano 4, estávamos nos baseando na ideia de que sair de casa é como saltar de um abismo. Nesse ponto, podemos estabelecer o cruzamento entre carpintaria dramática e montagem cinematográfica proposto pelo artigo.

A carpintaria

O melodrama é o gênero abordado por Soffredini em *De onde vem o verão*. Trata-se de uma vertente ‘marginal’ da literatura, porém, suas características principais atravessam várias obras. Entre os eixos de composição mais utilizados, temos: a valorização da ação, o embate entre o vício e a virtude, o laço estreito com a plateia, o confronto entre realidade e o sonho e o jogo de revelações (surpresas) nos pontos de virada (HUPPES, 2000).

Apesar desses traços fixos, o melodrama é bem livre em sua forma. Não há limitações do espaço-tempo, o que permite, por exemplo, no âmbito do circo-teatro, adaptações de filmes para o palco, preservando os cortes, as elipses e as mudanças de cenários (PINTO, 2015). A manipulação dos eventos e cenas é flagrante em várias obras. Em vários casos, quebra-se a quarta parede para obter um contato direto com espectador. Em suma, é um gênero que, a despeito de suas características fixas, sempre está se atualizando.

Tal abertura formal é amplamente usada por Soffredini em *De onde vem o verão*, a ponto de o autor reverter algumas das qualidades fixas do melodrama, conforme exporemos mais na frente. Tal manipulação não se dá de forma explícita, ou seja, por meio de um narrador ou um personagem porta-voz do autor. Ela é construída através da montagem dos quadros que dão vazão a recursos típicos do cinema, tais como *flashbacks* e *flashforwards*.

Há, também, a repetição de algumas cenas, porém o dramaturgo insere algumas mudanças e adiciona novos eventos e ações a cada repetição. Soffredini cria um verdadeiro mosaico de cenas e produz várias versões de um mesmo fato. A primeira cena, por exemplo, é um *flashforward* de jantar, no qual Marlene serve um mocotó para Natalino. Essa cena acontece mais uma vez, no segundo ato, mas com um desenrolar diferente, muda: em vez de servir um mocotó para Natalino de forma casual, em uma atmosfera bem afetiva, Marlene serve o mocotó com veneno e lamenta, a todo instante, o fato de matar seu único sonho:

MARLENE

Ai, Natalino, no sonho que eu te falei

Tu me dava o teu desejo

E eu abria as janelas

E o teu verão me explodia

Em plena raiz do corpo !

(olhando ele pôr um bocado [de mocotó envenenado] na boca)

Ai que pena, Natalino,

Que eu tô matando o meu sonho. (SOFFREDINI, 2017, p. 84)

A fragmentação do tempo, do espaço e da ação quebra a organicidade da peça, aproximando-se do que Brecht (2005) denomina de “teatro de possíveis”. Nesse caso, a fábula deixa de seguir um curso linear no qual os acontecimentos são encadeados e se desenvolvem progressivamente até alcançar um ponto máximo (o clímax) e chegar ao desfecho. Em *De onde vem o verão*, a ação dramática, em vez de progredir, retrocede. Para cada volta, como vimos no exemplo acima, há um desenvolvimento diferente da ação. Ao insistir nessa “remontagem” dos fatos, o dramaturgo cria tensões e incertezas sobre o que de fato aconteceu.

Outro exemplo esclarece melhor tal procedimento. No primeiro ato, Natalino aparece com a toalha na sala e é deixado na sala uma hora com Cacá; outra, com Alicinha e, outra, com Magda. Cada repetição prevê um desenrolar diferente para o enredo. Cada versão do fato não permite que o espectador entre na história em si, ou seja, num possível caso de Natalino com cada uma das personagens. Ao instaurar tal confusão, entramos no jogo da imaginação de Marlene: ela cisma que Natalino a trai. Dessa forma, os quadros da peça não

se ligam para permitir o desenrolar linear da história, mas para entrar na esfera do devaneio e do ciúme, de modo que a junção dos quadros é fruto de uma decupagem que não prioriza o andamento aristotélico da fábula. Nesse jogo, cada quadro possui um valor em si, formando o grande mosaico do sonho de Marlene.

Aproveitando a ideia de quadros independentes, podemos fazer um pequeno paralelo com a história da montagem cinematográfica. O cinema, não obedecendo mais à santíssima trindade aristotélica, começa, também, a tratar cada plano de forma isolada. Em suas reflexões sobre a montagem, Eisenstein (1990b) defende a ideia de que cada plano possui um valor em si. Na montagem do filme, é o conjunto desses planos, a forma como eles são ligados, que produz um sentido: “de um modo ou outro, a série de idéias é montada, na percepção e na consciência como uma *imagem total*, que acumula elementos isolados.” (EISENSTEIN, 1990b, p. 20, grifo nosso).

A “imagem total” mencionada por Eisenstein não parte necessariamente de um fato com começo, meio e fim retirado da realidade. As junções das representações (dos planos) podem montar a imagem de uma ideia. Em *Outubro* (1928), por exemplo, é possível ver na junção dos planos a ideia de que Deus é uma construção dos homens. Isso porque, em determinado trecho, Eisenstein intercala planos de vários deuses posando triunfantemente com imagens de ditadores cruéis também em postura triunfante. Essa aproximação de planos independentes em diferentes tempos e lugares gera no espectador a ideia de que os deuses do imaginário popular possuem alguma relação com os homens que foram considerados deuses em suas respectivas épocas. Por partir de uma ideia, em vez de um acontecimento realista, esse tipo de montagem foi denominado de Montagem Intelectual.

Em tal montagem, é praticada uma sistemática ‘disjunção’: (1) Na evolução de um acontecimento, é aberta uma brecha na cadeia que liga as várias ações, e temos a inserção de imagens não pertencentes ao espaço da ação, construções metafóricas tendentes a comentar determinados fatos particulares, (2) Na própria ‘representação dos fatos’ não é obedecido o critério naturalista – a interpretação dos atores é estilizada no sentido de compor uma tipologia dos agentes históricos e a montagem de planos é feita de modo descontínuo, com repetições do mesmo gesto, fixações de um instante através da multiplicação de detalhes que distende a temporalidade de um acontecimento. (XAVIER, 1977, p. 108).

Considerando cada quadro de *De onde vem o verão* como um plano isolado na montagem intelectual, abordaremos a peça a partir de sua estrutura. A peça é dividida em duas partes e vinte cenas. Cada uma com seu respectivo título. As representações (pegando aqui o termo lançado por Eisenstein), ou seja, os quadros, ‘montam’, pouco a pouco, a imagem do melodrama da paixão de Marlene por Natalino. Porém, seria o cerne da peça retratar, passo a passo, essa mal resolvida história de amor? Ou seria, antes, a relação de Marlene com a janela de sua casa e todo o devaneio que ela “vive”, olhando a rua através de uma moldura? Trabalhemos nessa última hipótese.

A cada repetição, alguns elementos, tais como a toalha, as andorinhas que anunciam o verão, as violetas e a janela, são evocados pelo dramaturgo. Entre eles, o que mais nos chamou atenção foi a janela: pela janela Marlene vê Natalino pela primeira vez, em um prédio que se ergue sobre o que um dia foi a casa da vizinha, Dona Candinha; pela janela Marlene vê Natalino por diversos ângulos (diante de uma fogueira, falando com Magda, trabalhando da construção, cantando etc.); pela janela Marlene vê o verão chegando e ouve as andorinhas.

O que é visto pela janela contamina o lado de dentro da casa. Do lado de dentro, temos os elementos estáticos, as violetas, a TV e a própria personagem da Mãe, que “vai como sempre: lá na saleta, envelhecendo. E eu [Marlene] nem percebi” (SOFFREDINI, 2017, p. 20). Do lado de fora, enquadrados pela moldura da janela, vemos os elementos móveis: o prédio em construção, o vai-e-vem de Natalino, a vida dos outros.

Explorando a abertura que Eisenstein nos fornece, as repetições de alguns ‘planos’ em *De onde vem o verão* – aqui, ações, falas e elementos do cenário levantados pelo texto – adquirem um sentido diferente na medida em que são constantemente utilizados pelo dramaturgo. A ação dramática cujo curso seria o casamento de Marlene com Natalino é retardada. Como desfecho, não há nem o casamento, nem o rompimento do casal. No movimento insistente de repetição, os elementos que compõem as cenas adquirem tonalidades diferentes. Entre eles, a cerveja, o terno, o vestido de noiva, o mocotó, as crianças com o brilho no sorriso, os “músculos de sol” de Natalino, o verão, as andorinhas entre outros.

A montagem dos quadros (e dos elementos que o constituem) possui uma inteligência própria que não se limita à fragmentação da ação dramática para que seja esta reconstruída pelo espectador. Tais elementos, constantemente evocados, conferem à peça uma “amarração” diferente do drama tradicional e das linhas fixas do melodrama. Ao nosso entender, a peça de Soffredini se configura como um “drama da imobilidade” (SARRAZAC, 1981): uma ação imóvel em que o tempo para na moldura de uma janela e no qual toda a história (a fábula) é fruto da imaginação de Marlene. Para tanto, o fim da primeira cena nos dá um indício:

MARLENE – (Triste) Uma mulher sozinha na janela só tem fome... e sonhos... e coisas para lembrá

CORO DO VERÃO

Marlene é aquela

Mulher ou fotografia

Revelada no fim do dia

Olhando pela janela (SOFFREDINI, 2017, p. 21).

E, igualmente, o desfecho, insiste na mesma premissa:

MARLENE

(...) (Canta) Ai será que dá
pra senti tanta saudade
do que nunca se viveu.

CORO DO VERÃO

Marlene é aquela

Mulher ou fotografia

Revelada no fim do dia

Olhando pela janela (SOFFREDINI, 2017, p. 94).

A peça começa na janela e termina na janela. É como se a história acontecesse num espaço-tempo inexistente, nesse lugar, entre a rua e a casa, em que a saudade do que nunca se viveu cria morada. Se a “história” é essa, que importância tem remontar a fábula, uma vez que ela nunca aconteceu? Dessa forma, a montagem dos quadros e de seus elementos possui uma inteligência que lhe é própria:

En outre, lorsqu’il voit jouer une pièce contemporaine, le spectateur ne se contente pas de reconnaître un style et de retenir une histoire ; il entre également dans l’intelligence du montage. Raconter simplement une pièce de Deutsch, de Lassalle, de Vinaver ou de Wenzel sans tomber dans l’anecdote tient de la gageure. Pour évoquer convenablement ces pièces, vous ne pouvez vous contenter d’en restituer innocemment le récit. Vous ne pouvez faire l’économie du montage². (SARRAZAC, 1981, p. 65)

Sendo assim, começamos a interpretar *De onde vem o verão* de acordo com as fragmentações que o texto propõe e com as questões que elas nos lançam. Tais quebras extrapolam o enredo e atingem questões de ordem macrocósmica nas quais os próprios elementos considerados fixos no melodrama são postos em xeque. Se em tal gênero não há virtude sem recompensa e crime sem castigo, o que acontece, pois, com Marlene depois de envenenar Natalino? Se, para agradar ao público, o melodrama exige um retorno ao Éden, ou seja, que o personagem entre numa situação conflituosa, que sofra o pão que o diabo amassou, para, no fim, ter um final feliz (geralmente unido ao par perfeito e gozando de uma vida confortável), por que Soffredini opta por um melodrama daquilo que nunca se viveu?

E se há um conflito entre o sonho e a realidade, o que é, ali, de fato, realidade? Insistindo ainda nas indagações, se o melodrama rompe com o tempo linear, com essa flecha temporal lançada rumo à morte, e nos assegura um tempo cíclico no qual retornamos ao Éden ou à infância (tempo em que as horas são ou parecem eternas), por que Soffredini para no tempo da janela e dali não sai como se fosse o texto uma fotografia ou “teatros possíveis” da mesma?

As fragmentações também se estendem também para os elementos internos do texto, não se limitando apenas aos quadros. Algumas falas não partem do mesmo ponto de enunciação e, por vários instantes, os personagens falam em tempos e locais diferentes, embora estejam na mesma cena.

2. Além disso, quando uma peça contemporânea é encenada, o espectador não se contenta em reconhecer um estilo e em reter uma história; ele entra igualmente na inteligência da montagem. Contar simplesmente uma peça de Deutsch, de Lassalle, de Vinaver ou de Wenzel sem cair na anedota é um desafio. Para evocar convenientemente essas peças, você não pode se contentar em restituir inocentemente a narração. Você não pode descartar a montagem. (tradução minha)

MARLENE

(Não, eu não quero!

Ele disse nas palavras da canção

Que ele também é um homem sem lugar

Então é aí que nós vamos se encontrar

No sem lugar)

ALICINHA

Sim, eu sei que esse esquema de vestido-de-noiva pra você é de repente uma coisa de realização pessoal, tipos uma coisa uterina até, mas se nego não extravasa as suas potencialidades, a nível de permanecer bitolada (*vendo o torcer e retorcer de mão da outra*) Olha aí como cê tá.

MARLENE

Eu?! (SOFFREDINI, 2017, p. 39).

Aqui, a voz da personagem invade o espaço da rubrica e vários discursos se interpolam. Esse trecho é só uma amostra das várias fragmentações dentro do corpo do texto. Na obra há diálogos internos, coros, mistura de tempos (tempo do passado e tempo da imaginação), réplicas que não produzem um diálogo conectado (como se dois personagens falassem no mesmo local, mas sem se escutar), narrações etc. Trata-se de uma multiplicidade de quebras, de pequenos quadros dentro dos quadros maiores. Nesse conjunto de rupturas, destacamos a apresentação dos personagens que não são expostos como *dramatis personae*, mas como “figuras” da lembrança e figuras da vida.

FIGURAS

Da lembrança:

BETO: que passava pra aula de inglês, se casou com a Regina da Dona Dolores e era a cara do Natalino;

GLORINHA: que era uma menina de morte e era a cara de Magda;

UMA FREIRA: de ideias pedagógicas muito avançadas e que às vezes era a cara da Alicinha, às vezes da mãe;

O PROFESSOR de português: que parece que não regulava bem da bola e era o Cacá cuspidor e escarrador;

Da vida:

A MÃE: que foi fazendo crochê e ficando velha e ninguém percebeu;

ALICINHA: que era a única amiga e sempre foi muito moderna;

MAGDA: que morava bem em frente e não estava nem aí pra nada;

O DOUTOR CACÁ: que gostava das boas coisas da vida e acabou ficando muito amigo;

NATALINO: que queria ver o bom que pode ter na outra ponta das estradas deste mundo;

e

MARLENE: que naquele verão se pôs a ter devaneios na sua janela. (SOFFREDINI, 2017, p. 16-17)

Nessa configuração, logo de entrada, é possível ter uma noção de que tais personagens atravessam planos e, diferente do arco dramático de um personagem tradicional – no qual a ação se desenvolve progressivamente –, as “figuras” de Soffredini são estáticas. Esses

personagens, ou “figuras”, não partem de uma situação complicada e terminam em outra, equilibrada. O único elemento “móvel”, então, é o devaneio de Marlene e é sobre ele que a carpintaria da peça se constrói.

As fragmentações não almejam montar um todo conciso. Não reconstituem, como foi dito, uma historinha. A ação dramática (imóvel) proposta por Soffredini, em vez de procurar uma solução para conflito, mais abre questões do que fornece respostas.

Derrière l'action, il y a l'implicite de la mimésis. À vrai dire, tant que l'on reste dans la possibilité de une fiction mimétique, si affaiblie soit-elle, de la dramaturgie peut continuer a exister sans trop de peine. La grande coupure se situe lorsqu'on est en deça (ou au-delà) du mimétique: lorsque le théâtre, regardant du côté de la danse ou de la performance, ne cherche plus à représenter mais à *présenter* des mouvements, de pures actions scéniques, hors toute *mimésis*³. (DANAN, 2010, p. 47).

Ao romper com “ficção mimética”, o dramaturgo se fixa no que poderíamos considerar como “ação do devaneio” ou “ação de um sonho”. *De onde vem o verão* conta a fábula de sonho natimorto. O ir e vir constante dos quadros com suas respectivas mudanças entram no jogo dos volteios da imaginação da personagem principal.

Do sonho natimorto de Marlene, brota um drama da ausência. O fora, o que é visto pela janela, não chega a contaminar ou mudar o espaço de dentro: a casa. A janela, por onde Marlene vê a vida passar, é um quadro fixo. Dentro dele, as violetas, os azulejos, a pintura da parede, a TV, a mãe (que envelheceu e ninguém notou) e o olhar de Marlene (fotografia revelada no fim do dia) se deixam levar pelo tempo.

Nessa vivência, nessa existência passiva do olhar, a vida que passa pelo lado de fora não se desenvolve no lado de dentro. Um prédio novo se ergue na frente da janela e, sem perguntar, ignora as visões do passado e finca suas vigas no presente. E mesmo o futuro, projeção da imaginação, sucumbe a tal ausência. Marlene alega ter saudade do futuro e o mata. Mata-o com veneno. O Natalino, que nunca existiu, morre. O tempo estagna na janela. E, sobre o quadro do olhar de Marlene, o desejo se esfuma no mesmo instante em que aparece.

Considerações finais

Ao longo desse artigo desenvolvemos uma leitura na qual associamos o texto *De onde vem o verão* a um drama cuja ação dramática é imóvel. Para tanto, nos baseamos no grau de abertura que a própria obra fornece à subjetividade. Tal conclusão – longe de ser fixa – partiu de uma visão breve dos elementos estruturais isolados, deixando de lado, em parte, o contexto

3. Atrás da ação há o implícito da mimese. A bem dizer, contanto que se fique na possibilidade de uma ficção mimética, por mais enfraquecida que ela seja, a dramaturgia pode continuar a existir sem muita dificuldade. O grande corte se situa quando estamos para cá (ou para além) do mimético: quando o teatro, observando pelo viés da dança e da performance, não procura mais representar movimentos, mas a “*presentificar*” movimentos, ações cênicas puras, fora de toda mimeses. (Tradução minha).

de criação do autor. Apesar do tom subjetivo, as balizas partem de pistas fornecidas pelo dramaturgo e se remetem à inteligência da montagem dos fragmentos associada à montagem intelectual (EISENSTEIN, 1990b). Tal leitura é possível quando deixamos de lado o desenvolvimento aristotélico da fábula e nos voltamos para a “amarração” da peça, para o desenho do texto e as impressões que ele provoca.

Referências

- DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?*. Arles: Actes-Sud Papiers, 2010.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990a.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990b.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- PINTO, Maria Emília Tortorella Nogueira. *O popular no moderno teatro brasileiro: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini*. 114 folhas. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2015.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du Drame : Écritures Dramatique Contemporaines*. Lausanne (Suisse): Editions De L'Aire, 1981.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto. *De onde vem o verão*. São Paulo: Giostri, 2017.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: A opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

BENEDITOS NA METRÓPOLE: O MAMULENGO DESPIDO DE SANDRO ROBERTO

André CARRICO¹

Resumo

Sandro Roberto é um brincante que, ao retirar o tecido que envolve a barraca de Teatro de Mamulengo, tem expandido as possibilidades de teatralidade deste gênero de teatro popular. Este artigo reflete acerca da ruptura cênica proposta por sua brincadeira a partir da análise do espetáculo *A fantástica história do circo tomara que não chova*.

Palavras-chave: contemporaneidade; teatro contemporâneo; teatro de mamulengo.

Abstract

Sandro Roberto is a puppeteer that, by removing the tissue of the Teatro de Mamulengo's booth, has experienced new possibilities of theatricality on this popular genre. This article reflects on the scenic rupture proposed by his work by the analysis of the play *A fantástica história do circo tomara que não chova*.

Keywords: contemporaneity; contemporary theatre; teatro de mamulengo.

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

A descoberta do Mamulengo

Sandro Roberto dos Santos é um ator, artista-plástico, professor de Teatro e bonequeiro que com sua produção, nos últimos anos, tem agitado o universo do Teatro de Mamulengo, experimentando novas possibilidades de teatralidade para o gênero. Ao retirar o pano que envolve e protege a tenda de apresentação de bonecos, expande suas possibilidades e revela-lhe nova feição.

Pernambucano de Cabo de Santo Agostinho, Sandro foi para São Paulo com a família aos 15 anos. Seu primeiro emprego foi numa marcenaria, de cuja experiência carrega parte da familiaridade com o manuseio da madeira. Estudou Teatro na Escola Ventoforte, com Ilo Krugli, e formou-se no curso técnico de ator na Escola Macunaíma. Como outros mamulengueiros de sua geração, obteve formação teatral formal. Aos 23 anos, ainda estudante de Teatro, teve um encontro que seria fundamental em sua vida. Na cidade paulista de Itapeverica da Serra, em 1993, conheceu o mestre de Mamulengo Valdeck de Garanhuns. Com ele foi apresentado ao teatro popular da sua própria região.² Assim, despertou a paixão que marcaria definitivamente sua carreira artística: de dentro de uma barraca viu sair um grande espetáculo. Impressionou-o o poder de síntese e de comunicação do brinquedo popular. “Quando adentrei o Mamulengo, adentrei um mundo que estava em mim”.³

Encantado com aquela descoberta, o jovem quis seguir o mestre. Passou a acompanhar Valdeck e a ajudá-lo em suas viagens e apresentações. Tornaram-se amigos e, durante alguns meses, o mestre garanhuense chegou a morar na casa de Sandro. Dessa convivência intensa, Valdeck convidou Sandro a tocar triângulo em seu espetáculo. A seguir, ele passou a conduzir seu automóvel, aprendeu a esculpir os mamulengos e a botar “bonecos de dança”⁴ enquanto ouvia lições de cultura nordestina.

Sua estreia se deu em plena Praça da Sé. Valdeck precisou se ausentar da barraca e, sem aviso prévio, mandou que o ajudante conduzisse a função sozinho. Dali em diante, o próprio mestre começou a perceber que era hora de seu aprendiz formar sua própria mala de bonecos e armar sua tolda. Do sobressalto com a magia da brincadeira a montar o seu próprio brinquedo foram cinco anos. Nesse meio tempo, trabalhou no ateliê de Mestre Saúba⁵, com quem teve outras tantas lições e a quem considera seu segundo mestre.

2. Na atualidade, os três mamulengueiros mais atuantes no mercado de bens culturais da região Sudeste são: Danilo Cavalcanti, Valdeck de Garanhuns e Sandro Roberto, apesar de terem nascido em Pernambuco e migrado para São Paulo em diferentes etapas de suas vidas, os três só começaram a brincar de Mamulengo em terras paulistas. Sandro mudou-se para Niterói, RJ, em 2015.

3. Sandro Roberto dos Santos em depoimento ao autor, Niterói, RJ, 13 abr. 2015.

4. Bonecos-figurantes que não falam, entram em cena apenas para preencher as passagens de dança da brincadeira.

5. Antônio Elias da Silva (1953), natural de Carpina (PE), é escultor, dançarino e mestre de Mamulengo. É considerado pelos colecionadores de arte popular um dos maiores construtores de engenhocas. Suas obras integram o acervo de museus como Casa do Pontal (Rio de Janeiro), Centro Cultural São Francisco (João Pessoa), Museu do Mamulengo (Olinda) e Museu do Folclore Edison Carneiro (Rio de Janeiro).

O grupo imaginário

Em 1999, Sandro foi convidado pela Secretaria de Educação de Itaipicera da Serra a montar uma peça de Mamulengo para ser apresentada nas escolas da cidade. Ali viu a chance de iniciar sua carreira solo. *As Pelejas de Marieta e Simão Contra o Dragão da Maldade* foi sua primeira montagem. Apesar de a fábula ter sido retirada do repertório de Valdeck, o título escolhido por Sandro já parece querer indicar outras referências culturais, um filme de Glauber Rocha, nesse caso. E o desejo de hibridização do Mamulengo com outros conteúdos e discursos.⁶ Durante muito tempo, Sandro continuou a trabalhar sozinho, carregando suas peças numa mala onde se lia: “Brincante de Mamulengo”. Nesse período, montou ainda o espetáculo *O Romance da Bela Marieta*, também baseado em tipos e passagens já existentes, do repertório tradicional do gênero.

Em 2004, o dançarino e ator Otávio Bastos e o compositor Marcelo Costa passaram a fazer companhia a Roberto. Com os três, ele formou o Grupo Imaginário. Com esse nome, o trio almejava criar uma “fábrica de ilusões”, na qual a teatralidade inspirasse a “imaginação” da plateia. A inspiração veio da Literatura de realismo fantástico e influenciou, sobretudo, a confecção de seus bichos, a monstra-dançarina Cilibrina (a morte), a Cobra e o Pássaro.

Otávio Bastos entrava na barraca com Sandro, animando mamulengos, colocando vozes e fazendo-os dançar. Para dentro da empanada, Bastos aportou a cinestesia de sua experiência com a Dança. Essa percepção aguda da relação do corpo com o espaço também seria definidora na poética que Sandro Roberto, sem saber, gestava. Sandro assumiu a concepção visual da companhia, confeccionando os fantoches e o cenário. O músico Marcelo Costa era responsável pela trilha-sonora. Mas a parceria durou pouco tempo. Dois anos depois, Otávio e Marcelo buscaram outros caminhos artísticos saindo da companhia e o Imaginário, apesar de manter a denominação de “grupo”, passou a ser formado apenas por Sandro.

Tomara que não chova

Do encontro com Otávio e Marcelo nasceu o espetáculo *A Fantástica História do Circo Tomara Que Não Chova*. Mais uma vez, Sandro inventou sua história a partir de situações e da tipologia clássica do teatro de bonecos popular brasileiro. O nome *Tomara Que Não Chova*⁷ remete aos pequenos circos do interior nordestino que outrora, privados de lona, se apresentavam a céu aberto, em torno de arquibancadas. Nesse contexto, em caso de chuva, as sessões eram canceladas.

6. “Eu entrava na barraca de Mamulengo, mas eu também ia ao cinema, ao cineclube, às exposições de Arte Contemporânea, aos espetáculos de Teatro, de Dança”. (Sandro Roberto dos Santos em depoimento ao autor, Niterói, RJ, 13 abr. 2015)

7. Embora o título tenha sido dado antes de Sandro desnudar sua barraca, a empanada desprotegida, sem o tecido, não deixa de fazer ironia ao título e de reforçar o receio contido na expressão *Tomara Que Não Chova*.

A fábula, ambientada na cidade de Mulungu Talhado, apresenta o casal Marieta e Simão; ela dançarina, ele vivendo de bicos. Eles são contratados para montar um circo, mas não têm espaço para erguer a empresa. Assim, pedem para ocupar as terras do rico Seo Rufino Muquirana. O empresário sovina concorda, mas exige que metade do show seja ocupada pela sua atração internacional. “Simão não aceita. Marieta, por quem Rufino é apaixonado, tenta convencer o proprietário, que cede e diz fazer qualquer coisa para conquistá-la; e eis que surge o Diabo, propondo um acordo para tirar Simão de cena” (NININ, 2014, p. 57). Simão torna-se o domador de feras, mas é um desastre e é engolido pela Cobra. Marieta domestica o bicho, resgata o amado de seu ventre e, como adestradora, acaba como a grande atração do circo.

Ao pôr em cena dois artistas “sem terra” e discutir a questão de apropriação do terreno por um proprietário inescrupuloso, fica clara a intenção de denúncia social do enredo de Sandro. Nisso ele se vincula aos outros mamulengueiros de São Paulo, como Valdeck e Danilo Cavalcanti, que também apresentam situações irônicas e tiradas ácidas de conotação política. O Mamulengo tradicional já carrega um teor de crítica por natureza ao apresentar situações de empregados lutando contra a exploração de seus patrões aproveitadores. O que fazem as novas gerações de brincantes que atuam nas metrópoles, talvez por terem uma formação política e vinculação ideológica mais categóricas, é acentuar e deixar explícita a dimensão ética do discurso de seus entrecos.

A trilha-sonora de Marcelo Costa, veiculada por meio de gravação mecânica nas funções, mistura instrumentos musicais tradicionais do forró, como a rabeça, a sintetizadores. Há muitos momentos em que apresenta ritmos nordestinos, como baião, xote e até o chamado “brega”. O gênero é utilizado como tema do Seo Rufino, velho cafona e apaixonado por Marieta. Sua entrada é embalada pela canção romântica *A namorada que sonhei*, do cantor mineiro Nilton César, grande sucesso dos anos 1970. O tema popularesco, explorado com fins narrativos, reforça o caráter ridículo da paixão do boneco. Em outros instantes, entretanto, a trilha-sonora provoca estranhamento no clima cômico do brinquedo, ecoando sons bizarros e dissonâncias. Ainda que pese o estabelecimento de um ambiente sonoro futurista, estanho ao Mamulengo, a música predominante da peça continua a ter função de conexão entre as cenas.

Até 2011, o cenário era feito de placas, trocadas durante a peça, passando da praça para o inferno e depois para o circo montado. Sandro utilizava telões de madeira, com o contorno das construções sugeridas em alto relevo. Além disso, sempre gostou de apresentar mecanismos surpreendentes. Ao contrário do que possa parecer o vazio de seu espaço cênico atual, em seus espetáculos pregressos prezou pela utilização de engenhocas mecânicas como recursos cenográficos. Mais uma influência do convívio com Mestre Saúba, o mais significativo artesão brasileiro na fabricação de traquitanas e casas-de-farinha da arte popular nordestina (COSSU e DÁVILA, 2008; TEIXEIRA, 2012)

A porta derrubada

Quando Roberto trabalhava com Valdeck, ao apresentarem seus espetáculos, ambos trocavam de lugar dentro da barraca sem se olharem. Tanto um quanto o outro, orientavam seus deslocamentos pela posição dos bonecos. Esse nível de cumplicidade foi adquirido a partir de muito tempo de convivência, dentro e fora de cena.

Aos poucos, Sandro passou a olhar para o chão e a observar seu corpo. E percebeu que, dentro de uma barraca de Mamulengo, para além da cena vista pelo público, há uma outra cena sendo desenhada. Descobriu que existe uma coreografia na movimentação efetuada entre os mamulengueiros por trás do pano da tolda. No seu entender, essa dança carrega uma performatividade particular, descreve um bailado de movimentos de grande beleza plástica.

Segundo Sandro, na disputa pelas trocas de posição dentro da tolda, improvisadas no calor da cena conforme a necessidade de posicionamento dos mamulengos, os corpos lutam por espaço, mas sem tropeço e esbarrada.

Esse *insight* dentro da empanada coincidiu com outra necessidade que o bonequeiro já acalentava havia algum tempo. O artista não queria seguir apenas executando seu mamulengo, mas necessitava dizer alguma coisa nova através de seus bonecos. Revelar a graça do corpo que dá vida aos mamulengos poderia ser uma tentativa de saciar seu desejo de mudança. Sua atitude ousada foi também um ensaio de ressignificação da arte do Mamulengo. Nessa época, ele afirma que assistia a uma média de dois espetáculos de Dança Contemporânea por semana. Mais do que pela madeira, sentia a necessidade de se comunicar através da carne.

Em 2011, convidado a participar do tradicional *Encontro de Mamulengo em São Paulo*, promovido pela companhia Mamulengo da Folia, de Danilo Cavalcanti, Roberto estava cansado de apresentar todos os anos o mesmo projeto. E de ser mais um mamulengo em meio a tantos outros.⁸ Ele viu ali a oportunidade de experimentar sua ruptura. Resolveu mostrar sua *Fantástica História* sem o invólucro da chita. Foi mais longe: decidiu, simultaneamente, arrancar as túnicas de seus mamulengos, que entrariam em cena como se estivessem nus. Ou, por outro lado, seriam vistos a partir de suas estruturas (cabeças e mãos). Desta forma, reinventaria a arquitetura convencional do Mamulengo e a forma de apresentação dos títeres.

Sandro já participara do encontro paulista em edições anteriores. Naquele ano, não contou para ninguém sobre sua inovação. Avisou apenas Danilo, o coordenador do evento, que levaria uma novidade para a praça. Na abertura do encontro, o manipulador leu um trecho de um poema de Carlos Drummond de Andrade, “A Verdade”, no qual diz:

A porta da verdade estava aberta, mas só deixava passar meia pessoa de cada vez. Assim não era possível atingir toda a verdade, porque a meia pessoa que entrava só trazia o perfil de meia verdade. E sua segunda metade voltava igualmente com meio perfil. E os meios perfis não coincidiam.

8. O *Encontro de Mamulengo* em São Paulo, foi realizado de 2010 a 2015 no Boulevard São João, região central da capital paulista, apresentando uma média de 25 espetáculos por edição.

Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta. Chegaram ao lugar luminoso onde a verdade esplendia seus fogos. Era dividida em metades diferentes uma da outra. Chegou-se a discutir qual a metade mais bela. Nenhuma das duas era totalmente bela. E carecia optar. Cada um optou conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia. (ANDRADE, 1985, p. 25)

Depois da leitura do poema, o bonequeiro montou a armação de arame preto de sua empanada sem o revestimento do pano, sua área cênica. Em seguida, desenhou o espaço de “instauração” da ficção com seu próprio corpo e começou a brincar. Houve quem perguntasse se ele tinha esquecido de trazer o tecido ou se tinha problemas para cobrir sua tolda, mas ele seguiu com seu intento, sem dar maiores explicações. No decorrer da apresentação, percebia a surpresa de todos, público e brincantes de outras barracas, e a divergência de muitos, acostumados que estavam a ver os bonecos surgirem e sumirem debaixo de um buraco de pano.

A certa altura, dividindo sua brincadeira com a plateia, que o via como manipulador e como boneco, Sandro saiu da barraca e foi cumprimentar um espectador⁹. Com um boneco na mão. Como sua mão estivesse despida da luva, isto é, segurava apenas cabeça e mãos de um mamulengo, Sandro não se deu conta de que apertava a mão do homem com um boneco entre os dedos.

Aos poucos, a plateia foi se esvaziando. Ao final, além da equipe de organização, restaram dois ou três mestres para aplaudi-lo. Sandro se lembra do apoio recebido do mamulengueiro e escritor Fernando Augusto Gonçalves Santos, um dos maiores pesquisadores do gênero: “Há anos, pelo mundo todo, eu assisto teatro de bonecos sentado. Hoje eu não consegui sentar, de tanta tensão que provocaste em mim.”¹⁰ E também de uma frase vinda justamente de um dos mais velhos mestres em atividade no Brasil, Zé de Vina: “Gostei do seu Mamulengo. É Mamulengo ao vivo”, afirmou. Houve os que se solidarizaram com Sandro, com condescendência ou piedade, mas entre os brincantes quase ninguém entendeu sua atitude. Há quem já não considere sua arte como Mamulengo e muitos até hoje zombam de sua poética. Sandro reclama que passou a ser excluído de mostras e festivais de mamulengos. Mas não se arrepende.

A barraca aberta

A princípio, Sandro projetou a barraca desnuda para ser apresentada na caixa preta do palco italiano. Nela, o pano negro da rotunda realça e enfatiza os efeitos de sua armação transparente. Mas, adaptando-se ao contexto da maioria das oportunidades de apresentações

9. A interação improvisada com o público, a partir de suas respostas, é condição intrínseca ao Teatro de Mamulengo.

10. Palavras de Fernando Augusto segundo depoimento de Sandro Roberto dos Santos ao autor, Niterói, RJ, 13 abr. 2015.

em mostras e festivais de boneco popular, acaba por levar o *Circo Tomara Que Não Chova* para espaços abertos. Como não dispõe do tecido, nesses ambientes descerrados o próprio local de apresentação torna-se cenário. Esse aspecto parece relevante ao enfatizar a proposta de “imaginação” do Grupo Imaginário. O fundo de sua barraca vazada, escancarado e sem paredes, ao manter visível o lugar onde se dá a performance e fundi-lo com o espaço dos mamulengos, exige da plateia maior envolvimento. Os ambientes onde a fábula se localiza, as roupas e os corpos dos mamulengos não existem concretamente. Devem ser imaginados pelo espectador. Talvez seja por isso que Sandro considere uma aceitação maior de sua ruptura pelas crianças do que pelos adultos. Segundo ele, os comentários dos pequenos nas apresentações indicam que conseguem acompanhar sua proposta e que não se preocupam com o fato de não haver invólucro ou cenografia física.

A partir do momento em que sua manipulação é exibida, seus movimentos já não são necessariamente os mesmos de quando estava oculto. Isto é, sendo visto, ele intensifica a coreografia da manipulação dos títeres. Podemos concluir que, dentro da barraca, a manipulação de Roberto não objetiva apenas a precisão na movimentação e posicionamento dos fantoches, mas atinge uma dimensão estética. Sua mobilidade deixa de ser apenas movimento para assumir a condição de gesto. Cada manobra passa a ter significado, sua animação de bonecos torna-se dança, seus movimentos ganham intencionalidade.¹¹

Também em relação ao acompanhamento da sequência da fábula, por parte da plateia, podemos inferir que há uma diferença significativa. Numa brincadeira convencional de Mamulengo os bonecos somem e aparecem de surpresa, a partir do poço inferior da empanada de tecido. A rigor, o espectador não sabe quem será o próximo boneco a entrar. Na encenação de Sandro Roberto, como o brincante está exposto, já sabemos de antemão qual será, pelo menos, a feição do fantoche que entrará em cena. Sobretudo nos momentos em que é feita a troca de calungas nas mãos do próprio brincante, uma vez que Sandro trabalha sozinho, existe um tempo de mudança suficiente para esse reconhecimento.

Sandro Roberto nunca está fora de cena. Portanto, tudo o que ele faz na sua “barraca imaginária” é visto e deve ser ensaiado e pensado. Na sua brincadeira de manipulação revelada, tudo significa, tudo é cena.

Nesta atitude pioneira de desterritorialização do Mamulengo, outros elementos estruturantes da cena, externos à área de movimentação dos bonecos, passam a ser relevantes para a compreensão da obra. O que acontece dentro da barraca e o ambiente em torno da área de atuação passam a ser importantes. É possível que, por parte de alguns espectadores, haja uma reorientação do olhar, dos bonecos em direção ao ator e que, em alguns momentos, o manipulador “roube a cena” de seus próprios títeres. Vestido de preto, Roberto busca

11. O próprio artista admite ter recebido forte influência da Dança Contemporânea na sua empreitada em depoimento ao autor, Niterói, 13 abr. 2015.

direcionar a atenção às suas calungas. Mas, por estar evidente, sua habilidade no manejo e troca dos mamulengos chama a atenção para si.

Sandro também dança enquanto põe os bonecos para dançar. Ele faz o espetáculo de mamulengos e também o espetáculo da sua atuação como mamulengueiro. Além de representação, seu gesto é enunciação de seu próprio fazer. Opera simultaneamente em duas áreas de atuação: a que representa e a que revela os artifícios dessa representação. É como se coexistissem dois palcos: um no qual os títeres se apresentam e outro pelo qual o ator-manipulador se move. Ou talvez possamos assistir a três planos de encenação: um acima da linha da estrutura da barraca, outro entre essa linha e a altura de suas mãos e um terceiro dentro do gabinete. No primeiro, visualizamos os mamulengos a dançar; no segundo, o mamulengueiro controlando a dança dos bonecos; e, no terceiro, o corpo do manipulador dançando junto.

O público, fora da barraca, ao mesmo tempo, sente-se dentro dela. Enquanto está escondido atrás do tecido, o mamulengueiro convencional se mantém resguardado. Mesmo que espie a plateia por um buraco da empanada, há uma barreira entre si e os espectadores. Ao demolir esse escudo, Sandro fica desprotegido, eliminando a invisibilidade da manipulação. Se é que dentro da barraca haja chance de o brincante parar para pensar, escolher, arrumar, no caso de Sandro, ela não existe. Qualquer vacilo será flagrado.

Os mamulengos de Sandro já não são apenas de madeira, mas também de carne. A túnica, que ocuparia o lugar da roupa do personagem-tipo, foi abolida. Em seu lugar vemos a mão nua do brincante, fazendo a vez de tronco. Além disso, como a cabeça e os membros de mulungu estão enraizados entre os dedos do titeriteiro, seu braço se torna uma continuação do corpo do boneco, alcançando a linha de seus ombros. Ou seja, boneco e bonequeiro se fundem e se tornam uma coisa só. Nesse sentido, Sandro Roberto converte-se ele mesmo, além de emissor das vozes, em extensão do corpo de seus próprios bonecos.

Características experimentais

Se considerarmos por experimental a obra teatral que não está definida, mas em estado permanente de montagem; se pensarmos o fazer teatral como falta e procura e não como algo acabado, podemos entender a obra de Sandro como teatro “experimental”. Mas ele não o considera desta maneira. Ele acredita que, desbastando o Mamulengo de seus acessórios (figurino, cenário, tecido), reduziu sua empanada ao que existe de essencial na brincadeira. Sua poética está sintetizada unicamente na capacidade de imaginação da plateia, provocada pela atuação do mamulengueiro e pela habilidade dele em estabelecer uma relação lúdica com o espectador.

Por teatro contemporâneo, designamos as principais correntes teatrais em voga desde as últimas três décadas do século XX até os dias atuais. Desta maneira, a partir deste conceito

do que seja contemporâneo, poderíamos apontar cinco elementos dessas vertentes no espetáculo *A Fantástica História do Circo Tomara Que Não Chova*:

- 1 – O corpo do ator como eixo articulador de significação na cena;
- 2 – O ator tornando-se ele mesmo instrumento de representação;
- 3 – A encenação objetivando a revelação de um significado oculto no “texto espetacular”;
- 4 – A metalinguagem como forma de exposição dos instrumentos de produção de ilusão;
- 5 – A trilha-sonora não apenas com função narrativa, mas estabelecendo paisagens sonoras¹² autônomas, ora harmoniosas ora dissonantes, provocando estranhamento;
- 6 – A encenação resumida ao mínimo;
- 7 – O rompimento com o espaço teatral convencional.

Observado ininterruptamente pela plateia, Sandro não conta com o apoio do figurino; seja a cobrir os bonecos, seja sobre sua pele. Atua com traje neutro, preto. Desprovido de quase todos os acessórios pictóricos, só lhe resta centrar a atuação na energia de seu corpo e voz. Acredita que para esse fim, em seu auxílio, acorrem entidades espirituais presentes no Mamulengo.

Essa relação mística com a animação do Mamulengo aproxima-o do fazer dos antigos mestres, como Mestre Ginú, Zé Lopes e Zé de Vina (Alcure, 2007; Teixeira, 2012). E difere seu trabalho bastante dos outros dois brincantes de São Paulo por nós pesquisados, Danilo Cavalcanti e Valdeck de Garanhuns. Enquanto estes mantêm uma relação técnica e pragmática com a atuação na barraca, Roberto se deixa penetrar pelos aspectos sobrenaturais. Crê que o interior da tolda seja um espaço mágico, habitado por energias ancestrais. Aceita a *anima* dos mamulengos, o sopro divino que habita, *a priori*, a madeira de cada personagem. E, ao mesmo tempo em que se sente dono da criação do espetáculo e mantenedor do controle da função, confia na incorporação dessas forças metafísicas.

O teatro contemporâneo

Sandro Roberto dá seu salto em direção à contemporaneidade sem tirar o pé da tradição. Seu ato criativo assimila procedimentos de vanguarda mantendo características de uma arte ligada às convenções. Ou, por outro lado, se tomarmos a tradição como legado de valores, conhecimentos e práticas transmitidos e recebidos por meio de ensino-aprendizagem entre sucessivas gerações de artistas, Sandro associa-se, por sua própria história de formação, ao

12. Para Lehmann (2007), nas experiências por ele denominadas de pós-dramáticas, a música assume uma estrutura autônoma e constitui “paisagens sonoras”, compondo uma dramaturgia sonora independente, formada pela melodia das falas dos atores, timbres, sotaques e sons.

paradigma da tradição. E sua proposta cênica exacerba características tradicionais que no Mamulengo convencional podem passar despercebidas.

Segundo a bibliografia predominante sobre o gênero (BORBA FILHO, 1966; SANTOS, 1979; BROCHADO, 2005) as características principais do Teatro de Mamulengo são:

- 1 – Bonecos de luva ou vara manipulados de baixo para cima;
- 2 – Esquetes curtos ou fábulas completas baseadas num repertório pré-conhecido de situações (danças, desencontros, brigas e morte);
- 3 – Texto improvisado;
- 4 – Trilha-sonora com finalidade: narrativa, conectiva das passagens ou administrativa do ritmo cênico;
- 5 - Tipos fixos representando as classes populares, as classes poderosas e religiosas, a fauna animal e os seres míticos;
- 6 – Temas principais: festa, sexo, dinheiro, doença, engano, morte;
- 7 – Participação direta do público.

Ora, todos esses elementos são mantidos por Sandro. Mesmo com as intervenções de música contemporânea, a partir da trilha-sonora de Marcelo Costa, ela continua a ter caráter narrativo. Do ponto de vista dramaturgico, portanto, seu Mamulengo é extremamente tradicional. Mais tradicional até do que de outros mamulengueiros que já incorporaram temáticas mais atuais ou urbanas a seus tipos e fábulas. A *Fantástica História do Circo Tomara Que Não Chova* movimenta títeres de luva e de vara (ainda que despídos) numa história de narrativa linear, ambientada no Nordeste. Seus tipos são todos oriundos da tradição: o rico coronel (Mané Pacaru), casado com uma mulher ferosa e sagaz (Quitéria), seu empregado astuto (Simão) e apaixonado por uma dançarina sedutora (Marieta), o Diabo, a morte (Cilibrina) e seus animais de estimação (Cobra e Pássaro). Seu texto é improvisado e a plateia, ativa, toma parte no desenrolar da brincadeira.

Considerações finais

Uma das hipóteses comprovadas pela arte do Grupo Imaginário é a de que um gênero teatral cuja origem é considerada rural, popular e tradicional pode ser contemporâneo. O corpo como articulador do espetáculo, o minimalismo na encenação, a ênfase na teatralidade são características que aliam o trabalho de Sandro Roberto àquilo que é chamado de teatro “contemporâneo”.

Num universo tão tradicional quanto o do Mamulengo, com tantos mestres e bonequeiros defendendo a chamada “tradição”, seu gesto artístico foi radical. Mas, ao contrário do que possa parecer, essa rearticulação poética do Mamulengo com o teatro contemporâneo não rompe com as características fundamentais da tradição do gênero. O desmantelamento de

detalhes do ponto de vista formal na apresentação do espetáculo não infringe as regras essenciais da brincadeira. Há características pouco notadas no Mamulengo convencional que são ressaltadas no seu trabalho. Ao filiar-se a uma perspectiva arquetípica de “incorporação” na representação de bonecos, tomando-os por entidades; ao reduzir o aparelhamento do brinquedo a suas possibilidades mínimas, sua poética se fixa justamente na tradição para se constituir contemporânea.

Podemos pensar que o passo de Sandro Roberto, largo e ousado, ao mesmo tempo em que orienta o Mamulengo para outro rumo, ancora-o na tradição. Por enquanto, o Grupo Imaginário, atualmente sediado em Niterói (RJ), é o único mamulengo que encontramos que experimenta fundir o gênero com aspectos da cena contemporânea. Iniciada há pouco tempo e ainda estado embrionário, é cedo para avaliar as consequências dessa empreitada para a arte do boneco popular nordestino. Sua poética, talvez, seja o prenúncio de uma nova vertente no Teatro de Mamulengo.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos Plausíveis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1985.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, 1966.
- BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990- 2001*. 2001. 114 p. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.
- BROCHADO, Izabela Costa. *Mamulengo Puppet Theatre in the socio-cultural context of 21th century Brazil*. 2005. 498 p. Tese (Doutorado em Teoria Teatral) - Samuel Beckett Centre School of Drama, Trinity College, Dublin, 2005.
- COSSU, Giorgio, DÁVILA, Celina. *Mamulengo, teatro popolare di burattini in Brasile*. Corazzano: Titivillus Edizioni, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NININ, Roberta. O circo sem terra (e sem lona). *Revista Arte e Resistência na Rua*. São Paulo: Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, agosto de 2014, p. 57.
- SANTOS, Fernando Augusto G. *Mamulengo, um povo em forma de boneco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- SANTOS, Sandro Roberto. *Depoimento concedido a André Carrico*. Niteroi, RJ, 13 abr. 2015.
- SILVA, Ermínia e ABREU, Luís Alberto de. *Respeitável Público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- TEIXEIRA, Raquel Dias. *A música é que chama o espírito dos bonecos: mamulengos em Glória do Goitá*. Catálogo etnográfico lançado durante a exposição realizada no Museu de Folclore Edson Carneiro, no período de 4 de outubro a 4 de novembro de 2012. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012.

CIRCO E CIRCO-TEATRO NO BRASIL: BREVE HISTÓRICO

Maria Emília TORTORELLA¹

Resumo

O foco deste artigo é oferecer uma breve introdução à história do circo, comentando sobre seu nascimento na Europa e sua chegada e desenvolvimento no Brasil, elucidando as principais características dessa linguagem tão presente na (e tão importante para a) história das artes cênicas de nosso país.

Palavras-chave: circo; circo-teatro; artes cênicas no Brasil.

Abstract

The focus of this paper is to offer a brief introduction to the history of the circus, from its birth in Europe until its arrival and development in Brazil, elucidating the main characteristics of this language so present in (and so important for) the history of the performing arts of our country.

Keywords: circus; circus-theatre; performing arts in Brazil.

1. Atriz, acrobata circense e pesquisadora. Bacharela, mestra e doutora em Artes Cênicas/Artes da Cena pela UNICAMP. Integrante fundadora da Cia Beira Serra de Circo e Teatro. Contato: emilia.tortorella@gmail.com

O ex-militar inglês Philip Astley (1742-1814) é considerado o criador do circo moderno, por ter reunido em um só espetáculo demonstrações de acrobacias equestres e atrações dos saltimbancos de feira (funâmbulos, acrobatas, malabaristas, prestidigitadores, bufões, Hércules, entre outras variedades das tradições das artes populares) – apresentadas sobre uma pista circular e ao rufo dos tambores. Segundo Reginaldo Carvalho da Silva (2018, p. 51-52):

[...] a definição do tamanho do picadeiro foi dada a partir da necessidade de uma distância de 6 metros entre o cavalo, que circula na extremidade do picadeiro, e o treinador, que deveria ficar no centro da circunferência com um chicote, sendo este o raio considerado ideal para realizar a peripécia sem machucar o animal. Outra descoberta, em consequência desta necessidade específica do treinamento, foi que uma pequena inclinação do acrobata sobre o dorso do cavalo o faria encontrar equilíbrio ajudado pela força centrífuga.

Por outro lado, vale destacar que as habilidades que hoje são reconhecidas como circenses já eram apresentadas, pelo menos, desde a Antiguidade Clássica. A partir da dissertação de Ermínia Silva (1996) e do livro de Marco Camarotti (2004), Carvalho da Silva (2018, p. 30. Grifo do autor) afirma:

[...] muitas das tradições artísticas antigas *perambularam* dispersas pelo velho mundo até a criação do circo moderno de Philip Astley [...]. Podemos dizer que com a queda do Império Romano os números circenses não desapareceram da prática e do anseio do povo, mas somente na Inglaterra do século XVIII o circo *reapareceu* como espaço que abrigava espetáculos de artes variadas.

Nascido na cidade de Newcastle, Astley entrou para a cavalaria britânica aos 17 anos de idade, tornando-se um exímio cavaleiro. Desligando-se da armada em 1766, passou a exhibir suas habilidades em praça pública – nesta época, as apresentações de acrobacias equestres gozavam de prestígio em toda a Europa. Em 1768, construiu tribunas de madeira em frente a uma pista circular a céu aberto, local onde passou a ensinar equitação pela manhã e a exhibir-se ao público em outros períodos (SILVA, R., 2018; SILVA, E., 2007). Sabe-se que pelo menos desde 1775 seu espetáculo já integrava as mais diversas modalidades artísticas dos saltimbancos (SILVA, 2007, p. 35).

Em 1782, foi inaugurado o *Astley Royal Amphitheater of Arts*, um espaço fechado, construído em madeira, com a pista circular ao centro, concebido para melhor acomodar o crescente público de um espetáculo de sucesso. Neste mesmo ano, Charles Hughes, ex-integrante da trupe de Astley, inspirado pela eficácia do empreendimento, inaugurou seu próprio espaço, o *Royal Circus* – primeira aparição, no mundo moderno, da designação “circo” para este tipo de espetáculo (SILVA, E., 1996, p. 25). O espaço de Hughes contava com um palco, como os dos teatros, acoplado à pista circular. Em 1794, após um incêndio em seu anfiteatro, Astley o reconstruiu imitando seu concorrente, agregando também um palco ao seu picadeiro – mas

vale ressaltar que representações de pantomimas já aconteciam em seu picadeiro desde muito antes (SILVA, R., 2018, p. 50).

Segundo Ermínia Silva (2007, p. 37), o tipo de espetáculo proposto por Astley, desde o início, não se configurava apenas da justaposição de exibições de habilidades, mas “pressupunha um enredo, uma história com encenação, música e uma quantidade muito grande de cavalos e artistas. Eram as chamadas pantomimas de grande espetáculo”. Com a união do palco e da pista, a influência da pantomima, aportada no circo através dos artistas ambulantes, se fez ainda mais presente (SILVA, E., 2007, p. 39).

Robson Corrêa de Camargo (2006, p. 15-16, grifo do autor), define a pantomima como um “gênero das misturas”, por ser uma forma espetacular de teatro híbrida não só pela fusão de diversos gêneros, mas também da apropriação de culturas distintas:

Este tipo de espetáculo originado nas feiras [...] não buscava uma forma pura, ao contrário, propunha a mistura de gêneros ou um gênero das misturas, de épocas, de tons, com audácia de linguagem, transgressão calculada, utilizando a irreverência cotidiana, os lazzi, as acrobacias, o jogo de palavras, a sátira, os sarcasmos, as ironias e piadas a granel. Dentro desse tipo de espetáculo teatral, a assimilação explícita das estruturas de outros gêneros existentes, como as músicas repetidas de operetas ou das comédias musicais, ou da paródia contínua traziam não apenas a introdução dessas estruturas ou elementos destes outros estilos dramáticos, mas também implicitamente uma crítica aos limites pré-estabelecidos dos gêneros ou formas teatrais contemporâneas.

Além disso, Camargo frisa que é reducionista dizer que se trata de uma forma não falada de expressão cênica, pois o mimo muitas vezes falou. Ermínia Silva conjectura que o uso restrito da palavra pode ser explicado pelo fato de ser um gênero destinado a uma plateia de tradição oral, analfabeta (SILVA, E., 2007, p. 39). Citando o contexto especificamente francês, Reginaldo Carvalho da Silva (2018, p. 87) afirma que o desenvolvimento de pantomimas sem fala, tanto nos circos quanto nos teatros de feira, foi para atender uma necessidade, pois um decreto oficial do Antigo Regime concedia o monopólio da palavra à *Comédie-Française*. Buscando alternativas para burlarem a determinação, o acento corporal e acrobático se tornou uma das principais características do gênero – a qual não foi abandonada mesmo com a autorização, no século XIX, do uso do diálogo.

Em suma, podemos afirmar que a linguagem circense, desde seu nascimento no mundo moderno europeu, caracteriza-se por ser híbrida, plural, eclética, dinâmica e atenta à sua contemporaneidade:

[...] o tipo de espetáculo recriado por Astley, ao unir em torno de si as famílias de saltimbancos, grupos dos teatros de feiras, ciganos dançadores de urso, artistas herdeiros da *commedia dell'arte*, unia também o cômico e o dramático, associava a pantomima e o palhaço com a acrobacia, o equilíbrio, as provas equestres e o adestramento de animais, em um mesmo espaço (SILVA, E., 2007, p. 40).

Foi o modelo de espetáculo iniciado por Astley que migrou, primeiro para países da Europa, marcadamente a França, e depois para as Américas. Vale destacar que em suas não origens europeias, o espetáculo circense era nômade (embora o nomadismo fosse tradição para muitos dos artistas populares que passaram a constituir o circo). Foi nos Estados Unidos, por volta de 1820, que surgiu a ideia de passar de um edifício fixo à estrutura de lona – tendência que surgiu na Inglaterra a partir de 1830 (SILVA, E., 1996, p. 26).

O espetáculo circense, já com seu caráter nômade, começou a chegar ao Brasil em meados do século XIX, através da imigração de companhias principalmente europeias, ficando conhecido como “circo de cavalinhos”, alusão à presença marcante das acrobacias equestres. Sendo a flexibilidade e abertura às mais diversas manifestações artísticas características inerentes à linguagem do circo desde sua origem, o espetáculo circense, embora de origem estrangeira, foi buscando se aclimatar ao gosto brasileiro, tal como afirma a pesquisadora Daniele Pimenta (2009, p. 20):

A partir de atividades ancestrais, com números aprimorados ao longo de séculos, o circense aprende a se ajustar às mudanças de seu tempo, procurando maneiras de comunicar-se com o público de forma a trabalhar as transformações de cada época, incorporando-as e revertendo-as, para garantir a manutenção de suas tradições.

No final do século XIX, o espetáculo circense já era uma atividade de grande penetração junto à população brasileira, caindo no gosto de todas as classes sociais, do “povo” à elite. Tal como foi dito anteriormente, não só o circo, mas os espetáculos populares em geral encontravam-se em plena efervescência, o que tornou possível “o desenvolvimento simbiótico de tais gêneros e seus artistas” (PIMENTA, 2009, p. 35).

Dentro desse contexto de auge dos gêneros teatrais ligeiros e do circo e de constante intercâmbio entre as linguagens cênicas, começou a se consolidar o que veio a se chamar circo-teatro. Pimenta ainda frisa que alguns circos de grande porte adquiriram caráter semifixo, fazendo temporadas bastante longas nas grandes cidades, fenômeno que teria sido determinante na configuração do circo-teatro, pois “[a]s relações entre circenses e artistas locais ampliaram as possibilidades técnicas e artísticas das concepções das pantomimas, transformando-as no ponto alto dos espetáculos circenses” (PIMENTA, 2009, p. 39).

Ermínia Silva (1996, p. 27) é avessa à ideia de definir o circo-teatro como uma “nova modalidade de circo” que teria surgido como um conjunto de saberes estrangeiros aos circenses, pois, como já comentamos, “[e]stes artistas eram herdeiros de uma tradição oral que não se limitava à destreza corporal. Saltimbancos, e depois circenses, trazem conhecimentos que também contém a representação teatral”. Dessa maneira, a pesquisadora entende o circo-teatro como mais uma das vertentes da teatralidade circense:

Qualquer apresentação, seja acrobática, entrada ou reprise de palhaço, representação teatral, entre outras, é expressão e constitui a teatralidade circense, pois é composta pelo ato de conjugar controle de um instrumento, gestos, coreografia, comunicação não-verbal (facial ou corporal) com o

público, roupa, maquiagem, música, iluminação, cenografia e relação com as outras representações no espetáculo (SILVA, E., 2007, p. 20).

De todo modo, na virada do século XIX para o XX, no Brasil, começou a se configurar uma nova expressão da teatralidade circense, que dava cada vez mais espaço para as representações teatrais no seio do espetáculo e que veio a ficar conhecida como circo-teatro:

O que se observa é que os circenses davam o nome genérico de pantomima às suas inúmeras montagens e representações teatrais. Na realidade, elas comportavam os vários gêneros musicais, dançante, satíricos e cômicos que se produziam no final do século XIX. Por isso, ao incorporarem uma peça anunciada como pantomima, mas também “revista de costumes”, ao mesmo tempo em que davam continuidade a um modo de organização dos seus espetáculos, marcado pelas suas “heranças” (como suas origens de saltimbancos, os tablados e o teatro de feira), acrescentavam novas formas de interpretação e leitura (SILVA, E., 2007, p. 216-217).

Segundo Daniele Pimenta, na consolidação do circo-teatro o diálogo passou a ser o suporte central para o desenvolvimento das tramas, o que permitiu que a incorporação de temáticas populares brasileiras – que já acontecia desde a chegada do circo no Brasil – ficasse ainda mais evidente. Os circenses passaram a encenar farsas cômicas musicais e a transformar as canções da moda em enredos para suas representações teatrais, e assim:

O universo temático e os roteiros dramáticos circenses saíram do quadro das tradições, da reprodução e transformação prática de modelos repassados entre os artistas desde suas origens internacionais e o circo se viu diante de uma nova realidade, de um novo tratamento teatral do seu espetáculo em uma temática popular brasileira (PIMENTA, 2009, p. 42).

Ainda segundo Pimenta, a fala permitiu novas perspectivas de comunicação e investigação estética, pautadas mais na *emoção da recepção* do que no *impacto visual*. Ou seja, o melodrama invadiu a cena circense não mais pelo referencial espetacular dos hipodramas, mas pelo referencial temático; e assim até mesmo as pequenas companhias, sem condições estruturais e financeiras para produzir hipodramas espetaculosos, puderam expandir seus espetáculos com representações exclusivamente teatrais.

Levando em consideração que os grandes circos do período costumavam agregar ao seu nome referências a seu repertório (tal como os exemplos citados por Pimenta: “Grande Companhia Equestre Ginástica Luso Brasileira Manoel Pery”; “Companhia de Acrobacias, Danças, Ginástica e Tauromaquia de Jerônimo Miramontes” etc), e considerando também que as representações teatrais “caíram no gosto do público”, Pimenta (2009, p. 44) afirma que a designação “circo-teatro” se difundiu rapidamente, “promovendo uma espécie de democratização de um indicativo de qualidade”.

Diversas companhias começaram, então, a se estruturar como circo-teatro, dividindo o espetáculo em duas partes, mantendo na primeira parte a apresentação dos números de variedades (destrezas físicas, domínio de feras, números musicais etc.) e incluindo, na segunda

parte, a representação de peças teatrais. Durante o período que Daniele Pimenta compreende como fase áurea, entre as décadas de 1930 e 1950, o sucesso do empreendimento era tanto que muitas companhias passaram a ser “estritamente” de circo-teatro, no sentido de oferecer unicamente as representações teatrais, abandonando a apresentação dos números de variedades.

Se desde suas origens o circo esteve permeado de teatralidade e as representações faladas também não eram novidade para os circenses, o que marcou, no contexto brasileiro, a mudança de eixo para nascer o fenômeno circo-teatro tal como o conhecemos hoje, foi a inserção do texto dramático na concepção dos espetáculos (PIMENTA, 2009, p. 46; SILVA, E., 2007, p. 222). Os circenses passaram a ser autores de suas representações, fosse por meio de adaptações de canções ou folhetins ou mesmo escrevendo suas próprias peças. Textos teatrais de autores não circenses também eram encenados, “servindo como referência para o aprendizado das técnicas dramáticas” (PIMENTA, 2009, p. 44).

Com o objetivo primordial de agradar ao público, as companhias de circo-teatro, se aprimoraram técnica e artisticamente. Pelo nomadismo, levaram espetáculos variados e de qualidade aos mais longínquos rincões, onde não chegavam a arte e as novidades que apenas uma parcela da população tinha acesso, a população das capitais. Também por este motivo os circenses desempenharam importante papel para a sociedade da época. Sobre este aspecto, já existe “um consenso nos trabalhos de diversos pesquisadores brasileiros de circo que reconhecem a extrema importância deste para a popularização do teatro no país” (SILVA, R., 2018, p. 130).

A comunicabilidade sempre foi intrínseca ao circo, e no circo-teatro ela se reforçou e se ampliou. A estratégia, bem como a meta, era levar ao público aquilo que ele queria ver e, ao mesmo tempo, fazer com que o público quisesse ver o que o circo trazia (PIMENTA, 2009, p. 111). Cientes de que seus espetáculos precisavam encantar e provocar a imaginação do público sem contestar *os valores de família*, para afastar qualquer possibilidade de rejeição, “o circense encontra, no melodrama, o ajuste perfeito entre espetáculo e recepção” (PIMENTA, 2009, p. 88).

Na citação acima, a autora está falando do contexto do circo brasileiro, mas desde o nascimento do circo moderno na Europa do fim do século XVIII se observa sua íntima relação como melodrama. De acordo com Reginaldo Carvalho da Silva (2018, p. 58-59), circo e melodrama têm similaridades principalmente no que concerne à valorização, em seus espetáculos, dos sentidos e à exploração de efeitos visuais, sonoros e coreográficos; além de serem ambos espetáculos híbridos e construídos estrategicamente para atrair o público.

Segundo Jean-Marie Thomasseau (2005), o termo “melodrama” surgiu na Itália, no século XVII, e designava, então, um drama inteiramente cantado, sendo sinônimo de ópera. Foi apenas no final do século XVIII, na França, após diferentes usos, que o termo passou a designar o estilo dramático tal qual se conhece hoje: o drama de ação, de peripécias, de

emoção e de grandes apoteoses – sendo a peça *Coelina, ou l'Enfant du mystère*, de René-Charles Guilbert Pixérécourt, escrita em 1800, um marco na consolidação do gênero.

Ainda de acordo com Thomasseau (2005), o melodrama, desde seu nascimento no contexto francês, enfrentou uma série de preconceitos por parte de uma elite intelectualizada. Apesar do incontestável sucesso de público, a crítica especializada julgava tais peças como sendo superficiais, esquemáticas, sem convenções próprias. Nesta perspectiva, enxergava-se o melodrama como um drama exagerado, repleto de heróis falastrões, vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, composto por ações inverossímeis. Não se pensava em uma estrutura teatral característica, mas na deturpação do drama romântico para o rocambolesco. O gênero, portanto, para eles, embaralhava as regras da arte e do bom senso.

O fato é que, durante muito tempo (e ainda hoje comete-se esse equívoco), costumou-se julgar obras teatrais apenas por critérios de estilo literário, mas além de ser um gênero específico (e como tal deve ser estudado), possui em seu histórico obras de sucesso e qualidades voltadas para o palco, tendo contribuído para “uma nítida dissociação entre o literário e o teatral” (THOMASSEAU, 2005, p. 10).

O melodrama, de fato, não se apresenta como uma composição complexa, ao contrário, possui estrutura simples. Ivete Huppés (2000) o define como bipolar, por sempre estabelecer contrastes, em nível horizontal e vertical. Para a autora, horizontalmente estão em oposição personagens representativos do vício e da virtude; e, verticalmente, há alternância veloz entre momentos de desolação e desespero e momentos de serenidade e euforia. O polo negativo é o mais dinâmico, porque conduz o desenvolvimento da ação, oprimindo o polo do bem. Mas, ao final da peça, a virtude sempre é restabelecida e o mal punido. A reunião desses elementos se repete em sucessivas peças do gênero, mas Huppés (2000, p. 28) ressalva: “Se o esquema básico é limitado, o mesmo não acontece com a organização da intriga. Nesse nível praticamente não há fronteira para a inventividade dos autores”.

O *Dicionário do Teatro Brasileiro* aponta que o melodrama sempre teve público fiel no teatro brasileiro, principalmente durante o Romantismo, mas também ao longo de todo século XIX, tendo migrado para o circo no início do século XX (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 197). Com certeza o melodrama está nas bases da linguagem do circo-teatro. Não obstante, Daniel Marques da Silva (2010) destaca a multiplicidade de categorias que sempre compuseram o repertório dessas companhias. Ao analisar os textos teatrais de autoria do palhaço Benjamin de Oliveira – uma das figuras mais importantes na consolidação do circo-teatro brasileiro – o pesquisador encontrou as seguintes denominações em suas folhas de rosto: peça dramática, peça de costumes, farsa fantástica, burleta, fantasia, revista, melodrama policial. Mesmo reconhecendo que as classificações, feitas pelo próprio autor, podem ser, propositalmente ou não, imprecisas ou inadequadas, Marques da Silva identifica nelas a prova da multiplicidade de gêneros empregados no circo-teatro.

Para Ermínia Silva (2010, p. 65), esta variedade destacada acima é reflexo da efervescência do próprio período em que surgiu o circo-teatro:

O grande número de gêneros produzidos e apresentados pelos artistas dos circos era compatível com a multiplicidade de ofertas culturais do período. O espetáculo circense se constituía como uma produção que encarnava a própria ideia dos espetáculos de variedades, de cabaré, music-hall e, como diziam os circenses em suas propagandas: etc., etc. e etc.

Percebe-se, portanto, que a consolidação da manifestação que veio a ficar conhecida no Brasil como circo-teatro se deu em um momento auge, tanto do circo quanto dos gêneros teatrais ligeiros, num contexto de grande efervescência cultural e dentro de uma dinâmica de intensas e complexas interações, intercâmbios e apropriações.

Os estudos desenvolvidos por Ermínia Silva, através do resgate ao mesmo tempo abrangente e aprofundado dos processos históricos das atividades circenses no Brasil, foram um dos precursores dessa compreensão que desfaz um dos grandes equívocos que permearam os primeiros estudos acadêmicos² sobre circo-teatro: a ideia de que tal manifestação seria uma degenerescência do picadeiro, entendendo que o teatro “entrou” no circo como uma saída a crises financeiras e, por isso, teria ganhado espaço no seio de “grupos de segunda linha”. Essa nova perspectiva de abordagem, no entanto, não anula o fato do teatro ter sido de extrema importância para o circo em tempos de crise, “onde a (re)montagem de pantomimas ou melodramas de gosto popular rendiam boas somas aos donos de circo” (SILVA, R., 2018, p. 123) – além de permitir produções mais baratas.

Outro equívoco que os estudos de Silva ajudaram a combater diz respeito a creditar ao palhaço Benjamin de Oliveira a criação do circo-teatro. Obviamente, o nome de tal artista não se destacou aleatoriamente. As contribuições de Benjamin foram, de fato, importantíssimas para a conformação de tal manifestação. A ressalva de Ermínia destina-se, portanto, à maneira simplista e reducionista de atribuir a um único nome os créditos de todo um processo histórico:

Dentro desse processo, Benjamin de Oliveira foi um dos personagens cruciais. Do final do século XIX até a década de 1910, ele atuou como ginasta, acrobata, palhaço, músico, cantor, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais, assim como vários outros artistas da época. Nas diversas reportagens sobre Benjamin, publicadas em jornais e revistas, principalmente das décadas de 1930 e 1940, é quase unânime a ideia de que ele foi o verdadeiro introdutor do teatro popular no circo nacional. Também a produção acadêmica sobre circo no Brasil admite que ele teria sido o primeiro circense a associar palco e picadeiro, estabelecendo como marco o ano de 1910. Na verdade, o que se verá é que o mérito de Benjamin foi consolidar uma tendência que já existia. (SILVA, E., 2007, p. 20. Grifo nosso)

Dessa maneira, o circo-teatro deve ser entendido como uma passagem dentro da “história polifônica e polissêmica” (SILVA, E., 2007) do circo ou, para usar as palavras de Fernanda J. Duarte (2015, p. 56), “como um dos variados desdobramentos que a teatralidade

2. Barriguelli (1974), Paschoa Jr. (1978), Vargas (1981).

circense assumiu”. Essa compreensão, entretanto, não exclui a possibilidade de estudá-lo metonimicamente, uma vez que do início do século XX até o final da década de 1950 o circo-teatro passou “por um processo irreversível de desenvolvimento, apropriação de técnicas e criação de inovações, abrindo perspectivas para o aprimoramento de uma nova teatralidade, tanto em seus aspectos cênicos quanto dramaturgicos” (PIMENTA, 2009, p. 54). A linguagem que se consolidou no período pode ser resumida como “a cena teatral apresentada nas lonas de circo e mais tarde nos pavilhões circenses, em que os artistas se especializavam em determinados tipos de papel, encenando prioritariamente comédias e melodramas” (DAHER, 2016, p. 10).

Por fim, vale aqui a menção a uma breve passagem do romance *Manuelzão e Miguilim*, de João Guimarães Rosa, que confirma, no imaginário popular, não só a associação entre circo e habilidades equestres, mas também entre circo e teatro:

— “Que é que é teatro, Mãe?” — Miguilim perguntara. — “Teatro é assim como no circo-de-cavalinhos, quase...” Mas Miguilim não sabia o que o circo era.

— Dito, você vai imaginar como é que é o circo?

— É uma moça galopando em pé em riba do cavalo, e homens revestidos, com farinha branca na cara... tio Terêz disse. É numa casa grande de pano (ROSA, 1999, p. 33-34).

Referências:

- BARRIGUELLI, José Cláudio. O teatro popular rural: o Circo-Teatro. *Debate e Críticas*, São Paulo, n. 3, p. 107-120, 1974.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomina e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. *Revista de História e Estudos Culturais*, ano III, v. 3, n. 4, p. 1-32, out./nov./dez. 2006.
- CAMAROTTI, Marco. *O palco no picadeiro: na trilha do circo-teatro*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.
- DAHER, Kátia. *Sob o olhar da Sobrete: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- DUARTE, Fernanda Jannuzzelli. *Circo-Teatro através dos tempos: Cena e Atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- PASCHOA JR., Pedro Della. O Circo-Teatro popular. *In: CADERNOS de lazer* 3. São Paulo: SESC-SP/Brasiliense, 1978. p. 18-28.
- PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformação*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

- SILVA, Daniel Marques da. Do moleque beijo ao mestre de gerações. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, ano 13, n. 15, p. 131-136, 2010.
- SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- SILVA, Ermínia. Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense. *In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS*, 6., 2010, São Paulo. *Anais ABRACE*, Campinas, v. 11, n. 1, p. 59-73, 2010.
- SILVA, Reginaldo Carvalho da. *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no sertão do Brasil*. Curitiba: CRV, 2018.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VARGAS, Maria Thereza (org.). *Circo: Espetáculo de Periferia*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

**TEATRO E LITERATURA NO BRASIL DO FINAL DO SÉCULO XIX: MUDANÇAS
DE PONTOS DE VISTA NO DECORRER DO TEMPO¹**

Larissa de Oliveira NEVES²

Resumo

Esse texto foi apresentado em uma palestra ministrada sob o tema “tensões entre literatura e teatro no século XIX”. Aborda algumas reflexões sobre o caminhar do pensamento literário e teatral desde o século XIX até os dias de hoje, no sentido de realizar uma reavaliação crítica do teatro e da cultura popular, sob um viés valorativo, que busca ressignificar a importância da dramaturgia popular na história do teatro brasileiro.

Palavras-chave: teatro brasileiro; história do teatro; teatro popular.

Abstract

This paper was presented in a lecture given with the theme “tensions between literature and theatre in the nineteenth century”. It addresses some reflections on the progress of literary and theatrical ideas from the nineteenth century to the present, in the sense of attesting a critical reappraisal of theatre and popular culture, which seeks to re-significate the importance of popular dramaturgy in the history of Brazilian theatre.

Keywords: Brazilian theater; theater’s history; popular theatre.

1. O trabalho faz parte de projeto de pesquisa com financiamento Fapesp.

2. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Pesquisadora de dramaturgia brasileira e cultura popular.

Quando recebi o convite para falar sobre “Tensões entre literatura e teatro no século XIX”,³ a primeira lembrança que me veio à mente foi a fala categórica de uma orientanda de Iniciação Científica que tive, que pesquisou a produção teatral da companhia de Jacinto Heller, entre 1875 e 1885. Imagino que poucos de vocês tenham ouvido falar de Jacinto Heller (1834 – 1909). Se ouviram, o que seria notório, acredito que poucos conheceram um pouco mais a fundo seu trabalho. No entanto, ele foi um dos homens de teatro mais importantes do Brasil – o problema, que o tornou quase desconhecido em nossa história, foi o tipo de teatro que empreendeu.

Agora, imagino também que todos aqui já ouviram falar de Machado de Assis (1839 – 1908), e seria de se esperar que todos já tivessem lido sua obra. Jacinto Heller e Machado de Assis foram artistas contemporâneos. O primeiro nasceu em 1834, em Portugal, mas veio com três anos de idade para o Brasil e trabalhou com teatro desde os 15 anos, apresentando-se em vários estados do país. Morreu em 1909. O segundo, Machado, nasceu no Rio de Janeiro em 1839, era, portanto, cinco anos mais novo do que Heller. Morreu um ano antes, em 1908, deixando um legado literário impressionante e o merecido lugar de um dos maiores escritores brasileiros.

Voltando à minha aluna, ela certa vez disse: “Machado de Assis prestou um grande desserviço ao teatro brasileiro” – algo mais ou menos com essas palavras. Fiquei espantadíssima com a observação. Primeiramente porque Machado de Assis nos deixou não só algumas peças de boa qualidade, mas uma profícua crítica teatral. Ele esteve envolvido intensamente com teatro em sua juventude e manteve certo interesse por essa arte até o final da vida. Em segundo, porque jamais imaginei que alguém pudesse pensar algo tão negativo de um dos nossos maiores romancistas, do qual sou fã, e cuja obras eu já li todas e algumas delas várias vezes.

No entanto, após refletir um pouco, entendi a fala contundente de uma atriz jovem, pesquisadora inteligente do teatro brasileiro, e seu olhar arguto de brasileira do século XXI. Além disso, ela passara um ano recolhendo informações nos jornais sobre a companhia teatral de Jacinto Heller, então tinha pleno conhecimento do trabalho vigoroso, contínuo, corajoso e brilhante daquele artista, à frente de uma companhia teatral que teve trajetória ininterrupta de 23 anos, dando oportunidade a novos artistas, atores, músicos, dançarinos, cenógrafos, maquinistas, figurinistas e dramaturgos. No entanto, essa companhia não tem lugar na história do nosso teatro, por causa do olhar preconceituoso contra o tipo de teatro que produzia. E Machado de Assis era o ícone daquele tipo de olhar, letrado, intelectual, elitista, sobre o teatro popular. Daí a justificativa do desabafo da jovem pesquisadora.

Machado de Assis representa a **literatura** do final do século XIX, e Jacinto Heller representa seu **teatro** – os dois estavam em extremo desacordo. Machado representa a voz

3. O texto foi apresentado a convite do professor Sérgio de Carvalho, no evento Seminário Teatro e História, no âmbito do tema Tensões entre literatura e teatro no século XIX, dentro do Ciclo de Debates O teatro e a cidade em São Paulo, no salão nobre do Centro Universitário Maria Antonia, no dia 28 de novembro de 2018.

da elite intelectual (e claro que sua erudição favoreceu a criação de uma obra genial, que espelha de forma brilhante nossa sociedade, em conteúdo e forma intensamente brasileiros); Heller representa a voz do povo excluído culturalmente dos ambientes letrados e de poder, dos ambientes institucionais, das academias e das universidades.

A voz de Machado propagou-se historicamente, a voz de Jacinto quase foi apagada da história por causa das ideias, não de Machado unicamente, claro, mas das ideias às quais seus escritos jornalísticos davam voz, as ideias correntes no ocidente entre as pessoas estudadas, entre os escolares. Apenas no final do século XX, isto é, um século depois do período em que Machado viveu e escreveu, pesquisadores começaram a entender o problema gerado por esse apagamento, e a buscar encontrar as informações sobre uma parte importante de nossa arte e cultura afastada dos estudos críticos durante tantas décadas. Minha aluna faz parte desse grupo. Eu também. E imagino que vários outros dos participantes desse evento.

Não quero dizer com isso que tal acontecimento foi ruim, não podemos nunca dizer que a existência de Machado de Assis e de seus pares foi negativa para o Brasil. Inclusive porque era um homem de origem negra, que ascendeu corajosamente num meio hostil a pessoas com sua origem humilde e que teve um dos olhares mais claros e verdadeiros sobre o Brasil, a brasilidade e os brasileiros. Gostaria que ninguém entendesse de forma errada minha fala hoje. Que ninguém entenda mal meu ponto de vista. Trata-se, porém de revisar acontecimentos históricos da realidade dúbia do Brasil e de nosso povo. Entender criticamente nossa história e os pensamentos que fizeram de nós o que somos ajuda a não só trazer à luz o trabalho fulgurante de um artista como Jacinto Heller, e de diversos outros, como finalmente dar valor à obra de tais artistas do teatro.

Dito isso, acho que não preciso reforçar que a relação entre o teatro e a literatura no final do século XIX não foi uma relação tranquila. O próprio título dessa mesa traz a palavra “tensão” e acho que dificilmente encontraríamos harmonia entre literatura e teatro no último quartel dos oitocentos. De fato, o teatro, a partir de 1860, mais ou menos, tomou um caminho completamente diverso do que era esperado pelos escritores e intelectuais brasileiros, da literatura, portanto, a ponto de quase todos eles desistirem de se dedicar à escrita dramática, entendendo que os bons tempos do teatro literário tinham ficado definitivamente para trás.

A época do chamado teatro realista, que vigorou mais ou menos entre 1855 e 1865, atraiu uma série de escritores para o teatro. Os nomes mais reconhecidos são os de José de Alencar (1829 – 1877) e Machado de Assis (1839 – 1908), no entanto, junto a eles, somam-se autores como Quintino Bocaiúva (1832 – 1912), Joaquim Manuel de Macedo (1820 – 1882), a precursora Maria Ribeiro (1829 – 1880), entre vários outros.

Escreveu João Roberto Faria: “Mas a partir de meados de 1860 e **durante cerca de dois anos e meio** ocorreu um fenômeno extraordinário: a dramaturgia nacional floresceu e foi absolutamente hegemônica no palco do Ginásio”. (FARIA, 1993, p.111). O fenômeno era extraordinário tendo-se em vista que quase todas as peças encenadas nos poucos teatros do Rio de Janeiro eram europeias (francesas, portuguesas, espanholas em sua maioria). O teatro

Ginásio Dramático, mencionado por Faria nesse trecho, tinha sido inaugurado em 1855 e passou a fazer concorrência com o teatro São Pedro, onde gêneros teatrais como tragédias neoclássicas, drama e melodramas românticos faziam sucesso desde o final da década de 1830. Uma grande exceção nesse repertório (tanto em relação à autoria brasileira, como ao gênero) são as comédias de Martins Pena (1815 – 1848). O grande ator João Caetano (1808 – 1963), líder da companhia que ocupou durante muitos anos o teatro São Pedro, tinha a hegemonia do público do Rio de Janeiro, praticamente sem concorrentes.

No entanto, com a inauguração do teatro Ginásio, houve uma mudança nessa conjuntura, já que o mesmo passou também a atrair a população carioca e, principalmente, os jovens escritores, proporcionando o estabelecimento de uma saudável concorrência entre os dois teatros, a ponto de João Caetano renovar um pouco seu próprio repertório. Os escritores, seguindo o exemplo de José de Alencar, começaram a se dedicar a escrever peças. Alencar foi o primeiro a escrever teatro no estilo realista, espelhando-se em autores franceses como Alexandre Dumas Filho (1824 – 1895) e Émile Augier (1820 – 1889), que revolucionavam a cena europeia por meio de peças mais simples e de temas mais próximos do cotidiano, em oposição aos Românticos e seus dramas descabelados de capa e espada.

Nesse curto período de “dois anos e meio”, conforme registrou Faria, o teatro e a literatura estiveram em pleno entendimento, com os escritores dedicando-se à literatura dramática e suas peças sendo encenadas com sucesso nos palcos do teatro Ginásio. A alegria durou pouco, porém, já em meados da década de 1860 o laço de amizade entre literatura e teatro se rompeu, sendo que a literatura chorou amargamente, durante décadas, tal rompimento, a ponto de chamarem aqueles dois anos de meio de “era de ouro do teatro brasileiro” e o que veio em seguida de “decadência”.

A palavra “decadência”, principalmente, tornou-se corrente nos escritos sobre teatro publicados em jornais no final do século XIX, até o começo do século XX. Os literatos se ressentiam porque o teatro brasileiro resolveu revoltar-se contra o padrão estético europeu, o qual vinha seguindo desde a proclamação da Independência, para se tornar de fato a cara do brasileiro: alegre, vibrante, desbocado, acidamente crítico, com muito humor. Mesmo estudos mais recentes continuam a propagar a ideia de que tal mudança foi negativa para o teatro nacional. O estudo do professor João Roberto Faria lamenta: “Pena que esse momento de vitalidade não tenha durado mais. Nos anos de 1863, 1864 e 1865 diminuem sensivelmente as estreias de peças brasileiras” (Idem, p. 112). Se de fato diminuem as estreias de peças brasileiras no Ginásio nesses anos, a partir de 1870 as peças brasileiras voltaram a vigorar com força nos teatros, um outro tipo de peça, porém.

A maioria das peças encenadas nos teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo entre 1870 e 1940, mais ou menos, girava em torno da música popular: são as operetas, as burletas e as revistas – peças que intercalam momentos cômicos e sátira social a números dançados com ritmos cada vez mais brasileiros. Além delas, já no começo do século XX, fazem sucesso também as comédias leves lideradas por grandes estrelas da cena como Procópio Ferreira

(1898 – 1979) e Alda Garrido (1896 – 1970). Tais gêneros, longe da seriedade dos dramas e comédias realistas dos anos 1860, traziam à cena os costumes mais coletivos dos brasileiros pobres e uma comicidade mais baixa. Por esse motivo, ou não eram considerados teatro pelos acadêmicos, ou eram considerados formas sem importância de fazer teatral, mero entretenimento. Essa visão desconsidera a complexidade cênica de tais espetáculos e a maestria necessárias aos artistas para levá-los aos palcos e desconsidera, também, a dramaturgia dessa cena como sendo literatura, porque são peças cômicas e voltadas intensamente para o palco.

Tendo sido formada dentro desse ideário, ao pesquisar durante o mestrado e o doutorado a obra de Artur Azevedo (1855-1908), que é o grande nome do teatro popular do final do século XIX, durante muito tempo me debati com o sentimento de perda que os estudos mais canônicos do teatro brasileiro asseveravam, ao constatar que a produção de dramas, ou do chamado teatro sério, isto é, de peças sem música, que discutissem com seriedade os temas vivenciados pela população brasileira, praticamente não aconteceu durante cerca de 70 anos de nossa história. Como somos uma nação independente há menos de 200 anos, é muito tempo. Tomamos como datas, com fins didáticos, 1870, ou o início da ascensão do teatro musicado, e 1940, década em que se estabeleceram as iniciativas de teatro moderno de modo mais efetivo, a ponto de iniciar diálogo com o campo teatral de maneira mais expandida do que as tentativas que ocorreram entre 1910 e 1940.

Durante todo esse período tivemos sim, é claro, dramaturgia e encenação de dramas e peças sérias, no entanto tais experiências ficavam restritas a momentos únicos e ambientes bastante elitizados, como festivais no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Tal produção é sem dúvida importante e gerou obras de qualidade, dentre as quais se destacam as peças de Roberto Gomes (1882 – 1922), por exemplo, e, mesmo sem terem sido encenadas à época, as de Oswald de Andrade (1890 – 1954). No entanto, essas iniciativas não chegavam a modificar o meio teatral como um todo, sendo cada uma delas um passo à frente em direção ao moderno, que veio de fato a se estabelecer com força apenas a partir da década de 1940.

Desse modo, a ausência de dramas na conjuntura teatral do Rio de Janeiro e de São Paulo durante tantas décadas forjou um paradigma de vazio nos estudos historiográficos, que apenas recentemente começou a se modificar. O teatro moderno precisou lutar para se instituir, não foi fácil aos artistas da década de 1940 modificar um panorama de tanto tempo. Hoje, vivemos uma dificuldade semelhante, ainda que oposta, lutamos para referenciar aquela produção a qual o moderno, para se consolidar, ajudou a tornar esquecida, mas que, paradoxalmente e sem que tais artistas talvez o percebessem, foi fundamental para o estabelecimento do moderno brasileiro.

Mas esse esquecimento tem motivações muito mais amplas. Começa com o fato de termos sido colônia de uma nação Europeia por mais de três séculos. Continua com o fato de que a cultura de classes sociais dominantes, especialmente a erudita francesa, tornou-se referência de beleza em praticamente todo o Ocidente. Avança com o fato da cultura popular, das classes sociais mais subalternas, suas músicas, danças, festas, ter sido durante tanto tempo (e

ainda o ser) considerada inferior. Segue ainda com mais força quando lembramos de algo que nunca podemos nos esquecer, nem por um segundo, que foi os quase quatrocentos anos de escravidão no Brasil e o fato de nossa cultura popular ter sido forjada coletivamente por essa grande parte de nossa população silenciada e subjugada, parte essa da qual todos fazemos parte. Isto é, mesmo Machado de Assis, a referência de erudição comentada nesse trabalho, era bisneto de escravos.

Esses fatos todos fazem com que quando o teatro se tornou extremamente popular e brasileiro, regado a música nacional (o maxixe, o samba), com linguagem simples e cômica, com enredos que remetem ao imaginário nacional e suas festas, toda a classe mais letrada enxergou com olhos negativos tal transformação, a ponto de mesmo hoje em dia termos dificuldade em asseverar a qualidade daquele teatro que, durante muito tempo, foi considerado o oposto da literatura.

Para exemplificar, trago duas crônicas de Machado de Assis sobre o assunto. As crônicas que causaram a revolta de minha aluna. A partir de tudo isso, sem sermos anacrônicos, conseguimos entender por que os escritores que participaram da efusão do teatro realista sentissem o peso de perderem o terreno do teatro para os gêneros populares e musicados. Com a encenação da opereta *Orphée aux Enfers*, em 1865, no teatro Alcazar Lírico, onde se apresentavam artistas franceses de opereta, iniciava-se esse processo de popularização da cena. É até irônico pensar que essa história começa com um gênero de teatro francês. A companhia do teatro Ginásio se desmantelaria em 1868, sendo que os artistas remanescentes passaram a ser dirigidos pelo popular ator Vasques (1839 – 1892) – palhaço, mestiço, grande ator cômico – e, em seguida, formaram uma nova companhia, aquela dirigida por Jacinto Heller, e estudada por minha aluna em sua IC (FERREIRA, 2016). Decadência total! Na visão daqueles intelectuais. Jacinto Heller fizera parte da companhia do Ginásio e, quando essa terminou, começou a dirigir sua própria empresa teatral, com os artistas remanescentes daquela séria companhia, mas com um repertório completamente diverso e nada sério.

Enquanto no Ginásio se apresentavam dramas e altas comédias (isto é, comédias que não apresentavam recursos de baixo-cômico, como pancadaria, disfarces, linguagem chula, peripécias, etc.), a companhia teatral que deu continuidade ao empreendimento passou a encenar peças que se calcavam quase inteiramente em elementos para fazer o público rir ou deslumbrar-se com ricos cenários e bailados. Tanto Vasques, como Jacinto Heller foram artistas que trabalharam com a chamada baixa comédia e com os gêneros musicados. Heller acolheu a obra paródica de Artur Azevedo, quando este começou a produzir peças no Rio de Janeiro, a partir de 1876. E Vasques foi o autor de *Orfeu no Inferno*, escrita em 1868, considerada o marco na inauguração do teatro brasileiro musicado. A peça consiste num abasileiramento de *Orphée aux Enfers*, fez enorme sucesso e incentivou outros artistas e dramaturgos a seguirem por esse mesmo caminho.

Escreveu Machado de Assis, em crônica publicada no dia 13 de fevereiro de 1866, no jornal *Diário de Rio de Janeiro*, intitulada “O teatro nacional”:

Entre a sociedade e o teatro, portanto, já não há liames nem simpatias; longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfasiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento. Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo. (ASSIS, 2008, p. 396)

O vaticínio é terrível: “o templo será um túmulo”. Mostra que o teatro é considerado uma arte sagrada, um “templo” e, portanto, a opereta não poderia se enquadrar nesse conceito, já que, segundo Faria, o texto se refere especificamente ao sucesso de *Orphée aux Enfers*, que desestabilizou por completo o teatro Ginásio, tanto que o pesquisador comentou, em sua análise da crônica de Machado, que Mlle Aimée, a grande estrela do Alcazar Lírico, “voltou para a França em 1868, depois de muito ter contribuído para a derrocada do Ginásio Dramático.” E: “O teatro como entretenimento impôs-se, então, de forma avassaladora.” (FARIA In ASSIS, 2008, p. 70).

De fato, o teatro musicado tinha como meta entreter, agradar, no entanto, nem por isso deixava de ser artístico e, inclusive, literário, como demonstram hoje os estudos do próprio João Roberto Faria sobre as peças cômicas de Artur Azevedo. No entanto, à época, final do século XIX, dentro daquela conjuntura social escravocrata e ainda recentemente libertada da colonização, era impossível que os escritores visualizassem a literatura dramática dos gêneros populares como nós somos capazes de visualizar hoje.

Oito anos depois daquela crônica, em 1873, isto é, antes ainda do início da produção de Arthur Azevedo ganhar fama no Rio de Janeiro, antes do teatro de revista iniciar sua gloriosa escalada de triunfo nos palcos brasileiros, o que ocorreu apenas a partir de 1884 (e só começaria a diminuir nos anos 1960), Machado de Assis escreveu outra crônica impactante sobre o destino do teatro nacional:

Hoje, que o gosto do público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores? (ASSIS, 2008, p. 531-532)

As palavras são muito fortes: decadência – o termo que, como já afirmei, a partir de então rondaria praticamente todas as opiniões dos literatos sobre o teatro do final do século – perversão, nenhuma esperança, instintos inferiores. Não havia como um espírito refinado do século XIX, com um modo de pensar que valorizava sobretudo o sublime, enxergar algum tipo de arte e qualidade naqueles espetáculos. No entanto, Artur Azevedo escreveu primorosas peças, literárias sim, porque recheadas de poesia, com enredos complexos, linguagem trabalhada a partir da oralidade e da musicalidade brasileiras. São peças direcionadas para o palco de uma maneira intensa. Não que o teatro erudito, vamos chamar assim, não seja direcionado para o palco. As boas dramaturgias sempre pedem pelo palco. No entanto, existe diferença em uma dramaturgia mais focada na cena e cuja imaginação de cena exige do leitor um outro tipo de observação para apreciá-la, e peças cuja leitura se sustenta por si

mesma. As operetas, as burletas e os melodramas são gêneros que transpiram teatralidade. Se lermos essas peças como literatura, apenas, elas não alcançam de fato a apreciação merecida. No entanto, a dramaturgia mais teatral, digamos assim, só começaria a ser mais valorizada no final do século XX.

Penso que podemos encontrar uma nomenclatura para descrever essas divergências utilizando a adjetivação, inspirando-nos no ensaio de Anatol Rosenfeld sobre *O teatro épico* (2004). Existe o teatro literário (aquele que Machado de Assis e seus colegas, Artur Azevedo inclusive, sentiam falta de ver encenado nos palcos brasileiros) e existe uma literatura teatral (essa era aquela escrita naquele período e encenada correntemente nos palcos brasileiros). O teatro literário abarca peças que, embora sejam orientadas para a cena, como todo texto de teatro, quando lidas podem ser usufruídas plenamente. A literatura teatral inclui obras literárias mais esgarçadas, cuja leitura precisa vir acompanhada do imaginário cênico para ser usufruída com plenitude.

Mas, além dessa diferença, o teatro popular incluía o que Machado chamou de instintos inferiores. Apenas com a publicação da tese *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin, em 1965, a ideia de que os instintos inferiores do ser humano são tão importantes quanto os superiores começaria a ser discutida de maneira mais assertiva nos meios acadêmicos. O popular abarca o corpo: a comilança, a sexualidade, o instintivo. Esses fatos também causavam aversão aos intelectuais que gostariam de ver em cena sentimentos considerados mais nobres: a honra, o amor, a valentia. Bakhtin analisa o grotesco e a comicidade a partir dos fenômenos da morte e da ressurreição, ligados à natureza, e concebe uma teoria na qual demonstra a profundidade e complexidade da arte popular. Essa teoria só apareceria no final do século XX, o teatro do final do século XIX não encontrava conexão com o perfil de literatura almejado, porque àquela época os instintos inferiores jamais poderiam ser avaliados como elementos a serem trabalhados em “obras severas de arte”, para usar novamente o adjetivo de Machado.

Décio de Almeida Prado (1917 – 2000), que nasceu em 1917 e iniciou sua carreira de crítico teatral na década de 1940 e foi uma das pessoas responsáveis por uma intensa e maravilhosa renovação nos palcos de São Paulo na segunda metade do século XX, ainda seguia a visão da valorização do sublime e de se comparar o teatro literário, considerado superior, e a literatura teatral, considerada inferior. A ideia que busco desenvolver aqui e que tenho tentado incluir em minhas pesquisas mais recentes consiste em analisar os fenômenos literários e teatrais evitando as comparações, mas refletindo sobre cada proposição a partir de si mesma. Não creio que seja necessário continuar a validar uma hierarquia de gêneros. Não precisamos aferir o popular comparando-o ao literário para afirmar o que é melhor e mais importante. Ambos são importantes em suas diferentes esferas de atuação. Trata-se de um movimento difícil, porque visa a contestar séculos de padrões estabelecidos e arraigados.

No entanto, trata-se de um movimento crescente. Em seu artigo “A evolução da literatura dramática”, publicado na década de 1950 no livro de ensaios *A literatura no Brasil* (2003),

organizado por Afrânio Coutinho sobre a literatura brasileira, obra de fôlego que congrega seis volumes, Prado afirmava, sobre o momento da “decadência”: “O teatro brasileiro parecia estar pronto para receber o Naturalismo: contava com um núcleo relativamente forte de autores dramáticos e passara pela indispensável iniciação realista. Mas esse passo, lógico e natural, nunca chegou a ser dado”. (PRADO In. COUTINHO, 2003, p. 21-22) Vejam que o passo seria “lógico e natural” se o Brasil continuasse se espelhando na Europa, para produzir sua obra teatral literária, o que não aconteceu. Tal lamento corresponde ainda a um olhar fortemente colonialista, que almejava ver a cultura brasileira emparelhada com a europeia. À época, meados do século XX, não se percebia ainda que esse passo, na verdade, estava longe de ser “lógico e natural” para a cultura brasileira (tanto que não aconteceu).

O autor segue comentando negativamente a “decadência”. Sobre Artur Azevedo, escreveu: “na verdade, o gosto da época antes o favoreceu do que o prejudicou: se ele quisesse fazer outra coisa, **diferente e melhor**, não o conseguiria, porque o seu talento possuía muitas das **virtudes secundárias** – a facilidade e a naturalidade – e nenhuma das virtudes essenciais do grande escritor”.

Veja-se, por essas duas citações, que o crítico tinha um modo de pensar inteiramente focado na erudição, no sublime e na literatura refinada. Sob essa ótica, o popular é visto como pior e secundário. Artur Azevedo não podia ser considerado um grande escritor sob essa ótica. Mas ele o foi, um grande escritor de teatro, assim como Jacinto Heller foi um grande homem de teatro.

Esse ensaio, porém, como eu disse e frisei, foi escrito na década de 1950.

Quase meio século depois, no livro *História concisa da literatura brasileira*, publicado em 1999 (Prado morreu no ano 2000), o crítico, no ensaio dedicado ao mesmo autor, Artur Azevedo, é claramente favorável à sua obra, vista com extrema simpatia, ainda que com certa condescendência. Escreveu ele: “Mas a natureza mesma do teatro musicado, julgada inferior, não lhe permitia enxergar a realidade teatral plena, tal como ela se desdobra aos olhos de hoje, inteiramente favoráveis às suas modestas, animadas e divertidas burletas” (PRADO, 1999, p. 165). É interessante pensar que nos anos 1950, nem o jovem Décio de Almeida Prado conseguia ser favorável às burletas (como vimos na citação anterior), quanto mais o próprio Artur Azevedo, que morreu em 1908. Prado se refere, aqui, a Artur Azevedo nunca ter defendido sua obra popular sem compará-la com gêneros como o drama e a comédia sem música, que ele mesmo julgava superiores, como Prado também os julgava.

Apesar do tom positivo em relação à obra popular, no livro de 1999, Prado afirmou que a burleta é “modesta”. Um espetáculo como a burleta *A capital federal*, de 1897, tem três atos e doze quadros, com mudança de cenário a cada quadro. Tem 30 personagens. Além dos 30 personagens, tem, como personagens não nomeados que fazem parte dos coros cantados e dançados: hóspedes e criados do hotel, vítimas de uma agência de alugar casas, ciclistas, convidados, pessoas do povo, soldados, etc. Trata-se de um espetáculo que nada tem de

modesto. O mesmo ocorre nas demais burletas, operetas e revistas encenadas no mesmo período.

Mas, claro, Prado estava se referindo à literatura. No entanto, mesmo nesse aspecto, *A capital federal* é uma peça de dramaturgia excelente e altamente complexa, que conjuga diversas histórias paralelas, encontros e desencontros, coloca na boca de cada personagem seu modo de falar específico incluindo diferentes sotaques brasileiros e estrangeiros, alterna verso e prosa, e orienta uma trama de urdidura refinada sem deixar nenhum fio solto ao final.

O olhar, portanto, do crítico, apesar de favorável, ainda não supera avaliar uma burleta sem considerá-la literariamente à priori inferior a outros gêneros dramáticos, como o drama. Não supera, portanto, o olhar comparativista e preconceituoso contra o popular.

No entanto, as citações elencadas demonstram um movimento crescente de transformação. Entre a voz de Machado em 1873, e as vozes de Prado na década de 1950 e depois na década de 1990 percebe-se que o movimento de literatos em favor do popular consiste num caminhar constante. Não podemos pedir, obviamente, de Prado, que tenha o mesmo olhar da estudante que mencionei no começo dessa fala, que cresceu no século XXI. Nem eu tenho esse olhar, muito menos Machado ou Azevedo, que nasceram num Brasil escravocrata. Todos eles, porém, trouxeram informações e arte para nossa história teatral.

Se literatura e teatro não combinavam, sob o viés de pensamento dos escritores daquele tempo, porque o teatro tomou um rumo de brasilidade que não pôde ser visualizado por eles como sendo positivo à época, hoje podemos enxergar de maneira diferente, e reescrever a história, dando à literatura teatral brasileira e ao teatro brasileiro seu devido apreço. Então a tensão deixará de existir para se tornar, de fato, história.

Referências:

- ASSIS, Machado de. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1994. 273p.
- FERREIRA, Aléxia. *Jacinto Heller: repertório de um empresário teatro (1875-1885)*. Cadernos Letra e Ato, Campinas, SP, v. 6, p. 28-41, jul. 2016.
- PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In. COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no Brasil*. 6ª ed. v. 6. São Paulo: Global, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

A SUBVERSÃO E O CORPO EM QUATRO PEÇAS DE BECKETT¹

Isadora Saraiva Vianna de Resende URBANO²

Resumo

O artigo explora algumas das relações entre o corpo e o drama na composição da dramaturgia beckettiana, tomando como referências as peças *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes* e *Não eu*, apoiadas especialmente nos textos de Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac, teóricos do drama moderno, e de Eliane Robert Moraes e David Le Breton, pensadores das teorias da corporalidade.

Palavras-chave: Beckett; Teatro do Absurdo; Dramaturgia.

Abstract

The article explores some of the relations between the body and the drama in the composition of the Beckettian dramaturgy, taking as reference the pieces *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Happy Days* and *Not I*, supported especially in the texts of Peter Szondi and Jean-Pierre Sarrazac, theorists of modern drama, and of Eliane Robert Moraes and David Le Breton, thinkers of corporeality theories.

Keywords: Beckett; Theater of the Absurd; Dramaturgy.

1. Este artigo foi concebido como uma apresentação concisa do trabalho de monografia “Formas em crise: a subversão do corpo na obra dramática beckettiana”, apresentado à Faculdade de Letras da UFMG em 2019, sob orientação da Prof.^a Dr.^a doutora Elen de Medeiros.

2. Estudante da graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e membro do grupo de estudos *Letra e Ato*. É pesquisadora voluntária no projeto “Formas em crise: a subversão do corpo no centro da obra dramática beckettiana”. Contato: isaresendeurbano@gmail.com

O declínio do drama burguês

Quando Peter Szondi escreveu sua *Teoria do drama moderno* (1956), talvez ainda não pudesse mesmo ter conta das dimensões que as formas dramáticas poderiam vir a tomar algumas décadas mais tarde, quando seu sucessor francês, Jean-Pierre Sarrazac, escreve sua própria *Poética do drama moderno* (2017), retomando uma discussão muito longe de acabada.

No livro de 1956, o teórico húngaro disserta sobre a passagem do antigo modelo do *drama absoluto*,³ uma das formas do drama burguês, até a geração de dramaturgos que viria a tomar os palcos entre 1880 e 1950, bem representados pelos nomes de Hauptmann, Ibsen, Maeterlinck, Strindberg e Tchekhov. Esse grupo de autores, segundo Szondi, seria pioneiro na implantação de transformações profundas na forma dramática, e responsável pelo começo do que viria a se tornar a crise do drama.

Sobre o assunto, numa de suas passagens mais elucidativas, Szondi escreve que:

é responsável pela crise em que se vê o drama em fins do século XIX enquanto forma poética do que se faz presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3), a transformação temática que substitui essa tríade conceitual por seus conceitos opostos correspondentes. (SZONDI, 2011, p. 77)

O que Szondi nota, portanto, é que a reprodução das relações entre humanos (o principal ponto de concentração do drama absoluto) passa a deixar de ser a grande questão do teatro a partir dos anos 1880, quando os dramaturgos passaram a alterar o *presente*, tempo fundamental do teatro, fazendo que nele emergisse o passado; o *acontecimento*, que perde a importância enquanto ação e peripécia, como prova o drama estático de Maeterlinck; e a *relação inter-humana*, que é cada vez mais deixada de lado em prol das questões internas das personagens, cuja psicologização é progressivamente mais profunda.

Das promessas à catástrofe

Mais que apenas transformá-lo, os dramaturgos desse período passam a minar de dentro o drama burguês, denunciando suas hipocrisias e artificialidades. Em seu livro *Teoria do drama burguês* (1973), Szondi sublinha: “a sentimentalidade é a cortina de lágrimas da família burguesa, que os representantes do drama burguês no século XIX (...) vão rasgar em pedaços para mostrar as mentiras que se escondem atrás dela”. (SZONDI, 2004, p. 84)

Por trás dessa mudança teatral, como pano de fundo e motivador, devemos nos lembrar justamente das mudanças pelas quais a sociedade burguesa passou durante sua modernização:

3. Szondi compreende como *drama absoluto* a forma dramática predominante entre o Renascimento e o século XIX, à exceção das peças históricas shakespearianas, do século de ouro espanhol, e, evidentemente, das produções anteriores a esse período, como o teatro grego, o latino e as peças religiosas da Idade Média. (SZONDI, 2011, p. 11-21)

a Revolução Industrial; a invenção da lâmpada elétrica; a descoberta da penicilina; o altíssimo crescimento populacional, que na Europa passou de aproximadamente 200 milhões para mais de 400 milhões de habitantes; a criação do telefone, das locomotivas, dos dirigíveis e dos automóveis; o advento da fotografia e do cinematógrafo; a eclosão de diversas revoluções liberais, que vinham desde meados do século XVIII; e a formulação das teorias de Darwin, Marx e Freud, que abalaram as certezas do homem sobre a natureza, a sociedade e sobre si mesmo, são algumas das transformações mais marcantes do período, e o *fin de siècle* prometia feitos históricos.

Com todas essas mudanças, pareceria mesmo pouco razoável que o drama permanecesse se ocupando das mesmas questões, da mesma forma. Afinal, o mundo estava mesmo fervilhando numa caldeira de descobertas, invenções e teorias, que se por um lado trouxeram imensos desenvolvimentos, por outro trouxeram também muitas inseguranças e receios, e a *belle époque* se encerra brutalmente com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914.

Beckett e a Segunda Guerra

Do fim da Primeira Guerra até aqui, muita coisa aconteceu, e entre as maiores catástrofes do século XX testemunhamos mais uma guerra mundial, vindo à tona já em 1939, junto à ascensão dos modelos políticos nazista e fascista, do holocausto judeu e da explosão da bomba atômica nas cidades de Hiroshima e de Nagasaki, no Japão, em agosto de 1945, ao final da Segunda Guerra.

Embora irlandês, Beckett se aliou à resistência *francesa* durante a ocupação de Paris, na Segunda Guerra, onde atuou até o ano de 1942, quando ele e sua esposa, Suzanne Dechevaux-Dumesnil, passaram a se refugiar em Roussillon, no sudeste da França.

Não há dúvida de que a experiência da guerra deixou uma forte impressão no autor: entre 1947 e 1949, ele escreve três romances que viriam a ser conhecidos como a trilogia do pós-guerra, *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, e em 1952, dez anos após ter deixado a armada francesa, escreve sua peça de maior destaque, *Esperando Godot*. Em toda a sua obra há vestígios dessa vivência, que parece nunca ter deixado as ideias do autor.

A subversão da ação dramática, de *Esperando Godot* a *Não eu*

Como antecipado por Szondi, as premissas do drama absoluto aqui também já não seriam lei. Pelo contrário, Beckett se apropria das formas em questão para subvertê-las, criando seu próprio paradigma em relação ao tempo, ao diálogo e à ação, numa composição de estilo notavelmente singular. Vamos às peças.

Na peça de 1952, dois homens, Vladimir e Estragon, passam os dias a esperar por Godot, que aparentemente nunca haveria de chegar. Enquanto isso, discutem sobre questões de importância variada, passam fome, brigam e se agridem, e conhecem Pozzo e Lucky,

outro par perdido na falsa quietude da trama. No resumo da ópera, o desenvolvimento dos acontecimentos da peça pode ser assim resumido.

Muito pouco esforço é necessário para notar que tal trama não é exatamente aquilo a que se chamava a “ação” do drama, até então. Na verdade, a própria palavra “drama” tinha esse significado no sentido original, do grego, mas esse sentido se perdeu ao longo do tempo, como provam os dramas de Beckett.

Afinal, nas outras peças o mesmo problema se coloca: em *Fim de partida* (1957), os protagonistas e sub-protagonistas aguardam o fim (não sabemos, precisamente, o fim de quê); em *Dias felizes* (1960), Winnie está presa à terra, e Willie não parece ter nenhum entusiasmo para desencadear qualquer grande acontecimento; por fim, em *Não eu* (1972), tudo o que temos é a narrativa da boca-protagonista, que não *age* de modo propriamente dito, apenas fala.

Assim, de maneira muito concisa, percebemos que nas quatro peças em questão, como em outras o fato também viria a se confirmar,⁴ a ideia de ação ou acontecimento deve ser relativizada, compreendida não como um feito marcante com conflito, clímax e desfecho, mas como a “passagem de um estado a outro” (SARRAZAC, 2017, p. 14). Temos que admitir, nesse caso, não a ausência de ação, mas sua subversão, que se dá substancialmente pela via do esvaziamento das tramas em pauta.

A desdramatização e o drama-da-vida

Em *Poética do drama moderno*, Sarrazac expõe o conceito de *desdramatização*, que consiste no uso sistemático dos recursos de retrospectão, antecipação, opção, repetição e interrupção enquanto meios de alterar o ritmo e a composição da forma dramática. A partir de sua progressiva assimilação nas dramaturgias modernas, uma mudança importante passaria a operar na engrenagem teatral: a passagem do drama-na-vida para o *drama-da-vida*.

Mais que uma simples preposição, o que se altera é a perspectiva da peça, que passa a ser menos a exposição de um evento conflituoso e importante, e mais um jogo rapsódico de fragmentos e retalhos de toda uma existência ou ainda de toda a existência humana. Vejamos a maneira como Sarrazac resume os “princípios característicos” da rapsódia no teatro:

(...) recusa do ‘belo animal’ aristotélico e escolha da irregularidade; caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante (...); desdobramento (...) de uma subjectividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)... (SARRAZAC, 2002, p. 229)

4. Embora não seja o foco deste artigo, a mesma questão é se encontra em diversas peças e obras de Beckett, como *Ato sem palavras I e II*, *A última fita de Krapp*, *Malone morre*, *O inominável*, *Molloy*, *Ping* etc.

Por essa descrição, mesmo sem termos uma definição mais precisa do termo, podemos compreender com facilidade a que ele se refere. Podemos, por isso mesmo, nos dar conta de que as peças de Beckett nos apresentam esse traço de modo contundente, desviando-se do antigo modelo para se aproximar do novo paradigma, o drama-da-vida.

Talvez isso explique parcialmente a sensação que um público mais tradicionalista tem ao ler/assistir suas peças, a de que algo está fora de lugar, um pouco deslocado em relação às expectativas que se poderiam criar para o teatro e suas técnicas. Afinal, são milênios de arte dramática repensados em um tempo consideravelmente curto – mas também um período, como já dissemos, em que muito se avançou e se transformou com uma velocidade estonteante.

Estilo e interpretação

Ao pensarmos as peças de Beckett sob as perspectivas até aqui apontadas, devemos também nos colocar uma questão fundamental: a maneira como é feita a composição da sua obra, tal qual ela se dá, com as suas idiossincrasias tão características, estaria no lugar de uma composição de estilo ou faria parte de um pensamento de mundo?

Ao meu ver, a resposta deveria ser sim para ambas as possibilidades. Beckett escreve com uma visível preocupação com a forma, com a técnica, com a repetição, com a subversão. A recorrência do tratamento da linguagem (incluindo aqui a linguagem dramática) de maneira extensa e progressiva ao longo de suas peças nos conduz ao pensamento de que há aqui a criação de um estilo próprio que se insere na obra justamente por meio da repetição e alargamento dos mesmos padrões.

Por outro lado, quando pensamos em *quais* são os padrões adotados e preferidos pelo dramaturgo e os colocamos ao lado do que poderíamos chamar de “conteúdo” das peças, analisando-os junto ao contexto de produção do autor, torna-se mandatório admitir o paralelismo entre o *estilo* (ou linguagem, ou técnica) de Beckett e seu *pensamento*, subjacente à obra como um todo.

Desse modo, nos permitimos por isso ler algo da visão de mundo beckettiana a partir não só do *que* é dito, mas também pela maneira *como* isso vem à tona nas peças. O que se torna ainda mais curioso ao elencarmos os seus pontos fundamentais no que diz respeito à técnica, que podemos resumir, nas palavras de Sarrazac, a “uma estética da repetição-variação”. (SARRAZAC, 2017, p. 35)

Ora, uma das primeiras características a nos chamar a atenção ao lidar com as peças de Beckett é, precisamente, a repetição. Repetem-se falas, situações, palavras, rubricas. Muitas vezes, como pontuado pela ideia da “-variação”, com leves alterações entre uma e outra reincidência de um desses elementos. Um bom exemplo é o caso de *Fim de partida*, em que aparecem sucessivas falas nas quais a ideia central é a de que “não há mais...”, ideia complementada pelos mais diversos objetos: calmantes, bicicletas, papa, caixões etc.

Mas, pelo momento, gostaria de me voltar mais a um outro tipo de repetição-variação, que constatei presente em cada uma das peças analisadas: a da deterioração e crise das personagens, como iremos analisar no próximo tópico.

“Mundo em pedaços”, ou “Das heranças da guerra”

David Le Breton, autor de *Adeus ao corpo* (1999), escreve que “pensar o corpo é uma outra maneira de pensar o mundo”. (LE BRETON, 2003, p. 223) Pois bem, acreditamos que, pelo menos no contexto de Beckett, essa premissa se mostra muito acertada. Pelo alinhamento que percebemos entre seu contexto de escrita (o pós-guerra), sua insistência na subversão da técnica dramática tradicional e a escolha das situações das personagens, que são, afinal, situações-limite, nos parece muito razoável a ideia de que esses três componentes, indicativos de crise, sejam comunicantes entre si.

A relação mais clara pode ser notada a partir da ideia de que, durante a guerra, o corpo humano foi vítima de incontáveis violências, que reverberaram, evidentemente, durante os anos que se seguiram ao fim do conflito. Eliane Robert Moraes, autora de *O corpo impossível* (2002), escreve que:

[...] se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. (MORAES, 2002, p. 60)

Se considerarmos a escrita beckettiana nesse contexto, seremos capazes de notar que ela concretiza justamente a desintegração do corpo e das formas, em cada uma das personagens e em cada uma das peças, intensificando pouco a pouco essa característica até chegar no limite. É por essa via que as personagens se tornam, finalmente, *impersonagens*,⁵ como no caso da narradora-protagonista de *Não eu*, a boca, ou das peças finais, como *Quoi où* ou *Cette fois*, em que as impersonagens são chamadas por nomes pouco evocativos (Bam, Bem, Bim, Bom) ou apenas por letras (A, B e C), respectivamente.

Podemos ver, a partir disso, que o movimento de Beckett é levado cada vez mais ao extremo. Mas para isso ele não partiu de qualquer ponto. Antes da boca-impersonagem de *Não eu*, houve Winnie e Willie, e antes deles houve Hamm, Clov, Nagg e Nell, e ainda antes de todos esses tínhamos Estragon, Vladimir, Pozzo e Lucky, todos já indicativos de uma crise em evolução.

Vemos, portanto, que se a guerra destituiu o homem de sua integridade, tornando-o fragmentado, também Beckett o fez com suas personagens, refletindo a condição

5. Sarrazac propõe que, para que um personagem se torne impersonagem, ela deve possuir “a estranheza radical para com os outros e para consigo”. (SARRAZAC, 2017, p. 186)

desumanizada do homem nesse período de extremos: afinal, a crise do corpo não deixa de ser, também, uma crise da consciência, e nada é mais claro que os efeitos da guerra para provar esse ponto.

Descida às ruínas

Analisando as peças de perto, pude elencar três grandes crises pelas quais passam as personagens de cada uma delas: a imobilidade, a solidão e o desmantelamento, compreendidas como agrupamentos de situações recorrentes e de importância destacada para as próprias personagens.

A primeira, a imobilidade, se constata facilmente já na primeira das peças, *Esperando Godot*. Nela, Vladimir e Estragon são compelidos a se manter no mesmo lugar dia após dia, à espera do sr. Godot, que até onde nos é dado saber, não chega nunca, e todos os dias posterga o encontro para a data seguinte.

Também não é difícil percebê-la em *Fim de partida*, na qual as quatro personagens estão virtualmente presas à casa, pois o mundo lá fora compõe um cenário apocalíptico, no qual não há mais nada. Clov frequentemente se questiona, durante a peça, sobre a possibilidade e o desejo de ir embora, motivado sobretudo pela relação conflituosa com Hamm, seu antagonista, que é paralisado e precisa de ajuda para se movimentar pelo cenário. Enquanto isso, Nagg e Nell, que possuem as pernas mutiladas, permanecem dentro de latões de lixo, igualmente impossibilitados de se mover, fechando o círculo da imobilidade de *Fim de partida*.

Dias felizes, por sua vez, também nos apresenta esse conflito bem demarcado, talvez de maneira até mais evidente que nas peças anteriores: afinal, Winnie, protagonista do drama, está literalmente enterrada – até a cintura, no primeiro ato, e até o pescoço, no segundo. Nesse caso, também ela está impedida de ir aonde quer que seja, enquanto Willie, seu marido, apenas rasteja de um lado para outro, sem dar mostras de estar interessado em partir.

Para o exemplo de *Não eu*, temos uma complicação. Evidentemente, a protagonista da peça não pode ir e vir, e, portanto, está imobilizada, porém a sua condição de fragmentada no dificulta a propor um caráter mais humano a ela. Ora, enquanto narradora, ela conta um passado, e enquanto boca, desprovida do resto do corpo, ela não pode agir de outro modo que não o da fala. Assim, como todos os outros, ela está ou é imobilizada; contudo, creio que devemos considerar à parte a sua condição.

O segundo aspecto mencionado foi a solidão, de constatação igualmente fácil. Em cada uma das peças, as personagens são confrontadas umas às outras por meio da incompreensão e da violência exercida entre si, ora sendo incapazes de compreender e dialogar de acordo com a lógica, como são os ricos exemplos de *Fim de partida*, ora estando sós mesmo em conjunto, como mostra o contraste entre as longas falas de Winnie e o laconismo de Willie.

O que fica evidente nesse ponto é que as personagens beckettianas são, como o sujeito moderno de Sarrazac, isoladas. Vivem “espicaçando os companheiros de infortúnio”, como

coloca Fábio de Souza Andrade⁶ (in: BECKETT, 2010b, p. 16), enquanto experimentam “o vazio, a solidão, a vontade irrealizável de acabar.” (Idem.) Essa experiência comum, posta em prática nas quatro peças analisadas, pode ser inferida nos mais diversos exemplos. A tentativa de beijo entre Nagg e Nell, na mesma *Fim de partida*, ajudam a ilustrar essa condição:

NAGG
Um beijo!

NELL
Não dá.

NAGG
Vamos tentar.

As cabeças tentam com esforço aproximar-se, não chegam a se tocar, separam-se.
(BECKETT, 2010b, p. 56-57)

Muitas outras cenas são capazes de evocar essa mesma sensação de isolamento: a ausência de interlocutor em *Não eu*, os mal-entendidos de *Esperando Godot*, as ameaças de Hamm a Clov em *Fim de partida* e a elucubração infinita e incorrespondida de Winnie em *Dias felizes* são apenas algumas das faces mais evidentes desse aspecto nas peças de Beckett.

O terceiro traço levantado foi o desmantelamento. Levando em conta que desmantelar-se quer dizer desfazer-se, desintegrar-se, destruir-se... torna-se claro que cada uma das personagens em questão está sujeita a esse paradigma da ruína, e, da mais distante à mais recente, há um declive acentuado.

As personagens de *Esperando Godot*, que desde o princípio da peça já apanham e passam fome, se defrontam perplexos, no segundo ato, com o par Pozzo e Lucky: este, torna-se mudo; aquele, cego; ambos muito prejudicados em relação à sua situação do dia anterior, no primeiro ato. Daí para *Fim de partida* foi apenas um passo: nesta, Hamm já surge cego e paralítico; Clov incapaz de se sentar (e de partir); Nagg e Nell, senis e mutilados. Também não podemos esquecer a emblemática morte em cena de Nell, constatada sem qualquer comoção.

Para *Dias felizes*, reservou-se a meia idade e a decadência da velhice. Winnie se queixa constantemente de ter perdido a beleza, de que já não sejam vistos seus seios ou suas pernas, enquanto Willie, compondo o par, a ignora em sua quase-mudez. Já em *Não eu*, mais uma vez, a situação toma novas proporções: a humanidade foi retirada de cena, e o que resta é apenas um fragmento atabalhado de corpo, cujo resto passa a ser de todo irrelevante.

6. Tradutor de Beckett e autor do prefácio a *Fim de partida*.

Fim de conversa

Neste breve artigo, tentei articular as principais formas da subversão e da crise do corpo que pude encontrar nas peças selecionadas. A partir do que foi levantado, podemos destacar dois pontos como fundadores para este e outros trabalhos que pretendam estudar a dramaturgia e a personagem beckettiana pelo viés formal.

O primeiro deles é a consideração de que o contexto de escrita, no panorama da história mundial, mas também em relação à evolução da forma dramática, é de importância fundamental para compreender a subversão da forma empreendida por Beckett. Sem ela, corremos o risco de não estar a par da devida importância do caráter inovador e, mais!, do traço revolucionário e político do autor de *Esperando Godot*.

O segundo, que também me parece indispensável, é ter em mente que as personagens beckettianas e sua figuração, progressivamente mais subvertida, mais desfigurada, são parte do projeto de estilo do autor e de sua visão de mundo. Afinal, é por eles que, ao longo de sua obra, Beckett leva cada uma das formas com que lida – o diálogo, a lógica, o drama, a fábula, a personagem, etc. – a um tensionamento que as confronte com seu próprio limite.

Referências:

- BECKETT, Samuel. *Catastrophe et autres dramaticules*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.
- BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.
- BECKETT, Samuel. *Não eu*. Tradução de Lauro Baldini. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/insulto-ao-publico-pecas-teatrais/nao-eu-samuel-beckett-traducao-de-lauro-baldini/>> Acesso em 25 jun. 2019.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Zahar: Rio de Janeiro, 2003.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*. 2a Ed. São Paulo: Papirus, 2003.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sônia Azevedo. ed. 1. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês (Século XVIII)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MATERIALIDADES NA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

Marcos Nogueira GOMES¹

Resumo

O artigo consiste em uma reflexão sobre a relação entre texto e cena na dramaturgia contemporânea, indicando a presença de elementos cênicos absorvidos pela escrita teatral, que configuram novas possibilidades de escrita e encenação, mais permissíveis entre si. Em seguida, partindo do conceito de materialidade em Jean-Pierre Sarrazac e Sílvia Fernandes, são levantadas outras possibilidades de diálogo entre o espectador e o fenômeno teatral.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea; Materialidade; Teatro performativo.

Abstract

The article consists of a reflection on the relation between text and scene in contemporary dramaturgy, indicating the presence of scenic elements absorbed by theatrical writing, which configure new possibilities of writing and staging, more permissible among themselves. Then, starting from the concept of materiality in Jean-Pierre Sarrazac and Sílvia Fernandes, other possibilities of dialogue between the spectator and theatrical phenomenon are raised.

Keywords: Contemporary playwriting; Materiality; Performative theater.

1. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP e Integrante do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra & Ato. Publicou a peça Luz Fria (Patuá: 2014). É autor, entre outras peças encenadas, de Motel Rashômon, Recursos Humanos e Origem Destino - adaptada para o formato HQ: Cidade das águas (Pólen: 2015).

Ao longo do século XX, à medida que o texto se desloca para fora do epicentro da criação, a cena e o texto se emancipam da tutela do gênero dramático, permitindo que o material textual seja manipulado em favor de um discurso dado pela fricção. Há, com isso, uma alteração na forma como a dramaturgia, e também o dramaturgo, irá se posicionar frente ao processo – principalmente, pela exploração de diferentes maneiras de contato entre texto e cena. Cria-se, com isso, uma zona de atrito – como aponta Patrice Pavis –, em que se torna quase “impossível separar escritura de encenação”.

Onde é que se dá, então, a encenação? A escritura absorveu-a em grande parte, como se o autor, desde uma instância superior, já tivesse regulado inúmeros problemas cênicos: ambiguidades não elimináveis, personagens não figuráveis, mudanças constantes de chaves de jogo, convenções e níveis de realidade. O encenador não é mais dono da atuação, ou pelo menos não é o único dono: é apenas um sócio do autor e do ator, um “homem sem importância”. Quase que se tornou impossível separar a escritura da encenação, mesmo que a antiga divisão do trabalho continue a distinguir funções de autor, ator, encenador (e espectador). (PAVIS, 2010, p. 131-2)

Essa pluralidade de procedimentos cênicos incorporados pela dramaturgia pode ser encontrada hoje na produção paulistana expressa por diversas tentativas de alargar e, por vezes, subverter as fronteiras do drama; são recursos articulados pelo autor no corpo do texto que revelam a estrutura da cena, e que, de maneira geral, valorizam a metalinguagem, a performatividade e o hibridismo formal, mas que, em sua essência, refletem as iniciativas dos dramaturgos de encontrar uma forma de imprimir no papel o seu tempo. É com este objetivo que eles foram testando alternativas, incorporando outros elementos, à medida que o drama, enquanto gênero literário, encerrado em um universo fechado e linear, passa a não dar mais conta de abarcar o sujeito moderno e contemporâneo. Segundo Jean-Pierre Sarrazac, no primeiro capítulo de *O futuro do drama*, “escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na conversão das formas.” (SARRAZAC, 2002, p. 34).

Sarrazac observa também que a escrita contemporânea tem como característica a costura de diferentes discursos, gêneros e estilos. Um tipo de linguagem polifônica, dada pela edição de fragmentos e estilos permissíveis à cena, e pelo emprego de diferentes formatos de notação – e não pela reprodução exclusiva de relações intersubjetivas que se articulam dentro de uma estrutura fabular linear. Para Sarrazac, trata-se de uma noção de rapsódia: “um gesto de criação poética” perpetrado pelo “autor-rapsodo”,² no sentido de costurar, quase que literalmente, o texto (SARRAZAC, 2012, p. 152).

2. “(...) autor-rapsodo, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa ‘costurar’ –, ‘costura ou ajusta cânticos’. Através da figura emblemática do rapsodom que se assemelha igualmente à do ‘costurador de *lais*’ medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódica aparece, portanto, ligada de saída ao domínio do épico: o dos cantos e da narração homéricas, ao mesmo tempo em que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a co-

Pensar a dramaturgia contemporânea, neste contexto, é dialogar com a cena. É entender que não há mais determinações entre instâncias cênicas e literárias, mas uma relação congruente diretamente ligada à prática teatral. É entender também que esta prática não está apartada da teoria e da reflexão, como polos estanques, mas imbricados em um processo de criação mútuo – e, principalmente, é entender que separar todas estas categorias seria corroborar com o vazio entre um empirismo sem pensamento e um pensamento sem experiência (REWALD, 2005). Para analisar a dramaturgia contemporânea, portanto, é imprescindível levar em conta as transformações cênicas que o teatro vem sofrendo ao longo do tempo, especialmente a partir do final do século XIX, com a crise do drama, apontada por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*; mas também abordada por outro viés em *Drama em cena*, de Raymond Williams. Obras fundamentais que hoje se desdobraram em diversas produções teóricas, não só dedicadas à relação entre forma e conteúdo – com o fez Szondi –, ou entre texto e cena – como na abordagem de Williams –, mas que passam a incluir elementos da *performance art* em suas conceituações.

Quando o drama deixa de ser o epicentro, ou a correspondência direta da cena, para se transformar em um dos elementos, entre tantos outros – em uma condição agora não mais hierarquizada, mas horizontal, que pressupõe a interferência mútua entre texto e cena na composição de um espetáculo –, a análise sobre a dramaturgia contemporânea, conseqüentemente, deve envolver a cena em sua abordagem, seja por meio da apreciação do fenômeno teatral como um todo, englobando a escritura cênica proposta pela encenação, sendo investigando, no próprio texto, os vestígios cênicos incorporados em sua estrutura.

Sílvia Fernandes nos lembra, no entanto, que este movimento não é novo, uma vez que a dramaturgia sempre esteve em relação com a cena, seja por oposição ou por correspondência. A forma dramática, ela diz, “além de expressar um sentimento de época, sempre revelou uma prática cênica, um tipo de desempenho e uma determinada imagem da representação” (FERNANDES, 2010, p. 158), e que, portanto, o dramaturgo sempre considerou os elementos da cena, como o espaço, o estilo e o modelo de fábula em sua escritura. A diferença, segundo a autora, estaria no fato de que, nas dramaturgias contemporâneas, é possível identificar o esvaziamento da ação dramática como elo determinante entre o texto e a cena. Uma resposta, talvez, à “escritura autoral dos encenadores”, seja, portanto, o florescimento de uma dramaturgia “não dramática, sem ação, que em última instância é autônoma” (Idem, *ibidem*).

Esta dupla autonomia do texto em relação ao drama, e da cena em relação ao texto, contribuiu para que a dramaturgia se aproximasse da poesia, do depoimento e do relato,

ralidade. Situada na origem de um gesto de criação poética, bem como na confluência dos principais dados do drama moderno, a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica. Através do *rapsodo*, com efeito, a *rapsódia* faz ouvir uma *voz rapsódica*, a que produz uma *rapsodização* que se resolve num *transbordamento rapsódico* – uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas – que por sua vez se inscreve num *devenir rapsódico*.” (SARRAZAC, 2012, p. 152. Grifo do autor)

apropriando-se de outros gêneros literários e, assim, tornando-se cada vez mais híbrida; por outro lado, a autonomia da cena fez surgir uma série de encenações de textos não escritos para o palco, como romances, poemas, documentos oficiais, jornalísticos e biográficos, entre tantas outras possibilidades de articulação da palavra no palco. Tanto da perspectiva do texto como da cena, a relação entre estes componentes teatrais passou a ser determinada pela fricção, pela resistência ou pela justaposição. Para Sílvia Fernandes, um dos exemplos mais radicais deste fenômeno são as encenações feitas por Bob Wilson das peças de Heiner Müller:

A verdade é que as montagens de Müller por Wilson tinham pouca semelhança com o que se entende por encenar um texto dramático. O artista americano gravava a íntegra das peças do dramaturgo e as exibia ao público como trilha sonora da escritura cênica. Na realidade, o que se via no palco era a justaposição do texto do dramaturgo no espaço sonoro e do texto do encenador no espaço cênico, literatura e teatralidade justapostas para criar um sentido aberto, que cabia ao espectador completar. (FERNANDES, 2010, p. 158)

Neste exemplo extremo de rearticulação entre texto em cena, no contexto da dupla autonomia, é possível ainda identificar as camadas que compõem o espetáculo, sem que um elemento determine o outro. No cerne desta questão, está a dissolução de um modelo dramático em que o sentido unívoco emana da representação, para que seja inserido, nesta equação, o olhar ativo do espectador – que, em última instância, é quem determina, entre vários caminhos possíveis, os sentidos do fenômeno teatral. Este é um dos pilares que estruturam o teatro pós-dramático segundo a proposição de Hans-Thies Lehmann.

Luiz Fernando Ramos, no entanto, lembra que o conceito de pós-dramático não pode ser compreendido como um “estágio necessário e inédito na evolução da forma dramática” (GUINSBURG; FERNANDES, 2009, p. 68). Artistas como Edward Gordon Craig (1872-1966) e Adolphe Appia (1862-1928) anteciparam a constituição de uma cena completamente autônoma do modelo dramático, “fundada estritamente em sua própria materialidade, e numa sintaxe composta a partir da arquitetura cênica e de sua movimentação.” (Idem, *ibidem*). Muito antes, porém, uma *poética da cena*, da qual se subentende a tensão entre o dramático e espetacular, já estaria contida na reflexão estética de Richard Wagner, no século XIX, mas também presente no teatro elisabetano e no barroco espanhol: “Numa perspectiva mais radical, a poeticidade do espetáculo nunca esteve ausente da reflexão sobre teatro, desde suas formas mais primitivas às mais acabadas, e mesmo na *Poética* de Aristóteles ela já está apontada.” (Idem, p. 64). Neste sentido, a divisão entre *mythos* e *oposis*, na poética de Aristóteles, não teria outro fim senão possibilitar a análise do fenômeno total da tragédia, e não necessariamente instituir duas unidades distintas, da qual o texto prevaleceria sobre a cena; pelo contrário, tanto um quanto outro estariam plenamente integrados no todo e em suas partes.

Se a tensão entre o dramático e o espetacular, ou entre o teatral e o antiteatral, gerou tanto manifestações radicalmente antidramáticas e

antimiméticas como reações opostas, seria mais adequado, antes de perceber a contemporaneidade como superação do paradigma dramático, reconhecer como essa tensão adquiriu, hoje, características próprias, por certo históricas, mas que não chegam a configurar o coroamento de uma progressão necessária. (Idem, p. 67)

Jean-Pierre Sarrazac, no caminho aberto por Bernard Dort (1977), considera que a tensão da forma dramática – tanto no que se refere à relação entre texto e cena, como no que se refere à relação entre forma e conteúdo no interior do drama –, a partir do final do século XIX, não caminha para uma superação dialética, como previa Peter Szondi, pela irrupção do elemento épico; nem para o florescimento de uma forma pós-dramática que, de algum modo, conteria o drama em sua formulação, mas amplamente reconfigurado pela cena. Em sua abordagem, pelo contrário, é a própria ideia de superação que é questionada, para que em seu lugar seja introduzida a noção de devir, no sentido de atribuir ao drama um movimento inerente e permanente de reinvenção. Desvios, hibridizações, apropriações seriam uma condicionante dos escritos para teatro, que sempre conviveram – de maneira mais harmônica ou mais conflituosa – com a dupla determinação do texto teatral – ao mesmo tempo literatura e teatro; ao mesmo tempo texto e cena.

Se com o fim da era textocentrista, em que o texto determinava a encenação, a cena pôde emancipar-se do drama, o texto, em um duplo movimento, pôde tanto se afastar do modelo convencionado a partir do Renascimento, como, em grande medida, pôde também se apropriar da cena, internalizando-a cada vez mais, ao ponto em que se torna quase impossível, hoje, estabelecer os limites entre um e outro. É neste contexto que Josette Féral retoma a distinção entre *texto* e *texto performativo* proposta por Richard Schechner, para assim refletir sobre a produção contemporânea. O *texto*, na definição de Schechner, preexiste à representação, servindo de ponto de partida para a encenação, e sobrevive a ela enquanto obra literária autônoma. Já o *texto performativo* é indissociável da representação e existe apenas enquanto materialização cênica relacionada a outros componentes da escritura teatral; não pode ser tomado, a princípio, enquanto obra literária, pois depende da cena para existir (FÉRAL, 2015, p. 247). Em ambos os casos, Féral considera que sempre haverá um terceiro elemento textual, o qual denomina *texto espetacular*, que, em última instância, é o que determina a existência de um texto no palco. Em sua análise, seria este o “resultado de uma urdidura cerrada entre o texto e os demais elementos da representação, uma urdidura na qual os elementos estão estreitamente imbricados e quase que indissociáveis.” (FÉRAL, 2015, p. 250-251). Neste sentido, todos os textos levados à cena são incorporados pelo texto espetacular, sem, necessariamente, entrarem para a categoria de textos performativos.

De fato, seria adequado dizer que os dois termos desta distinção – “texto” e “texto performativo” – representam os dois polos entre os quais oscilam atualmente as encenações no seu uso do texto e que o teatro, segundo os encenadores, as épocas e a estética teatral do momento, têm oscilado – e oscila sempre – de um extremo ao outro. [...] A distinção entre um teatro baseado no texto prévio que lhe serve de matriz para a encenação

e um teatro em que o texto significativo é apenas o texto performativo representa, demasiado bem, intuitivamente, a diferença entre “teatro tradicional” e o “novo teatro.” (FÉRAL, 2015, p. 250)

Mais à frente, Féral irá relativizar esta polaridade, afirmando que não se trata de uma relação de exclusão, mas de complementaridade, da qual variam em dosagem:

A riqueza de uma encenação vem, paradoxalmente, não somente da fricção entre essas duas realidades, mas da resistência de uma frente à outra, de sua complementaridade. É da percepção que o espectador tem ao mesmo tempo dessa fricção e da justeza das escolhas efetuadas, das dosagens entre texto e texto performativo que nasce o seu prazer. (Idem, p. 265)

Em diálogo com Féral, Sílvia Fernandes irá trazer para o centro da questão a ação dramática que, pela sua transformação – e em alguns casos, pela sua ausência – engendrou profundas mudanças na relação entre texto e cena a partir do início do século passado. A autora resgata em sua argumentação a cisão entre fala e ação apontada por Raymond Williams ao analisar a peça *A gaiivota*, de Tchekhov, em que os diálogos já não correspondem à ação, em uma clara separação entre fala e performance. Neste contexto, o texto cria um hiato, forçando a encenação a agir sobre ele, perdendo, conseqüentemente, sua correspondência direta com a cena.

Ao preencher esse hiato, a encenação permitiu à dramaturgia completar o percurso de autonomia e de expurgo da ação dramática a que me referi anteriormente. E, por outro lado, também estimulou o movimento paralelo de incorporação da nova materialidade cênica. Nesse caso, a contaminação do drama pela cena contemporânea aconteceu especialmente pelo uso de procedimentos literários que já não pretendiam construir uma ação dramática para ser atualizada pelo palco. Agora os dramaturgos procuravam incorporar a própria teatralidade ao texto, na tentativa de apropriar-se de tudo aquilo que na representação é especificamente cênico. (FERNANDES, 2010, p. 162-163)

O surgimento da noção de material no teatro moderno, segundo Sarrazac, “decorre num primeiro momento da crise da mimese, bem como da reavaliação das dramaturgias tradicionais, do tipo aristotélico e neoaristotélico”. (SARRAZAC, 2012, p. 103). Esta noção aparece também em boa parte das teorias sobre teatro contemporâneo, e pode ser considerada peça-chave na formulação de um teatro pós-moderno ou pós-dramático, se tomarmos como exemplo a abordagem de Hans-Thies Lehmann; ou ainda performativo, na definição de Josette Féral. Em ambos os casos, o material designa mais do que objetos cênicos concretos, e pode se referir ao próprio texto ou aos textos que entram na composição de um espetáculo. Em princípio, a materialidade, que se restringia ao significante dos elementos cênicos da representação – corpo dos atores, luz, som e locução – volta-se, na contemporaneidade, para a própria materialidade da linguagem.

A exemplo do que acontece com números, termos ou conceitos empregados no campo das escritas dramáticas contemporâneas, assistimos

então atualmente a uma radicalização da noção de material. Não apenas o material emancipa-se doravante da significação a que ele supostamente servia e dos limites nos quais estava inscrito, para adquirir um status mais fundamental, como, tornando-se textual, constitui-se um elemento de opacidade. À transparência do material-objeto que “conta” que se enuncia como signo, podemos opor a opacidade do material-texto, que resiste às tentativas de lhe conferir um sentido, de interpretá-lo. Essa evolução pode ser relacionada com toda uma corrente filosófica. Com Derrida, por exemplo, que se opõe ao ideal de transparência da comunicação, sublinhando a resistência e a opacidade da fala, ou então em Foucault, que defende a entrada do caso, do descontínuo, da materialidade do pensamento. (SARRAZAC, 2012, p. 105)

No conceito de teatro pós-dramático, a materialidade da cena e do texto converte-se em questionamento da representação, manifesta pela quebra da ilusão e pela desconstrução do drama. Fundamental, neste processo, é entender que entre a cena e o texto não há mais nenhuma hierarquia – fenômeno denominado por Lehmann (2007, p. 143) como parataxe –, de modo que o “texto será considerado apenas como elemento, camada e material da configuração cênica, e não como regente desta configuração.” (LEHMANN, 2008, p. 19). O texto, em seu novo status, ganha autonomia em relação ao universo hermético do drama, não prescindindo mais de um “cosmos fictício, de um universo diegético” para existir, podendo, assim, voltar-se à palavra e à linguagem. E ainda, como identificamos em alguns textos analisados nesta dissertação, promover a irrupção de uma camada de realidade não restrita a apartes e apóstrofes emoldurados pelo *cosmos fictício*, mas como camada constituinte da própria estrutura dramática (LEHMANN, 2008, p. 163). É nesse sentido que, segundo Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, “a ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’ para “torna-se uma ordenação de signos.” (RANCIÈRE, 2009, p. 55).

No conceito de teatro performativo, Féral irá colocar a performance no centro da questão, partindo das operações descritas por Richard Schechner (2003), em que a ordem da presença se impõe sobre a ordem da representação:

1) Ser/estar, ou seja, se comportar; 2) Fazer. É a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* aos seres humanos; 3) Mostrar o que se faz (ligado à natureza dos comportamentos humanos). Esse consiste em apresentar-se como espetáculo, a mostrar (ou se mostrar). (FÉRAL, 2015, p. 118)

Neste sentido, o “ato performativo” confere materialidade aos elementos cênicos e, mais ainda, à linguagem que se revela enquanto jogo – e não mais como estrutura narrativa ficcional, voltada para a ilusão e para a representação real. Em seu lugar, encontra-se a presença, o aqui e o agora, e a materialidade dos elementos que compõem este instante. Segundo Erika Fischer-Lichte, em *Estética do performativo*, a performance provoca, essencialmente, uma oscilação entre sujeito e objeto – entre palco e plateia, entre significado e significante –, que aparece também na relação entre materialidade e representação. Fundamentalmente, a performance desestabiliza polos dicotômicos sem necessariamente superá-los. Há, portanto, no centro

da operação performática, “um constante intercâmbio em busca de estabilização, em que se destaca o momento de instabilidade e mudança, o limiar – em que uma ordem de percepção é alterada, mas outra ordem ainda não está estabelecida.” (MOREIRA, 2010, p. 106).

Para o espectador/leitor, essas dramaturgias promovem o apagamento dos limites entre palco e plateia, na medida em que não se separam mais os acontecimentos do enredo das situações materiais que elas evocam. Neste sentido, “o significado permanece por princípio suspenso” (LEHMANN, 2007, p. 145), em oposição ao ordenamento empreendido pelo texto dramático.

Se o real se impõe em relação a uma situação encenada no palco, isso se espelha na plateia. Se o espectador se pergunta (forçado pela prática da encenação) se deve reagir aquilo que se passa no palco como ficção (esteticamente) ou como realidade (moralmente, por exemplo), essa via do teatro no limite do real justamente desestabiliza a segurança irrefletida e a certeza com que o espectador vivencia seu estado como um modo de comportamento social não-problemático. (...) Toda vez que se dá esse apagamento dos limites, infiltra-se no teatro pós-dramático a qualidade de *situação* no sentido enfático do termo, mesmo nos casos em que ela parece pertencer de modo geral ao teatro clássico, com sua nítida distinção de palco e plateia. (LEHMANN, 2007, p. 169. Grifo do autor.)

Trata-se de uma forma diferente de percepção do sentido que, como aponta Lehmann, não se dá imediatamente por meio do encadeamento dramático, e sim por meio de um conjunto de “impressões sensíveis”, que exige do receptor uma “atenção flutuante por igual”:

A consequência de tudo isso é uma mudança de atitude por parte do espectador. Na hermenêutica psicanalítica, fala-se de “atenção flutuante por igual”. Freud elegeu esse conceito para caracterizar a maneira como o analista escuta o analisado. Tudo depende aqui de *não compreender imediatamente*. Ao contrário, a percepção tem de permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se disse antes ser encarado sob uma luz muito diversa. Assim, o significado permanece por princípio suspenso. Justamente aquilo que é secundário e insignificante é registrado com exatidão, porque em seu não-significado imediato pode se mostrar significativo para o discurso da pessoa analisada. De modo similar, o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento de impressões sensíveis com “atenção flutuante por igual”. (LEHMANN, 2007, p. 145. Grifo do autor.)

Referências:

- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MOREIRA, Leonardo Faria. *Escuro: uma dramaturgia cúmplice*. São Paulo, 2010. 211f. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas. ECA, USP, São Paulo, 2010.

- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea. Origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- REWALD, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies. An Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 2002. E *Performance Theory*. Nova York e Londres: Routledge, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



Arístides Vargas e Charo Francés - grupo de Teatro Malayerba. Teatro Pregones. Bronx, New York, NY. 26 de novembro de 2012. Imagem do espetáculo. Foto: **Elena Vargas**.

TRADUÇÃO

INSTRUÇÕES PARA ABRAÇAR O AR¹

Texto

Arístides VARGAS²

Tradução

Diogo SPINELLI³

PERSONAGENS

ELA, velha.

ELE, velho.

COZINHEIRA, mulher jovem.

COZINHEIRO, homem jovem.

VIZINHA, mulher madura.

VIZINHO, homem maduro.

Agosto de 2018
Natal, Brasil.

1. A primeira montagem brasileira de *Instruções para abraçar o ar* estreou em dezembro de 2018 no Teatro do CEU Mestre Manoel Marinheiro, em Natal, sob direção de Diogo Spinelli.

2. Arístides Vargas é ator, professor, pesquisador, e um dos diretores e dramaturgos mais importantes da América Latina. Escreveu, entre outras, as peças: *Nuestra Señora de las Nubes*, *Jardin de Pulpos*, *La Edad de la Ciruela*, *Pluma*, *La Muchacha de los Libros Usados*, *Donde el viento hace buñuelos*, *Instrucciones Para Abraçar el Aire*.

3. Diogo Spinelli é ator e diretor teatral, integrante do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal/RN) e cofundador do portal de críticas Farofa Crítica (Natal/RN).

à Chicha Mariani

A ação da obra transcorre em três espaços: o espaço d'Ele e Ela, o espaço dos cozinheiros e o espaço dos vizinhos. A partir da cena 12, estes três espaços se fundirão em um, assim como as temporalidades.

1.

ELE

Todos os dias nos levantamos ela e eu e nos contamos a mesma história.

ELA

Todas as manhãs nos levantamos ele e eu, no mesmo instante, nos sentamos na beirada da cama, nossas costas a um metro e meio de distância.

ELE

Porque nos amamos, todos os dias temos que nos contar a mesma história, ela e eu.

ELA

Para continuarmos nos amando, temos que nos contar a mesma história, ele e eu.

ELE

Mas nós a contamos de uma forma particular.

ELA

Sim. Não falamos, tomamos nosso café da manhã em silêncio, e de repente ele diz: “você se lembra?”, e eu não me lembro de nada, e a fatalidade diária de recordar algo impreciso, que muda de data, que define, faz com que eu me cale, e ele me diz: “você se lembra?”, e eu digo “vagamente, me lembro”. A essa altura, a única coisa real é o café que compartilhamos. E de repente ele diz: “vou indo”.

ELE

Vou indo.

ELA

Ele vai porque toca violoncelo na sinfônica.

ELE

É mentira, eu não toco em nenhuma sinfônica. Eu cultivo árvores quando os pássaros fogem, e cultivo pássaros quando as árvores caem... Que outra coisa pode fazer um homem que chora, e que ocupa tanto do seu tempo com essa atividade que já se esqueceu como se toca um violoncelo?

Vou indo. Volto à noite.

ELE

... ele me diz no batente da porta a ponto de ir.

ELE

Você se lembra da casa?

ELA

Você se lembra da casa?, ele me diz no batente da porta a ponto de ir.

ELE

Por que permanece calada?

ELA

Permaneço calada porque não sei a que casa ele se refere.

ELE

Você sabe que quando digo casa sempre é a mesma casa.

ELA

Não é assim.

ELE

Por que você diz isso?

ELA

Porque não é assim... Bom, é assim, mas poderia ser de outra maneira.

ELE

Estou no batente da porta, esperando que ela comece a história da casa. Não quero escutá-la, só lhe pergunto para organizar minhas próprias recordações. É uma estratégia: eu pergunto, ela fala, eu escuto... não com o afã de que me conte a história que eu sei, mas para organizar minha própria história.

ELA

O vejo esperar e me pergunto: quantas casas cabem na vida de uma pessoa? Quantas camas formam os sonhos de uma vida? Quantas cadeiras formam a espera de uma mulher como eu?

ELE

Observo como ela pensa, eu também penso, e nossos pensamentos cavam, cavam, e não encontram nada. Vou embora.

ELA

Então ele vai embora e ela fica sozinha, até a noite, quando ele chega e eles dormem e sonham que têm filhos e netos, e acordam sozinhos, agitados pela solidão que os rodeia;

então ele diz: “quer conversar?” e ela diz “sim”; e o que se segue é o silêncio cheio dessas coisas que só ele e eu escutamos. Ele se vai, e sempre ficam coisas a dizer.

2.

COZINHEIRO

Bom, sempre ficam coisas a dizer, não? O que eles não sabem é que estão dizendo as coisas que ficaram a dizer. Ampliemos a imagem, façamos um plano geral: eles falam de uma casa, mas entre a casa de que falam e a casa em que moram há [quantidade de anos entre 1976 e o ano de apresentação da obra] anos de distância. Parece muito, mas na realidade não é nada, porque no momento em que digo [mesma quantidade de anos], tudo volta a ser agora. Caoticamente agora. Mas, façamos um plano geral... Não, não sou cineasta, sou cozinheiro.

COZINHEIRA

Eu também sou cozinheira.

COZINHEIRO

Sim, ela também é cozinheira.

COZINHEIRA

Cozinha nacional.

COZINHEIRO

Cozinha regional.

COZINHEIRA

Não, cozinha nacional.

COZINHEIRO

Bom, nacional, bem... Eu dizia a vocês que eu gosto de planos gerais. Por isso eu gosto de organizar superfícies com comida, entendem, uma paella é uma superfície, uma pizza é uma superfície, um guisado de cordeiro é uma superfície...

COZINHEIRA

Por isso ele gosta dos planos gerais.

COZINHEIRO

Como?

COZINHEIRA

Que você gosta das coisas assim... não sei, de um modo que se veja tudo de uma vez, isso é um plano geral, não? Ou um prato geral?

COZINHEIRO

(Pausa) Sem comentários. Eu dizia a vocês que eu gosto dos planos gerais, por isso, me custa muito ver os filmes de Bergman até o final. Você sabe quem é Bergman?

COZINHEIRA

Não.

COZINHEIRO

Bergman era um tipo... um sueco, que enchia a tela de rostos doloridos. Aos dez minutos qualquer um implorava por um plano geral: “por favor, queremos ver a paisagem. Por favor, as campinas suecas! As ruas de Estocolmo, por favor!”, mas aos quinze minutos, esse mesmo qualquer se dava conta de que para Bergman a paisagem e os planos gerais eram os rostos doloridos de seus compatriotas. Era genial esse Bergman.

COZINHEIRA

E Batman?

COZINHEIRO

O quê?

COZINHEIRA

Batman. Você gosta do Batman?

COZINHEIRO

Olhe os meus sapatos ... *(a golpeia com um maço de cebolinha)*

COZINHEIRA

Não me bata com as cebolinhas!

COZINHEIRO

A próxima vez te bato com a cesta de verduras. Estamos falando de cinema de arte e você me sai com uma merda de filme.

COZINHEIRA

Sim, mas não me bata com as cebolinhas.

COZINHEIRO

Não me bata com as cebolinhas... idiota!

COZINHEIRA

Não fale assim comigo!

COZINHEIRO

Eu falo com você como eu quiser!

COZINHEIRA

Sim, mas não me bata com as cebolinhas...

COZINHEIRO

Eu sou um grande mestre de cozinha, um *master chef*, e você é uma auxiliar de cozinha, entendido? E as auxiliares de cozinha não tem que saber de cinema de arte... Você pergunta a uma auxiliar de cozinha quem é Kurosawa, e ela acha que se trata de uma moto... Onde estávamos?

COZINHEIRA

Nos pratos gerais.

COZINHEIRO

Eu falava que eu gosto dos planos gerais, e desde pequeno fui assim. Comia cuscuz com ovos⁴ e ia para a escola. Cuscuz-escola: plano geral. Também contava quantas horas e quadras separavam a escola do cuscuz. Eu gosto que o cuscuz leve tempo para ser feito, pois nesse tempo, é possível imaginar coisas.

COZINHEIRA

Que lindo, desde menino ele gostava de cuscuz.

COZINHEIRO

Sim, e o que tem? Já crescido, namorei uma garota.

COZINHEIRA

Sim?

COZINHEIRO

Sim, e ela vivia a trinta quadras da minha casa.

COZINHEIRA

Alheia a garota, não?

COZINHEIRO

A procurei longe porque... Eu gosto dos planos gerais. Então, eu comia uma pratada de grão-de-bico com costela de porco e ia vê-la. Ela não gostava de mim, e eu não me importava, porque enquanto caminhava até sua casa, imaginava como era preparado o grão-de-bico com costela e também imaginava um montão de garotas que, essas sim, gostavam de mim. A conclusão é simples: se você namora alguém e essa pessoa não te quer, que ela viva longe o

4. Nesta cena, bem como em cenas subsequentes dos cozinheiros, são mencionados pratos típicos da culinária latino-americana que não são comumente conhecidos pelo público brasileiro. Assim, optamos por encontrar possíveis correlatos em nossa culinária (particularmente na culinária nordestina, uma vez que a obra originalmente foi apresentada em Natal) que pudessem substituir os pratos mencionados na obra original. [N.T.]

suficiente, pois assim você poderá povoar seu imaginário com garotas que te queiram e que você possuirá enquanto caminha trinta quadras.

COZINHEIRA

E você pensa no grão-de-bico com costela que você vai comer quando voltar.

COZINHEIRO

Exato! Você não sabe a quantidade de mulheres que cabem em trinta quadras.

COZINHEIRA

E a quantidade de grãos-de-bico. Que romântico...

COZINHEIRO

Que foi isso?

COZINHEIRA

Nada.

Pausa.

COZINHEIRO

Bem... Quantos coelhos temos para o dia de hoje?

COZINHEIRA

Trinta.

COZINHEIRO

Mãos à obra!

COZINHEIRA

Mãos à obra!

3.

VIZINHA

Escutou? Disseram: “mãos à obra!”.

VIZINHO

Como você consegue escutar uma conversa a trinta metros de distância?

VIZINHA

Você sabe muito bem que sou advogada e nós advogados temos o costume da leitura labial. E me dei conta de que os cozinheiros da casa da frente falam de uma forma esquisita.

VIZINHO

Como?

VIZINHA

Não sei, esquisita.

VIZINHO

É que a casa é esquisita.

VIZINHA

Sabe o que eu vi?

VIZINHO

Não.

VIZINHA

Debaixo do portão da garagem da casa da frente havia sangue.

VIZINHO

Um rio?

VIZINHA

Não, um fio, uma coisa fininha como um fio.

VIZINHO

Os coelhos mortos.

VIZINHA

Por quê? digo eu. Este assunto dos cozinheiros acontece a trinta metros da nossa casa, ou seja, a trinta passos de nosso lar está o inferno, um tipo de organização um tanto angustiante, não sei se o é para um inglês ou um alemão, mas para nós é bastante estressante e o é porque nós, vizinhos que pagamos impostos, que regamos o jardim com métodos ecológicos, que separamos o lixo orgânico do vidro, descobrimos um dia que em frente à nossa casa existe uma casa igual à casa na qual moramos, mas tão igual que temos a sensação filha da mãe de que a casa da frente é um reflexo, sim, um reflexo de nossa própria casa, de nossas próprias vidas, com vizinhos... Não sei, que fazem as mesmas ações, nas mesmas horas, intercaladas com frases como: “o tempo está feio, né?”. Então descobrimos que essa casa tão igual, não se parece um puto com a nossa, que os vizinhos se dedicam a uma atividade terrível, matam coelhos e fazem conservas com eles, um matadouro de abate ilegal no meio da paz caseira. Que filha-da-putice arruinar o *feng shui* dos teus vizinhos com um par de coelhos mortos. Acho que precisamos de detalhes. Voltemos a bisbilhotar para ver se nos organizamos.

4.

ELE

Às vezes penso que esses vizinhos pregados em suas janelas é que têm a culpa do que aconteceu. Às vezes penso que a história começa com os vizinhos, na casa dos vizinhos. Cada dia nos levantamos, ela e eu, e nos contamos a mesma história.

ELA

Para continuar nos amando, devemos contar a mesma história.

ELE

Ainda que nós não estejamos, a história continuará contando a si mesma. Encontrou a menina?

ELA

Não.

ELE

Onde a procurou?

ELA

A procurei em um caderno no qual uma vez guardei uma folha que encontrei num beco em San Rafael.

ELE

E não estava aí?

ELA

Estava o pó da folha, mas a menina não estava.

ELE

E onde mais a procurou?

ELA

A procurei na caixa de botões, mas tampouco estava, entre as agulhas de costura, na caixa de biscoitos e ela não estava, então te pergunto: “é velho esse buscar?”.

ELE

Tão velho como nós, te respondo.

Fazem silêncio.

ELE

Tomou o café da manhã?

ELA

Só o necessário.

ELE

Se vestiu?

ELA

Só para cobrir minha nudez.

ELE

Tomou banho?

ELA

Sem muita vontade.

ELE

Olhou os pássaros essa manhã?

ELA

Só para ver como se agarram ao vazio.

Pausa.

ELE

Dá a sua mão.

ELA

O quê?

ELE

Me dá a sua mão...

Pausa

ELA

Então sinto que alguém que vem do passado se instala entre sua palma e a minha.

ELE

Assim é melhor.

ELA

Assim é melhor.

Pausa

ELE

Quer o abraço do remador?

ELA

Bem...

Se abraçam

ELE

Quer o abraço da árvore?

ELA

Bem...

Se abraçam

ELE

Quer o abraço da chuva?

ELA

Bem...

Se abraçam

ELA

Quer o abraço do ar?

ELE

Bem...

Ele espera que ela o abrace, mas Ela só o olha.

ELA

Outro dia te dou...

ELE

No que está pensando? Te pergunto por perguntar, porque sei o que está pensando.

ELA

Penso que quando encontrar a menina, vou lhe contar que seus avós sabem se abraçar como a chuva, como as árvores, como a brisa, como dois remadores que remam solitários até o Oeste. Às vezes, penso que a história começa na casa dos cozinheiros.

5.

COZINHEIRO

Claro que começa aqui. Nossa história começa aqui.

COZINHEIRA

Porque a dos outros começa em outro lugar, não?

COZINHEIRO

Mãos à obra!

COZINHEIRA

Mãos à obra!

COZINHEIRO

Anda, mata um coelho e me traga.

COZINHEIRA

Eu não mato coelhos.

COZINHEIRO

Mas você é uma pessoa violenta ou não?

COZINHEIRA

Sim, mas não mato coelhos.

COZINHEIRO

Como?

COZINHEIRA

Não mato coelhos.

COZINHEIRO

Você quer que eu informe aos mestres superiores que você não quer matar coelhos?

COZINHEIRA

Mas é que os coelhos me fazem dar pra trás... Quando era menina eu tinha um coelho chamado Trotsky e nós o comemos um dia no almoço. Meu pai era um comunista ortodoxo, e um domingo disse: “Venha, que hoje comeremos a Trotsky?”. Além do mais, quando vejo um coelho eu me lembro de Lewis Carroll, e não quero matar Lewis Carroll, e muito menos metê-lo em um frasco.

COZINHEIRO

Já se vê que você é estúpida. A de Lewis Carroll era uma lebre, animal.

COZINHEIRA

É o mesmo!

COZINHEIRO

Não é o mesmo!

COZINHEIRA

Mas olhe para a cara de uma lebre e olhe para a cara de um coelho... Por que não falam “você comprou coelho por lebre”, hein? Hein? Hein? Porque são iguais. Por isso dizem “você comprou gato por lebre”, porque aí não são iguais, entendeu?

COZINHEIRO

Cada vez que te escuto me convenço que é mais fácil encontrar gente que tenha chapéus em suas cabeças do que gente que tenha inteligência em suas cabeças. Me passe os alhos, que vou fazer um pesto.

COZINHEIRA

Dizia o meu avô que não há nada que um bom sopapo não possa curar... aqui estão os alhos.

COZINHEIRO

Cada vez que escuto você falar do teu avô me convenço de que é melhor ter um cata-ventos na cabeça do que ter um pensamento inteligente. Me passe o manjericão.

COZINHEIRA

Homem, o cata-ventos te indica a direção do vento... Aqui está o mannnnnjjjjjjeeeeeiricão, e o digo assim porque é árabe, viu só como eu sei? Kibe árabe, esfiha árabe, babaganuche árabe...

COZINHEIRO

Silêncio...! (*pausa*) Ouviu algo?

COZINHEIRA

Não...

Pausa

COZINHEIRO

Deve ser o vento sobre o limoeiro nos fundos da casa. Nos fundos da casa tem um limoeiro e às vezes o vento o balança daqui pra lá, daqui pra lá...

COZINHEIRA

A propósito, em que lugar estamos?

COZINHEIRO

Não sei. Os oficiais de cozinha me trouxeram com os olhos vendados, os ouvidos tapados, a boca fechada e o rabo franzido, ou seja, todos os meus orifícios estavam perfeitamente fechados.

COZINHEIRA

Eu, por outro lado, vim por meus próprios meios. Disse: vou, desde que seja por meus próprios meios. Então os colegas me colocaram uma venda e me deram um bastão e assim eu vim, às escuras.

COZINHEIRO

Uma experiência.

COZINHEIRA

Sim, uma experiência... Quebrei os tornozelos de uma mulher e parti a cabeça de um ancião, mas eles não me fizeram nada, claro, porque não é decente bater em uma cega.

COZINHEIRO

Ser cega tem suas vantagens.

COZINHEIRA

Sim. Saber que a escuridão exterior não é o mesmo que a escuridão interior.

COZINHEIRO

Uma auxiliar de cozinha filósofa! Gostei.

COZINHEIRA

Viu só como eu sei?

COZINHEIRO

Mãos à obra!

COZINHEIRA

Sim, mãos à obra!

COZINHEIRO

O primeiro a fazer é conseguir adeptos.

COZINHEIRA

Conseguir coelhos.

COZINHEIRO

Não, adeptos. Nosso produto precisa de adesões.

COZINHEIRA

Mas se o que vamos fazer são coelhos em conserva...

COZINHEIRO

Por isso mesmo.

COZINHEIRA

Como?

COZINHEIRO

Que precisamos de adeptos aos coelhos em conserva.

COZINHEIRA

Cada vez te entendo menos.

COZINHEIRO

Você é uma auxiliar de cozinha e não tem nada que entender. Além do que, você tem que ser otimista.

COZINHEIRA

E é?

COZINHEIRO

Se você se põe a preparar coelhos em conserva e pensa que vão ficar bons, eles ficam bons, do contrário eles ficam ruins, simples assim. É uma questão de atitude.

COZINHEIRA

Precisamos de um livro de autoajuda.

COZINHEIRO

Não, de autoengano.

COZINHEIRA

Como é?

COZINHEIRO

O princípio do otimismo é um princípio de autoengano. Se você se olha todos os dias no espelho e repete “sou a melhor... eu sou a melhor, sou a melhor”... Acaba sendo a melhor. Do contrário, você é a pior, simples assim.

COZINHEIRA

Estou pensando que sou a melhor, estou pensando que sou a melhor, estou pensando que sou a melhor... e zás! Sou a melhor.

COZINHEIRO

Assim não, tem que ter método. Segundo as pesquisas, a maioria dos cozinheiros deste país se considera melhor que seus colegas, mas é só um desejo, e somente o desejo não os fazem os melhores.

COZINHEIRA

Mas antes você disse o contrário.

COZINHEIRO

Você entendeu o contrário.

COZINHEIRA

Eu entendi o que você disse.

COZINHEIRO

Podemos colocar de outra maneira?

COZINHEIRA

Pois não.

COZINHEIRO

O cozinheiro Farias foi cozido a tiros, na madrugada, quando saía do restaurante no qual estava isolado porque o considerávamos o melhor, e sempre matam o melhor. Por isso não se deve ser o melhor, ou melhor, deve-se ser o melhor, mas dissimular. Se te perguntam “Você é a melhor?”, o que você diz?

COZINHEIRA

Sim...

COZINHEIRO

Não!!!

COZINHEIRA

Não!!! Sou a pior... sou terrível... sou uma merda... uma grande merda... uma porcaria emporcalhada de merda...

COZINHEIRO

Não exagere... Quando mataram o cozinheiro Farias, nos reunimos todos os colegas e dissemos: “são uns assassinos filhos da puta”, porque é verdade que são. Nos consolávamos uns aos outros. À esposa do cozinheiro Farias dissemos que o mesmo havia acontecido a outros cozinheiros, que a fim e ao cabo essas coisas acontecem neste ofício, e que a culpa sempre é dos outros, porque nós somos melhores que eles e por isso podemos caminhar sem medo... Mas cá entre nós, considerar que nós podemos caminhar sem medo porque somos os melhores, é uma consideração feliz, porque o cozinheiro Farias sabia que não podia sair porque sua razão lhe dizia “Não saia! Não saia que podem te matar!”. Sua consciência lhe gritava “Não saia...!”, mas considerar que a razão e a consciência são os que nos distinguem dos outros animais é uma consideração otimista: os “animais” podem impor sua razão pela força e pelo instinto.

Me passe esses coelhos mortos que vou metê-los em um frasco.

COZINHEIRA

Quem te deu a receita de coelhos em conserva?

COZINHEIRO

A mãe de um cozinheiro amigo.

COZINHEIRA

Uma história triste a do Farias.

COZINHEIRO

Para que não aconteça o mesmo conosco, não devemos sair e nem saber em que lugar estamos.

COZINHEIRA

Para poder inventar o lugar em que estamos.

COZINHEIRO

Inventemos! Mãos à obra! Onde estamos?

COZINHEIRA

Mãos à obra: estamos em uma casa.

COZINHEIRO

E nessa casa há três quartos e uma cozinha.

E uma moça fritando milanesas.

E sobre a mesa, um coelho morto,

Sem patas nem orelhas.

COZINHEIRA

A leste, em frente...

Uma porta, uma janela e um portão.

Um coelho no frasco com pimenta e com limão.

COZINHEIRO

No pátio três tílias e um limoeiro,

Que não sabe que é limoeiro já que limões não dá.

Um coelho no frasco e outro por salgar.

COZINHEIRA

Ao lado, uma galeria.

E alguns corredores tortos.

Na galeria uma mesa,

Com trinta coelhos mortos.

COZINHEIRO

E a menina?

COZINHEIRA

Na sala!

COZINHEIRO

Na cozinha!

COZINHEIRA

Na janela!

COZINHEIRO

No limoeiro!

COZINHEIRA

No ar...!

COZINHEIRO

Inspiremos!

COZINHEIRA

Inspiremos!

6.

VIZINHA

Ouviu o que eles disseram? Eles disseram “inspiremos”. São uns drogadinhos.

VIZINHO

Tem gente que inspira outras pessoa e nem por isso é drogadinha.

VIZINHA

Por que nós temos que ter vizinhos como esses? Vejamos: um tipo como eu, se casa com uma tipa como você, e formam uma instituição matrimonial que somos nós, me acompanha? Um matrimônio desses que costumam dizer “pobrezinhos desses meninos”, quando veem uns meninos pobrezinhos. Um matrimônio desses que voltam às suas casas por ruas iluminadas, é importante esse detalhe das ruas iluminadas... Quer ir embora? Digo isso porque pra mim dá no mesmo, se você quiser ir embora, eu falo sozinho, não me importo... Pode me escutar de lá de fora, não me importo.⁵

5. Neste trecho, na obra original, a Vizinha se refere a si mesma no gênero masculino e ao Vizinho no gênero feminino. Mantive esse mesmo jogo na tradução, apesar dessa inversão não ocorrer de forma regular no decorrer da obra. [N.T.]

Um matrimônio desses que compram uma casa num bairro como este, que não é pobre nem rico, nem escuro nem iluminado, como quem diz: um bairro neutro, um bairro... não sei, no qual todos exclamamos mais ou menos o mesmo quando vemos uns meninos pobrezinhos... pobrezinhos? Só quando estão em nosso contexto, porque quando estão no contexto deles, eles não duvidariam em atirar pedrinhas em nossos para-brisas: pin, pin, pin... e nós não duvidaríamos em gritar “Negros de merda!!!”, e sabe por quê? Porque me sinto inseguro nesses contextos de meninos pobrezinhos e quando estou inseguro fico insultante.

VIZINHO

E se são felizes?

VIZINHA

Felizes...? Deixe eu terminar o pensamento. Os tipos vêm morar num bairro como este, em quarteirões como estes, cem metros por cem metros, eu os medi, hein?, eu os medi, cem metros por cem metros; com artérias com um fluxo veicular com uma média aproximada de cem automóveis por hora, e um espaço para ciclistas, e outro mais significativo para pedestres que podem ir e vir em grupos de dez em ambas as direções sem chocar-se, como uma coreografia ensaiada diariamente por uma mesma pressa, uma mesma indiferença que faz com que não nos atrapalhemos e que nos organizemos em nossa idêntica angústia por chegar a tempo.

VIZINHO

Onde?

VIZINHA

Onde? Deixe eu terminar o pensamento. A isto temos que somar os espaços públicos nos quais nossos idosos se tornam amigos entre eles, jogam jogos de azar, paciência etc. Fazem exercícios aeróbicos e danças típicas; é bom que nossos idosos façam essas coisas porque isso os motiva a comprarem roupas esportivas e é bom, a uma certa idade, ter uma motivação desse tipo.

VIZINHO

Olhe, ali estão os cozinheiros!

VIZINHA

O que trazem nas mãos?

VIZINHO

Os coelhos mortos.

7.

ELE

Não, a história não começa na casa dos vizinhos, nem começa na casa dos cozinheiros, a história começa com uma receita de coelhos em conserva...

ELA

Que eu dei ao nosso filho. Naquele momento não sabíamos como isso ia terminar, mas depois soubemos.

ELE

Sempre temos que contar a história de um lugar que não sabemos onde fica.

ELA

Sempre nos contamos a mesma história, ele e eu.

ELE

Porque nos amamos, sempre a contamos de uma mesma forma.

ELA

Silêncio. É uma história sem sons, uma história silenciosa contada dessa mesma forma.

ELE

Já vai?

ELA

Você também já vai, lhe respondo, ainda que não me tenha perguntado isso.

ELE

Eu vou porque a dor que sinto por ela não me deixa fazer nada por ela.

ELA

Não, você vai porque tem que ensaiar.

ELE

Eu não ensaio. Eu corto fatias de tristeza, assim, assim, com um arco de violoncelo, assim, assim.

ELA

Não, você vai voltar a noite. É verdade que vai voltar?

ELE

Não vou voltar, já não volto, não volto, não volto... por mais que repita essas palavras, não consigo aprendê-las.

Ela não me escuta.

ELA

O que acontece é que não quero escutá-lo dizendo que não vai voltar.

ELE

Volta aquela chuva?

ELA

Não.

ELE

Volta aquele barro com o qual você fez uma caneca para colocar o café que tomamos aquela tarde?

ELA

Não.

ELE

Volta a rua infantil na qual o resto do que somos passa em uma pequena bicicleta?

ELA

Não!

ELE

Volta o resto do que somos em forma de sapato, de boneca dilacerada? Voltará o resto do que somos em forma de filho, em forma de neta, em forma de filha? Será o resto do que somos matéria que se poderá abraçar, esquecer, enterrar? Ou serão para sempre ar? Ar que se respira para não esquecer que nesse lugar o ar está cheio de mortos.

ELA

Não posso dizer nada, porque o que ele acaba de dizer nunca havia dito, e se houvesse dito, teria chorado.

Pausa.

ELE

Você tem medo?

ELA

Medo? Não.

8.

COZINHEIRO

Você tem medo?

COZINHEIRA

Sim, mas inventei uma história descomunal na qual eu triunfo.

COZINHEIRO

Você tem medo?

COZINHEIRA

Sim, mas corto cebola e dissimulo.

COZINHEIRO

Matemos coelhos. A mãe do cozinheiro Farias disse que se tivéssemos medo, deveríamos matar coelhos e fazê-los em conserva.

COZINHEIRA

Para fazer coelhos em conserva é necessário um litro de óleo e um litro de coelho.

COZINHEIRO

Você é tonta ou o quê?

COZINHEIRA

Não fale assim comigo.

COZINHEIRO

Mas você não percebe que os coelhos não são líquidos?

COZINHEIRA

É mesmo?

COZINHEIRO

Os coelhos são sólidos, imbecil.

COZINHEIRA

Sólido, sólido. Como você é um animal. Para que você saiba: noventa por cento do coelho é líquido. O que acontece é que você também está se cagando de medo e quer matar coelhos para que as pessoas digam: “Ui, que valente que ele é, os coelhos retrocedem quando o veem chegar!”, mas no fundo você e eu sabemos que os coelhos em conserva são uma estratégia para ocultar o medo profundo que temos.

COZINHEIRO

Agora não quero discutir com você. Estou sem vontade de brigar, entende?

COZINHEIRA

Não, não entendo, mas não importa. Falemos de política.

COZINHEIRO

O que te faz supor que falar de política não vai nos levar a uma discussão interminável entre eu e você?

COZINHEIRA

Porque eu e você pensamos o mesmo.

COZINHEIRO

E o que pensamos eu e você, pode-se saber?

COZINHEIRA

Não sei... o que pensam os oficiais de cozinha. As receitas são eles que fazem, não?

COZINHEIRO

Sim, e estou farto disso. Por que não podemos criar nossas próprias receitas? E se a mim me ocorre o desejo de fazer uma cozinha autoral? E em vez de colocar vinagre no coelho em conserva, coloco farinha, hein?

COZINHEIRA

Homem... Já não seria coelho em conserva, seria coelho em-farinhado. *(ri às gargalhadas)*

COZINHEIRO

Essa risada me parece bastante cínica.

COZINHEIRA

Não, o que acontece é...

COZINHEIRO

Por acaso essa risada questiona meus conhecimentos na arte culinária? Por acaso essa risada questiona a hierarquia de um criador como eu? Agora mesmo vou te fazer um teste culinário.

COZINHEIRA

Não, você é o *master chef*, eu sou uma cozinheira iniciante.

COZINHEIRO

Diga-me: Pato à laranja...

COZINHEIRA

Pato à laranja.

COZINHEIRO

Não. Pato à larannnnnnnija...

COZINHEIRA

Pato à larannnnnnnnja...

COZINHEIRO

Não. Estou tentando te perguntar o que leva esse prato.

COZINHEIRA

Ah! Laranja... leva laranja.

COZINHEIRO

E o que mais?

COZINHEIRA

Não sei... Salsa..., louro....

COZINHEIRO

E o que mais?

COZINHEIRA

Azeite de oliva...

COZINHEIRO

E o que mais?

COZINHEIRA

Não sei o que leva o pato à laranja!

COZINHEIRO

Pato... pato... o pato à laranja leva pato. O pato é o elemento fundamental do prato. Se não há pato, não há prato.

COZINHEIRA

Claro, só ficaria laranja, ou à laranja, mas o que é à laranja? É como dizer ao limão, não?

COZINHEIRO

Não.

COZINHEIRA

Está bem: não! (*murmurando*) Mas eu gosto dos pratos que levam dois elementos fundamentais.

COZINHEIRO

O que você está murmurando?

COZINHEIRA

Nada... que... eu gosto dos pratos quando levam dois elementos fundamentais, não sei... me parece que... tudo flui quando há dois elementos fundamentais, não?

COZINHEIRO

Não sei o que você está querendo dizer mas isso não soa nada culinário.

COZINHEIRA

Bem, culinário, culinário... É sim, porque quando você mistura o pato com a laranja... compreende... é tudo muito culinário, não?

COZINHEIRO

Não, não te entendo.

COZINHEIRA

Te explico. Primeiro coloca-se música suave; aproxima-se os dois elementos, mas ainda sem os misturar. Eles têm que se amassar antes, compreende? Bem, não importa, toca o telefone e você: “Alô, estou com alguém que me faz lembrar de você... desculpe, ‘quem é?’”, e você desliga. Depois disso, você rega os elementos com vinho, adiciona sal a gosto, e uma das cartas que Gramsci escreveu à sua irmã; se um dos elementos resiste, coloque vinagre para abrandá-lo e lhe fale ao ouvido: atrás de um grande pato sempre haverá uma laranja exprimida e deprimida. Depois disso, adicione farinha, salsa picada, fermento em pó, uma folha do manifesto comunista que esteja do mesmo modo, ou seja, feito pó, um pouquinho de suco de Lenin, gire o elemento e quando encontrá-lo na fonte finja desconhecê-lo: desculpe, seu limão me parece pouco familiar... Você gostaria de um encontro às escuras? Depois disso, arranque os olhos dele para que seja realmente às escuras, coloque-os ao forno, deixe-os por vinte minutos e coma-os quentes. E adeus pato, adeus laranja, adeus hierarquia culinária, adeus solidez dos coelhos e adeus medo.

9.

VIZINHA

Viu só o que eles estão fazendo? Por quê?, eu me pergunto. Por que esse desejo de caotizar tudo? Esses tipos são um perigo, mas olhá-los... Que tipo de orgia fazem esses tipos? E o terrível é que há uma menina.

VIZINHO

Duas.

VIZINHA

Pode haver três ou quatro, que dá na mesma. Ou não? Eu não sou um idiota, posso parecer um idiota, fazer coisas idiotas, me comportar como um idiota, mas não sou um idiota (*pausa*). O que acabei de dizer soou bastante idiota.

VIZINHO

Não fique obcecada com isso.

VIZINHA

Tenho cara de hipoteca?

VIZINHO

Não fique obcecada com isso.

VIZINHA

Um dos cozinheiros me disse que eu tinha cara de hipoteca. Não sei o que ele quis dizer, mas soa horrendo no meu contexto.

VIZINHO

Você não deveria olhar tanto pela janela.

VIZINHA

Eu te conto minhas angústias com uns vizinhos que impuseram o medo na comunidade, com um estilo que inspira desconfiança e você sabe disso, e você vem me falar que eu não deveria olhar pela janela. Você sabe muito bem que sou advogada e os advogados temos o costume de olhar pelas janelas e ler os lábios.

VIZINHO

Não é correto olhar pelas janelas.

VIZINHA

Por que você me fala isso? Como eu vou saber que ali tem uma menina, ou duas, ou três, se não olho pela janela? Por que há meninas, não sei se você sabia. E onde brincam as meninas? Entre coelhos mortos. Por que não as levam a um parque? Na cidade temos uns parques que são o orgulho dos moradores e dos turistas. Ou então ao zoológico, para que vejam os macacos, que é como ir visitar uns parentes próximos. Ainda que os macacos também me causem temor... são tão parecidos conosco.

VIZINHO

Por isso os cozinheiros não me parecem tão estranhos.

VIZINHA

Estão construindo um muro, e do muro escorre tinta.

VIZINHO

Não fique obcecada com isso.

VIZINHA

Você sabe o que isso significa, não sabe?

VIZINHO

Não, e não estão construindo um muro.

VIZINHA

E esses tijolos, e esse cimento, e essa cal?

VIZINHO

Como eu vou saber? Devem estar reformando o banheiro.

VIZINHA

É para o muro do fundo, de onde escorre tinta. Sabe porque escorre tinta? Sabe o que existe por detrás desse muro?

VIZINHO

Não é bom olhar pelas janelas.

VIZINHA

Te pergunto porque escorre tinta e você me sai com essa de que não devo olhar pela janela. Se eu não olho pela janela, como vou saber que esses tipos que vivem em frente trazem materiais que se perdem nos fundos da casa, que entram pessoas que se perdem no fundo da casa, que as meninas, que às vezes são duas, às vezes é uma, às vezes são três, emergem e submergem com limoeiros e tílias no fundo da casa e que desse fundo, atrás do muro que escorre tinta, de madrugada, quando a vizinhança dorme, uma caminhonete sai aterrorizada? Ou sou idiota, ou a casa é infinita. *(pausa)*.

Temos que entrar na casa.

VIZINHO

Não...! *(pausa)* Eles estão brigando?

10.

ELE

Sempre nos contamos a mesma história, ela e eu, até que um dia eu me levanto e lhe digo que vou até um país longínquo, mas que a noite volto. Ela não me escuta, acredita que eu toco violoncelo na sinfônica. Eu não lhe digo nada, porque sempre vamos a um mesmo lugar ela e eu, mas por caminhos diferentes.

ELE

Sempre nos contamos a mesma história ele e eu, até que um dia eu me levanto, me penteio somente o necessário e decido ir à casa dos coelhos em conserva. Me coloco de pé, me sento. Não estou decidida. Volto a colocar-me de pé, caminho. Confesso que uma vez coloquei um

revólver na minha têmpora e gritei a mim mesma: “Renda-se ou te mato!”, e me respondi: “Não me rendo um caralho...!”.

Abro a porta que dá para a rua. A luz do dia já não me cega como antes... meus olhos mal veem as coisas deste mundo, mal veem a torneira que pinga, mal veem a lâ que tecem as horas, mal veem as borboletas da minha juventude. Me dou conta de que comecei a perder a vista. Meus olhos já não enumeram, mas meu coração segue palpitando.

Estou na vereda, sinto a grata sensação de estar desorientada. Viro à esquerda, logo depois à direita, até a casa dos coelhos em conserva. Com muita dificuldade leio um cartaz: “Cura-se mal de olhos, empecilhos e espantos”. Entro, escolho um entre meus piores espantos e o coloco sobre o mostrador: “cure-o”, digo à curandeira, e ela se põe a chorar; chora tanto que as lágrimas formam um rio que chega até a minha cintura, mas, pobrezinha de mim, meu espanto passa nadando, meu espanto sabe nadar. Caminho três quarteirões, enfatizo a respiração para saber que sou quem eu sou e estou respirando, me detenho, olho para o céu e em minha cegueira vejo estrelas, o que é estranho, porque é de dia.

Quando era menina, meu pai me contou um conto: existia um povoado cheio de gente velha, tão velha que haviam se esquecido de tudo, e eram velhos tão velhos porque haviam se esquecido de morrer. Queriam morrer, mas não sabiam como. Se algum deles subitamente se recordava de algo, morria, mas como morria, não podia contar como era o procedimento. Não era um povoado feliz. Era um povoado triste porque haviam se esquecido de que a única maneira de morrer é recordar como se morre. Meu pai era polaco. Eu não, eu sou daqui. Mas o que é aqui? Dor? Espantos que sabem nadar? O que é esse aqui, de onde eu sou? Primeira geração daqui, inteiramente dessa dor espantosa.

Cruzo a praça em diagonal. Sei que é a praça porque o cheiro do lixo é substituído pelo cheiro de mato. Respiração, respiração, perceber o mundo pelo nariz. Na medida que me aproximo da casa posso distinguir as coisas deste mundo com uma luz especial, perco a cegueira e alcanço a claridade. Os sinos da igreja dizem: Deus, Deus, Deus... Me lembro de um monsenhor violeta que me disse: “Não procure, senhora, já não há meninas no mundo, já não há...”.

ELE

Todos os dias nos levantamos ela e eu, até que um dia eu me levanto e lhe pergunto “Onde você vai?”. “À casa dos coelhos em conserva”, me responde. “Isso está longe”, lhe digo. “A muitos anos de distância”, me diz. “Eu também vou, às vezes”, eu comento. “Sim, mas por diferentes caminhos”, sentencia. A essa altura penso que a vida seria extraordinária se a morte não nos enlouquecesse antes de levar-nos. (*ele se aproxima dela*) Me dá sua mão.

ELA

O quê?

ELE

Me dá sua mão. Assim é melhor.

Pausa.

ELA

Então sinto que, por fim, ele e eu chegamos ao mesmo lugar, de mãos dadas, cada um com sua própria ausência.

Dão dois passos, dois passos para atravessar os anos e a distância que os separam da casa onde sua neta desapareceu.

11.

ELA

Parada em frente à casa, na periferia dos anos violentos, às costas da lembrança, a casa me olha com seus olhos sombrios, um olhar que sempre foi assim, sombrio e amável como uma pessoa que emigrou de um país a outro, de uma idade a outra. Meu olhar se aclara porque estou em frente à casa da menina do limoeiro, das tílias mortas, da moça das milanesas, dos cozinheiros que nunca vi e dos coelhos mortos, do cheiro de tinta que vem do muro dos fundos. Dou um passo, estou dentro, dou um passo e estou no pátio, dou um passo e estou embaixo do limoeiro onde estava a menina, brincando... “Renda-se ou te mato: não me rendo um caralho!”.

ELE

Parado frente à casa, na periferia dos anos violentos... a casa me olha como olham os animaizinhos que serão sacrificados, como olham as meninas que sabem que viverão no ar, como olham os cozinheiros que sabem que morrerão jovens, as moças que morriam fritando milanesas para sempre. A casa imaginava um mundo diferente porque a alma dos que ali estavam assim o imaginavam. Imaginavam a alma de meu filho, a alma de minha nora, a alma de minha neta que sem o saber também o imaginava. O imaginavam as almas dos cozinheiros que ali estavam e ali cozinhavam uma realidade diferente...

Sempre digo que vou a um país longínquo e sempre chego a esta rua e a esta casa.

Envelhecerei nela e morrerei nela ainda que morra em outra parte.

E meu coração sempre no batente da porta desta morada.

Preso na triste devastação da minha família.

O que eu procuro?

Ítaca, compaixão, e esquecimento.

12.**COZINHEIRO**

O que foi isso?

COZINHEIRA

Um tiro!

COZINHEIRO

O que faz aquela velha cega embaixo do limoeiro cego? Não pode ser, a esta casa não se pode chegar e ninguém pode chegar porque ninguém sabe como chegar. Nós tampouco sabemos como chegar e menos ainda como sair (para se fazer milanesas é preciso ter carne, pão ralado, ovo batido e farinha). O que foi isso?

COZINHEIRA

Outro tiro!

COZINHEIRO

Fujamos para lá! Não... Fujamos para lá! Não, não, não... sempre estamos a ponto de ir para algum lado e nunca terminamos de ir a nenhum lado; não sei, me parece bastante estúpida a sequência que acabo de fazer: “Fujamos para lá! Não...”. Sabe o que eu acho? Que nós deveríamos nos acostumar com a ideia de que vamos ser assassinados. Não se assuste. Se aconteceu com o Farias, por que não pode acontecer com a gente?

COZINHEIRA

Quem trouxe aqui a avó da menina do limoeiro?

COZINHEIRO

Isso é o que eu estava te perguntando.

COZINHEIRA

Se ela chega a descobrir que o fundo da casa não é o fundo...

COZINHEIRO

Ela não vai descobrir.

COZINHEIRA

Como você sabe?

COZINHEIRO

Tem um muro que esconde o fundo da casa. O único detalhe é que do muro escorre tinta.

COZINHEIRA

Sim, mas se ela se dá conta...

COZINHEIRO

Não sei porque você insiste nisso. O muro está bem feito, a realidade está bem escondida.

COZINHEIRA

Sim, mas se ela se dá conta de que atrás do muro do fundo...

COZINHEIRO

Cale-se! Estou farto desse assunto da parede do fundo. Por acaso você sabe o que há detrás da parede do fundo, atrás do muro que escorre tinta?

COZINHEIRA

Não, mas deve ser algo grande, não?

COZINHEIRO

E então? Por que você está fazendo esse papelão sobre o assunto da parede do fundo?

COZINHEIRA

Porque você nunca me disse o que havia atrás dessa parede.

COZINHEIRO

Não te contei para te proteger. E no final das contas, você é uma auxiliar de cozinha, e se não te contei é porque não te contei e ponto.

COZINHEIRA

O que é que tem lá?

COZINHEIRO

Não vou te contar (para fazer milanesas é preciso ter a carne cortada em fatias, o pão ralado, o ovo batido, a farinha...). Não vou te contar nem que me paguem (deve-se passar a carne na farinha até que a carne fique branca de tão enfarinhada) não vou te contar porque todos os cozinheiros temos segredos de cozinha (a carne ficará branca como se tivesse medo, mas a carne não deve ter medo, porque a carne com medo é dura e borrachuda). Só estou permitido te dizer que a borboleta é o fantasma da lagarta (por último, deve-se fritar as milanesas em óleo quente. Verá como a carne começa a escorrer sangue até que deixa de ser carne e se torna outra coisa).

13.

VIZINHO

Estão brigando?

VIZINHA

Não, eles não estão brigando. Eles nunca brigam porque são como uma seita.

VIZINHO

Seita?

VIZINHA

Sim, a irmandade dos coelhos em conserva ou algo do tipo.

VIZINHO

Nunca imaginei que a casa fosse tão esquisita por dentro.

VIZINHA

É que não é uma casa, é um frigorífico.

VIZINHO

Quem é essa moça que frita milanesas?

VIZINHA

Qual?

VIZINHO

Será que é a mãe da menina que está na banheira?

VIZINHA

Quê?

VIZINHO

E no limoeiro.

VIZINHA

Do que você está falando?

VIZINHO

E outra na sala.

VIZINHA

Você tem uma lógica tão ilógica.

VIZINHO

E tem tantos coelhos.

VIZINHA

É uma atmosfera rarefeita.

VIZINHO

Bem, para mim os coelhos não causam tanto efeito.

VIZINHA

Como que não causam efeito? São esquisitos! Se em vez de coelhos, fossem ursos, você diria que eles trabalham em um circo, já que você é tão pouco perspicaz. E se fossem zebras, hein?

VIZINHO

Bem, se estivéssemos na África seria normal.

VIZINHA

Na África, mas não aqui.

VIZINHO

Vamos embora, estou com medo.

VIZINHA

Nem um pio, você fica.

VIZINHO

É que eu tenho a sensação de que nos escutam.

VIZINHA

Não podem nos escutar.

VIZINHO

Quero ir embora.

VIZINHA

Você fica.

VIZINHO

Se eles descobrem que estamos aqui...

VIZINHA

Ninguém vai descobrir.

VIZINHO

Ah, meu Deus!

VIZINHA

Acalme-se.

VIZINHO

É que é um delito.

VIZINHA

Não é um delito. O que comete um delito é um delinquente e nós não somos delinquentes. Se aqui existem delinquentes, são eles.

VIZINHO

Eles não são delinquentes.

VIZINHA

De que lado você está?

VIZINHO

Deste lado.

VIZINHA

Exato, porque eu estou deste lado.

VIZINHO

Não, você está desse lado... O que foi isso?

VIZINHA

Estão disparando mas não são eles. Disparam de fora da casa.

VIZINHO

Não, não... disparam da tua garganta.

14.

ELE

A menina! O que fazem com a menina? (Agora a avó dará instruções para seguir as pegadas de meninas roubadas).

ELA

Instruções para seguir as pegadas de meninas roubadas:

Primeiro: Perceber um dia que não podemos sentir piedade. Esse é um bom sentimento, muito ocidental, mas pouco contemporâneo.

Segundo: Perceber um dia que se você já tentou mudar a vida com fúria, nunca mais deixará de tentá-lo.

Terceiro: Perceber uma tarde que o desaparecimento não aumenta nada do que você conhece. Neste ponto, você pode fazer a seguinte pergunta: “O que você quer ser quando ficar velha?”.

Resposta: “Velha”.

Quarto: Perceber uma noite que uma casa pode ser fuzilada, torturada, morta...

ELE

Quando você já tiver desaparecido, ficará a tua dor, e quando todos recordarmos tua dor, tua dor se materializará, se fará visível, e nós tomaremos café da manhã com sua dor, porque tua dor terá a forma de uma colher, e comeremos tua dor ao meio-dia, porque terá forma de arroz com feijão, e vestiremos tua dor à noite, porque ela terá forma de pijama. Se falo assim

da tua dor é porque tua dor é indescritível, e ainda assim tua dor existe, e a minha existe como se fosse a sombra da tua dor.

15.

COZINHEIRO

Sabe o que eu pensei?

COZINHEIRA

Não.

COZINHEIRO

Como vamos morrer assassinados... não sei se já te disse.

COZINHEIRA

Sim, e não gosto que você repita.

COZINHEIRO

Mas se é a verdade...

COZINHEIRA

Não gosto da verdade a todo momento. Não gosto que me estapeiem nas bochechas com a verdade. Enfie a verdade onde você achar melhor.

COZINHEIRO

Você tem medo da morte, por isso me insulta com tanto gosto.

COZINHEIRA

Você acha bonito andar dizendo a cada instante: vão nos matar, vão nos matar?

COZINHEIRO

O final tem que chegar de alguma forma, mas você tem que pensar de que forma chega até o final.

COZINHEIRA

Queria imaginar uma morte que não merecesse reprovação alguma. Queria bolinhos-de-chuva nesse momento...

16.

ELE

(Agora a avó dará instruções para que não esqueçamos de como se fuzilavam as casas).

ELA

As casas fuziladas são levadas a um paredão, colocam uma venda que tampe suas janelas e as cravejam com munição de todos os calibres. As casas ao lado dirão: “Não a matem! Não a matem!”. E, sem dar a mínima, disparam no coração da casa até que a casa fica no mais profundo silêncio.

17.

VIZINHO

Te falei para não virmos. Te falei que ficaríamos presos em tão lamentáveis incidentes.

VIZINHA

Sim, lamentáveis...

VIZINHO

Vamos, vamos embora daqui.

VIZINHA

Mas, para onde você quer ir?

VIZINHO

Para nossa casa.

VIZINHA

Por onde?

VIZINHO

Não sei, você que me trouxe.

VIZINHA

Você não se dá conta de que não se pode ser um vizinho normal depois disso? Como sair disso, como voltar para casa, para nossa casa?

18.

ELE

(Agora ela falará dos primeiros disparos)

ELA

Não escutei os primeiros disparos. Só escutei que as tílias caíam. Só isso.

19.

COZINHEIRO

Estão atirando.

COZINHEIRA

Não gosto da ideia de morrer desintegrada por uma bomba.

COZINHEIRO

Como gostaria de acreditar em Deus nesse momento... Epa! Essa passou perto.

COZINHEIRA

Morrer desintegrada é repugnante, com todas minhas partes estilhaçadas. Que triste não voltar a ser indivisível. Acabam de te atingir com um tiro na cara.

COZINHEIRO

Sim, mas a boca ainda tenho intacta. Me dá um pouco de curau, por favor.

COZINHEIRA

Epa! Esse acaba de me atingir na perna.

COZINHEIRO

O que faz a avó cega embaixo do limoeiro cego?

20.

ELA

A menina crescia junto ao limoeiro, entre os estalos das tílias, as paredes crivadas, as janelas que estouram a cada segundo. A menina era menina, e o limoeiro era menino, enquanto as tílias caíam mortas com desespero: detesto essa gente que fuzila uma casa, assassina e rouba. E a detesto em dobro, porque assassinam impunemente e porque desde então nunca pude suportar o cheiro das tílias.

21.

COZINHEIRO

Está no pátio e caminha para o fundo.

COZINHEIRA

Sim, mas não até a parede do fundo, mas ao limoeiro que está antes do muro.

22.

ELA

Ainda que o limoeiro cresça, continuará sendo limoeiro. Ainda que a menina cresça, continuará sendo menina.

23.

COZINHEIRO

Fala sozinha?

COZINHEIRA

Não, fala com a menina.

COZINHEIRO

Mas se a menina não está...

COZINHEIRA

E você sabe? Esta casa não tem uma ordem cronológica.

COZINHEIRO

Isso é terrível, se descobre sobre os fundos, nos fodemos.

COZINHEIRA

O que faremos?

COZINHEIRO

Dissimular.

COZINHEIRA

Dissimulemos.

Pausa.

COZINHEIRO

Olha pra mim. Estou mal?

COZINHEIRA

Tá vendo como voam as coisas ao redor? Neste momento queria crer em milagres e comer bolinhos-de-chuva.

COZINHEIRO

Olha pra mim. Estou mal?

COZINHEIRA

Você está mal, sim. Tem um buraco no peito, mas de semblante está bem. Quer que eu prepare uns pastéis de vento?

COZINHEIRO

Que esquisito, você tem tantos buracos. Pizzas com anchovas e azeitonas, por favor.

COZINHEIRA

Olha como arrebentam as paredes.

COZINHEIRO

Você se lembra de quando cantávamos?

COZINHEIRA

Não.

COZINHEIRO

Quando íamos pro rio no verão, fazíamos churrasco e depois cantávamos.

COZINHEIRA

Sim, mas não me lembro.

COZINHEIRO

Mas você tem que lembrar disso!

COZINHEIRA

Não me lembro disso, não quero lembrar disso, e no mais, já não posso me lembrar de nada. O salmão tem ômega 3, disso eu me lembro.

COZINHEIRO

Os assassinos do cozinheiro Farias...

COZINHEIRA

Quê?

COZINHEIRO

Esses caras que gritam lá fora são os assassinos do cozinheiro Farias.

COZINHEIRA

Já não quero que falemos, só quero que nos limitemos a ver como voam as coisas ao nosso redor. Queijo de coalho, biscoitos e doce de leite, que menu. Acabam de te dar um tiro na testa.

COZINHEIRO

Todo mundo acredita que aí estão as ideias, mas as ideias estão disseminadas no corpo. Isso é assim para que quando você estiver triste e tiver a tentação de tirar essas ideias da cabeça, não possa fazê-lo.

COZINHEIRA

O bom de morrer com esta idade é que ainda temos esperanças.

COZINHEIRO

Acabam de arrancar seu ombro esquerdo.

COZINHEIRA

Sim, eu sei, mas não me diga. Não quero que você me diga algo que eu já sei.

COZINHEIRO

Sim, está certo. Mas é que você parece tão esquisita sem o ombro esquerdo.

COZINHEIRA

Não entendo. Se nós já estamos mortos, porque continuam disparando contra a casa?

COZINHEIRO

É que também querem matá-la.

COZINHEIRA

Você se lembra de quando contávamos piadas?

COZINHEIRO

Sim.

COZINHEIRA

O bom é que tudo vai melhorar porque pior não pode ficar.

Riem sem muita vontade.

COZINHEIRO

As pessoas que se suicidam disparam um tiro na cabeça para fazerem um buraco através do qual possamos ver toda a tristeza que possuem dentro.

Riem mecanicamente.

COZINHEIRA

Ressuscitou entre os mortos, foi até a banca, comprou um jornal e voltou à sua tumba para ler sobre as catástrofes do mundo.

Riem tristemente.

COZINHEIRO

Os coelhos tem alma... mas de pelúcia.

COZINHEIRA

Salve um coelho, faça-o feliz e ele não morderá sua mão. Esta é a principal diferença entre um coelho e um corrupto.

COZINHEIRO

No exército conheci um tenente que era corrupto. Ele pertencia à inteligência militar. Existe esse ramo do saber?

COZINHEIRA

Por que devemos acreditar na ética? Por acaso a ética acredita em nós?

COZINHEIRO

Um dilema ético: matar ou deixar-se matar para que não te matem. Não sei se fui claro, politicamente claro.

COZINHEIRA

Havia um político que enquanto não falava parecia inteligente, e que quando falava, desfazia qualquer dúvida.

Riem amargamente.

COZINHEIRO

A rua é uma sucessão de vizinhos.

COZINHEIRA

E a vida uma sucessão de piadas sem graça.

COZINHEIRO

Estão nos matando, mas não deixaremos de rir.

COZINHEIRA

Ele bateu na porta dela, entrou, a viu sorrindo e seu medo de que ela morresse desapareceu. Estamos mortos?

COZINHEIRO

Não.

COZINHEIRA

Estamos vivos?

COZINHEIRO

Não.

COZINHEIRA

Então, o que estamos?

COZINHEIRO

Contando piadas sem graça e falando de comida. Destruíram o muro que escorre tinta.

COZINHEIRA

Eu sei porque escorre tinta do muro do fundo. Porque atrás está a gráfica. E você sabe o que há dentro de uma gráfica?

COZINHEIRO

Não, me conte, por favor...

COZINHEIRA

Nem que me paguem vou te contar!

COZINHEIRO

Ah!

COZINHEIRA

E a menina?

COZINHEIRO

No ar.

COZINHEIRA

E a avó?

COZINHEIRO

Abraçando o ar.

24.

ELE

Agora a avó dará as últimas instruções para abraçar o ar.

ELA

Soube que era ela porque ela estava no ar e ainda que dizer ela não faça com que seja ela, quando o ar cheira a limão, o ar se torna ela. Ele volta do trabalho, e sente-se cansado como se tocar violoncelo fosse como cortar árvores e eu lhe digo “Uma menina que caminha no ar é o ar, sabia?”. Tenho um método para abraçar o ar. Primeiro, é preciso uma profunda ausência. Uma ausência contém uma quantidade variável, mas limitada de membros; a ausência tem bracinhas que cobrem os olhos para não ver o horror, assim, dessa maneira, tem uma cabeça que não perdoa, uns pés que se movem assim, como se estivessem revolvendo algo que ninguém sabe o que é, tem um limoeiro como membro periférico, cuja função é perfumá-la com sua raiva. Ela está sentadinha com uma bonequinha de plástico que está dentro de uma casinha que está doente e que por sua vez está dentro de uma casa

que está doente e esta casa está dentro de uma cidade que também está doente, e todos dentro de um país pavorosamente doente e que ninguém pode curar, porque ninguém sabe do que se trata a doença; então eu, como sou mulher e sinto compaixão pelos doentes e fui treinada em doenças incuráveis, fecho meus olhos, é importante essa ação, e percebo como o vento balança um violoncelo que acredita ser árvore e compreendo a relação entre a brisa, a árvore e o violoncelo, estendo meus braços, é importante não esperar nada deste gesto, não apressar-se, tensionar ligeiramente o tronco para esperar com firmeza que o vento dos afetos que vem do ar não nos derrube, assim, então sinto uma maré de lembranças que me aprisionam, me sustento com firmeza sobre minhas pernas cada vez mais velhas e mais cegas, minhas pernas avós de outras terras, minhas pernas mastros de outros barcos cravadas na terra para aguentar os solavancos de ter que abraçar ausências, e assim, nesta posição que não tem nenhuma função específica, espero, então ela aparece, se olha em mim, me abraça, e no momento em que ela me abraça, se torna mais real que eu.

25.

ELE

Me dá sua mão.

ELA

O quê?

ELE

Me dá sua mão.

ELA

Sim.

Pausa. Eles se dão as mãos.

ELE

Todas as noites, ela e eu, de mãos dadas, depois de vagar por lugares de dor, chegamos a nossa cama e dormimos, e subitamente despertamos em um outro sonho e entre sonhos ela me diz.

ELA

Assim é melhor.

ELE

Sim, assim é melhor.

FIM