

Cadernos letra e ato

Ano 7, Número 7

ISSN: 2236-8930

FICHA TÉCNICA

Equipe Editorial

Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato

Instituto de Artes - Unicamp



Letra e Ato
Grupo de Estudos em Dramaturgia

www.letraeato.com

Revisão: Lucas Pinheiro, Lucila Vieira e Maria Emília Tortorella.

Padronização: Cristiane Taguchi, Dalila David Xavier, Matheus Borelli dos Santos e Sofia Fransolin.

Diagramação: Elen de Medeiros

Padronização final: Larissa de Oliveira Neves

Site: Carolina Delduque

Editorial: Elen de Medeiros e Larissa de Oliveira Neves.

Cadernos letra e ato

SUMÁRIO

Editorial	03-04
<i>Rasto atrás: a nostalgia de Jorge Andrade na encenação de Gianni Ratto: uma análise cênica da peça de maior sucesso do TNC</i> Sofia Fransolin Pires de ALMEIDA	05-20
A última cena do último ato da peça <i>A gaivota</i> , do grande escritor russo Anton Tchekhov, com atuação de Jasmine Silva Carolina Martins DELDUQUE	21-35
<i>Boca de Ouro: a construção do mito e da falsidade</i> Gabriel Reis MARTINS	36-47
Ensaio para o moderno: Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo Elen de MEDEIROS	48-57
O autor rapsodo em as três fiandeiras Igor Fernando de Jesus NASCIMENTO	58-67
O teatro brasileiro do início do século XX – alguns apontamentos para uma pequena revisão da história Larissa de Oliveira NEVES	68-78
Tragédia moderna e o herói trágico em <i>O pagador de promessas</i> , de Dias Gomes Flávia Rodrigues PACHECO	78-88
O pomar semeado pelo autista: as estratégias textuais de Bob Wilson Lucas PINHEIRO	89-96
Pulsão de teatralidade: um desenho de pesquisa sobre a necessidade de recepção teatral Matheus Borelli dos SANTOS	96-105
Reinvenções da memória em Samuel Beckett: repetição como procedimento a caminho da velhice Isabella Amaral SOARES	106-114
Os teatros de Gil Vicente e Brecht: um complexo de paredes infiltradas Lucila VIEIRA	115-123
Roberto Gomes e João do Rio: um olhar sobre o processo de modernização do teatro brasileiro Dalila David XAVIER	124-132

Cadernos letra e ato

EDITORIAL

Há sete anos o Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato mantém a publicação de seus *Cadernos*, anualmente lançados, com o objetivo de divulgar as pesquisas realizadas pelos nossos pesquisadores. Ensejamos, com isso, impulsionar jovens pesquisadores à escrita acadêmica e à divulgação de seus trabalhos, muitos ainda em estado inicial, embrionário; outros, resultados de investigação de um ou dois anos. Junto aos novos pesquisadores, temos autores que participam do grupo desde sua fundação. Além disso, manter a sistematicidade de nossos *Cadernos* coloca o grupo em um espaço particular – ainda que verifiquemos certa rotatividade de integrantes – de uma equipe ativa e de trabalho coletivo, com as publicações, organizações de eventos e reuniões constantes para debate. Estamos, assim, consolidando uma prática que sustenta nossos trabalhos desde o início do Letra e Ato.

Este ano, bastante particular para o caráter do grupo, com um crescimento significativo de integrantes, contamos com doze artigos que traduzem de algum modo essa transformação. Agora interinstitucional, estamos com pesquisadores de quatro instituições diferentes: além da Unicamp, universidade que sedia o grupo desde seu início, agora também contamos com pesquisadores da UFRN, UFOP e UFMG. Nesse sentido, contemplamos neste número quase todas. Os artigos, de temas bastante variados, são exemplo também da amplitude dos trabalhos do grupo, em cujas reuniões ocorrem discussões intensas, nas quais várias perspectivas teatrais são contempladas.

Diversos artigos desse volume examinam o teatro de artistas estrangeiros, o que denota uma interessante interlocução entre o teatro ocidental como um todo, e o brasileiro, nos trabalhos do grupo. Nesse caminho, Lucila Vieira faz uma leitura sobre como a obra de Gil Vicente pode trazer conhecimento para o teatro do século XX e, inclusive, o contemporâneo. Lucas Pinheiro investiga o trabalho de um dos maiores artistas do teatro

recente, que gerou impacto em produções de diversos países, Bob Wilson, analisando seu diálogo com o artista-autista Christopher Knowles.

Os artigos de Carolina Delduque, de Igor Nascimento e de Isabella Soares analisam obras criadas pelos próprios autores. No caso de Delduque, o trabalho examina sua criação, como atriz, de uma personagem brasileira, que, por sua vez, faz uma interpretação de uma cena de *A gaivota*, de Anton Tchekhov. Igor Nascimento analisa o processo de criação de *As três fiandeiras*, espetáculo do grupo Xama Teatro, de São Luiz, Maranhão, do qual foi diretor e dramaturgo. E Isabella Soares investiga como visões de mundo diferenciadas podem repercutir no teatro, ao escrever sobre dois processos cênicos com base em peça de Samuel Beckett.

Dando ênfase à compreensão do teatro brasileiro do século XX, em suas várias fases, Dalila David Xavier, Elen de Medeiros, Flávia Pacheco, Gabriel Reis Martins, Larissa de Oliveira Neves e Sofia Fransolin contribuem consideravelmente para pensarmos as formas brasileiras de teatro que se desenvolveram no decorrer do século. Dalila dedica-se a dois autores importantes dos primeiros decênios: João do Rio e Roberto Gomes e a relação que ambos têm com o movimento simbolista europeu ao mesmo tempo com que dialogavam com o teatro vigente no Brasil. Em seguida, Elen de Medeiros, a partir de uma pesquisa de pós-doutorado, se dedica ao movimento Teatro de Brinquedo, idealizado por Álvaro Moreyra; e Larissa de Oliveira Neves, abarcando o mesmo período, reflete sobre o teatro popular e profissional. Flávia Pacheco, Gabriel Martins e Sofia Fransolin caminham um pouco mais cronologicamente, e lidam com autores que já se encontram no momento de consolidação da modernidade teatral no país: Dias Gomes e *O pagador de promessas*, objeto de investigação de Flávia; Nelson Rodrigues e sua peça *Boca de ouro*, analisado por Gabriel; e a encenação de *Rasto Atrás*, de autoria de Jorge Andrade, pelo diretor Gianni Ratto, no caso de Sofia.

Por fim, colocando em pauta não necessariamente a dramaturgia, mas observando o espectador, Matheus Borelli dos Santos desenha o conceito pulsão de teatralidade, cuja base teórica de compreensão da relação entre o espectador e o palco é a noção de pulsão de ficção, de Suzi Sperber.

Boa leitura!

Elen de Medeiros
Larissa de Oliveira Neves

Cadernos letra e ato

Rasto atrás: a nostalgia de Jorge Andrade na encenação de Gianni Ratto **uma análise cênica da peça de maior sucesso do TNC**

Sofia Fransolin Pires de ALMEIDA¹

Resumo: O presente artigo pretende analisar cenicamente a primeira montagem de *Rasto Atrás*, realizada por Gianni Ratto, em 1967. A partir de um estudo dramaturgicamente da peça de Jorge Andrade e de sua linguagem, o intuito é compreender de quais maneiras o encenador trouxe para cena a linguagem jorgeandradina.

Palavras-chave: Jorge Andrade; Gianni Ratto; encenação.

A única montagem realmente marcante realizada pela companhia é *Rasto atrás*, de Jorge Andrade, com direção de Gianni Ratto, sua última encenação. Nela somam-se uma peça emocionante e bem-construída a uma direção que, trabalhando a interpretação de modo a iluminar cada frase do texto, renova a linguagem cênica por meio de uma criação cenográfica que dinamiza a ação e um elenco que desempenha com maturidade suas funções. (TROTTA apud FARIA, 2012, p. 472)

É assim que Rosyane Trotta descreve em *O teatro e o Estado*, capítulo do livro *História do teatro brasileiro – volume II*, a montagem de *Rasto atrás* realizada por Gianni Ratto, que estreou em janeiro de 1967. A peça escrita por Jorge Andrade, em 1965, ganhou esta encenação como prêmio de melhor dramaturgia pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1966. Na época, o dramaturgo declarou em entrevista para o *Jornal do Brasil*:

O prêmio significa que estou no caminho certo. Devia pensar nos dois milhões que ele representa, mas honestamente não consigo. O prêmio ou qualquer início que indiquem que estou cumprindo o que me propôs é o que dá a maior satisfação. (ANDRADE apud AZEVEDO, 2012, p. 47)

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

Segundo Jorge Andrade, *Rasto atrás* é o fim de um ciclo, e sendo fim também é síntese de tudo o que preexistiu (as outras peças de Andrade possuem uma forte linha dramática entre si, contando uma história maior, ambientada no interior do sudeste brasileiro), como ele coloca: “Sempre afirmei, inclusive na peça (*Rasto atrás*), que pretendia fazer um painel do mundo a que pertenci”. (ANDRADE apud AZEVEDO, 2012, p. 47). Em *Rasto atrás*, o dramaturgo aproveita para trazer ao texto um caráter mais pessoal, com diversos elementos autobiográficos e, como ele mesmo coloca, faz da escrita de *Rasto atrás* um mecanismo para “libertação de fantasmas” (ANDRADE apud AZEVEDO, 2012, p. 46). O espetáculo foi um dos maiores sucessos de público que o Teatro Nacional de Comédia teve em seus dez anos de funcionamento e, certamente, o maior sucesso artístico realizado pela Companhia.

Ratto e Andrade já haviam trabalhado juntos, em 1956, na montagem de *A moratória*, primeira peça de Jorge Andrade a alcançar níveis profissionais de aperfeiçoamento poético e dramaturgício. *A moratória* já apresentava um trabalho formal inovador, mas foi com *Rasto atrás* que o diretor conseguiu extrapolar as convenções de encenação, até então, presentes no teatro brasileiro, e utilizar-se de novos recursos técnicos para a transmissão da história de Jorge Andrade. Sendo assim, é possível afirmar que *Rasto atrás* é um marco na encenação brasileira moderna.

Reconheço (que seu teatro é de difícil encenação), mas é o que tive vontade de escrever. Além do grande número de personagens, descrevo cenários e movimentações complicadas, e nem sempre o empresário ousaria se arriscar a montar. Mas, para não escrever o que quero, é melhor não escrever nada. Se fosse para comercializar-me e ganhar dinheiro, sei de métodos vários, mais fáceis, imediatos e seguros. Não me dedicaria, então, ao teatro. Se tivesse de pensar em condições preliminares e restritivas ao conceber uma peça, numa poderia fazer teatro. Tenho uma história a contar e vou contá-la. (ANDRADE In AZEVEDO, 2012, p.141)

Na entrevista acima, realizada em 1981, Jorge Andrade assume que suas peças não são de fácil encenação – faz parte de sua linguagem, de seu estilo de escrita, a criação de dramaturgias complexas, com indicações precisas e muitas personagens – e com *Rasto atrás* não foi diferente. O dramaturgo deixa claro também que o caráter biográfico faz parte de sua obra, sabendo exatamente a história que deseja transmitir e como irá realizá-la. Não é à toa que todas as peças do dramaturgo possuem entre si elementos que as unem, tornando cada qual pedaço de uma história maior, a história do interior paulista.

Ademais, a peça – que possui mais de trinta personagens e abrange um período de pouco mais de quatro décadas (desde antes do nascimento de Vicente, protagonista da peça, até a sua volta à cidade natal, Jaborandi, aos quarenta e três anos) – exigiu uma equipe

gigantesca para a criação e execução da obra. Ao todo, eram mais de quarenta artistas em cena, entre personagens, figurantes e músicos. A produção também contava com uma equipe técnica, executiva e criativa que atuava fora da cena, entre auxiliares, produtores e o próprio diretor, Gianni Ratto.

Segundo documentos oficiais, encontrados nos arquivos CEDOC da Funarte, a montagem custou 103.942.000 cruzeiros. Uma produção colossal se comparada às outras peças do Teatro Nacional de Comédia, ainda mais considerando que todo o incentivo financeiro foi estatal, haja vista que tanto o Serviço Nacional de Teatro como o Teatro Nacional de Comédia eram projetos vinculados ao Governo Federal.

Um pouco sobre a linguagem de *Rasto atrás*

Rasto atrás, escrita em 1965, por Jorge Andrade, é caracterizada pelo forte aspecto autobiográfico. A peça conta a história de Vicente, um dramaturgo de 43 anos, frustrado com sua profissão, que resolve voltar para a sua cidade natal, Jaborandi, após vinte anos de partida, afim de rever o seu pai, e resolver a relação conflituosa entre ambos. Neste caminho de volta, Vicente rememora situações e acontecimentos de sua infância e juventude, que se misturam com a história de sua família, desde antes de seu nascimento. Tais situações explicitam a decadência da aristocracia cafeeira ao longo dos anos, a perda do dinheiro e da propriedade, as mortes, os desentendimentos e ressentimentos. Em suma, as razões de sua partida.

A peça de Jorge Andrade é, *per se*, complexa. Sua linha dramaturgic não segue uma cronologia explícita, havendo diversos *flashbacks*, além de ações e temporalidades simultâneas. O tempo que a peça abrange, mais de quarenta anos, também é um fator que dificulta a encenação. Vicente, protagonista da peça, aparece em *Rasto Atrás* com quatro idades diferentes, aos 5, 17, 23 e 43 anos. Além disso, a história se passa em diversos espaços, que, por vezes, se amalgamam. Um exemplo disso aparece logo no início da peça, em um diálogo de João José (pai de Vicente) e o Vaqueiro (seu comparsa):

(...) JOÃO JOSÉ (*Sorri*): Nem eu. (*Pausa*). Minha mãe costumava dizer: p'ra catingueiro, só caçador matreiro.

(*Quando João José pronuncia a palavra MÃE, ilumina-se o quarto da casa da rua 14, onde MARLANA, deitada, fuma um cachimbo de barro. Mariana tem mais ou menos quarenta e cinco anos, é forte e tem uma expressão um pouco masculina. Os cabelos são puxados para a nuca em um grande coque. Percebe-se que ela não conhece a vaidade, a não ser como coisa censurável nos outros. As sobrancelhas são grossas, as mãos ásperas e tem buço ligeiramente acentuado.*)

VAQUEIRO: Só Mariana sabia o que falava. (*Observa João José*) Compadre!

JOÃO JOSÉ: Que é?

VAQUEIRO: Sei que o senhor não gosta de...

JOÃO JOSÉ (*Corta*): Se eu não gosto, não diga, compadre.

VAQUEIRO: Às vezes, carece de falar.

JOÃO JOSÉ: Que é?

VAQUEIRO: Não tem vontade de voltar, compadre?

JOÃO JOSÉ: Não.

VAQUEIRO: Eu tenho.

JOÃO JOSÉ (*Sem acreditar*): Verdade, compadre?!

VAQUEIRO: Tenho, sim.

JOÃO JOSÉ: Lá, tem muita cerca.

VAQUEIRO: Cerca a gente corta.

JOÃO JOSÉ: Cortava! Aqui é que é bom. A gente corre um dia inteiro sem encontrar uma única cerca. Se minha mãe me visse aqui, aí, sim, ela podia dizer que vivo num mundo sem porteira.

VAQUEIRO (*Satisfeito*): Ééééé!

JOÃO JOSÉ: Não tem rios nem espinhos que nos segurem. Levantamos até cinco caças por dia.

VAQUEIRO (*Sorriso aberto*): É uma riqueza!

JOÃO JOSÉ: Não tem luz, rádio, padre e missa.

VAQUEIRO (Ri): Nem terço.

JOÃO JOSÉ (*Algo retesado, fugindo de um pensamento*): Como é mesmo a história da Santa Casa?

VAQUEIRO: As freiras eram muito boas, mas todo dia, às seis horas, faziam a gente ajoelhar e desfiar um terço maior do que laço. O queixo ficava doendo de dizer ave-maria.

JOÃO JOSÉ (*Crispado e a si mesmo*): Estamos longe de tudo isto!

VAQUEIRO (*Volta a examinar João José*): A gente pode ficar doente.

JOÃO JOSÉ: Se ficar, a natureza cura. (*Meio odientto*) Melhor do que aquela Santa Casa. E se não curar, morro onde sempre tive vontade: no meio da mata. Depois, compadre, somos pagos p'ra olhar essas terras. Dez mil alqueires! Onde vamos encontrar uma coisa assim? Já pensou?

VAQUEIRO: Só p'ra dar uma olhada, compadre. Dezessete anos é muita coisa!

JOÃO JOSÉ: Se notícia ruim não veio até aqui, é porque está tudo bem.

VAQUEIRO: Tenho saudade das meninas.

(Quando Vaqueiro diz MENINAS, uma luz difusa ilumina a sala da casa da rua 14. Isolina e Jesuína, sentadas, e Pacheco, de pé, estão estáticas. Jesuína e Isolina vestem-se mais ou menos iguais: vestidos em tons escuros, compridos e de mangas até os pulsos, gola alta fechada sobre o pescoço. A maneira de vestir é uma mistura de antigo e moderno, onde predomina o antigo. Dão a impressão de extremo asseio. Percebe-se que os vestidos estão gastos, mas não remendados. Usam meias grossas e sapatos de bico fino. Pacheco apoia-se em uma bengala e a roupa é nitidamente de começo de século. Estão todos entre os sessenta e setenta anos. Tanto eles como Mariana, parecem figuras de um quadro onde os contornos não estão bem definidos.)

JOÃO JOSÉ: Aposto que estão na sala conversando com Pacheco. Se é que ele ainda vive.

VAQUEIRO: Homem soberbo, aquele. (ANDRADE, 1965, s/p)²

No trecho acima, percebe-se que o recurso de misturar espaços e tempos diversos em uma mesma cena foi usado de forma bastante contundente. O dramaturgo soube conciliar momentos precisos do diálogo principal (entre João José e Vaqueiro) para

² Todas as citações do artigo são do texto original, encenado por Gianni Ratto.

apresentar cenicamente as demais personagens da peça, no caso, a mãe de João José e suas três irmãs. Para além disso, a partir de tal recurso, Jorge Andrade pôde apontar qualidades mais sutis da relação entre essas personagens, pertencentes à mesma família.

É interessante observar os momentos escolhidos por Andrade para colocar cada novo foco na cena, sempre buscando uma relação intrínseca entre fala e ação. Outro detalhe significativo é o tempo em que as personagens estão inseridas. Por exemplo, mãe ainda jovem é apresentada com toda sua força e altivez com um cachimbo, símbolo um tanto quanto masculinizante, já as suas irmãs aparecem velhas, em um período após a morte da própria mãe, em um ambiente monótono e cotidiano.

Junto a isso, Jorge Andrade acrescenta um diálogo repleto de respostas rápidas, cortes e mudanças de situação, que exige dos atores muito ritmo de cena para funcionar. Tudo isso com uma linguagem que, apesar de não ser arcaica é de um português quase que erudito (aliás, muitas das críticas referentes à encenação apontavam que o texto de Jorge Andrade era “literário” demais para o teatro). Um exemplo pode ser observado na cena copiada abaixo:

(...) VICENTE (43 anos. *Consigo mesmo*): Entre o que foi e o que é, perdida no silêncio de tudo, está a verdade de cada um, a chave para se criarem razões verdadeiras de viver...e um futuro. (*Subitamente, desliga-se, virando-se para Lavínia. Muda o tom*). Há muitas coisas em minha vida, Lavínia, pedindo explicações. De muitas, lembro-me bem. Mas, são as escondidas que nos atormentam. (*Volta a cabeça, ligeiramente, numa recordação fugidia. O garoto esconde alguma coisa, surge correndo, para, meio assustado, olha para os lados e desaparece, rápido. Vicente retoma o tom*). As que ficam perdidas não sei em que imobilidade, agarradas às paredes como hera, guardadas em fundo de gavetas de cômodas velhas, refletidas em caixilhos...! (*A Empresária, o Padre e o Ginásiano passam no fundo e desaparecem, numa impressão fugaz. Vicente volta-se, atormentado, para Lavínia*). Ver a nós como os outros nos veem, é uma vantagem moral, Lavínia!

LAVÍNIA: Quando se refere às coisas de sua vida que pedem explicações, você pensa no passado, ou no presente?

VINCETE (*Confuso*): Creio que...nos dois.

LAVÍNIA (*Resolvendo-se*): Quer saber como é que eu vejo você? O que pensam os outros, não sei. Como um grande egoísta, que só pensa em seu trabalho. Mas, é assim mesmo, não é? O mais importante, para você, é escrever. Mas, é verdade também que nunca reclamei. Reclamei?

VICENTE (*Deprimido*): Não. (ANDRADE, 1965, s/p)

O maior exemplo da erudição do texto de Andrade está presente nas falas de Vicente. Tanto no exemplo acima quanto ao longo da peça, o personagem possui falas compridas e com construções pouco coloquiais. A fala acima é quase a recitação de um poema, ainda que direcionado à esposa, fica claro que Vicente está falando para si mesmo. O uso excessivo de

metáforas e até mesmo a colocação pronominal nas frases, por vezes, acarretam em um tom literário, complexo de ser entoado de forma orgânica na cena.

Por mais que essa crítica seja válida, e a qualidade do texto de Andrade torne alguns momentos da peça mais ralentados e densos dramaticamente, essa escolha linguística é compreensível e cabe muito bem em uma personagem como Vicente, dramaturgo, escritor, homem da palavra. Talvez, o deslize de Jorge Andrade tenha sido não diferenciar suficientemente a qualidade do discurso de cada personagem.

Na cena acima, porém, a dinâmica das personagens poderia atrair o espectador que não conseguisse acompanhar o diálogo. Junto com a esposa, com a qual dialoga, surgem na cena Vicente menino, a Empresária, o Padre e o Ginásiano. A passagem exemplifica o ritmo imagético que rege o espetáculo. O espectador é chamado a prestar atenção em cada detalhe, que compõem, junto com as falas, os significados complexos da dramaturgia.

Além de tudo, a peça acaba sendo longa se comparada aos outros textos de Jorge Andrade. Isso se deve à complexidade da história que, para se tornar clara ao espectador, precisava ter cada um de seus acontecimentos bem explicitados. E, diante de uma trama que abrange um longo período, como é o caso de *Rasto atrás*, com um grande número de personagens e acontecimentos, fez-se necessária uma dramaturgia mais extensa para que situações não ficassem mal encaminhadas, ações e personagens pouco desenvolvidas, o que poderia gerar um desfecho sem muito sentido.

Para alguns críticos, em certas peças, o autor foi prolixo demais, tornando a primeira versão do texto explicativa, em alguns momentos. Entretanto não podemos esquecer que a linguagem escolhida por Jorge Andrade para contar a história de Vicente não é das mais simples, principalmente pela opção de não colocar a trama em uma linha cronológica.

Nesse âmbito, o dramaturgo se vale de um recurso que fora utilizado pela primeira vez por Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva* (1943), e que ele próprio explorou (ainda que de forma mais tímida) em *A moratória* (1954): a mistura de diferentes planos de ação. Em *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues aborda a tragédia de Alaíde sob a perspectiva da realidade e da alucinação da personagem. Já em *A moratória*, Andrade mistura passado e presente, criando dois espaços cênicos bastante distintos. Mas, em *Rasto atrás*, Jorge Andrade vai além, coloca em ação presente, passado e memória em um mesmo espaço, sem quebras muito evidentes na dramaturgia, os planos são, nesse sentido, bastante misturados.

Pois, tanto a memória quanto as cenas de *flashback* se passam em diferentes tempos, não apenas no passado (como ocorre tanto em *A moratória* como em *Vestido de Noiva* – nessa última, embora em determinado momento do texto os planos se misturem, existem três

planos, não mais que isso). Essa fluidez na amalgamação dos tempos em um só plano de ação, ou então, da criação de diferentes planos de ação para um mesmo período de tempo torna *Rasto atrás* um grande desafio não só para os artistas, mas também para o público.

Segundo Elizabeth Azevedo (2014), autora do livro *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, *Rasto atrás* apresenta três camadas ficcionais. A primeira é a do presente, na qual o protagonista Vicente age – a decisão de voltar a Jaborandi, os diálogos com sua esposa antes de partir, a chegada à casa das tias e a sua recepção. A segunda refere-se às memórias do personagem, quando Vicente relembra de fatos e situações que aconteceram com ele no passado, desde a sua infância até o passado mais recente, em diálogos com a produtora de teatro, com o diretor e com seus alunos. E, por último, a terceira e mais bem explorada camada, é aquela que apresenta situações e fatos que Vicente não participou, sejam referentes ao passado anterior ao seu nascimento (o casamento de seus pais, a tentativa de Mariana casar Isolina) ou aqueles situados no presente, porém, em momentos em que Vicente não está fisicamente na ação (a espera por sua chegada em Jaborandi, os diálogos entre João José e Vaqueiro, ao saberem que Vicente está de volta à cidade).

Ainda na versão da peça escrita em 1965, o plano da memória de Vicente algumas vezes se desdobrava em imaginação, como nas cenas em que ele dialogava diretamente com suas personagens, momentos esses que reforçam a metalinguagem na obra de Jorge Andrade. Para abranger tantas mudanças, foi necessário a Jorge Andrade agregar funções narrativas distintas em seu protagonista. Sendo assim, ora Vicente é colocado em cena como testemunha dos acontecimentos, ora surge como narrador (ainda que implícito) de sua própria história, nos momentos que abordam situações nas quais ele não se faz presente.

Essas alternâncias nos planos e na abordagem das personagens traz uma complexidade ainda maior na compreensão da linguagem cênica proposta por Jorge Andrade. Sendo assim, Elizabeth Azevedo propõe a divisão da peça em dois grandes blocos. O primeiro compreende uma linguagem épica, é quando se encontram as ações mais objetivas da peça, referente a assuntos externos que circundam a história da família, como a crise de 1929, por exemplo. Também dentro dessa linguagem se encontra as cenas que abordam a história da família de Vicente, antes de seu nascimento. Este caráter épico é bastante trabalhado na estrutura cênica da peça, com a mudança dinâmica de planos e a postura narrativa que Vicente assume. A metatetralidade também corrobora para implementação da epicidade: um dramaturgo que escreve sobre um dramaturgo e suas frustrações, quebra com a representação puramente ficcional.

O segundo bloco traz como principal linguagem o expressionismo. São os momentos mais intimistas da personagem, normalmente quando ele relembra seu passado. Esse recurso aparece com muita frequência, principalmente na segunda parte do texto, quando aparecem em cena Vicentes de diferentes idades, que agem, ora sozinhos, ora em conjunto como um coro. Nestes momentos, geralmente, o Vicente do presente, com seus quarenta e três anos, assiste às suas memórias.

Essa parte da peça, que foca diretamente na história de Vicente e suas memórias, foi escrita posteriormente. Segundo críticos da época como Yan Michalski, Jorge Andrade pecou pelo excesso, ao tentar enfatizar a relação destrutiva entre pai e filho, abusando do recurso da memória, tornou a dramaturgia um tanto quanto repetitiva.

Além de toda a complexidade da trama, na própria dramaturgia há rubricas com apontamentos cênicos que Jorge Andrade deu para a peça, e que se referem principalmente às imagens e sonoridades que deveriam aparecer em determinados momentos da trama.

Este apuramento cênico que Jorge Andrade aponta em sua dramaturgia, indicando elementos que devem estar presentes na encenação e, que são carregados de sentidos pouco literais traz “ao drama mais uma camada narrativa: simbólica”. (AZEVEDO, 2014, p.126)

Sobre a encenação de Gianni Ratto

Tendo Jorge Andrade ganhado o prêmio de melhor dramaturgia pelo Serviço Nacional de Teatro em 1965, ano em que a peça foi escrita, Gianni Ratto, que fez parte da banca avaliadora, é convidado a encenar a peça *Rasto atrás* nos palcos do Teatro Nacional de Comédia. A peça, que começou a ser ensaiada em 1966, teve sua estreia prorrogada para janeiro de 1967. A complexidade da encenação juntamente à alta verba que a peça exigia obrigou o TNC a adiar a estreia.

O esforço foi recompensado. O sucesso de público fez com que a peça (que tinha temporada prevista para dois meses) ficasse em cartaz no Rio de Janeiro até dia 14 de maio. Além disso, convites para apresentações em outras cidades foram feitos, entre elas: São Paulo e Porto Alegre. A repercussão foi tamanha que a peça ganhou sessões especiais só para estudantes, e foi a primeira montagem no Brasil a receber o recurso de tradução simultânea com uso de pontos eletrônicos, em sessão especial feita para estudantes norte-americanos. Mesmo que a crítica da época tenha sido bastante cruel com o texto de Jorge Andrade, a encenação de Gianni Ratto superou expectativas, ultrapassando limites técnicos presentes no teatro brasileiro da época.

A encenação de Gianni Ratto fugiu do realismo presente na cenografia de *A moratória*, montada onze anos antes pelo mesmo diretor, e que colocava em cena, em dois planos distintos, a sala da família em 1929 e em 1932, com cadeiras, lustre, mesinhas, máquina de costura e portas. Em *Rasto atrás*, Gianni Ratto foi mais ousado. É incontestável que o crescimento na qualidade da dramaturgia de Jorge Andrade, ao longo dos anos, contribuiu para a criação de um espetáculo mais inovador cenicamente, mas não podemos deixar de evidenciar a importância do apuro técnico e poético que Ratto obteve na montagem de *Rasto Atrás*.

Como colocado anteriormente, a peça possui forte caráter expressionista, pelo uso do recurso da presentificação de memórias do protagonista, *flashbacks*, e diferentes situações acontecendo simultaneamente. Em *Rasto atrás*, o significado implícito nas cenas é mais importante do que a primeira leitura que ela traz, pouco importa a caracterização explícita dos espaços onde ocorre a ação, muito mais importante é a relação que esses espaços estabelecem dentro da história de Vicente.

Por isso, a escolha de Gianni Ratto, em fazer da encenação a mais crua possível, condiz bastante com a proposta dramaturgic. O encenador escolheu realizar a peça em palco giratório, num espaço quase vazio, apesar do uso de algumas cadeiras em cena, a réplica de uma árvore e telões brancos para projeção no espaço. O uso das projeções e efeitos sonoros, juntamente com espaço quase vazio permitiam diferentes jogos cênicos além de possibilitarem facilmente a recriação de diversos ambientes a partir da maneira que são utilizados.

A seguir discorre-se um pouco sobre cada um dos principais elementos cênicos da montagem:

O palco giratório

Pouco se é dito sobre o uso do palco giratório nesta montagem, porém, tendo em vista que a história de *Rasto atrás* é quase uma autobiografia de Jorge Andrade, que relata a vida de um dramaturgo frustrado com sua profissão, que resolve voltar para sua cidade natal para resolver a relação conflituosa com o pai e que, dentro desta trama, lembranças do passado se fazem presentes cenicamente, é possível constatar que o uso deste elemento traz, através do efeito vertiginoso do giro, a ideia de ciclo infinito, de repetição, de volta ao passado, de rememoração.

A utilização do palco giratório traz diferentes qualidades e leituras para a obra. As mais óbvias, como a visão de uma situação por diferentes pontos de vista, uma vez que,

mesmo com a plateia estática, esse recurso consegue fazer com que mais de um ponto de vista da mesma cena possa ser mostrado para todo público. Esse aspecto contribui para tornar o palco italiano um pouco menos hierarquizante (onde tudo acontece na frente de cena e as laterais são constantemente mal aproveitadas).

Até conceitos mais complexos, atrelados intimamente à história apresentada em *Rasto atrás*, puderam ser aproveitados com esse recurso. Como é o caso do efeito vertiginoso do giro, que agrega em si ideias como a de ciclo e eterno recomeço, metáfora para a relação de João José e Vicente, que, apesar de tão diferentes, possuem semelhanças inegáveis. Ambos usam de um escape para fugir da dura realidade imposta a eles. Para João José esse escape é a caça, para Vicente, a escrita.

Alguns momentos da peça, em que Vicente aparece em todas as suas idades, são quase “alucinantes”, memórias que geram verdadeira agonia para o personagem. O giro, nesses momentos, propiciaria essa sensação em toda sua potência cênica.

Num outro aspecto da dramaturgia, podemos relacionar o giro com a repetição e a monotonia, uma vez que toda a ação retoma ao ponto inicial e se repete, não há surpresas: esse efeito é bastante semelhante à vida das tias de Vicente, que deixando a juventude e as escolhas passarem, vivem uma velhice monótona e contínua, tanto que é a chegada de Vicente à Jaborandi que as tira da mesmice de suas vidas.

As projeções

O uso de projeções na peça foi uma escolha inovadora para a época, tanto pela tecnologia que exige quanto pelo efeito que o recurso traz. Gianni Ratto soube explorar este mecanismo de forma a não esgotá-lo, e também não torná-lo óbvio. Isto, por conta dos diferentes materiais que foram projetados.

A peça começava com a exibição de uma gravação do filme *As aventuras de Tom Jones*, já ambientando o primeiro espaço da peça: uma sala de cinema, na qual Vicente e Lavínia se encontram. Aqui é interessante observar a escolha pela exibição de um filme pois, além de servir como signo do espaço cinema, também é o desígnio mais óbvio da projeção, portanto temos à primeira vista esse recurso sendo utilizado sem muita inovação.

Porém, no decorrer da peça, Gianni Ratto utiliza o recurso de forma cada vez mais subjetiva. Depois da exibição do filme, passa a exibir gravações de cenas (em uma estação ferroviária, ou na rua), depois faz uso de fotografias, até chegar ao ápice da subjetividade exibindo telas que ele próprio pintou, como nas cenas de João José (pai de Vicente) na

floresta. Tais imagens contribuíram para a criação de um efeito impressionista na encenação. Percebe-se uma sequência bem construída de signos para o mesmo recurso técnico.



Figura 1: *Ensaio de Rasto atrás.* Fonte: CEDOC/Funarte (2016)

Na imagem acima, tem-se em primeiro plano Leonardo Villar, que representava Vicente aos 43 anos, na cena de sua chegada em Jaborandi, quando é recebido com grande festa na casa de suas tias. Essa foto é de um ensaio da peça, mas fornece dados importantes para a reconstituição da cena. Pode-se observar ao fundo os grandes painéis brancos nos quais eram projetadas as imagens. É interessante observar a maneira que eles são sobrepostos uns nos outros, criando algumas angulações e quinas, o que ajuda a garantir à projeção um efeito tridimensional e fluído. As projeções se recortavam de acordo com os recortes dos telões, diferente da imagem cinematográfica que é projetada e uma tela plana e bidimensional. Infelizmente não vemos, na imagem, o efeito já com as projeções, mas torna-se mais factível reconstituir a cena a partir de uma imagem como essa, em que a angulação dos painéis, além do posicionamento dos atores e das cadeiras, está visível concretamente.

Como colocado por Elizabeth Azevedo:

As projeções [...] servem a propósitos tanto épicos como expressionistas. As imagens projetadas (da estação de fero, do cemitério, do cinema, por exemplo) estão ligadas à representação da ambientação e remetem ao passado ou ao presente, em que pode ou não haver a presença do protagonista, mas que, de toda maneira, ampliam o universo ficcional. As projeções de *slides* também podem ter duas funções: ou como substitutivo de cenário, ou como projeção do estado mental do protagonista. (AZEVEDO, 2014, p.124)

Um dado importante a ser ressaltado é que na primeira versão da dramaturgia, usada na encenação de Gianni Ratto, poucas são as indicações do autor para uso de projeções. Porém, na reformulação da dramaturgia para a publicação, em 1970, Andrade adiciona rubricas de *slides*, o que ocorreu a partir do sucesso no uso do dispositivo na encenação de Ratto. O autor incorporou à dramaturgia àquilo que o encenador criou e, inclusive, criou outras ações a partir disso.

De forma que, até mesmo a árvore presente na encenação de Gianni Ratto (uma réplica de tronco) se torna um elemento dispensável na segunda versão do texto. A fisicalidade do tronco foi substituída por *slides* coloridos, que sugeriam uma floresta. Esta imagem, proveniente da própria encenação de Gianni Ratto, passa a ser rubrica da peça, em sua versão de 1970.



Figura 2: *Ensaio de Ratto atrás.* Fonte: CEDOC/Funarte (2016)

Acima, temos João José (Rodolfo Arena) com Vicente aos 5 anos, interpretado pelos atores Jorge Carlo Júnior e Paulo Roberto Hofacker, que revezavam as apresentações. A árvore é o signo mais forte associado a João José, tanto que a maioria das cenas que envolvem a personagem iniciam-se com o foco de luz na árvore, é assim inclusive que a primeira aparição de João José se dá:

(O apito de trem se transforma, lentamente, em som de buzina de caça. Voltam os latidos dos cães. Vicente e Lavinia desaparecem. A medida que aumentam os latidos dos cães e se acentua o som da buzina, uma árvore vai sendo iluminada. É necessário que a árvore dê a impressão de majestade. JOÃO JOSÉ, olhando fixamente para frente, está encostado a ela e VAQUEIRO, mais distante, anda à volta, tocando a buzina. João José é grisalho e está com barba de uma semana. Apesar da idade ainda é forte, disposto e ágil. Os dois interrompem a matula e ouvem, satisfeitos, os cães.

Vaqueiro é um negro claro, de idade indefinida: tanto pode ter cinquenta como setenta anos. Vaqueiro observa João José, revelando certa preocupação).

JOÃO JOSÉ: Não adianta, compadre. A caça amoitou.

VAQUEIRO: Velhaca como esta, eu nunca vi. (ANDRADE, 1965, s/p)

A imagem oferece um signo concreto da árvore criada para o espetáculo: um tronco da largura de uma pessoa, que se ergue um pouco inclinado, sem folhagens. Ao lado dos atores, o efeito não chega a ser de “majestade”, como pede a dramaturgia, mas consiste em uma indicação pungente sobre a personagem que se liga à floresta. Na cena, João José e o filho ainda pequeno, estão alegres e demonstram uma intimidade que se perderia no decorrer dos anos. As diferenças de caráter entre pai e filho os afastarão a um ponto quase irremediável, que Vicente deseja entender e recuperar, quando volta para sua cidade natal.

Os efeitos sonoros

A música foi outro elemento fundamental para a ambientação da peça. Por não serem utilizados muitos elementos materiais, efeitos sonoros e visuais demonstraram-se indispensáveis para a criação de atmosfera na montagem. Em *Rasto atrás*, Gianni Ratto utilizou efeitos sonoros de forma semelhante à usada por Stanislavski, na montagem de *A gaiivota* de Tchecov (grande inspiração de Jorge Andrade). Ou seja, Ratto criou sons para expressar sensações mais subjetivas.

No livro *Drama em cena*, Raymond Williams escreve que na cena de *A gaiivota*, que acontece no jardim da propriedade de Sórin, a rubrica apontava “*Pausa (Silêncio)*”, Stanislavski inseriu na encenação sons de coxar de rãs e sapos, deixando evidente ao público não somente o espaço como também a qualidade do silêncio, tão sepulcral que até os mais ínfimos barulhos são ouvidos.

Seguindo as rubricas presentes no próprio texto: latidos de cães, som do apito de trem ou de flauta, Gianni Ratto explorou a dupla função do efeito sonoro em *Rasto atrás*. O som tornou-se elemento crucial tanto para a indicação de espaços, como também para a explicitação de elementos mais abstratos que fazem referência direta à história da personagem. Gianni Ratto soube misturar imagem e sonoridades, fazendo com que um recurso apoiasse e completasse o outro, garantindo símbolos mais bem construídos.

O melhor exemplo disso está no som do apito de trem que se mistura ao da buzina de caça (colocado o recorte acima), criando a transição da cena menos abrupta e fazendo uma amarração bastante sutil entre pai e filho. O som do apito do trem permeia a encenação inteira, e é constantemente amalgamado com sons semelhantes, nos quais as arestas que distinguem um signo do outro são pouco definidas. Em outro exemplo, o apito de trem se

assemelha ao apito da flauta do avô de Vicente, signo que remete à delicadeza artística presente em avô e neto, e que os tornam tão diferentes do resto da família.

A nostalgia dentro da encenação

Nostalgia: 1. Saudade da terra natal.
2. *P.ext.* Desejo de se voltar ao passado.
3. *p. ext.* tristeza sem causa definida.
(HOUAISS, 2008)

A sábia escolha de Gianni Ratto, de não trazer o texto para cena de uma forma naturalista, foi um ganho para a transmissão do caráter nostálgico da dramaturgia de Jorge Andrade. Quase nada, além das próprias personagens, se faz materialmente presente em cena, o que contribui para a leitura de que a personagem principal se encontra em um lugar de rememoração, muito mais etéreo e passageiro.

Jorge Andrade coloca em suas personagens o peso do passado, principalmente nas mais velhas, como é o caso das tias de Vicente. São figuras que se apegam tão fortemente ao que já se foi e ao que nunca tiveram, que acabam por viver um presente vazio e repetitivo. Isso é evidenciado nas cenas em que as tias de Vicente conversam com Pacheco. Os assuntos são sempre os mesmos e se repetem ao longo da peça, assim como os pesares: por não terem casado, pela relação conturbada do irmão com o filho, pela morte da mãe, pelos tempos em que eram jovens e tinham dinheiro. Enfim, tudo é motivo para uma lembrança nostálgica, que as aprisiona nesta rememoração. O presente, por outro lado, é vazio e sem sentido, e isso só muda com o bilhete de Vicente anunciando sua volta.

Vicente também sobrecarrega essa nostalgia de certa forma, afinal, ele sofre de uma crise profissional, ocasionada por não ter bem resolvida sua relação familiar. A volta dele a Jaborandi é um retorno ao passado, tanto que sua chegada à casa das tias suscita a lembrança dos momentos mais icônicos de sua vida e de sua relação com o pai.

Sendo assim, grande parte do trabalho para a criação da nostalgia se torna função dos atores, que de maneira geral, segundo a crítica da época, souberam trabalhar muito bem, não havendo grandes discrepâncias entre os atores. Leonardo Villar (Vicente, 43 anos) recebeu elogios pelo seu trabalho que era muito mais interno, uma vez que a personagem mais assiste às ações das cenas do que age. Sobre isso, Van Jaffa escreve no *Correio da Manhã* “Leonardo Villar é o protagonista sem papel. A rigor nada tem para fazer”. Por mais ácida que tenha sido a crítica, ela carrega uma verdade irremediável: a personagem, apesar de ser protagonista, não possuía ação durante a peça, mesmo com o exímio trabalho do ator Leonardo Villar, como coloca Edigar de Alencar (1976, s.p):

Outro problema crucial da peça reside em seu protagonista, um protagonista incolor, sem ação, que passa boa parte da peça observando acontecimentos passados, e quando fala, descola-se de sua idade ou situação social por conta do caráter literário que Jorge Andrade trouxe à peça. Na encenação de Gianni Ratto, Leonardo Villar, Vicente (43 anos), tem um trabalho fisionômico, de observador e ouvinte, papel que apesar de realizar razoavelmente bem, não traz desafios.

Por outro lado, as três tias de Vicente, núcleo muito elogiado pela crítica, souberam perfeitamente utilizar suas personagens a favor da nostalgia. Como aponta Edigar de Alencar: “Destacam-se na atuação a avó de Vicente e suas três tias, que colocando de lado o talento das atrizes, são as personagens que *per se* carregam maior humanidade, conflitos internos e profundidade, aquilo que faltou a Vicente”. (ALENCAR, 1967, s/p)

Outro crítico, Henrique Oscar, afirma que as três atrizes, Selma Caronezzi, Maria Esmeralda e Izabel Ribeiro souberam trazer para a cena a delicadeza e a força que as personagens Etelvina, Jesuína e Isolina carregam.

Para além do trabalho dos atores, Gianni Ratto conseguiu trazer à encenação esse caráter nostálgico através da forma como utilizou os recursos técnicos. Um exemplo disso é o uso das projeções em cenas, como ocorre no início do segundo quadro da peça: a chegada de Vicente a Jaborandi e a festa que as tias organizam para sua recepção. Projeções de pessoas vestidas de gala surgem ao fundo da cena, e Vicente rememora a noite em que ganhou o prêmio de autor do ano. Ou seja, a ação presente é entrecortada por uma lembrança do passado. Mas essa lembrança não é cenicamente concreta, as pessoas são projetadas, assim, o ambiente fugaz que a imagem proporciona enfatiza o caráter onírico e, por consequência, nostálgico.

Também a escolha por projetar imagens mais subjetivas, como na cena em que *slides* de livros são projetados enquanto os Vicentes de diferentes idades surgem em cena, não só traz o caráter expressionista que falamos anteriormente, como também aproxima o público do estado que a personagem se encontra no presente, confusa e contemplativa, rememorando situações já passadas. Nessa cena, a confusão também é enfatizada pelo palco giratório e seu efeito vertiginoso de eterno ciclo.

Os efeitos do palco giratório também trouxeram à encenação a nostalgia das personagens, que se veem presas em uma mesma situação há décadas, sem saída, em um ambiente onde tudo as faz recordar o que já se foi. Assim como as sonoridades propostas por Jorge Andrade nas rubricas da dramaturgia que, além de criarem atmosfera para as cenas, produzem significados mais subjetivos, atrelados às memórias das personagens.

É válido enfatizar que o conceito de nostalgia é bastante subjetivo, dialoga diretamente com noções como saudade e melancolia, sentimentos bastante pessoais e, portanto, intransferíveis. Logo, o trabalho de Gianni Ratto foi bastante delicado, uma vez que não é possível trazer concretamente a nostalgia para cena. O que ele teve de fazer foi um trabalho muito mais atento e minucioso, isto é, a partir de escolhas técnicas muito práticas e objetivas, como o uso de projeções, de palco giratório, de sonoplastia, entender como esses materiais poderiam ser abordados poeticamente para transmitir essa sensação tão humana e pessoal.

Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- AZEVEDO, Elizabeth R. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo, Edusp, 2014.
- FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*. volume II. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- ALENCAR, E. Espetáculos do Rio: Rasto atrás. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro. 09. Fev. 1967.
- JAFFA, V. Rasto atrás. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19. Fev. 1967.
- JAFFA, V. Rasto atrás (2). *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21. Fev. 1967.

Abstract: The following article intends to analyse the first staging of the play *Rasto atrás*, written by Jorge Andrade and directed by Gianni Ratto (1967). Having studied the dramaturgy of *Rasto Atrás* and its language, the objective is to comprehend how Gianni Ratto apply Andrade's Nostalgia to stage.

Keywords: Jorge Andrade; Gianni Ratto; *mise en scène*

Cadernos letra e ato

A última cena do último ato da peça *A gaivota*, do grande escritor russo Anton Tchekhov, com atuação de Jasmine Silva

Carolina Martins DELDUQUE¹

Resumo: Neste artigo faço uma reflexão sobre o processo de criação da personagem Jasmine Silva e o trabalho de (re)criação dramaturgica a partir do texto dramático *A gaivota*, de Anton Tchekhov. Esta personagem foi criada dentro do espetáculo *O último sarau – uma peça de corpo presente*, do grupo *Os Geraldos*, sob direção de Roberto Mallet. Na situação ficcional da peça, Jasmine apresenta, em um sarau em homenagem à Amadeu dos Santos, que acabara de falecer, uma cena da referida obra dramática.

Palavras-chave: trabalho do ator; texto dramático; processo de criação; *A gaivota*.

A gestação de Jasmine Silva: breve histórico do processo de criação

No início de 2014, o grupo *Os Geraldos*¹, do qual faço parte, iniciou a criação de um novo espetáculo, sob direção de Roberto Mallet. Assim como em trabalhos anteriores realizados com o mesmo diretor, partimos de uma situação ficcional proposta para, com a criação de tipos e improvisações, chegar a uma dramaturgia e à encenação. Nesse novo espetáculo, o quarto da companhia, na situação ficcional, um grupo de senhoras e senhores, que frequentemente realizava saraus, perde seu diretor e, em sua homenagem, realiza um último sarau, em seu velório, com seu corpo presente.

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

¹ O grupo *Os Geraldos* foi fundado em 2008, em Campinas, e já se apresentou em mais de 70 cidades, de nove estados brasileiros, além de festivais nacionais e internacionais em países como Marrocos, Argentina e Peru, atingindo mais de 14 mil pessoas. Concomitante ao exercício artístico, com criação e intensa circulação dos espetáculos, os integrantes desenvolvem pesquisas de mestrado e doutorado, tendo sempre em vista o compartilhamento dos estudos, que se desdobra em projetos importantes de democratização do acesso à cultura, como o Curso de Formação de Atores e o Incubadora de Grupos Teatrais. Desde 2013, participa do Projeto Ademar Guerra, por meio do qual contribui para o desenvolvimento de grupos teatrais, sobretudo no interior paulista.

Nossos processos de criação com Roberto Mallet começam na cozinha, tomando um café. Conforme o diretor prepara seu cigarro de palha, vagorosamente, as questões sobre o trabalho são apresentadas, pouco a pouco, numa conversa inicial, e algumas ideias começam a surgir. Mas somente na prática iremos começar a encontrar as respostas, e mais perguntas também. O processo assemelha-se a um mergulho em um abismo: o caminho muitas vezes é escuro, mas sempre é preciso ir mais fundo.

Roberto Mallet pensa a cena a partir do trabalho do ator. Não há, em nenhum momento do processo, uma marcação da cena. As definições serão encontradas a partir de reflexões e do jogo com os elementos materiais. Por isso, para os atores, o ensaio começa no guarda-roupa e, depois, em frente ao espelho. Precisamos de apoios concretos para improvisar: perucas, acessórios, uma saia, um sapato, maquiagem. Estas peças de figurinos, artefatos e traços de maquiagens são essenciais para criação dos tipos e suas ações no improviso da situação proposta. Em inúmeras tentativas, num jogo entre o que propomos com o que funciona melhor em cena, por meio das indicações e do olhar do diretor, os tipos são rascunhados e, aos poucos, ganham traços mais evidentes, num processo de detalhamento que é inesgotável, continua permanentemente mesmo após a estreia do espetáculo.

Durante a construção do espetáculo *O último sarau – uma peça de corpo presente*, em específico, contamos também com o auxílio de uma estagiária, Michele Martini, que tinha um olhar e talento para as artes plásticas e nos ajudava a pensar em paleta de cores interessantes, detalhes para um melhor refinamento estético dos figurinos e maquiagens. Entretanto, era essencial que as peças vestidas e objetos usados estivessem a serviço da criação da cena: se fosse apenas um adorno, seria preciso tirar fora. Um exemplo visível no resultado final consiste na caracterização facial dos personagens. Buscamos materiais que nos fizessem parecer mais velhos. Encontramos o látex, que repuxa a pele e faz nossos rostos adquirirem uma aparência mais envelhecida. Alguns atores também usam algodão dentro da boca, para mudar a embocadura ao falar. Ou mesmo um curativo no canto do olho, para fazê-lo parecer caído. Dessa maneira, cada um desses materiais torna-se sobretudo um elemento de composição do personagem, não tem finalidade apenas estética.

Roberto Mallet solicitou primeiramente aos atores que cada um criasse uma cena em homenagem ao falecido diretor ficcional do grupo de idosos, Amadeu dos Santos. A criação exigiria que cada ator pensasse sobre e propusesse na cena quem seria e qual a sua relação com o morto.

Coloquei um par de peitos postiços. Meu objetivo era criar uma mulher de

aproximadamente 50 anos - idade de minha mãe e de minhas tias na época. Os peitos tinham a função de realçar a feminilidade e a idade do personagem. Propus uma senhora peruca, sexy, mas vulgar, que deseja parecer mais jovem do que é na realidade. A personagem seria bem diferente do meu tipo físico, miúdo. Compus o figurino com blusa e saia justas, rendadas, uma peruca de cabelos curtos e luzes nos fios, sapatos de salto antigos (que pertenceram à minha mãe), joias e colares. Cada detalhe da composição deveria ser testado em cena. A inspiração de toda a indumentária veio das imagens de uma das minhas tias, a irmã mais velha da minha mãe. Depois de compor o figurino completo comecei a trabalhar na movimentação da personagem: encontrei uma mexidinha de leve com a cabeça, que se tornou um gesto característico da personagem. O colar e a pulseira também faziam barulhos enquanto a personagem caminhava e ela constantemente ficava arrumando e mexendo nas joias, o que causava a impressão de que estava inquieta.

O nome da personagem é inspirado no filme *Blue Jasmine*, no qual Jasmine, uma socialite, acaba de perder todo seu dinheiro. A atriz Cate Blanchet, que interpreta o papel principal, fez um belíssimo trabalho neste filme. Sua atuação revelava uma mulher perturbada, totalmente desconectada da realidade, fatores que me fizeram se inspirar nela para escolha do nome. O sobrenome Silva foi dado pelo Atílio, personagem feito por Douglas Novais.



Foto do processo de criação: personagens bebendo no bar. Abril/2014.

A foto acima mostra um laboratório de criação realizado antes das criações das primeiras cenas. Após uma “primeira montagem” dos tipos, saímos para beber num bar em Campinas, improvisando dentro de uma situação cotidiana a fim de descobrir, para além da situação fictícia proposta na peça, como esses personagens se relacionavam entre si. Nessa ocasião e em outras análogas, apesar de não servirem diretamente à criação do espetáculo,

encontramos subsídios para melhor definição dos tipos e pistas de ações, trejeitos, gestos e modos de falar que poderiam ser jogadas, ou melhor, desenvolvidas na situação dramática do sarau.

A ideia do sarau era também uma forma de trabalhar com a tradição artística ocidental – da música, do teatro e da literatura. Dessa maneira, no processo de criação das cenas, visitamos os legados dos expoentes dessa tradição, levando em conta que os personagens teriam nascido entre as décadas de 30 e 60: Camões, Cecília Meirelles, Nara Leão, Shakespeare, entre outros.

Nesse momento, pensei na última cena entre Nina e Trepliov, da peça *A Gaiivota*, de Anton Tchekhov. Nesta cena, o casal de artistas se revê após dois anos separados. Nina acabara de sair em temporadas como atriz pelo interior da Rússia – não conquistou a fama como sonhava, mas não desistiu da profissão. Trepliov, por sua vez, havia alcançado projeção como autor, publicado alguns escritos e vivia como escritor. Em uma cena de fortes emoções, os jovens têm um rápido reencontro e, em seu diálogo, acompanhamos as visões e opiniões que eles têm após alguns anos de experiência com o fazer artístico. Nina, apesar de todo sofrimento pelo qual passou, tem uma visão otimista da vida, que não desiste da luta apesar das dificuldades, Trepliov, pelo contrário, fala sob a perspectiva do artista que continua perdido e vagando por respostas que nunca achará satisfatórias. Alguns trechos da fala de Nina pareciam se encaixar perfeitamente àquela situação do último sarau, como um sopro de vida, como um movimento de resistência daquela tradição de se fazer saraus, do teatro.

Pela complexidade do texto dramático e de suas personagens, e pela grande admiração que tenho por esta cena, abateu-me uma insegurança: como encontrar a melhor maneira de interpretá-la? Então, durante as improvisações, a fim de ficar menos tensa, comecei a tomar uma taça de vinho. Essa ação não era suficiente para me deixar bêbada, mas me deixava mais relaxada para propor e criar. Ao mesmo tempo, comecei a “brincar” com o fato de a personagem estar bêbada. Resolvi incorporar esse traço nela também: ela seria a bêbada do grupo. Coloquei na bolsinha de Jasmine uma garrafinha de uísque. A utilização desse objeto em cena foi determinante para construção da personagem e em consequência, da dramaturgia de ações que foi criada.

Além da garrafinha, que me acompanharia durante todo o espetáculo, encontrei um casaco de pelúcia (que era uma imitação barata de um casaco de pele) no guarda-roupa do grupo *Os Geraldos*. O casaco, dentro da lógica da personagem Jasmine, poderia ser uma peça de figurino escolhida por ela para "representar" a Nina, já que em *A gaivota*, a situação se passa na fria Rússia.



Foto: Jasmine com seu "casaco de peles" durante o processo de criação. Março/2014

Ao longo do processo de criação, algumas cenas vividas na infância e na adolescência foram importantes: uma outra tia (irmã do meu pai, já falecida) era alcoólatra e sempre causava confusões nas reuniões familiares. A lembrança mais viva de um desses momentos remonta a um Natal. A família do meu pai é bem grande, e as noites de Natal eram sempre muito alegres e cheias de gente, crianças e cachorros. Perto da meia-noite nos reuníamos para rezar, fazíamos um círculo bem grande. Os adultos falavam algumas palavras, eu devia ter uns 9, 10 anos nessa época, e sempre preparava também um poema para ler em família. Nesse dia, depois das falas, oramos, e no final da oração, essa tia, que se chamava Lídia, já muito bêbada, entrou no meio da roda, levando um cachorro, e pediu para orarmos por ele também, e brindarmos por ele. Para uma criança era tudo muito engraçado. Mas no final da noite ela sempre estava entorpecida, chorando e vomitando no banheiro. Lembro-me do meu pai limpando o vômito e da minha mãe muito brava com a situação.

A personagem foi nascendo também dessa junção de lembranças: da minha mãe, da minha tia Teresa, da minha tia Lídia, e mesmo das minhas outras tias, irmãs do meu pai (ele tem seis irmãs), que estão quase sempre bebendo, em casa, no bar e pareciam, a mim menina, ao menos, sempre muito alegres. Tem até mesmo um pouco do meu pai na Jasmine: ela é

meio *out*, como se não estivesse prestando muita atenção no que está acontecendo na realidade, faz umas piadas e dá algumas risadas que são, muitas vezes, descoladas da situação real. Ao mesmo tempo, traz uma alegria e uma certa leveza para o ambiente em que está.

Quando estava criando a cena foi fundamental a ajuda dos outros atores do grupo, especialmente de Douglas Novais. Seu olhar de fora da cena, quase como um diretor, porém com uma proximidade maior, exerceu papel importante ao estimular e criticar a partir das improvisações.

Ao apresentar a cena ao diretor, fui orientada a deixar meu corpo mais deformado, para que materialmente, a ideia da mulher de 50 anos, fosse, “literalmente”, tomando corpo. Comecei a usar alguns enchimentos improvisados em outras partes do corpo: no bumbum e na barriga. Tive a ideia de fazer um “corpinho”, com uns gomos de gordura da barriga, um bumbum mais caído e maior, e os seios bem grandes, com os mamilos protuberantes, como uma mulher que fez plástica. A roupa continuaria “bem justinha”, revelando esse corpo agora mais deformado. Para concretizar tal proposta tive ajuda de um artista plástico – Marcos Laporte –, e de uma costureira – Dona Augusta –, que foram, prova à prova, ajustando minhas ideias ao enchimento. A fabricação do “corpinho” só terminou uma semana antes da estreia. Quando o vesti pronto, antes de começar o ensaio tive um êxtase: a sensação foi melhor do que quando provei meu vestido de noiva!

O que antes era um rascunho (com enchimentos improvisados) ganhou uma forma definida e amplitude: eu parecia mais “gordinha”, com um corpo deformado e bem diferente do meu, mais próximo, agora concretamente, da senhora de 50 anos com um ideal de beleza vulgar que eu tinha vislumbrado no início. Esse ganho material ecoou nas minhas ações, gestos e modos de falar: tudo que eu realizava em cena havia também ganhado amplitude e definição.

Conforme fomos propondo as cenas, Roberto Mallet definia a dramaturgia e a encenação do espetáculo. O que apareceu primeiro foi uma proposta de cenário, que indicaria o lugar de onde os personagens diriam o texto. Arrumamos o morto (um boneco realista feito pela artista plástica Helô Cardoso) ao centro, e, ao seu lado, seis cadeiras para os personagens permanecerem ao longo do sarau. Haveria uma cadeira um pouco mais à frente, que seria ocupada pelo Atilio, personagem que é o apresentador do sarau.

Além das apresentações individuais das cenas que iriam compor o sarau por parte dos personagens, depois que algumas cenas já haviam sido rascunhadas, começamos a fazer algumas improvisações coletivas, jogando com a situação proposta. O que era determinado anteriormente às improvisações eram as cenas que deveriam ser apresentadas. Às vezes

pensávamos em uma ordem para fazê-las ou possíveis relações com o morto, ou pelo menos algum princípio de relação. De maneira que, aos poucos, os personagens foram surgindo e suas relações foram sendo estabelecidas.

Uma das atrizes se colocou como sendo a viúva do morto, outra a irmã, eu seria a sobrinha. Nós três seríamos o lado da família. Do outro lado do morto, ficaram Fátima (a amante), dona Beth (a mais velha de todas, amiga do morto, uma das fundadoras do grupo Arte e Vida), e Mirna (sua sobrinha).



Foto: elenco disposto conforme descrito acima. Agosto/2014

Além do improviso da situação proposta e das criações individuais, também propusemos algumas cenas coletivas. Foram inúmeras tentativas frustradas, porém muito divertidas, até chegarmos em duas canções: *Saudades de Matão*, do cancionista popular brasileiro e *Colar de estrelas*, da compositora Nara Leão. Nosso amigo músico e compositor Felipe Lesage criou arranjos com as vozes e nos ajudou a encontrar as afinações e projeções adequadas.

Após algumas cenas estarem rascunhadas, começamos a colocá-las em ordem, na situação do sarau. Após quatro meses de trabalho, fizemos um primeiro ensaio aberto, no qual testamos uma ordem das cenas a serem apresentadas, com uma proposta de dramaturgia. Logo depois desse ensaio aberto, começamos a trabalhar com o dramaturgista Rafael Ary. Seu olhar nos ajudou a organizar uma dramaturgia por meio das relações entre os personagens, sugerindo algumas situações, colocando um foco maior em uma situação ou em outra; contribuindo para o aprimoramento do percurso dramático da peça e dos personagens.

Nossa estreia seria menos de um mês depois de sua entrada. Foi nesse curto período que muitas situações de relações entre os personagens passaram a existir e o espetáculo adquiriu uma forma mais parecida com a que tem atualmente. Faríamos a estreia no Teatro

Castro Mendes, e depois ainda teríamos mais duas apresentações, cerca de 20 dias depois, uma no SESC em Campinas-SP e outra num pequeno auditório em Cosmópolis-SP.

Nasce Jas! – ensaio aberto, estreia e temporadas

A estreia da Jas foi um sucesso, ao menos no “seu” ponto de vista. Aparentemente, a personagem saiu um pouco do meu controle e parecia ter vida própria: muitos gestos e comentários surgiram nesse dia. Entretanto, eu não tinha certeza se estava fazendo um bom trabalho, se realmente ela estava convincente e se minha atuação estava colaborando para o que queríamos causar no público, ou seja, para nosso superobjetivo - emocionar o público com os poemas e canções. Ao mesmo tempo, senti um enorme prazer em estar em cena.

A estreia da peça na visão do diretor foi um fracasso. Tínhamos um público formado em grande parte por familiares, amigos, alunos nossos e pessoas que já conheciam nossos trabalhos anteriores. Era um público amigo, com uma expectativa de rir bastante, pois nossas peças anteriores, especialmente *Números*², eram cômicas. Nesse trabalho, havia sim um tom de comédia, mas a ideia, principalmente do diretor, era que conseguíssemos atingir também o público de outras formas: os textos escolhidos tinham um tom mais grave e deveriam levar o público a reflexões e emoções. Entretanto, o que melhor funcionou em cena foram os momentos cômicos de relação entre os personagens, as situações que não davam certo: como o esquecimento da dona Beth de parte do poema, a queda da caixa com as cinzas do seu Zito e a bebedeira da Jas.

Após a estreia, voltamos à sala de ensaio, alguns textos foram cortados e investimos um pouco mais nas relações entre os personagens. Também começamos a compreender que talvez um espaço grande e distante do público não fosse adequado a essa peça. Precisávamos do público mais perto, para se sentir mais parte da situação fictícia de estar num “sarauvelório”.

A apresentação no Sesc teve outro tom, por um lado perdemos um pouco o ritmo da peça, mas, por outro, os textos foram melhor interpretados e compreendidos. Nas demais apresentações que seguiram até o final de 2014, depois 2015 e meados de 2016, aos poucos, encontramos melhor o tom que desejávamos, sempre refazendo e recriando, e cada vez mais investindo e detalhando os momentos de relações entre os personagens. Nesse período, fizemos algumas substituições importantes por conta de novas circunstâncias ocorridas: uma das atrizes engravidou e entrou em licença maternidade no segundo semestre de 2015. Nessa

² *Números*, também com direção de Roberto Mallet, foi o primeiro espetáculo do grupo, com estreia em 2008. Trata-se de uma comédia *clownesca*, em que um grupo de artistas mambembes se divide em diversas funções e apresenta-se em números da tradição circense.

época, recebemos um novo ator e reorganizamos o espetáculo para continuar apresentando. No início de 2016, quando esta atriz retornou da licença maternidade, outra atriz deixou o grupo. E uma nova configuração teve de ser feita.

Em meados de 2016, com o elenco novamente mais definido, chegamos em um limite de insatisfação com a dramaturgia da peça: havia algo, da metade para o final, que ainda não estava orgânico. Seu ápice acontecia com a queda da caixa com as cinzas do seu Zito, quando um caos se instalava em cena. Entretanto, depois desse momento, as cenas voltavam a acontecer como se esse fato não tivesse tido efeito e isso não parecia estar coerente. Por conta dessa insatisfação e das substituições feitas, decidimos nos debruçar novamente na dramaturgia da peça para, na prática, propor soluções.

Havia uma nova grávida no elenco, e desta vez, era eu mesma. Entretanto, como minha filha iria nascer no começo de janeiro – uma época em que não temos muitas apresentações – eu não precisaria me ausentar. Além disso, estava disposta a voltar a apresentar logo também. Como eu usava enchimentos, consegui disfarçar a barriga e fui, ao longo dos meses da gravidez, fazendo adaptações nos enchimentos. Na última apresentação que atuei ainda grávida, estava com uma barriga grande, com 32 semanas. Nessa ocasião, o corpinho da Jas ficou mais verossímil, pois usei minha própria barriga e quadril aumentados mesmo.

Novamente em sala de trabalho improvisamos, sob condução de Douglas Novais. Nesse momento, Roberto Mallet não participava mais frequentemente dos ensaios. Trabalhamos com ele uma ou duas vezes para validar nossas propostas criadas nas improvisações, e fechamos uma nova versão do final para a apresentação, que seguiria o período desses ensaios. Também retrabalhamos as canções do espetáculo, com a ajuda, dessa vez, do músico Marcelo Onofri, pois nosso antigo apoio para esta área havia se mudado para França.

Desta vez, partimos da seguinte proposta para improvisar: depois da queda da caixa de Seu Zito, o sarau deveria continuar e qualquer coisa poderia acontecer, exceto o que estava marcado para ocorrer na versão dramaturgical anterior. O pressuposto era também a exploração de situações na relação entre os personagens.

O início dessa nova fase, com sete atores improvisando sem uma “voz de fora”, foi um caos: não conseguíamos nos ouvir, todos queriam falar e fazer ações, mais de uma situação era explorada ao mesmo tempo. O mais difícil, de dentro dessa improvisação, era criar um caos artificial, sem estarmos, como atores, envolvidos nesse caos: cada ação e reação de cada um dos personagens deveria estar pontualmente desenhada e ser audível, com os

focos colocados nos momentos certos. Ou seja, artificialmente, deveríamos encontrar uma ordem detalhada em cena para cada um dos acontecimentos que se deflagrava, para que cenicamente o caos fosse se estabelecendo de maneira cognoscível.

Aos poucos, o ator Douglas Novais se colocou à frente dessa organização, que em parte era compartilhada por todos: logo após terminarmos uma tentativa de improvisação coletiva, sentávamos para discutir o que achávamos que havia funcionado melhor, e, portanto deveria ser repetido, e o que não deveria ficar.

Nesses momentos, Novais sugeriu algumas situações, como por exemplo: ter uma segunda queda da caixa durante a cena da Jas. Essa segunda queda, deflagrou um novo e mais potente caos em cena: Amélia (a viúva) deixa o espaço cênico, e, da plateia, tem uma discussão com o irmão de Amadeu, com quem anteriormente havia “feito as pazes”. Atílio sempre tenta contornar a situação, Jasmine também sai de cena, no meio de seu texto, após ter derrubado a caixa, faz uma pequena aparição no meio da confusão e, no final, quando Atílio convence Amélia de retornar ao palco, volta e apresenta apenas o trecho final de sua cena.

Após o texto dito pela Jasmine, ainda haveria um outro texto dito por Atílio e uma canção coletiva. O texto de Atílio, nessa nova configuração, foi realocado para o início do espetáculo (momento mais propício para o público ouvi-lo, quando o caos ainda não estava instalado) e a canção foi feita de modo diferente: anteriormente havia uma coreografia durante sua realização, nessa nova versão, apenas alguns personagens faziam a coreografia, criando claras demonstrações que as marcações tinham saído do script planejado.

Primeiros passos: o percurso dramatúrgico da personagem dentro do espetáculo e o trabalho de (re)criação do texto dramático

A cena de *A gaiivota* sempre era colocada na parte final da peça. Isso me deu tempo de, ao longo de todo espetáculo, construir a bebedeira da Jas, para que na apresentação da cena, ela estivesse bem embriagada.

Aos poucos, defini um percurso dramatúrgico para minha personagem, que culminaria na apresentação da cena a partir do texto do Tchekhov. Dentro desse percurso, há uma ação recorrente: ela apanha a bebida na bolsa e bebe uns goles. No início do espetáculo, faz isso disfarçadamente, sempre nos intervalos das apresentações dos personagens. Suas reações também se iniciam de modo mais contido, mas percebe-se que ela está levemente “fora do tom”, porque se anima mais facilmente do que os demais personagens.

Passadas algumas apresentações de poemas e canções, Amélia, viúva de Amadeu e tia de Jasmine, fora do *script* do sarau, propõe a seu cunhado que se reconciliem, como há muito desejava o falecido. Jasmine fica "tão" feliz com o ocorrido, que os junta e os abraça, quase os derrubando. Depois disso, ela passa a beber descaradamente na frente do público, causando grande irritação e preocupação em alguns dos outros personagens, especialmente em Amélia.

O momento que antecede o ápice de sua bebedeira se dá quando, também fora do script, Mirna e Dona Beth derrubam uma caixa que contém as cinzas de Seu Zito – antigo participante do grupo Arte e Vida. Enquanto os demais integrantes estão preocupados em disfarçar ou fazer algo para consertar a confusão instalada em cena, Jas se levanta para pegar um de seus anéis, que também havia caído, e entorna sua garrafinha na boca até o último gole da bebida.

Quando Atílio olha o roteiro e se dá conta que é vez de Jasmine, e vê seu estado, diz que talvez seja melhor "pular a vez dela", mas Jas se levanta, com o casaco em mãos, e mesmo com o protesto dos demais integrantes, se posiciona para iniciar sua cena.

Como apontado anteriormente, o texto da personagem Jasmine é uma colagem das falas da personagem Nina, em uma das últimas cenas de *A gaivota*, num diálogo com Trepliov. A principal base textual usada foi a tradução de Rubens Figueiredo, mas também olhei outras traduções e o vídeo da peça *Gaivota – tema para um conto curto*³, em que a atriz Mariana Lima interpreta a mesma cena. Dessa maneira, escolhi, entre um e outro, as palavras que melhor "cabiam na boca da personagem". Por exemplo: em uma delas, a frase era: “nossa capacidade de resistir e ter fé”. Havia versões em a palavra usada era “suportar”. Mas naquele contexto a palavra “resistir” fazia mais sentido, especialmente pela ideia de o espetáculo trabalhar com a realização de um sarau, e por isso, simbolicamente, ser uma resistência dos artistas ícones desta tradição de se realizar saraus.

A fim de demonstrar o trabalho de recriação do texto dramático e construção dramaturgica da personagem, a seguir, coloco o texto definido, bem como as ações e gestos criados, descritas entre os colchetes e colocadas em negrito:

Nesta cena, Nina **[se apresenta vestindo um casaco]**, que está há dois anos sem ver Trepliov **[aponta para Atílio]**, o vê. E depois desse encontro **[assopra por cima das mãos]...never more...ele se mata. [se prepara para começar a cena; corre até o final da lateral e corre mais um pouquinho até parar e ficar olhando fixamente para Atílio, como se estivesse acabando de chegar no recinto]** Deixa eu te olhar bem: você está tão bonito. E eu? Será que eu mudei

³ Espetáculo dirigido por Enrique Diaz, com estreia em 2006. Baseado em *A gaivota*, de Anton Tchekhov, a peça é uma criação coletiva que reuniu sete atores em torno do desejo de falar, metateatralmente, sobre o fazer teatral, a partir do contato com a obra tchekhoviana e suas recentes pesquisas sobre o trabalho do ator.

muito? Aqui antes era uma sala, não era? Desde que eu cheguei aqui eu tenho andado pelo nosso jardim, e ontem, bem tarde da noite, eu fui até a beira do lago **[caminhando em direção ao público]**, para ver se o nosso teatro ainda estava lá. E ele estava, inteirinho, intacto...parecia um esqueleto. Eu chorei **[abaixando o rosto e chorando]**, eu chorei tanto. Mas agora não, agora tudo é diferente: eu me tornei uma atriz, você se tornou um escritor **[aponta para Atilio]**, caímos os dois no redemoinho da vida **[girando, girando, até cair sentada no colo de Fátima. Depois, levantando-se diz]**: eu já fui feliz, eu já fui feliz como uma criança **[com um dos braços para cima e balançando a cabeça]**: te amava, acordava todos os dias e punha-me a cantar na beira do lago. **[imitando uma gaivota]** Eu sou uma gaivota...não...eu sou atriz... Ele **[apontando para fora do teatro]** é que não acreditava no teatro, ria dos meus sonhos. E eu, pouco a pouco também comecei a não acreditar...me tornei uma pessoa trivial, despersonalizada. **[toda essa frase é dita para o público]** Subia no palco **[sapateia com os pés]** e não sabia o que fazer com as mãos **[mexe as mãos]**, não sabia como usar a voz. É horrível estar em cena e saber que você representa vergonhosamente mal...**[imitando uma gaivota]** eu sou uma gaivota...não, eu sou atriz, eu sei que eu sou. O que eu estava falando mesmo? Ah, do teatro...agora tudo é diferente, agora sou uma atriz de verdade, sinto prazer em representar papéis **[andando pelo teatro, contorna o morto, se derrete na cortina]** e quando entro em cena me sinto maravilhosa. Desde que cheguei aqui tenho andado, pensado muito e finalmente eu entendi **[atrás do morto, segurando em suas pernas, e olhando levemente para ele]** que na nossa profissão, e não importa se somos atores **[olha os companheiros do Sarau]**, ou fazemos a técnica **[olha o técnico]** o que importa não é glória, nem a fama, nem nada do que eu sonhava **[vai levantando o outro braço para cima]**, mas sim nossa capacidade de resistir e ter fé. **[olhando novamente os companheiros, chorando firme]** Eu tenho fé e assim já não me dói mais tanto e quando eu penso na minha vocação, aí que eu não tenho mais medo da vida. Viva a vida! **[animando-se]** Viva o grupo Arte e Vida! Viva o teatro! **[olha o morto e o abraça]** ai tio, como eu te amo!



Foto: Jasmine Silva no final de seu monólogo. Campinas/SP. Novembro de 2016.

Na primeira versão da dramaturgia, como nesse momento a personagem estava muito bêbada, trabalhei sobretudo com a ideia de desequilibrar-se, e deixar que Jas se levasse pelas emoções que o texto lhe causava, enaltecendo-as. Dessa maneira, por exemplo, quando dizia “caímos os dois no redemoinho da vida”, girava até cair no colo de outra personagem. No final da cena, o texto emocionava verdadeiramente a personagem e, muito consternada, ela se virava para o defunto e o abraçava. Então, os demais personagens corriam para tirá-la

dali e ela terminava o espetáculo praticamente dormindo enquanto Atilio dizia seu texto final.

Na nova versão, a cena da Jas, por ser logo após a queda da caixa, foi completamente modificada: a indicação de Novais era a que eu deveria parecer “bem mais louca”, demonstrando menos domínio da ordem do texto proposto.

Havíamos detectado um problema de ritmo na minha cena: apesar do conteúdo do texto ser maravilhoso, naquele momento, depois da instauração do caos, ele não poderia mais ser dito inteiramente, deveria estar contaminado pelo caos instalado. Chegamos à conclusão que o tempo de dizer o texto e o tempo de escuta do texto não eram mais os mesmos do início do espetáculo. Eu não poderia desconsiderar essas circunstâncias ao dizê-lo. Por conta disso, a cena precisava acontecer em ritmo um mais frenético também.

A solução encontrada foi realizar a cena de modo fragmentado, cortando e reordenando parte do texto. Como resultado, há um fragmento inicial (exposto abaixo), Jas sai de cena, depois há uma pequena passagem durante o caos – em que praticamente não há texto, e, por fim, um momento em que Jas retorna e diz a última parte do texto integralmente.

O conteúdo da parte final do texto era o mais importante ao nosso critério e precisava ser ouvido inteiramente: pois falava do teatro e da importância de ter fé e resistir. Então, para que essa parte final fizesse sentido, o primeiro trecho dito deveria “preparar” o segundo fragmento. Ao mesmo tempo, precisaria ser curto, pois deveria ser dito no exato tempo em que Mirna recolhe as cinzas de Seu Zito. Desse modo, ao trecho inicial dito, foram acrescentadas algumas frases que mencionavam o teatro e o fracasso, e na antiga versão, estavam localizadas no meio da cena.

Na nova versão, a cena começa enquanto Mirna está recolhendo as cinzas de Seu Zito. Jas diz uma parte pequena do texto, e quando Mirna está terminando de fechar a caixa, voltando ao seu lugar, Jas derruba-a novamente.

A primeira parte do texto ficou assim:

Nesta cena, Nina **[veste o casaco rapidamente]**, que está há dois anos sem ver Trepliov **[aponta para Atilio]**, o vê. E depois desse encontro **[assopra por cima das mãos]**...never more...ele se mata. **[corre até o final da lateral e corre mais um pouquinho até parar e ficar olhando fixamente para Atilio, como se estivesse acabando de chegar no recinto]** Deixa eu te olhar bem: você está tão bonito. E eu? Ele **[apontando para fora do teatro]** é que não acreditava no teatro, ria dos meus sonhos. E eu, pouco a pouco também comeci a não acreditar... **[toda essa frase é dita para o público]** Subia no palco **[sapateia com os pés]**, não sabia como usar a voz. É horrível estar em cena e saber que você representa vergonhosamente mal...

Desde que eu cheguei aqui eu tenho andado pelo nosso jardim, e ontem, bem tarde da noite, eu fui até a beira do lago **[caminhando em direção ao público]**, para ver se o nosso teatro ainda estava lá. E ele estava, inteirinho, intacto...parecia um esqueleto. **[vê a caixa de seu Zito e no que tenta pegá-la, ela novamente cai e as cinzas dele se espalham em cena]**

Após a queda da caixa, novo caos se instala em cena. Jas sai de cena pelas coxias da parte de trás do palco. Um pouco depois, quando Amélia e Flaviano iniciam uma discussão, Atílio pede que o sarau retorne. Nesse momento, Jas faz uma passagem ao fundo da cena, de um lado a outro do palco, dizendo: “Eu sou uma gaivota...não...eu sou atriz... **[correndo na parte de trás do palco, imitando uma gaivota]** eu sou uma gaivota...não, eu sou atriz, eu sei que eu sou.”

A discussão entre Amélia e Flaviano se acirra, até que Amélia deixa a cena e vai para a plateia. Quando Atílio consegue convencê-la a retornar ao palco, Jasmine novamente entra em cena para falar a parte final de seu texto. Muito consternada e emocionada, diz o trecho, apesar dos apelos contrários:

Desde que cheguei aqui tenho andado, pensado muito e finalmente eu entendi **[atrás do morto, segurando em suas pernas, e olhando levemente para ele]** que na nossa profissão, e não importa se somos atores **[olha os companheiros do Sarau]**, ou fazemos a técnica **[olha o técnico]** o que importa não é glória, nem a fama, nem nada do que eu sonhava **[vai levantando o outro braço para cima]**, mas sim nossa capacidade de resistir e ter fé. **[olhando novamente os companheiros, chorando firme]** Eu tenho fé e assim já não me dói mais tanto e quando eu penso na minha vocação, ai que eu não tenho mais medo da vida. Viva a vida! **[animando-se]** Viva o grupo Arte e Vida! Viva o teatro! **[olha o morto e o abraça]** ai tio, como eu te amo! **[derruba o morto]**”

Ao final, quando abraça o morto, derruba-o também, estabelecendo um novo e último caos em cena. Fátima e Flaviano recolocam o morto em seu lugar e ainda os personagens retomam o sarau fazendo uma última canção.

Considerações finais

Dentro desse processo criativo, no qual a dramaturgia foi resultado de uma criação coletiva, uma das chaves mais importantes foi a descoberta da história de cada um dos personagens. O trabalho com o diretor Roberto Mallet partiu da construção de personagens tipos, que trouxeram muito da personalidade de cada ator envolvido, aproveitando suas habilidades, gostos e também suas precariedades. Nesse sentido, a trajetória afetiva dos personagens e as relações entre si criaram uma narrativa paralela detonando uma série de acontecimentos, e construindo, aos olhos do espectador, indícios dessas histórias e da história do morto homenageado em cena.

Como se pode observar pela reflexão levantada, há um primeiro esqueleto da obra definido no processo de criação, com alguns elementos imutáveis. Conforme os atores e

diretor processam de modo mais maduro sua realidade e o retorno do público durante as apresentações, mais detalhes das histórias desses personagens passaram a ganhar vida. No percurso traçado desde o início do processo de criação, passando pela estreia, dois anos em circulação, até o momento atual em que se encontra o espetáculo, foi possível reconhecer e analisar os principais marcos do processo da criação e aperfeiçoamento da personagem e da cena.

Referências bibliográficas:

TCHEKHOV, Anton Pavalovich. *A gaivota*. Tradução e posfácio de Rubens Figueiredo. São Paulo, Cosac Naif, 2004.

Gravação de vídeo:

GAIVOTA – TEMA PARA UM CONTO CURTO. Produção: *Cia dos Atores*. Rio de Janeiro: 2006. DVD (disponível no acervo audiovisual da Biblioteca do Instituto de Artes – Unicamp – SP). Depoimentos dos atores. In: O ÚLTIMO SARAU - UMA PEÇA DE CORPO PRESENTE. Produção: *Os Geraldos* e Jef Telles. Campinas: 2017. DVD (disponível no acervo do grupo *Os Geraldos* - CIS Guanabara - Campinas - SP)

Abstract: In this article I make a reflection about the process of creation of the character Jasmine Silva and the work of creation from the dramatic text *The Seagull*, by Anton Tchekhov. This character was created inside the play *O último sarau - uma peça de corpo presente*, of the group *Os Geraldos*, directed by Robert Mallet. In the fictional situation of the play, Jasmine presents, in a sarau in honor of Amadeu dos Santos, who had just died, a scene of the said play.

Keywords: Actor's work; dramatic text; creation process; *The Seagull*.

Cadernos letra e ato

Boca de Ouro: a construção do mito e da falsidade

Gabriel Reis MARTINS¹

Resumo: Neste estudo apresentamos, a partir de uma leitura mais atenta, uma proposta de análise da peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues. Busca-se, por meio de um diálogo com autores como Sábato Magaldi e Maria Flora Sussekind, apontar a relação entre o mito e o falso, elementos aqui analisados como centrais na potência dos sentidos na peça.

Palavras chave: Teatro; dramaturgia; Nelson Rodrigues; *Boca de Ouro*.

Autor de inúmeras crônicas, alguns romances e dezessete peças teatrais, Nelson Rodrigues (1912-1980) foi um dos responsáveis por aquilo que consideramos o teatro moderno brasileiro: sua peça *Vestido de noiva*, encenada pelos Comediantes, em dezembro de 1943, tornou-se um dos expoentes da chamada, então nova no Brasil, modernidade teatral. Tendo em vista a amplitude de seu teatro, aqui será apresentada uma análise de uma de suas dezessete peças, uma que se faz presente no grupo das tragédias cariocas²: *Boca de Ouro*.

Este artigo, acerca desta dramaturgia de Nelson Rodrigues, é resultado da leitura e mapeamento do texto – trabalho que compõe uma pesquisa cujo objetivo é contrastar a dramaturgia de *Boca de Ouro* com a encenação realizada pelo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, em 1999, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Mesmo sendo um único texto rodriguiano, são muitos os materiais que o criticam ou mesmo dialogam com ele. Assim, é necessária uma seleção do que poderá ser consultado e o que é mais relevante para o desenvolvimento deste artigo. Será necessário, também, um levantamento das passagens do

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

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

texto que reforçam os argumentos que são aqui apresentados e desenvolvidos a respeito desta peça.

Deve-se pontuar que a peça não será analisada enfatizando sua forte ligação com aspectos sociais da cidade do Rio de Janeiro (uma tragédia carioca), o que pode se mostrar restrito a um universo particular. Aqui, pretende-se fazer um exame da *Boca de Ouro* buscando revelar seus aspectos e propor uma forma de leitura a partir de detalhes que muitas vezes passam despercebidos. Como ponto central, será desenvolvido um argumento acerca do caráter mítico desta peça e como este caráter se relaciona com as falsidades apontadas na trama.

Como orienta David Ball (1999), é preciso, antes de qualquer coisa, identificar e explorar os elementos presentes no texto sem relacioná-los com uma “narrativa exterior” (construída a partir das análises). De qualquer forma, não será ignorado o laço que essa dramaturgia possui com a cidade do Rio de Janeiro, visto que o próprio cenário que compõe as cenas é o subúrbio carioca e, como bem pontua Sábato Magaldi (1992, p. 141), “a verdade é que seu [da peça] possível alcance universal vem desse enraizamento na Zona Norte”.

Do efêmero para a eternidade: *Boca de Ouro*

O mito é o nada que é tudo
(Fernando Pessoa)

Boca de Ouro é uma peça que apresenta, como um dos elementos principais, a construção de um mito. O mito – ou sua construção – se fará presente do início ao fim nesta dramaturgia. Já na primeira rubrica da peça, Nelson delimita que tipo de mitologia será construída: uma mitologia suburbana, que está diretamente relacionada ao poder – a uma ascensão social e econômica.

O espectador, já na primeira cena da peça, se depara com o Dentista atendendo um cliente, o bicheiro, que dali por diante será reconhecido como Boca de Ouro. Após a avaliação de seus dentes, o dono do jogo bicho pede para que o Dentista retire todos os seus dentes (os quais são, segundo falas do próprio Dentista, “de artista de cinema! E não falta um! Quer dizer, uma perfeição!”³). Em seguida, Boca de Ouro pede para que no lugar de seus dentes perfeitos o catedrático em odontologia coloque uma dentadura feita de ouro. Essa cena, que serve como um prólogo, e é um *à parte* na dramaturgia, além de apresentar uma primeira máscara do complexo Boca, dá o pontapé inicial do caráter mítico desta

³Todas as citações da peça são retiradas de RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. vol. 3. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

personagem e funciona como uma previsão do que virá a acontecer nas cenas que sucedem. É nela que a máquina do mito começa a girar. Não bastasse a boca de ouro, o bicheiro ainda dá indícios do que viria a ser sua máxima: ser enterrado em um caixão feito de ouro.

O que sustenta o mito, que dá ao Boca uma “soberania” em relação às outras personagens, é o dinheiro. Se lembrarmos da máxima de que em terra de cego quem tem olho é rei, em Madureira, Boca de Ouro é rei, melhor dizendo, é deus. A riqueza do bicheiro é suporte para que ele possa fazer qualquer coisa que quiser e seja um centro das atenções, e todas as personagens almejam o poder que o bicheiro aparenta ter. Dentro da mitologia suburbana, construída por Nelson, nesta peça, ter dinheiro é sinônimo de ter poder material e imaterial, na medida em que representa um poder soberano, metafísico.

Acabado o prólogo, em que nasce Boca de Ouro como este mito suburbano, a cena seguinte leva o espectador à redação de *O Sol*, sem que seja possível delimitar o tempo passado desde o “nascimento” de Boca. O secretário atende ao telefone e o espectador toma consciência da morte do bicheiro – assassinado:

SECRETÁRIO – O Duarte telefonou! Está lá o Duarte! Encontrado [Boca de Ouro] morto, na sarjeta, com a cara enfiada no ralo. (ROGRIGUES, 2013, p. 13)

Em seguida, se desenvolve uma conversa rápida sobre o posicionamento do jornal a respeito do bicheiro, e o Secretário manda Caveirinha e o Fotógrafo entrevistarem D^a. Guigui (a Guiomar) para arranjam um “furo”. A personagem D^a. Guigui vive junto ao marido Agenor na região suburbana, e será uma peça essencial na construção da trama, principalmente no que diz respeito ao mito e à farsa que se construirá.

É a partir da aparição da figura de Guigui que os rumos da peça mudam. Em entrevista concedida à Caveirinha, a personagem dará três relatos diferentes acerca de um assassinato pretensamente cometido pelo Drácula da Madureira. Eles ocupam a maior parte da peça, em constante *flashback*, com breves conversas das personagens entre um relato e outro. Com a possibilidade do mito de ter histórias diferentes que coexistem e explicam um mesmo objeto, em *Boca de Ouro*, nenhuma das três versões contadas por D^a. Guigui pode ser tida como verdadeira nem como falsa: todas elas convivem no mesmo relato, mas de formas diferentes, compondo um grande mito narrativo. É importante dizer, ainda, que essa personagem é o pavio que desencadeia quase todas as mudanças narrativas, já que tudo é potencializado por Guigui. É ela quem mais se altera a cada novo obstáculo (dar entrevista, descobrir a morte do amante, recuperar o marido) e, conseqüentemente, descontrolada,

muda seus relatos e retira e/ou acrescenta elementos convenientemente de acordo com seus sentimentos:

Na peça, as versões diferentes decorrem da mesma pessoa, submetida a impactos emocionais contrastantes: ela odeia o bicheiro por ter sido repudiada, enche-se de remorso ao saber do seu falecimento e receia que o marido humilhado a abandone. Todos os *flash-backs* são projeções da mente de D^a. Guigui, vale dizer, a ação nasce e é manipulada por ela. (FRAGA, 1998, p. 176)

Voltando à história, por fim, quando terminado o terceiro relato, há um novo deslocamento da cena que vai à porta do Instituto Médico Legal: Caveirinha e um Locutor conversam sobre o assassinato de Boca de Ouro e sobre coisas gerais desse crime – que, misteriosamente, ou não, fora cometido por Maria Luísa – uma personagem que aparece pela primeira vez dentro do terceiro relato contado por D^a. Guigui, dado que não é à toa.

Com este breve resumo do que se passa no texto, ficam mais claros os aspectos míticos, principalmente no que diz respeito ao “nascimento” do bicheiro e o enigma por trás desse personagem. Ball (1999, p.48) diz que a chave para o drama é a relação das personagens com as coisas que querem: “aquilo que um personagem quer motiva a fala”. A ascensão social (movimento desejado, mas não efetuado pelas personagens suburbanas), a independência econômica e sexual, e, de uma maneira geral, o poder de Boca de Ouro são os atrativos que todas as personagens da trama buscam. A grande maioria delas almeja a ascensão, que no contexto proposto por Nelson é ter dinheiro no subúrbio. O dinheiro aparenta possibilitar àquele que o possui um título, um *status* de soberania. Porém a afirmação de Ball não é tão funcional para esta peça, visto que algumas das personagens não falam necessariamente por quererem alguma coisa (ou, se querem, não é revelado aos leitores e espectadores).

A dentadura de Boca simboliza uma ascensão irrevogável, já que os dentes, que normalmente caem, apodrecem, adoecem, são trocados e, agora, além de não sofrerem com a velhice, são de valor incalculável. Paralela à dentadura, o protagonista também aspira seu caixão de ouro. Boca de Ouro busca compensar sua origem humilde com estes dois símbolos, dentadura e caixão (vida e morte). Assim como Zulmira, de *A falecida*⁴, ele vê o enterro luxuoso como uma forma de compensar, ou redimir, sua origem humilde⁵. A busca convicta de Boca por um fim grandioso é o que possivelmente revela uma obsessão que ele tem pela pureza. Essa obsessão, que segundo Fraga (1998, p. 55) é um tema recorrente na dramaturgia

⁴ Peça de Nelson Rodrigues lançada na década de 50. A primeira das ‘tragédias cariocas’.

⁵ Associação que já foi pontuada tanto por Sábato Magaldi, no *Teatro da obsessão* (2004), quanto por Ismail Xavier, n^o *O olhar e a cena* (2003).

rodriguiana, diz respeito a uma “ânsia de encontrar alguém sem passado, sem memória, a angústia de viver num mundo que nos solicita sem cessar para a perversão e para o mal”. É exatamente o que acontece com Boca, que sempre é lembrado da história da pia de gafeira, outro fator que o insere imediatamente em um campo mítico suburbano.

Dentes de ouro, dentes falsos

Essa frase tem um fundo falso. E a verdade está lá dentro...
(*Bonitinha mas ordinária*)

O falso, assim como o mito, aparece como um dos elementos centrais na peça. Em *Boca de Ouro* o amor não tem valor algum e a ética profissional e a moral estão degradadas por completo. A peça apresenta um problema que não se resolve ao fim do espetáculo. Na verdade, são tantas as mentiras e traições que vão surgindo durante a narrativa que é difícil até mesmo localizar o problema central, que seria a busca de Caveirinha e do Fotógrafo de um furo, uma notícia espetacular, acerca de um dos crimes do Boca de Ouro para ser publicado no *O Sol*. Esse epicentro de problema é o pontapé da narrativa, e mesmo assim não é sequer mencionado no fim. Logo quando entram em cena o Locutor e Caveirinha, ao fim do espetáculo, não é dada a informação a respeito da publicação de um crime testemunhado por Guigui, ex-amante do Bicheiro, e nem mesmo qual das três versões seria tomada por oficial. Além disso, fica a dúvida, por que Caveirinha e o Fotógrafo insistem em levar a matéria de D^a. Guigui adiante mesmo após saberem que ela estava mentindo? Haja vista as mudanças nas versões dos relatos, os funcionários do jornal sabem que pode ser de todo uma mentira.

Fazendo-se uma leitura mais atenta do texto, outros elementos relacionados ao falso são identificados. Com um *close-reading*, algumas passagens serão destacadas a fim de exemplificar os desdobramentos acarretados pelas mentiras, traições e malícias da peça.

Para começar, já em uma primeira leitura é possível perceber que tudo é “sujo”, das personagens aos seus ciclos de convívio (o consultório, o jornal, a casa de Guiomar, a casa de Leleco e Celeste ou a casa de Boca de Ouro). Traição e mentira são só uma consequência da ampla falsidade, algumas dessas enumeradas por Sussekind (1977, p. 15):

Em *Boca de Ouro*, Guigui trai Agenor com Boca, Celeste trai Leleco com Boca, Maria Luísa trai o marido com Boca, Boca trai Celeste com Maria Luísa e o repórter é traído pelo mito do Boca de Ouro, que se prova ser falso.

Nessa postulação da crítica literária, as traições são entendidas como sinonímias de adultérios. Podem ainda ser acrescentadas a esta lista a traição de Boca para com Celeste, junto às Grã-finas, e, também, a traição em que a Primeira Grã-fina trai o marido com Boca.

Mas, para além da traição como adultério, é possível entender a traição como um sinônimo de falsidade. Assim, têm-se traições aos próprios princípios, como no caso de Agenor, que trai a si mesmo com Guigui (ele procura demonstrar que é machão, decide abandonar a esposa após ser humilhado, mas volta atrás no terceiro ato e não vai embora) ou a própria questão da mentira (como quando Leleco “trai” Celeste, pois joga sem que ela tenha consciência).

Se observarmos de maneira mais específica, e atendermos às falas de cada ato, as traições/falsidades não cessam apenas com as personagens citadas acima. Em cada figura que surge no decorrer da trama é possível identificar diversas “gafes” que as comprometem. Em um primeiro momento, por exemplo, o dentista coloca a ética profissional (característica louvável/sublime socialmente) acima de tudo: “Meu amigo, olha: é contra os meus princípios fazer, conscientemente, um serviço malfeito. Não há hipótese! E eu sou catedrático de odontologia!”. Mas assim que o Boca de Ouro fica agressivo e, mais importante, o suborna, ele cede e revela outra face (cai em uma sedução criada pelo capital), que é delimitada pela rubrica do autor:

Atônito, o dentista olha para o chão e apanha uma cédula que tinha caído. Os dois se olham. E, súbito, o dentista começa a rir, acompanhando o riso de “Boca de Ouro”. Gargalhada dupla, em perfeito sincronismo. (RODRIGUES, 2013, p. 11)

E, mesmo após ceder, o Dentista ainda tem medo de que aquele serviço manche sua carreira – um serviço “porco”. Já no escritório do *Sol*, cena seguinte, as traições também aparecerão. Em conversa do Secretário com o Repórter, vemos:

REPÓRTER – Mas ontem elogiamos o “Boca”!

(*Secretário apanha o telefone.*)

SECRETÁRIO – Sei lá! Sou macaco velho! Deixa eu falar com a besta do diretor! A esta hora está na casa da amante!

(*Do outro lado da linha, atende o diretor. Servilismo total do secretário.*)

SECRETÁRIO – Dr. Pontual, sou eu, dr. Pontual! Boa noite. Dr. Pontual, o senhor já sabe? (*reverente*) Ah, pois não, o rádio está dando. Foi o “Eso”, edição extraordinária? Dr. Pontual, o *Sol* é contra ou a favor do “Boca de Ouro”? Não ouvi! Sim, sim, contra, perfeitamente. Contraventor, claro, entendo. Cancro social. Boa noite, dr. Pontual. (RODRIGUES, 2013, p. 13-14)

O Dr. Pontual trai a esposa com a amante; o Secretário primeiro chama o diretor de besta, mas quando atende ao telefone muda de tom e mostra “servilismo total”: o jornal, que no dia anterior elogiou o Boca de Ouro, agora vai “espinafrar”. Enfim, todos são falsos, cada um à sua maneira.

Tratando de falsidade, D^a. Guigui é a personagem que centraliza as maiores e mais importantes. Ela pode ser entendida como a protagonista dos problemas, pois “o *flashback*, a matéria dramática da peça, configurando a personalidade de Boca de Ouro, será a projeção exterior da mente de Guigui” (MALGADI, 2004, p. 126). Guigui coloca a pose acima de tudo – as rubricas associadas a ela são: persuasiva, muda o tom, dramatizando etc. Mesmo quando o espectador é levado a acreditar que ela abandonou sua atuação no segundo ato (ao saber por Caveirinha da morte do Boca de Ouro), tudo desmorona por ela posar para a foto:

(D^a. Guigui anda, circularmente, pelo palco, com Caveirinha atrás. Tem essa dor dos subúrbios – dor quase cômica pelo exagero.)
CAVEIRINHA (atarantado) – Mas d. Guigui, não faça isso, d. Guigui!
AGENOR (aos berros) – Vou encher a cara! Vou tomar um porre!
D. GUIGUI – Mataram o meu “boquinha”! O meu “boquinha”!
FOTÓGRAFO – Continua chorando, d. Guigui! Assim, atenção! Um momento, um momento!
(*Fotógrafo estoura o flash na cara de d. Guigui. D. Guigui recomeça.*)
(RODRIGUES, 2013, p. 45)

Pela conveniência, os relatos de Guigui imprimem diretamente o que ela está sentindo; exemplo nítido disso são as atitudes de Celeste no segundo ato. No início da nova versão, sobre o suposto crime de Boca, Guigui conta que houve uma conversa entre Celeste e Leleco e, enquanto discutiam, um dos temas que apareceu – e que recorre algumas vezes na peça – é a morte da mãe de Celeste. Em um primeiro momento, a esposa de Leleco não demonstra se importar com a mãe, assim como Guigui, no primeiro ato, não demonstrava se importar com Boca de Ouro. Mas, assim que o marido conta para Celeste que a mãe dela faleceu, a personagem muda por completo: se preocupa, desespera, chora, incrédula – a mesma atitude expressada por Guigui, que havia superado o abandono de Boca e não nutria nenhum sentimento para com ele. Esta passagem nos leva a pensar que as “personagens” de Guigui apresentam-se como um reflexo da própria Guigui: no primeiro relato, a raiva, o descontrole e a própria falsidade de D^a. Guigui tornam-se uma característica de Boca, tal qual a dor de Celeste pela perda da mãe, que é a dor de Guigui pela perda do amante.

Um detalhe que chama a atenção é a primeira citação relacionada à Guigui:

SECRETÁRIO – Você vai ouvir a Guigui.

CAVEIRINHA (*num espanto profundo*) – Guigui?
SECRETÁRIO – Rapaz, escuta! A Guigui é a Guiomar. Mas todo mundo só chama a Guiomar de Guigui. Da Guiomar você já ouviu falar?
CAVEIRINHA – Qual delas?
(RODRIGUES, 2013, p. 14)

E além desta passagem, em outro momento também é mostrada a curiosa forma como as personagens veem e se referem à D^a. Guigui. No encontro de Caveirinha com o Morador (Agenor), por exemplo:

CAVEIRINHA – D. Guiomar está, no momento? Pode me dizer?
MORADOR – A Guigui está.
CAVEIRINHA – Pois é: d. Guigui.
(RODRIGUES, 2013, p. 16)

Guiomar ou Guigui? Pode ser que ambas sejam apenas manifestações das máscaras desta personagem. Isso não é confirmado factualmente no texto, no entanto é uma conclusão concebível graças aos detalhes que a peça propõe; essa dúvida quanto a identidade de Guigui. Mas em uma peça em que todos possuem máscaras e camadas de falsidade, ela seria só mais uma, e esta “dificuldade de reconhecê-la” é só uma das formas como isso se apresenta.

Se D^a. Guigui é quem narra sobre Boca, do que não se pode duvidar vindo dela? Nem mesmo a origem do bicheiro (traço importantíssimo que vai alavancar o efeito mítico do personagem) se sustenta, pois, as cenas em que Boca ou outras personagens falam sobre a pia de gafeira e sobre a “mãe vagabunda” do protagonista estão presentes dentro dos relatos de D^a. Guigui ou são falas vindas da própria boca dela. A primeira vez que aparece este passado sujo do protagonista é no fim do primeiro ato, quando Leleco (com ódio frustrado) diz que Boca “nasceu numa pia de gafeira”. Então, será essa nascença uma mentira?

O único relato, diga-se, legítimo quanto à origem humilde do bicheiro, está presente no início da peça e vem do próprio Boca:

BOCA DE OURO – É uma besta! Doutor, o senhor não entende! Ninguém entende! Mas desde garotinho – eu era moleque de pé no chão –, desde garotinho que quero ter uma boca de ouro...
(RODRIGUES, 2013, p. 12. Grifos meus)

A parte destacada é a única enunciação vinda do discurso externo de D^a. Guigui e se faz presente no prólogo da peça. Sabe-se que Boca de Ouro é de origem humilde a partir desta fala, mas nada é dito sobre sua mãe ou sobre seu nascimento. Com isso, a história pode muito bem ser mais uma fabulação, uma construção ficcional dentro do processo

mnemônico de Guigui na trama. Por mais que detalhes do nascimento apareçam em todos os relatos de D^a. Guigui, eles são impressões de sua mente e podem, portanto, ser falsos.

Será que Guigui faz isso por amor? Segundo as falas da própria, sim: “eu contei aquilo porque, você sabe como é mulher... Mulher com dor de cotovelo é um caso sério!”. No entanto, sendo a peça uma construção imprecisa pautada na memória, o amor tem qual valor na trama? Para responder é preciso que se volte ao texto. Quando questionada por Leleco acerca do motivo de sua traição, Celeste cede à pressão do marido e diz que traiu porque o amante, rico, fez a promessa de levá-la à Europa para que visse a Grace Kelly. O amor, sentimento reconhecidamente nobre e sublime, é colocado (para não se dizer jogado) de lado por uma razão banal: ver a Grace Kelly.⁶

Ainda sobre este amor pífilo, entre outros exemplos, tem-se o amor de Leleco por Celeste que, progressivamente, demonstra ser um amor por interesse (ele quer dinheiro). Quando tudo está perdido e Celeste o traiu, ele decide usá-la para conseguir “amarelinhas” – atitude que não é esperada de pessoas que se amam e não se justifica na peça como vingança pela traição. No caso de D^a. Guigui e Agenor, ela vai e volta com o marido, mesmo que o casal tenha filhos. Aparentemente, a relação de Guigui com Boca não é de amor também. Durante seus relatos, ela aparece pouquíssimas vezes e sempre mais como uma secretária do que como amante; por essa relação assim tão estranha, é provável que o que une as duas personagens seja um falso amor.

Mito e falsidade: desarmonia em perfeita harmonia

A mulher, nuazinha, negou até o fim. Sabe que o marido ficou na dúvida e até eu fiquei na dúvida?
(Boca de Ouro)

A partir dos argumentos levantados, algumas conclusões podem ser feitas a cerca desta peça. Como fora mostrado, grande parte das potencialidades da trama surge dessa relação entre o mito e o falso. Lembrando o que fora postulado por Sussekind, as relações entre conceitos antagônicos são comuns nas dramaturgias rodriguianas e acabam por

⁶ Se retomada a fala do bicheiro acerca de sua origem humilde e também a construção mítica dessa personagem (desenvolvida a partir do dinheiro), é plausível aproximar a trajetória de Boca de Ouro da trajetória da atriz Grace Kelly. Magaldi (2004) pontua em seu ensaio acerca desta peça que o nome da atriz não é gratuito. Não existem meros acasos. A atriz Grace Kelly, tomada como ídolo por Celeste, é uma atriz que, biograficamente, saiu de uma posição baixa (a profissão de atriz não era considerada prodigiosa) para uma posição elevada: de uma carreira em ascensão em Hollywood à esposa do príncipe de Mônaco; a velha história da plebeia que se casa com o nobre.

possibilitar os questionamentos a cerca destes conceitos a partir da forma como funcionam nas peças:

A analogia, comparação ou aproximação de dois elementos comumente considerados incompatíveis e até antagônicos ocasionam a quebra do limite rígido entre os dois conceitos considerados antagônicos e questionam a própria lógica que separa os elementos em conjuntos antagônicos. (SUSSEKIND, 1977, p. 33)

Em *Boca de Ouro*, o mito, construído em parte a partir do poder (dinheiro), configurar-se-á como um traço ligado ao sublime – aquilo almejado pelas personagens, uma característica bela, louvável. Em contrapartida, o falso, de forma grotesca, desmentirá tudo o que este mito, este sublime, virá a construir. Assim, a peça vai se estabelecendo em uma relação de altos e baixos: ponto e contraponto, sublime e grotesco.

Dizer que algo é mítico pressupõe uma narrativa anterior que engrandeça (para o bem ou para o mal) o objeto narrado, e aqui a farsa desnuda tudo: sejam as personagens, seja o mito do bicheiro, não há espaço para verdades.

Qual seria a narrativa anterior por trás de Boca de Ouro? Sua origem simbólica, com a troca dos dentes ou sua origem real, um moleque de pé no chão? A primeira é engrandecedora, a troca dos dentes comuns para uma dentadura toda de ouro – demonstrando a abundância de poder (riqueza); a segunda, que ele insiste em negar, diz respeito à um moleque nascido em pia de gafeira, um suburbano como qualquer outro. A primeira é a que o espectador conhece primeiro: um Boca sublime; quando Guigui entra em cena, nos é apresentada uma origem alternativa, que busca um bicheiro alternativo e que se contrapõe ao primeiro. É a criação do mito sendo corrompida pelo falso.

Boca de Ouro não morreria, segundo suas próprias palavras, antes de terminar seu caixão. Mas morreu, e essa morte do protagonista é outro elemento que exemplifica a relação entre o sublime e o grotesco no enredo. A vida de Boca termina sem que ele seja enterrado em seu caixão e, pior, não conserva nem seu símbolo de poder, a dentadura. Em uma primeira cena, é dado o elevado, a ascensão do bicheiro, que passa a ser Boca de Ouro – com todo seu potencial. Logo na cena seguinte, uma queda tremenda – o mesmo Boca da dentadura de ouro está morto, largado na sarjeta, com a cara enterrada no ralo. Uma narrativa, que assim como a do *Sol*, que já fora apontada anteriormente, não se conclui como esperado: não é dito se os relatos de Caveirinha foram publicados.

Já no que diz respeito à Guigui e ao Boca de Ouro, a relação mito e falso é um ponto crucial que reforça e reafirma a interdependência do sublime e do grotesco na peça. O mito de Boca está diretamente associado a uma origem irrecuperável: ele ascendeu socialmente e

economicamente, abandonando a vida suburbana; em contrapartida, Guigui está sempre a ressuscitar o passado obscuro do bicheiro. Dois movimentos contrários, em que Boca visa o futuro, que também pode ser encarado como um lugar do sublime, e Guigui puxa-o (já que ela é quem caracteriza Boca) para o passado, que, na peça, é muitas vezes sujo (grotesco). Mas mesmo que esta relação seja um dos pontos chave da peça, pouca coisa pode ser absorvida no que diz respeito à consciência das personagens, assim como a respeito da trama principal (que não fecha).⁷

Com isso, pode-se dizer que quando entram em confronto a falsidade e o mito é criada uma tensão, tensão essa que afeta todos os elementos que compõem a peça. Vão sendo revelados desdobramentos e mais desdobramentos dos problemas, surgindo novas peripécias, sem nunca resolver nada. E tudo que possivelmente seria interessante, engrandecedor ou belo de uma forma geral não tarda a ser jogado na lama. O que fica no lugar é uma grande aporia, é o feio, a repulsa ou a negação da verdade.

Boca de Ouro é uma história que não fecha e que, de fato, não precisa fechar. Ela apenas potencializa mais e mais perguntas e, quando uma resposta final aparentar estar próxima, logo novas dúvidas surgem, nos obrigando a reler a sua dramaturgia.

Referências bibliográficas:

- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leituras de peças teatrais*. Tradução de Leila Coury. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. Coleção Estudos. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- MAGALDI, Sábato. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo, Global, 2004.
- RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013.
- SUSSEKIND, Maria Flora. *Nelson Rodrigues e o fundo falso*. Introdução ao teatro jesuítico no Brasil, Milton João Bacarelli. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

⁷ Claro que tanto o enredo como os envolvidos nele são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa, porém eles aparentam funcionar como integrantes da peça e não como essenciais. As personagens rodriguianas são planas em *Boca de Ouro*, pois as que poderiam ter um desenvolvimento maior, personagens reais, exteriores aos relatos de Guigui (Caveirinha e Agenor, por exemplo), não são o foco. Mesmo as protagonistas Boca, que aparece “fora de Guigui” somente no início, e a própria D^a. Guigui são, parafraseando Fraga (1998), planos e não dão margem para que se saiba muita coisa acerca delas ou de seus problemas de consciência.

Abstract: In this study we present a proposal of analysis of the play *Boca de Ouro*, by Nelson Rodrigues, made from a close reading. I wanted, through a dialogue with authors such as Sábato Magaldi and Maria Flora Sussekind, to point out the relation between *myth* and *false*, elements analyzed here as central to the potential of the meanings of the play.

Keywords: Theater; playwright; Nelson Rodrigues; *Boca de Ouro*.

Cadernos letra e ato

Ensaio para o moderno: Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo¹

Elen de MEDEIROS²

Resumo: Em vista de um processo de modernização que se desenvolveu ao longo de quatro décadas, intermitente e impreciso, que desencadeará na década de 40 o movimento amador responsável finalmente pela chegada da perspectiva de cena moderna nos palcos brasileiros, pretende-se neste artigo compreender a importância do movimento *Teatro de Brinquedo*, idealizado por Álvaro Moreyra, para o repensar da cena e da dramaturgia. Nesse sentido, propõe-se um olhar contextual tanto do texto escrito para a inauguração do movimento – *Adão, Eva e outros membros da família* – bem como das ideias que pautaram seu idealizador na sua formulação estético-teórica.

Palavras-chave: teatro brasileiro; drama moderno; Álvaro Moreyra; Teatro de Brinquedo.

O cenário teatral é bem conhecido. Estamos ainda na segunda década do século XX, e a Capital Federal sofria do mal dualista entre o teatro dito “sério” e o teatro dito “ligeiro”. Intelectuais se viam diante da cena comercial e a rechaçavam, acreditando que a modernização de nossa cena se daria por um movimento de elitização da dramaturgia, pela via literária e europeizada. Por outro lado, a movimentação teatral era intensa, ágil, divertida e popular, baseada no jogo cênico cômico e musicado. Essa relação dualista do teatro do início do século XX, embora didática, não pode ser vista de forma tão estanque. O momento é complexo o suficiente para divisões tão simplistas: se havia uma tentativa de modernização tendo como base os movimentos de vanguarda da Europa, os autores que assim pensavam não se distanciavam em demasia do que entendemos como teatro comercial, sobretudo pela demanda do público maior e das necessidades de bilheteria.

¹ Este texto é resultado parcial de uma pesquisa de pós-doutorado, intitulada “Caminhos e poéticas do drama moderno brasileiro”, realizada entre 2010 e 2012 na Universidade de São Paulo, sob supervisão da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, com financiamento da FAPESP.

² Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG, vice-líder do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato. E-mail: elendemeiros@hotmail.com.

No entanto, havia uma certa rigidez marcada pelas convenções do teatro comercial que provocava as discussões entre uma elite cultural da época: a centralização do movimento de cena no ator-empresário, figura carismática para o público, que deixava todos os outros elementos teatrais à deriva. Esse teatro profissional imperava no contexto cênico da cidade do Rio de Janeiro, e para um exemplo claro de como isso era efetivado, Procópio Ferreira é emblemático. Décio de Almeida Prado, em ensaio sobre o ator (1993, p. 50), observa que:

Procópio teve a sorte, não concedida a muitos, de ver a sua estreia coincidir com um período de eclosão do teatro nacional, depois de várias décadas em que fora literalmente esmagado pela concorrência estrangeira, de atores franceses, italianos, espanhóis e portugueses. É o instante em que triunfa no Rio o Teatro Trianon, em que Apolônia Pinto reaparece, em que Leopoldo Fróes se firma, em que Abigail Maia passa das canções à comédia, em que emergem autores como Viriato Correa e Armando Gonzaga, Gastão Tojeiro e Oduvaldo Vianna.

O período do teatro cômico se firmava na produção dramatúrgica com a retomada das “comédias de costumes”, consagrada pela Geração Trianon, que se aliava de forma certa com o tipo de encenação oferecida pelos atores profissionais. No mesmo ensaio, Prado descreve um depoimento de Alfredo Mesquita, que teve uma comédia sua encenada pelo ator:

O período de preparação não ultrapassou os seis ou sete dias protocolares. Procópio dele não participou, só se juntando aos seus companheiros de elenco na noite da primeira representação. Veio de casa já caracterizado, com o papel sabido, e todos os efeitos cômicos bem preparados. Passara para a sua personagem algumas das réplicas espirituosas alheias e explicou logo por que: ditas pelos demais componentes do grupo não despertariam riso. O problema de sua movimentação no palco, ajustando-se à dos outros atores, resolvera-se facilmente: fora-lhe reservado, nas cenas em que estava presente, o centro do palco. Ele funcionava assim como um eixo mais ou menos fixo em torno do qual girava o espetáculo. (PRADO, 1993, p. 64)

É diante dessa condição teatral que alguns nomes, sobretudo aqueles ligados a uma elite cultural, se posicionaram a fim de pensar alternativas para alcançar um teatro moderno. Mesmo que possamos questionar o modelo de modernidade almejado por esta elite, não podemos negligenciar o fato de que foi a partir disso que surgiu um movimento de ruptura frente a um modelo marcado pelas convenções.

O que estava em vista, para uma parcela intelectualizada do processo de modernização, era o padrão europeu, sobretudo aquele alcançado pelas vanguardas, de abertura formal e experimentalismo estético. Com este olhar voltado ao que se produzia no

além-mar, poucos se preocuparam em observar as especificidades nacionais na composição de uma dramaturgia, e de uma cena, que pudesse alavancar um outro formato alternativo. O que se via, enquanto teatro produzido aqui e que dava destaque à nacionalidade, era uma cena sentimentalista, convencionada, subjugada à força do ator-empresário.

No entanto, ao observar mais de perto as produções de um certo período – desde, talvez, João do Rio até Oswald de Andrade³ –, notaremos que houve uma produção intensa de evidente intenção modernizadora europeizada, aliando-a de certa forma a algumas demandas específicas do teatro nacional, tal como a comicidade e o caráter popular (tendo como horizonte um certo tipo de público que enchia as salas de espetáculos).

O Teatro de Brinquedo, idealizado pelo casal Eugênia e Álvaro Moreyra, cuja estreia ocorreu em 1927 com a peça *Adão, Eva e outros membros da família*, do próprio Álvaro Moreyra, foi um dos primeiros movimentos amadores a propor uma estética cênica que confrontasse com o teatro comercial vigente. Se, como vimos, o teatro da década de 1920 no Brasil era destinado a uma plateia eminentemente popular, sem prejuízo de valor, a preocupação estética desse público era pouco exigente. Era um público que, em busca de seu entretenimento, ia ao teatro à procura das comédias ligeiras, dos *vaudivilles* e do teatro musicado. Por outro lado, a elite se contentava com as temporadas de teatro francês que chegavam ao Brasil, com um teatro “sério”. Gustavo Doria (1975, p. 20) comenta esse panorama:

O conceito de plateia então, entre nós, era bem diverso. Arte talvez não fosse ainda compreendida como fator de educação, mas sim como uma manifestação de requinte, de puro e simples.

É que somente o povo, em suas camadas abaixo da média frequentava as nossas salas de espetáculo, que se resumia no teatro de revista, localizado na Praça Tiradentes, ou então no único teatro estável de comédia que era o Trianon. O Trianon, com as suas comediinhas, que se sucediam quase que semanalmente no cartaz, era o lugar onde se mantinha o fogo sagrado do nosso simplório teatro de dicção (...).

Sem prejuízo ao termo “popular”, o que se via nesse momento era uma produção cênica sem interesse artístico, renovador ou representante de um pensar social. Era, enfim, um teatro cuja promessa estava ligada ao “Rir! Rir! Rir!”. O teatro profissional, tal como se compunha, não satisfazia uma elite que buscava um teatro que não se propusesse a ser apenas

³ Reconhecemos este período, entre a morte de Arthur Azevedo [1908] e a ascensão de Nelson Rodrigues como dramaturgo reconhecido [1943], como aquele de surgimento de inúmeras propostas de modernização do teatro nacional, ao qual aliamos nomes como João do Rio, Roberto Gomes, Renato Vianna, Oduvaldo Vianna, Flávio de Carvalho, Álvaro Moreyra, Oswald de Andrade, dentre outros.

entretenimento. E foi essa insatisfação que levou a uma movimentação amadora, frequente nas rodas sociais do Rio de Janeiro, que procurava produzir um teatro que suprisse uma lacuna. O que motivou o casal Moreyra a investir na constituição desse movimento amador foi, além de uma contraposição às comédias de costumes, a perspectiva de uma modernização do teatro brasileiro, tendo em vista as movimentações europeias, especialmente aquelas de Jacques Copeau no *Vieux Colombier*. No entanto,

...o movimento francês partia de um teatro tradicional em que excelentes atores, de muito boa formação, aviltavam-se num repertório decadente, capaz de levar o teatro a uma crise imprevisível. Enquanto que nós, não. Partíamos do medíocre, da coisa feita à pressa, sem responsabilidade, para ser oferecida a um público pouco exigente. (DORIA, 1975, p. 28)

Afora um pensamento bastante elitista e de desprezo frente aos movimentos teatrais populares, bastante presente em Gustavo Dória e em outros nomes ligados ao teatro da época, há de se considerar que esse período do qual estamos tratando era muito específico da situação sociopolítica brasileira, em que o país passava por movimentos revolucionários periódicos, enquanto o teatro dominante vivia em total alienação. Desse repertório que mantinha os teatros oficiais, apenas as revistas ofereciam alguma atualidade devido à sátira política, sempre presente na construção desses textos.

Álvaro Moreyra começou a pensar na construção de um teatro que se dispusesse a tratar de questões cênicas diferentes do habitual em 1925. Segundo seu depoimento:

Eu sempre cismeiei num teatro que fizesse sorrir mas fizesse pensar. Um teatro com reticências... Um teatro que se chamasse – um teatro de brinquedo (...)
Um teatro de ambiente simples, até ingênuo, bem moderno, para poucas pessoas, cada noite... Tal qual foi o Vieux-Colombier, tal qual foi o Atelier, em Paris...
Sempre cismeiei numa companhia de artistas tão amorosos da profissão, que não a tornassem profissão. Representaremos nossos autores novos e os que nascessem por influência nossa. Daríamos a conhecer o repertório de vanguarda do mundo todo. Os espetáculos de uma peça seriam um gênero. Seria outro gênero a apresentação de programas com pantomimas musicadas de lendas brasileiras, canções estilizadas, comédias rápidas, motivos humorísticos. Nesses programas, tomariam parte poetas dizendo seus poemas, músicos tocando suas músicas. (apud NUNES, vol. 3, s.d., p. 62)

Como se vê pelo depoimento do autor de *Adão, Eva e outros membros da família*, há um incômodo com a situação teatral brasileira, a importação desmedida de autores e espetáculos, a produção sem cuidado das montagens que dominavam a situação, e que o Teatro de Brinquedo traria a importância da produção nacional aliada a uma arte vanguardista – ainda

que tal vanguarda fosse ela também trazida de além-mar. Observa-se no depoimento de Moreira uma certa noção de *moderno* que se articula entre esses intelectuais, acentuando a necessidade de atrelar esse movimento a uma nova forma de pensar o teatro, partindo de bases nacionais, mas que ainda assim era para uma certa elite cultural, compreendida como aquela que poderia realmente desfrutar de tais inovações.

O curioso de seu argumento é um tom defensivo que segue no seu depoimento, procurando amparar-se contra as possíveis críticas ao não se posicionar efetivamente *contra* o teatro profissional vigente:

O Teatro de Brinquedo não vem endireitar coisa alguma e nem pretende entrar em competições. É uma brincadeira de pessoas cultas que enjoaram [de] outros divertimentos e resolveram brincar de teatro, fugindo aos cânones e ao academicismo mumificador. (apud NUNES, vol. 3, s.d, p. 63)

O que o próprio Gustavo Dória observa como um discurso defensivo, que ele reconhece como um pretendido ingênuo: “...Havia todo um pedido antecipado de desculpas, envolto naquele procurado tom de ingenuidade que era a constante de Álvaro e muito a gosto da época” (DORIA, 1975, p. 30). Mas o que o seu idealizador realmente projetava à cena carioca daquele momento era uma proposta audaciosa de renovação cênica, muito pautada pelo cuidado da atuação, voltando-se portanto para a figura do ator, a quem ele atribuía o epíteto de *amadores* do teatro: “Não temos nenhum profissional [no elenco]. São, não quero dizer amadores, mas amorosos do teatro. A *mise-en-scène* é de brinquedo, como tudo lá” (apud DORIA, 1975, p. 29).

Assim, em 10 de novembro de 1927, o Teatro de Brinquedo estreia com a peça *Adão, Eva e outros membros da família*, de autoria do próprio Álvaro Moreyra, no subsolo do Cassino Beira-Mar, com apenas 180 lugares. O que se pretendia, com essa empreitada, era realmente a constituição de um teatro profissional de qualidade. Era, segundo as palavras de Moreyra, um teatro “de elite para elite” e que correspondia aos anseios de uma classe dominante. Segundo Doria (1975, p. 31), nesse momento da estreia, “estava lançada a pedra do movimento que iria solidificar-se dez anos mais tarde”, referindo-se ao movimento amador de teatro do final da década de 1930, do qual o próprio Gustavo Doria fez parte. Segundo consta, a apresentação de *Adão...* teve um sucesso que o próprio Álvaro Moreyra não esperava. Isso o levou a pensar em outros espetáculos, mas que não obtiveram o mesmo êxito que o primeiro.

Adão, Eva e outros membros da família teria sido o principal motivo do sucesso do Teatro de Brinquedo, que contou ainda com uma encenação audaciosa. Segundo consta nos depoimentos, durante o espetáculo os atores invadiam a plateia e dialogavam com os outros, em evidente jogo de quebra da quarta parede. É ainda Gustavo Doria (1975, p. 31) quem nos fornece tais informações, citando uma coluna teatral de *A noite*, no dia seguinte à estreia:

O que nos interessa no Teatro de Brinquedo, inaugurado ontem, no salão do Cassino Beira Mar, são justamente as ‘novidades’. Sem as figuras da cena saindo pela plateia ou vindo sentar-se nos degraus da escada que conduz ao palco, para daí dialogarem com os outros, o êxito seria o mesmo.

Se o olhar de Moreira estava voltado especialmente para o ator, como se vê pela crítica, foi no entanto a “excelência da peça, uma comédia satírica, cintilante de espírito, e a naturalidade com que os intérpretes, atores improvisados, lhe deram vida e movimento” (DORIA, 1975, p. 31) que interessou e entusiasmou os espectadores.

Como se nota pelas observações da coluna, havia uma preocupação de atuação que se distanciava do fazer teatral profissionalizado, muito marcado pela convenção. A ideia de naturalidade exposta dá brecha para aventarmos que os “amorosos” do teatro idealizado por Álvaro Moreyra realmente se dedicavam a uma prática renovadora, que se diferenciava do paradigma vigente, tornando o teatro uma arte menos dedicada ao entretenimento puro e mais preocupada com o fazer em si.

A peça escrita por Moreyra, tida como a verdadeira responsável pelo sucesso do Teatro de Brinquedo, é marcada pelo esgarçamento das funções primordiais do drama, tal como se fosse, de fato, uma brincadeira. O que se percebe é um jogo satírico com a composição das personagens conforme alguns padrões sociais, no lugar e na condição do pequeno burguês da sociedade carioca de então, deslocando as noções de ação e diálogo, na própria ideia de seu autor como um “teatro de reticências”.

Em cena, estão um ladrão (Outro), um mendigo (Um) e uma prostituta (Mulher), que ascendem socialmente ao longo dos quatro atos em que transcorre a “ação”. São figuras marginalizadas da sociedade que aos poucos se tornam membros da elite carioca. Em paralelo à história dessa ascensão social, há um retrato feito em pinceladas leves e de forma bem-humorada do teatro nacional vigente, sobretudo por meio da Mulher, que se torna atriz renomada.

Robert Abirached (1994), em seu consistente estudo sobre a personagem teatral moderna, identifica no simbolismo o momento em que a personagem teatral sofrerá

significativa transformação, a ponto de nomeá-las como *desencarnadas* pela ausência de uma configuração mais realista e objetiva. Esse momento em que o simbolismo se desenvolve, é aquele em que a cena europeia passa por um processo de transição e vive suas contradições: entre o passado de tradição e o futuro coberto de novas descobertas, o teatro perde sua legitimidade em meio a um mundo cada vez mais incerto e menos seguro de si mesmo. Nesse sentido, há uma crise de representação do homem, em todas as artes, e o simbolismo foge do real, da ideia de *mimesis* teatral, desencarnando as personagens:

Désincarner le personnage, cela veut dire pour l'écrivain effacer ses liaisons avec les contingences du monde et l'affronter à des forces quintessenciées, dans un espace débarrassé de l'histoire. D'une part, une âme délivrée de tout ce qui l'individualise et la soumet aux accidents de l'actualité : état civil, caractère, physiologie, métier, appartenance à un lieu ou à un siècle; toutes les traces du réel éliminées, reste un être tissé de mots, qui peut vivre métaphoriquement les passions primordiales et explorer les parcours immémoriaux de l'humanité.⁴ (ABIRACHED, 1994, p. 182)

É nesse sentido que talvez possamos observar as personagens de *Adão, Eva e outros membros da família*: são identificadas por meras representações vagas (Um e Outro), embora não chegam à completa descontextualização de referências realistas, tais como lugar ou característica psicológica. Há, nesse sentido, um encaminhamento à construção de personagens *desencarnadas*, já que são quase que completamente despersonalizadas pela ausência de nome próprio. No entanto, a despeito disso, desde o início da peça, embora se firmem com esse esvaziamento, há uma série de referências, tais como a “profissão” de cada um e uma composição fixada em aspectos concretos:

Um aparece. Dá com o banco ocupado. Desagrada-se. Senta-se na ponta vazia. É um homem de trinta e três, trinta e cinco anos, maneiras distintas, dentro de um casaco e de umas calças na última resistência. Tenta falar, várias vezes. Fala afinal.

UM – Com licença?

OUTRO – Pois não.

UM – Uma pergunta. O cavalheiro não é mendigo?

OUTRO (*ri*) – Ora...

UM – Como?

OUTRO – Não posso deixar de rir. É a segunda pergunta fora de propósito que me fazem hoje.

⁴ “Desencarnar a personagem quer dizer para o escritor apagar as ligações com as contingências do mundo e afrontá-la a forças quintessenciais, em um espaço liberto da história. De um lado, uma alma livre de tudo o que a individualiza e a submete às situações da atualidade: estado civil, característica, psicologia, função, pertencimento a um lugar ou a um século; todos os traços do real eliminados, resta um ser composto de palavras, que pode viver metaforicamente as paixões primordiais e explorar os percursos imemoriais da humanidade” (Tradução nossa).

UM – Desculpe. A primeira talvez fosse fora de propósito. Esta é absolutamente dentro. Tem certeza de que não é mendigo?

OUTRO – Ah! Isso tenho!

UM – Porque há interpretações da palavra. Existe o mendigo que pede em geral, existe o que pede em particular. Um é mendigo propriamente dito. O outro é... é o necessitado. O mendigo propriamente dito suplica às vezes pelo amor de Deus. O necessitado exige sempre em nome de uma velha amizade...

OUTRO – Nem este nem aquele.

UM – Bom. É boêmio?... um amoroso da paz noturna?... um apaixonado?... A sua mulher fugiu?

(...)

OUTRO (*não se podendo conter*) – Eu sou ladrão! (MOREYRA, 1976, p. 5)

Feita essa declaração, está selada a amizade entre eles, já que “não surgirão rivalidades” por um ser mendigo e o outro ladrão. Um, o mendigo, aliás, é personagem que se aproxima do Mendigo de *Deus lhe pague...* (1932), de Joracy Camargo – que, não nos custa salientar, fez parte do Teatro de Brinquedo e se apropriou de muitos elementos dessa peça.

Enquanto Um se mostra como fazedor de frases, desenvolvendo a perspectiva desse tipo de teatro: “Guardei o cacoete da eloquência. Faço frases... De resto, no íntimo de todo homem sem ilusões cochila um poeta esperançoso...” (MOREYRA, 1976, p. 7); o Outro se apresenta como um funcionário-padrão honrado que, perdido pelas maravilhas da metrópole, rouba o dinheiro do patrão e monta seu próprio negócio: “Representante. Digno, sério, asseguro-lhe. Não nego que, em certas ocasiões, aumentei despesas de hotéis, de passagens e algumas outras, nas prestações de contas. Isso não era roubar” (MOREYRA, 1976, p. 7). Cada qual a seu modo busca uma maneira de se firmar profissionalmente. Outro, com o dinheiro roubado, deseja fundar um jornal; Um, com uma reserva, planeja abrir uma agência de informações com “pormenores sobre a existência privada”, que fornecerá apenas informações falsas.

Durante todo o desenrolar da peça, as personagens dialogam a respeito de assuntos diversos, que raramente se ligam ao enredo principal, provocando um *teatro de frases*, repletos de ditos espirituosos e trocadilhos. O enredo, com isso, fica rarefeito, ou como observou Décio de Almeida Prado (2001), esgarçado, com poucos encadeamentos, sem a presença de uma *tensão dramática* ou *conflito*. A partir do segundo ato, com uma transição de tempo incomum para a dramaturgia da época, a peça se prende a um fio de enredo, quase imperceptível não fosse a presença das três personagens principais. Em cena, em uma redação, estão presentes um contínuo, o redator que acumula, o secretário, o redator teatral e um jovem poeta, que não têm uma função específica ou uma ação continuada.

Por esses aspectos de incompletude ou mesmo de certo esvaziamento das características principais do drama, essa peça possui uma evidente força de contraponto ao teatro profissional de então. Mesmo que ela não se efetive como uma renovação dramaturgica efetiva, seja porque não consegue definir claramente sua ideia de dramaturgia, seja porque não se afasta por completo do drama convencional, há certos elementos que se tornam caros para pensar esse movimento amador que teve início com o Teatro de Brinquedo. Mesmo diante de uma indefinição do todo, uma posição do “entre” – entre um teatro burguês e um teatro de vanguarda –, podemos destacar alguns pontos de fricção na dramaturgia. Em um deles, um dos mais evidente, é ao final do texto, quando há um rompimento da ilusão dramática, a quebra da quarta parede do teatro, contrapondo-se à principal convenção do drama convencional:

MULHER (*voz lenta, sumida*) – Vamos comer?
OUTRO (*também*) – Estou com fome.
UM (*também*) – Não acredito.
MULHER – Não acredita?
UM – Não.
OUTRO – Por quê?
UM – Porque os mortos não comem. E a minha última opinião sobre nós é que nós morremos.
MULHER – Cruzes!
UM – Cortaram os nossos fios. Tivemos princípio, meio, fim. Contamos uma história. Fim...
OUTRO – Fim!...
MULHER – Fim?...
UM (*Enquanto a cortina se fecha, bem lentamente*) – Era... uma vez... e... entrou por uma porta... saiu pela outra... acabou-se a história... (MOREYRA, 1976, p. 45)

Há muitos pontos que se destacam nesse texto como uma obra que rompe com as fronteiras estreitas do dramático: a configuração das personagens, a substituição da ação dramática pelo dialogismo retórico – o que em si borra tanto com as noções estritas de ação quanto de diálogo, os pulos temporais do fio de fábula que permanece, dentre outros. Além disso, ainda que apenas ao final, a inserção tímida de uma premissa épica na composição do drama, coloca *Adão*... ainda mais em conflito interno (formal, teatral, ideológico), no impasse entre um teatro que se opõe à tradição, mas não se distancia completamente dela. É uma dramaturgia que mostra as fragilidades comuns à época, mas que pouco consegue se desvencilhar delas na medida em que repete problemas fundamentais.

Outros projetos do casal Moreyra para o Teatro de Brinquedo não foram para frente, esbarraram na falta de experiência e na má administração do idealizador. Além disso, como nota Dória (1975, p. 35): “Os componentes do Teatro de Brinquedo tinham todas as suas

ocupações diárias e por mais sonhos que tivessem com possibilidades de concretização, o teatro, como profissão, ainda era uma hipótese, *dentro de seus padrões de vida*” (grifo nosso).

Compondo um período de quatro décadas, entre 1910 e 1940 de tentativas de modernização (cênica e dramática), o Teatro de Brinquedo e a peça de sua estreia são sintomáticos dos problemas que nossa cena percorreu ao longo de todo esse período. No afã de se distanciar de um teatro dito decadente, comercial, o movimento idealizado por Álvaro Moreyra se destaca como um “desejo de fazer aqui qualquer coisa de novo, fora da rotina habitual, para o que se tornava necessário uma cobertura ‘intelectual’ e ‘internacional’” (DORIA, 1975, p. 35). Coloca questões importantes tanto à dramaturgia quanto à cena, e pontua alguns possíveis caminhos de proposições do novo. Mas peca, irremediavelmente, por um pensamento marcadamente elitista e restrito, crendo na necessidade de fazer um teatro “da elite para a elite” o ponto-chave de sua proposta, já que vê o teatro musicado e popular com certo desdém. Ainda que possamos compreender uma certa necessidade de atrair esse tipo de público para as salas de espetáculos, observa-se aqui uma perspectiva relativamente estreita, sem conseguir compreender que a teatralidade brasileira seria encontrada em experiências e referências fundamentalmente nacionais.

Referências bibliográficas:

- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994.
DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT, 1975.
MOREYRA, Álvaro. *Adão, Eva e outros membros da família*. Cópia datilografada, 1976.
NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. vol. 3. Rio de Janeiro, SNT, s.d.
PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
PRADO, Décio de Almeida. Procópio Ferreira: um pouco de prática e um pouto da teoria.
In: PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Resumem: Con vistas a un proceso de modernización que se desarrolló a lo largo de cuatro décadas, intermitente e impreciso, que desencadenará en la década del 40 el movimiento aficionado responsable finalmente por la llegada de la perspectiva de escena moderna en los escenarios brasileños, se anhela en este artículo comprender la importância del movimiento *Teatro de Brinquedo* (Teatro de Juguete), concebido por Álvaro Moreyra, para el repensar de la escena y de la dramaturgia. En este sentido, se propone una mirada contextual tanto del texto escrito para la inauguración del movimiento - *Adão, Eva e outros membros da família* (Adán, Eva y otros miembros de la familia) - como de las ideas que pautaron a su idealizador en su formulación estético-teórica.

Palabras-clave: teatro moderno; drama moderno; Álvaro Moreyra; Teatro de Brinquedo.

Cadernos letra e ato

O autor rapsodo em *As três fiandeiras*

Igor Fernando de Jesus NASCIMENTO¹

Resumo: Esse artigo tem como meta analisar as marcas de hibridismo de linguagem no texto do espetáculo *As três fiandeiras*, tomando de empréstimo o termo como ‘pulsão rapsódica’ e ‘escritor-rapsodo’ (SARRAZAC, 2002) para lançar luz sobre o processo de confecção do texto. Analisa-se o aspecto híbrido do texto como uma necessidade provinda no processo de montagem no qual o dramaturgo se encontrava na sala de ensaio, em processo de criação colaborativo com as atrizes do grupo Xama Teatro, em São Luís-MA.

Palavras-chave: autor rapsodo; atriz narradora; processo colaborativo.

Introdução

Da década de 70 a 90, a figura do dramaturgo, no Brasil, adquire um status diferente daquele do escritor de gabinete. Em oposição ao “teatrão”, ou seja, às peças de alta cifra de montagem, com grandes elencos de estrelas da televisão, os grupos de teatro optaram por linguagens próprias, assumindo vertentes estéticas específicas, posicionamentos políticos, caracteres regionais, pondo em cena o que eles, por meio de suas discussões e inquietações, queriam falar. Para tal demanda, geralmente, não havia um texto pronto. Os ensaios, os improvisos, as pesquisas, a direção, construíam adaptações de clássicos ou textos inéditos. Em alguns casos, os próprios atores e o diretor (ou sem o diretor) “amarravam” o texto ou o roteiro da peça, em outros, um dramaturgo participava dos ensaios e cuidava da produção escrita, sugerindo sequências de ações, perfis de personagens e diálogos (ABREU, 2003, p. 6).

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

A peça *As três fiandeiras* partiu, primeiramente, de uma necessidade que o Grupo Xama Teatro² tinha de falar sobre as rendeiras de bilro e o fazer da atriz-narradora, fazendo um paralelo entre tecer e contar histórias. Elas, Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo e Érica Quaglia³, já tinham, como perfil, o trabalho e pesquisa sobre a atriz-narradora e trabalhavam, em suas apresentações, lendas, histórias da ilha de São Luís, bem como contos africanos e algumas histórias para o público infantil. Em determinado momento elas sentiram a necessidade de contar histórias sobre elas mesmas, suas inquietações com o fazer teatral, com a maternidade, com o tempo, com a vida amorosa entre outras questões. Quando entrei no processo, convidado primeiramente como dramaturgo, tornando-me depois diretor, essas duas temáticas já tinham se ramificado, configurando-se em três eixos: 1) Atrizes Narradoras de Histórias; 2) As Rendeiras de Bilro da Raposa, uma vila fundada por pescadores a 20 km de São Luís; 3) O ciclo da vida, refletido no Mito das Três Moiras⁴.

No primeiro momento, antes de estabelecer a versão do texto que iria para montagem, trabalhei propondo treinos, nos quais o grupo explorava várias maneiras de contar histórias, explorando notícias de jornais, causos, lendas etc. Na falta de uma história específica, de algum texto como ponto de partida, essa busca inicial se assimilava, em alguns aspectos, à “um quebra-cabeça do qual se recebendo as peças aos poucos e não se tem a tampa da caixa para indicar a imagem final.” (NICOLETE, 2005, p. 50). Pouco a pouco a forma do texto foi surgindo e rupturas com o drama tradicional iam se estabelecendo, resultando em um texto híbrido: mistura de várias formas e gêneros de escrita.

O cerne desse trabalho consiste em analisar a hibridez do texto *As Três Fiandeiras*, não como uma ideia preconcebida pelo escritor, mas como um resultado da proposta oferecida pelo grupo, dos ensaios e da montagem nos quais o dramaturgo estava presente. Nesse processo, que se configura como um teatro colaborativo, há uma ‘horizontalidade’ dos elementos que integram a cena como um todo, não havendo mais a hierarquia do texto em relação aos outros elementos do espetáculo.

Pela brevidade do trabalho, não será possível relatar todo o processo de criação aqui. Pontuarei, pois, somente os elementos que caracterizam essa obra como híbrida, como

²Fundado em 2008, com sede em São Luís-MA, o grupo Xama Teatro desenvolve oficinas, espetáculos, contação de histórias e programas radiofônicos na *Estação Era Um Vez*, na rádio Universidade FM.

³Ao longo do processo, houveram duas atrizes no papel de Isabel (que faz a rendeira Zezé). Érica Quaglia fez parte do grupo durante um ano, participando dos treinos e fornecendo também histórias suas. Rosa Ewerton, porém, entrou no lugar de Érica Quaglia. Naquele instante a 3ª versão do texto, sobre não houveram grandes reformulações, já estava pronto. Ela participou ativamente da parte de refino, quando dos cortes, das edições, das reescritas, na fase em que estávamos montando as cenas do espetáculo.

⁴Da mitologia grega, três irmãs de aspecto sombrio, fiandeiras responsáveis pela fabricação, tessitura e corte daquilo que seria o fio da vida de cada ser vivo. (LEITE, 2001, p. 26)

um produto de uma ‘pulsão rapsódia’⁵ e, em seguida, dialogarei esses elementos com a proposta do grupo e o material (humano e técnico) da montagem cênica: o número de participantes, os recursos etc. Identificarei como tais formas rompem com o fechamento do drama tradicional, servindo-se de formas textuais diferentes na quais as inquietações, o perfil e a demanda do grupo encontram maior expressividade.

O autor-rapsodo em *As três fiandeiras*

No drama tradicional, a ação tem seu curso linear e causal, tendo um começo, um meio e um fim. De acordo com tal preceito, os eventos devem ser interligados obedecendo uma ordem lógica e, por mais que o final seja inesperado, ele deve fazer sentido, sendo resultado da organização dos acontecimentos dispostos na trama. O conflito entre a ação do personagem principal e as forças opositoras (antagonistas e/ou contexto) é o motor da peça.

Nesse tipo de texto fechado, “desligado de tudo que lhe é externo” (SZONDI, 2001, p. 30), toda ação está situada no presente e sempre engendra uma ação futura. O desenrolar da trama se dá pelas escolhas e decisões dos personagens e são expressas por meio do diálogo. O tempo flui de forma contínua através de ações que geram complicações sucessivas e que exigem, no fim, uma resolução.

Em função da proposta e do perfil do Xama Teatro, o texto não poderia obedecer a tais padrões. Primeiramente, o trabalho do grupo consiste em contar histórias e, segundo, a proposta já anunciava um metadrama: atrizes que falam de si, que estão montando um espetáculo⁶. A versão final é resultado da intercalação desses dois temas propostos que geraram dois enredos⁷:

1) A lida de três atrizes (Isadora, Beatriz e Das Dores⁸) que querem montar um espetáculo novo. Elas estão no meio de uma temporada de um espetáculo que não está rendendo bons frutos. Visto o fiasco de bilheteria, elas decidem, depois de discussões, montar um novo espetáculo usando suas histórias e as estórias das personagens da peça

⁵ Segundo Jean-Pierre Sarrazac (2002, p. 101) a ‘pulsão rapsódica’ o não é “nem a abolição, nem a neutralização do dramático (...), procede na verdade, por um jogo de *aposições e oposições* dos tons daquilo que chamamos “gêneros”, farsesco e trágico, grotesco, patético etc. dos modos lírico, épico, dramático e mesmo argumentativo, também escrita e oralidade etc.

⁶ Apesar de ter citado, no começo, três eixos temáticos, no final permaneceu apenas dois: o baseado no metadrama de três atrizes (Isadora, Isabel e Beatriz) montando um espetáculo e o situado nas estórias das rendeiras (Chica, Zezé e Das Dores). As moiras acabaram ficando dentro de umas das estórias contadas pelas atrizes e vividas pelas rendeiras.

⁷ Nesse trabalho, os termos enredo, intriga, trama e fábula são considerados sinônimos e dizem respeito ao encadeamento de eventos em uma ficção.

⁸ Isadora, Beatriz e Zezé são personagens que reúnem alguns traços das atrizes Gisele, Renata e Érika. Doravante, quando for mencionado o termo “atriz-narradora” faço menção a essas três personagens.

anterior: as rendeiras de bilro⁹ da raposa. Essa montagem se dá em um contexto de dívidas e crises. Elas riscam de perder a sede (um casarão do centro histórico de São Luís) em que ensaiam e se apresentam.

2) A saga de Chica, Zezé e Das Dores em busca do filho de Chica, Ribamar. Essa última foi informada que seu filho desapareceu no mar. Inconformada, ela vai atrás de seu menino acompanhada por suas amigas, Zezé e Das Dores. Nessa aventura, elas encontram seres mitológicos, sereias, monstros, deuses e, finalmente, as moiras que revelam para Chica onde o menino está.

A princípio, observando o desenrolar dos dois enredos, é possível detectar um andar aristotélico: é uma fábula de começo, meio e fim. Porém, o que interessa aqui não é a história em si, mas o tratamento que lhe foi conferido. Essa trama de eventos articulados foi fragmenta, distorcida, recortada, cortada e nem todos os eventos são obrigatoriamente expostos na peça.

O(s) tratamento(s) da fábula – esta venha ou não a ser ‘minimalista’ ou ‘cotidiana’ ou ‘banal’ – não serão mais doravante pautados por um ideal natural, orgânico etc., mas antes por valores modernos – contranatureza, mecânica, em suma, procedendo por montagem – de fragmentação, desconexão, descontinuidade e, até mesmo, *disjunção*. (SARRAZAC, 2012, p. 82)

O tratamento, pois, é o crivo ao qual a fábula está sujeita. No processo em questão, a criação da “historinha” é uma etapa inicial. Sobretudo para, de certa forma, “condensar” as três temáticas propostas no início desses dois motes que, na verdade, podem ser resumidos em apenas um: atrizes narradoras de histórias montam uma peça sobre uma mãe que fora buscar seu filho perdido no mar.

Se colocarmos os dois enredos e traçarmos paralelos, logo vemos que as dívidas, as crises e as brigas, no eixo das atrizes, têm um reflexo nos monstros, nas sereias e nos deuses encontrados no mar. Navegar no mar cheio de desafios e montar uma peça malgrado às dificuldades são, em nosso texto, movimentos análogos. Essa interação entre os dois eixos temáticos desenvolvidos se dá ao longo de toda peça.

⁹ O bilro é um objeto composto por uma almofada de estopa, forrada com palha. Em cima dele, espinho de mandacaru ou alfinetes, são “picados” sobre um molde de papelão. Esse molde corresponde à uma parte da peça da roupa, toalha, fronha, entre outros, que será feita. No caminho dos “piques”, as rendeiras traçam os fios que são presos ao pedaço de pau no qual, na ponta, como contrapeso, está o bilro. Confeccionar com esses materiais revela-se uma técnica difícil, até mesmo de acompanhar com os olhos. O traço e nós rápidos e certeiros são uma tradição passada de geração em geração, oralmente, e vem se perdendo nos dias de hoje em função das rendas feitas em máquinas – mais baratas.

Na versão final, depois de várias reescrituras (oito no total), a peça ficou dividida em dois atos. O primeiro corresponde à parte em que as atrizes discutem sobre a montagem da nova peça e à parte em que as rendeiras estão se formando (ainda não é dado ao espectador o conflito principal delas, que é a busca do filho perdido). O segundo é consagrado à busca de Chica pelo filho, ao lado de Zezé e Das Dores.

De saída, pela divisão feita, atesta-se uma ruptura com o espaço, com o tempo e com a ação. A organização das cenas segue uma lógica de saltos bem comum ao cinema, destacando, além do narrador na figura da atriz narradora, um outro, oculto, interferindo no caminhar linear da história, organizando os eventos conforme seu julgamento:

A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria *relativizada*. Além do mais, somente quando, na sequência, cada cena produz a próxima (ou seja, a cena necessária ao drama), é que não se torna implícita a presença do montador. (SZONDI, 2001, p. 33, grifo nosso)

O recorte permitiu a compressão da história. A criação do novo espetáculo, demoraria, no mínimo, um mês. A jornada das rendeiras tem extensão de várias semanas, não havendo uma precisão no texto. Muito do que acontece nas cenas acontece fora daquilo que é mostrado ao espectador. A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos do drama tradicional, uma vez que toda a cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria relativizada. Cada começo de cena sugere um passado a ser imaginado pelo espectador de acordo com estado presente da ação. Se elas estão trocando farpas na primeira cena e na quarta elas estão discutindo sobre como montar o espetáculo, pressupõe-se que, de alguma forma, elas se resolveram.

Há ainda outro tipo de montagem feito no nível das falas presente nas intercalações entre as narrações em terceira pessoa e os momentos dramáticos – nos quais um personagem fala com outro. Toda cena e todas as ações dramáticas são, uma hora ou outra, interrompidas por uma narração. Na cena V (NASCIMENTO, 2015, p.27), antes de encontrar as sereias, por exemplo, há um momento dramático em que as rendeiras estão à deriva, com o barco sem remos, quebrado e com fome. A cena termina quando elas veem uma sereia emergindo. Há um corte para a cena VI (NASCIMENTO, 2015, 28-31) na qual Beatriz entra narrando o encontro entre as Rendeira e uma sereia. O momento do encontro é epicizado e a ação acontece somente na voz da atriz narradora. Porém, essa narração, também, é recordada por

intervenções de Chica, que está vivendo o encontro e, também, por comentários de Zezé, que dá depoimentos do evento vivido. Todos esses recortes criam vários ângulos e pontos de vista. Eis uma amostra do resultado:

BEATRIZ. E a sereia apareceu. Seus cabelos negros, sua pele morena. Era uma mulher linda. Os olhos eram negros. O olhar cintilava como se tivesse uma luz acesa, bem pequena, lá no fundo...

ZEZÉ. A mulher era bonita. Bem afeiçoada de rosto. Bem esquadrinhada da cintura. Só vendo. Eu nunca tinha visto uma mulher assim, viu? Dos peitos grandes, mas bem redondos. Durinhos, durinhos. A pele lisa, que parecia areia molhada...

CHICA *para Sereia*. Piranha! Ladrona de homem! Onde está meu filho? (NASCIMENTO, 2015, p. 38).

A intercalação de tempos e das formas épica e dramática criam inúmeras possibilidades. Nesse pequeno extrato temos o ponto de vista da atriz-narradora Beatriz, da personagem-narradora Zezé e o momento presente vivenciado por Chica. Tal recurso despedaça a fábula que não mais segue o curso linear de ação, tempo e espaço. “A montagem é finalmente reconhecida como uma força produtiva que recorta e espaça o texto” (SARRAZAC, 1981, p. 65).

A narração também possibilita recortes nas unidades aristotélicas. Nos blocos narrativos há a possibilidade de acelerar o tempo com frases do tipo: “BEATRIZ. Passou-se muito tempo tecendo o destino até que, um dia, Átropos, a senhora da morte, se levanta e olha para Chica ... (NASCIMENTO, 2015, p. 38). Para o eixo das rendeiras esse é o recurso principal, pois nele as atrizes narradoras intervêm, avançando, recuando a história, dando saltos possíveis apenas quando contamos algo para alguém. Existe, pois, um eu-épico que quebra a ilusão de um presente absoluto. Alguém, as atrizes-narradoras, controla a história. O encadeamento dos eventos não é feito por meio de ações que acontecem no aqui-agora da cena. Há um narrador (sujeito) que manipula uma história (objeto). Entra em questão subjetividade do personagem: ele não é o sujeito da ação, antes, ele é seu objeto. Não é ele quem decide, na frente do espectador, para onde ele vai. O narrador o coloca em movimento, diz o que ele fez, para onde foi e como reagiu: manipula-o.

Por mais que o personagem seja o autor da ação, o relato da mesma passa pela subjetividade do narrador que escolhe os pontos mais importantes a serem mostrados, ocultando outros ou não os enfatizando. Vemos o personagem *através, por meio, pelo viés* do narrador. Ele não contará, certamente, o fato obedecendo à ordem cronológica dos eventos. Ele está situado em outro tempo. Ele traz a história para o presente da cena.

(...) essa voz do autor recorre a um corpo estranho para se fazer ouvir: corpo estranho à ação dramática, ele o é também diante dos protagonistas do drama, uma vez que é pura fala, pura voz. Quando o sujeito épico exprime-se sob o modo da enunciação, ele é obrigado a inventar seu emissário, seu porta-voz, seu mediador, seu “narrador épico”. (SARRAZAC, 2012, p. 78)

Há pouco disse que as narrações e a montagem operam uma relativização do tempo, da ação e do espaço, produzindo descontinuidades, ou seja, se o texto dá saltos no tempo por meio do corte ou de uma frase anunciando “passaram dois dias”, cabe ao espectador preencher esse espaço, criando uma ordem de acordo com os elementos que lhe são expostos. Porém a utilização de tais recursos surge de uma demanda vinda do próprio processo de criação: o nosso espaço de ensaio, os treinos, nossa proposta, nossos recursos também refletiam uma “relativização”.

Quando ao processo, estipulamos que o espetáculo deveria ter entre uma hora e uma hora e meia. Tal restrição se deu por questões técnicas: iríamos apresentar no casarão do centro histórico de São Luís. Não havia tantos lugares e, mesmo com ar condicionado, o local esquenta. Além disso, não havia a possibilidade de grandes cenários para comportar as mudanças de ambiente de uma cena para outra. Também os recursos de iluminação eram restritos. Ainda que tivéssemos todo o aparato, temos uma equipe pequena composta por cinco pessoas. Mais gente, como um *roadie*, por exemplo, oneraria os custos de circulação do espetáculo.

Dessa forma, as soluções de cenas precisavam ser simples. Foi descartado ao longo dos ensaios a possibilidade de inserir acessórios, como bilros, bonecos, fios, renda, pedestais, bolsas, caixas, praticáveis etc. Para a montagem final, o cenário é composto apenas de nove carretéis; o figurino, de três saias sobrepostas para cada atriz; e o espaço, um corredor, com a plateia disposta nos lados da cena.

Todos esses elementos dão apenas uma sugestão de algo situado no “entre”: não é nem o objeto propriamente dito, nem o que está sendo anunciado. É um carretel *a priori*, mas com o gesto e manipulação das atrizes ele vira um barco ou um bilro, porém não é nem um nem outro. A mesma coisa é o espaço tido como palco: é um corredor, mas vira fundo do mar, caverna, praia, porém não passa de corredor.

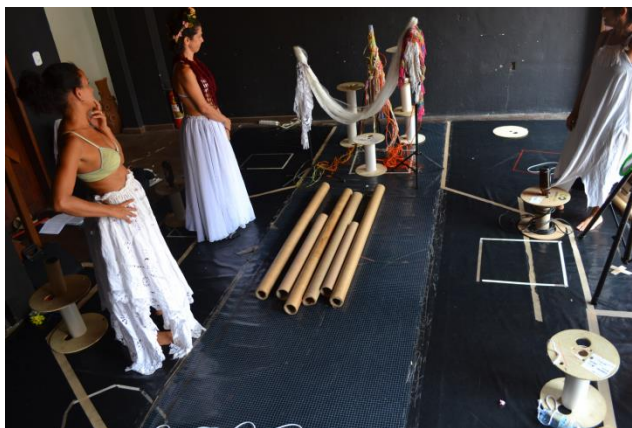


Foto 1: Primeiros elementos cênicos do ensaio: carretéis, tubos de papelão, rede de pesca, fio de macarrão, pedestal



Foto 2: Versão final da encenação, em 2015

São soluções que objetivam se colocar como intermediário entre o acontecimento e o espectador. Tal proposta tem em vista o próprio papel da atriz-narradora como intermediária do evento que ela evoca por meio da narrativa. Segundo Brecht (2005, p. 92): “o nosso narrador não precisa imitar integralmente a atitude das personagens, bastará que imite em parte, em tanto quanto for necessário para nos dar a imagem da ocorrência.”. Dessa forma, texto, luz, cenário e figurino são elementos incompletos. Sem um fechamento preciso,

eles atuam em conjunto com a música, a atuação e o texto para formar um sentido que só terá seu caminho completado na percepção do espectador:

As três fiandeiras! Num espaço rio enredamos as histórias do percurso do mar! Arquétipos da vida que nos leva, entre o fim e um novo início, a nos desafiar, a nos encantar, a nos redescobrir, a nos transformar e então enxergar o povir! Lembrei "O Cavaleiro do Destino". *Ainda fica na memória a nau que eu construí: furta-cor com escamas de sereias e velas tecidas com seus cabelos!* Recomendo! Parabéns Xama Teatro.¹⁰

As três fiandeiras é, na verdade, composta de fragmentos cuja premissa e o desfecho serão imaginados pelo espectador. Segundo Sarrazac, esse tipo de texto está bem mais perto de um *patchwork*. Em vez de ser um tecido uniforme, a obra é, antes, uma colcha de retalhos. Segundo o autor (1981, p. 27), diferente do drama clássico que é um mundo fechado em si, o drama rapsódico, é “franzido”, “com riscas em todos os sentidos”, “aberto e incompleto” e sua característica principal é o contraste que surge na amálgama de múltiplas escritas.

Considerações finais

O cruzamento de tempos, localidades, gêneros e personagens de *As três fiandeiras* é um “espaço de tensões, de linhas, de *transbordamentos*” (SARRAZAC, 2002, p. 101). Ou seja, a peça se dá nas fronteiras, nos interstícios entre o dramático, o épico e o lírico. Para concluir, no texto objeto desse trabalho há o que Sarrazac denomina como “pulsão rapsódica”: “uma tentativa, de longe em longe reiterada, de recuperar o descontínuo – ou o desunido - que preside originalmente à relação teatral” (Idem, p.103). Em todo recorte, apesar de conter em si a separação, há, também, a possibilidade de novas costuras.

Esta ligação permitiu não só a feitura de um texto híbrido – esse, na verdade, foi o resultado da interação entre o dramaturgo e o grupo Xama Teatro. No processo de ensaios, muito do texto foi mexido e remexido, apagado e refeito. A dramaturgia estava em aberto e muito foi confeccionado do calor das ações ou nas discussões após o ensaio. A dramaturgia foi desenvolvida paralela à montagem e incorporou, em sua forma, os aspectos trabalhados na sala de ensaio. Mesmo depois de já encenado, algumas falas ainda foram (e ainda são) mudadas de acordo com a recepção do público e com as sugestões as atrizes.

¹⁰ Depoimento disponível em: <http://xamateatro.blogspot.com.br/2015/04/as-tres-fiandeiras-comentarios.html>

Referências bibliográficas:

- ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, Santo André, v. 1, n. 0, p. 33-41, mar. 2003
- ARY, Rafael Luiz Marques. *A função dramaturgia no processo colaborativo*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Universidade Federal de Campinas. Campinas – SP, 2011
- NASCIMENTO, Igor. *As três fiandeiras*. São Luís-MA, 2015. Não Publicado.
- LEITE, Lourenço. *Do simbólico ao racional – ensaio sobre a gênese da mitologia grega como introdução à filosofia*. EGBA, 2001, Bahia.
- NICOLETE, Adélia. *Da cena ao texto*. Dissertação (Mestrado em Artes). Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, 2005.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame : écritures dramatique contemporaines*. Lausanne (Suisse), Éditions De L'Aire, 1981.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Tradução Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras, Dramat, 2002.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Resumê: On analyse dans cet article des marques hybridité dans le texte du spectacle *As Três Fianadeiras*, empruntant le terme « pulsion rhapsodique » et « écrivain-rhapsode » (SARRAZAC, 2002) pour dévoiler l'écriture du texte. On analyse l'aspect hybride du texte comme un besoin issu du processus collaboratif dans lequel le dramaturge était dans la salle de répétition en processus de création collaboratif avec les actrices du groupe Xama Teatro à São Luís-MA.

Mots-clefs: écrivain-rhapsode; actrice-narratrice ; processus collaboratif.

Cadernos letra e ato

O teatro brasileiro do início do século XX – alguns apontamentos para uma pequena revisão da história

Larissa de Oliveira NEVES¹

Resumo: Esse artigo tem como objetivo apresentar alguns aspectos sobre como uma parte da tradicional historiografia brasileira avaliou o teatro brasileiro do início do século XX e ponderar sobre uma mudança de ponto de vista que se iniciou nos estudos do final do século XX, começo do XXI. Como exemplo, o artigo se detém em específico nos trabalhos da professora Tânia Brandão publicados entre os anos de 2001 e 2002.

Palavras-chave: teatro brasileiro; história do teatro; teatro do começo do século XX.

Um ponto de vista obnubilado

O teatro brasileiro do início do século XX foi durante muito tempo depreciado nos estudos teatrais. Ainda que, muito recentemente, pesquisas específicas sobre companhias, artistas e gêneros populares² tenham começado a mudar essa perspectiva, continua existindo um “ranço” historiográfico, que gerou uma visão negativa sobre o teatro que vai de 1910³ a 1940⁴, especialmente o teatro da década de 1930, véspera da revolução moderna.

Para se ter uma ideia, não é difícil encontrar afirmações categóricas sobre a alegada mesquinhez da vida teatral do começo do século XX, nas análises mais importantes sobre teatro brasileiro, publicadas até o final do século. Décio de Almeida Prado, no livro *O teatro brasileiro moderno*, cuja primeira edição é de 1988, é quase destruidor:

O balanço final da década de trinta não lhe é favorável. O teatro comercial, em seu nível mais ambicioso, não realizara nenhum dos seus intentos estéticos ou suas obrigações históricas: não resistira ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; nada dissera

¹ Professora de Teatro Brasileiro, Dramaturgia e Teoria do Teatro do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. E-mail: larissa@iar.unicamp.br

² Denomino de teatro popular as peças comerciais encenadas em teatros e circos no começo do século XX, sendo os gêneros mais recorrentes: revistas, burletas, melodramas circenses e comédias de costumes.

³ Geralmente se utiliza como marco 1908, ano em que morreram Artur Azevedo e Machado de Assis.

⁴ E aqui o marco é 1943, ano da primeira encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

de fundamental sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejava certo momento, as mensagens revolucionárias de Marx e de Freud; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias (nem a ópera de Mário, nem as peças de Oswald de Andrade foram encenadas em vida de seus autores), como já vinha acontecendo, de um modo ou de outro, com a poesia e com o romance. Entre o gueto modernista e o repertório corrente em palcos nacionais não surgira qualquer compromisso aceitável para ambas as partes. (PRADO, 2003, p. 36)

Podemos considerar que o olhar de Prado é o olhar do crítico do teatro moderno, um dos grandes nomes que fizeram essa fase tão espetacular para a dramaturgia brasileira acontecer. Tania Brandão reconhece a proximidade visceral entre o pesquisador e seu objeto de estudo, quando reavalia publicações voltadas para o teatro moderno que o consideram como sendo uma espécie de vitória sobre um teatro antigo considerado inferior, como é o caso do livro mencionado acima:

A constatação da proximidade afetiva e/ou intelectual não invalida os méritos dos textos; a rigor, é impossível pensar em restrições à obra de um intelectual do porte de Décio de Almeida Prado, cujas reflexões, a um só tempo rigorosas e instigantes, constituem um serviço inestimável prestado à nossa história cultural. É compreensível que, no calor das batalhas os textos operassem voltados para a difusão e o inventário da vitória e, daí, a sensação de que houve uma *mutação* ou, pelo menos, uma *apoteose*. A preocupação dos textos citados é de natureza especial; a sua importância não pode ser negada ou reduzida por isto, o que também não deve significar a renúncia à análise crítica de seu alcance. (BRANDÃO, 2002, p. 45)

O excerto reforça a inestimável contribuição de Prado, da qual somos todos nós (estudiosos do teatro brasileiro) devedores. Ao mesmo tempo, o trecho pondera, que, com uma distância temporal maior, podemos analisar criticamente o alcance de tais estudos, construídos pelos batalhadores do teatro moderno.

Assim, fica claro que, por ter participado daquele encantamento que o teatro moderno gerou nos artistas e intelectuais de sua geração e, principalmente, por lutar para o estabelecimento de um novo tipo de fazer teatral, Prado dificilmente poderia reconhecer qualidade nos espetáculos de arte e entretenimento que vieram antes, os quais ele ansiava por alterar. No entanto, é importante constatar que essa recusa em estabelecer uma crítica menos sugestionada pelos parâmetros modernos ocasionou um esquecimento, nos meios de pesquisa acadêmicos, de uma fase do teatro do nacional tão vibrante quanto as que lhe seguiram – embora alicerçada em uma arte de convenção. Essa recusa teve uma consequência grave, que foi a anulação e a falta de entendimento de toda uma grande e relevante fase do teatro brasileiro. Portanto, afirmar tão categoricamente que o teatro da década de 1930 nada

produziu, não realizou seus “intentos estéticos” ou suas “obrigações históricas”, ao olhar do pesquisador do final da segunda década do século XXI, parece excessivamente peremptório.

Entretanto, Prado não foi o único a manifestar tais opiniões, o que evidencia que se trata de uma visão arraigada historicamente. Reafirma-se, inclusive, um parâmetro ocidental, que considerava inferior a comicidade e suas variantes, o grotesco e o baixo cômico. Esse parâmetro obnubilava o entendimento, inclusive, da extraordinária obra de Nelson Rodrigues, nosso dramaturgo ícone do teatro moderno. Sábado Magaldi mesmo, um de seus maiores estudiosos, pertencente à geração de Prado, confessou, sobre a peças de Nelson Rodrigues que denominou de “tragédias cariocas”, aquelas escritas a partir de 1953: “Formado na estética da sobriedade europeia, eu não admitia os extravasamentos, para mim de mau gosto. Custei a incorporar os excessos tropicais” (MAGALDI, 1992, p. 18). Se os “excessos tropicais” eram difíceis de “admitir” mesmo com a acentuada maestria poético-literária de Nelson, imagine-se como poderiam ser avaliadas, por aqueles intelectuais, os “extravasamentos” cênicos do teatro popular do início do século.

Como exemplo, cito um olhar mais pontual. Antonio Mercado, na organização da brilhante coleção da obra de Dias Gomes, assevera, em obra publicada em 1994:

Uma visão de conjunto da cena e do repertório desse período [década de 30] revela um panorama desolador, que já provinha da década de 20: uma dramaturgia superficial e inconsciente, que imitava os mais irrelevantes modelos europeus, diluindo-se entre a chanchada, a revista, o teatro de *boulevard* nos moldes facilistas que caracterizaram a ‘geração trianon’, alguns tenebrosos melodramas completamente *démodés*, comediazinhas de costumes que insistiam numa visão ingênua, superficial e folclórica da realidade brasileira, além de esparsas e verborrágicas tentativas de ‘teatro sério’, que não conseguiam superar os limites da subliteratura e da filosofia de algibeira. Em termos de encenação, a situação era ainda mais trágica: estávamos completamente alheios à revolução cênica que o teatro experimentara desde o final do século XIX – desconhecíamos a figura do diretor; as estrelas e os ‘estrelas’ imperavam, absolutos, fazendo o que bem queriam em cena, salvaguardados pela onipresente e anacrônica figura do ponto; a cenografia vivia ainda à base de telões pintados, mais decoração do que arquitetura cênica; a iluminação era uma arte cujos recursos e possibilidades permaneciam inteiramente ignorados. (MERCADO. In. GOMES, 1994, pp. 9-10)

Mercado resume, de certa maneira, aqui, o olhar que em geral se tinha (e ainda se tem) sobre o período do início do século XX. Os adjetivos são extremamente desqualificadores: superficial, inconsciente, irrelevante, facilista, *démodés*, tenebroso, ingênua, folclórica. Reconhece-se na descrição um ponto de vista completamente enevoado frente à teatralidade brasileira do período – esse modo de pensar fica patente na parte final da citação, quando o autor passa a comentar a encenação e compara o que se via nos palcos brasileiros

com a desejada renovação moderna *à la* Europa. Estávamos “completamente alheios”, como se tivéssemos obrigação, ex-colônia que somos, de seguir os passos de nosso colonizador – e nem era o português, mas o modelo de erudição do qual Portugal também era “refém”.

Esse tipo de afirmação (poderíamos colher muitas mais) é constante, embora algumas sejam mais severas, e outra mais brandas. Sábato Magaldi, por exemplo, no incontornável *Panorama do teatro brasileiro*, publicado pela primeira vez em 1962, mas constantemente revisado pelo autor em suas novas edições, encontra de certa maneira a chave para a compreensão das comédias desse período, quando a nomeia de “Dramaturgia para atores”. Embora também considere os textos de “efeitos fáceis” (MAGALDI, 1997, p. 194), ele ressalta que sua característica principal era a de “permitir que os primeiros atores, que se tornaram ídolos populares, dispusessem de um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade” (MAGALDI, 1997, p. 194). A referência aos “primeiros atores” também aparece na citação de Mercado, embora de forma bem mais pejorativa, quando comenta o papel das “estrelas e *estrelas*” fazendo “o que bem queriam” no teatro.

Clareando as ideias

A centralização do teatro no trabalho do ator e do ator-empresário será o ponto fulcral da tese desenvolvida em período bem mais recente pela professora Tania Brandão, já citada acima, nos seus estudos publicados entre os anos 2001 e 2002, a partir dos quais cunha o conceito de divismo tropical. Essa tese faz parte de um saudável movimento da crítica acadêmica, iniciado por alguns desbravadores na década de 1990⁵, mas que seguirá, mais recentemente ainda, a linha descolonial de diversos estudos das áreas de artes e humanidades.

Não podemos renegar, obviamente, o legado dos antecessores mencionados acima, e de diversos outros estudiosos, que desvendaram nosso passado com coragem e extrema inteligência, com visão de cena acurada e olhar muitas vezes iluminador para as obras de seu tempo. Foram participantes ativos do processo de modernização de nosso teatro, que se estendeu até o final do século XX. Não se trata, também, de renegar a importância do movimento modernizador, nem de sua inacreditável produção cênica e dramaturgica, do qual o teatro contemporâneo brasileiro é herdeiro. Pretende-se, no entanto, valorizar aqui uma nova corrente de pensamento que, sem rebaixar a excelência do teatro moderno brasileiro, contesta aquelas ideias negativas acerca de um período e um tipo de teatro extremamente importantes para nossa história, e procura melhor compreendê-lo.

⁵ Como exemplo, cito Neyde Veneziano e seus estudos sobre o teatro de revista (1991, 1996).

Tais pesquisas começam a mostrar, por meio de uma mudança de ponto de vista, que o teatro do início do século era constituído de uma teatralidade vibrante, que dialogava com o público de maneira intensa, trazendo para a cena os costumes do dia-a-dia, as notícias, as festas, as músicas, as piadas, entre outros elementos. Essa teatralidade vigorava em três tipos de teatro nacionais, sem modelos estrangeiros, gêneros que, embora tenham tido uma origem europeia que remonta ao século XIX, foram construídos a partir do diálogo com a cultura brasileira e sua população: o circo, o teatro musicado (as revistas e as burletas) e a comédia de costumes.

A mais recente e mais completa *História do teatro brasileiro* (Faria (dir.), 2012) dedica dois grandes capítulos ao teatro desse período. Nesse livro o olhar é diferenciado dos parâmetros em voga nas historiografias anteriores, de perfil como o delineado acima. Os capítulos foram escritos por especialistas que focaram naquele tipo de teatro sem avaliá-lo segundo um padrão outro – o moderno. Apenas por evitar o comparativismo, surge um novo paradigma para tais produções. No entanto, os autores dos capítulos vão além: demonstram como aqueles espetáculos consistiam em lugares de representação de identidades deixadas em geral à margem da sociedade (no caso das peças musicadas) ou como o riso estava no esteio de tais produções (as comédias – sendo, por esse motivo também, relegadas a um lugar teatral periférico frente aos modelos eruditos de cena e de dramaturgia).

As descrições são praticamente opostas ao que se lê nas citações acima, acerca do mesmo tipo de teatro, de um mesmo período histórico. No subtítulo “A permanência do teatro cômico e musicado”, os autores abordam a fase com palavras como: “novidade”, “uma gama das mais variadas de artistas e espetáculos”, “intensa movimentação”, “permanência e desenvolvimento de uma tradição cômica”, entre outros (REIS e MARQUES. In: FARIA (dir.), 2012, p. 321). Nesse capítulo da *História* os autores demonstram haver uma rica qualidade artística nas produções profissionais, que eram bastante complexas, nada próximo de sua consideração como “facilistas” ou “sem intentos estéticos”. Além disso, desvelam o universo popular e nacional com o qual os espetáculos dialogavam, trazendo à cena a música brasileira e personagens enraizadas na realidade dos

excluídos pelo processo de modernização criado para o Rio de Janeiro e para todo o Brasil: mulatos pernósticos, tias baianas, prostitutas, valentões capoeiras, portugueses ricos ou coronéis do interior enlouquecidos por mulatas que os maltratavam com seus requebros. Seus ambientes eram os clubes carnavalescos, as gafieiras, os cirquinhos, as quermesses, as pensões. (REIS e MARQUES. In: Faria (dir), 2012, p. 326)

O teatro daquele tempo, portanto, colocava em cena uma parte do Brasil que certa elite ansiava por suprimir, mas que, obviamente, era o sustentáculo do poder e da riqueza dessa mesma elite. E o teatro urbano do começo do século XX voltava-se para esse povo, enquanto público e enquanto temática. Reis e Marques examinam os dramaturgos desse teatro musicado como sendo “autores-ensaiadores”, porque produziam suas obras “não como obras literárias, mas como ponto de partida para a realização dos espetáculos em cena” (REIS e MARQUES. In: Faria (dir), 2012, p. 327). Outro ponto de vista, portanto, que não o da valorização literária da dramaturgia, mas sim o da sua constituição enquanto catapulta para uma determinada dinâmica cênica.

No entanto, mesmo analisando a obra musicada de 1910 a 1940 sem referenciá-la segundo parâmetros modernos, esse texto está contido num capítulo intitulado “Teatro no pré-modernismo”. Esse termo é por si só problemático, porque considera uma extensão de trinta anos de produção teatral como sendo “pré”, isto é, preparatória para algo alegadamente mais importante, que viria depois. Se, de fato, o teatro dessa fase foi cronologicamente anterior à explosão do modernismo e teve, obviamente, parte nesse movimento, que dialogou intensamente com seus antecedentes (mesmo que a maioria dos críticos não percebesse isso à época), sua prática apresentou um grande valor artístico e estético por si mesmo, não somente a partir do que se realizou em seguida. O capítulo seguinte, porém, não aborda o “moderno” em nenhum momento – denominado “O teatro profissional dos anos 1920 aos anos 1950”, apresenta diversos estudos que examinam de maneira positiva esse teatro tão criticado nos estudos historiográficos (a comédia, a revista, as grandes estrelas, a encenação da época), fazendo uma revisão sobre uma época que parecia, até os anos 1990, irremediavelmente condenada ao ostracismo.

Antes, porém, do lançamento da *História*, diversos pesquisadores vinham estabelecendo um novo tipo de concepção sobre o teatro do início do século – sendo os autores dos capítulos em questão parte desse grupo. Nos deteremos aqui em uma vertente de pensamento que auxiliou a esclarecer muitos aspectos importantes do teatro daquela época: os estudos de Tania Brandão publicados no começo do século XXI. Mais que destoar da crítica sobre as restrições daquele teatro de convenção, a autora avalia o esforço e o primado dos atores e como a força das grandes estrelas fez parte da extensão daquele período do “antigo teatro”⁶ até o teatro moderno, quiçá permanecendo até hoje.

⁶ Um dos termos utilizados por Tania Brandão para indicar o teatro produzido antes do advento do teatro moderno no Brasil.

O divismo tropical enquanto conceito esclarecedor de uma estética

A professora Tania Brandão articula um conceito relevante para entender o teatro do começo do século XX: o divismo tropical. Ela parte do teatro moderno, de um estudo sobre o grupo Teatro dos Sete, fundado em 1959, mas retoma, a partir dele, o teatro produzido anteriormente à explosão da modernidade em nossos palcos. Ainda que não considere a função fundamental da dramaturgia na configuração de cena moderna: “até porque o moderno é questão da cena e não da dramaturgia” (BRANDÃO, 2002, p. 28), afirmação que pode ser contestada veementemente, seja no caso do teatro moderno do Ocidente (o que seria de Stanislavski se não tivesse deparado com a dramaturgia de Tchekhov?), seja no Brasil (o marco de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, garantiu que a modernidade se instaurasse definitivamente no país), seu foco no trabalho de atuação traz luz para o pensamento sobre o teatro convencional e avança para o moderno.

Entendemos, porém, que não se trata de menosprezar a importância da dramaturgia, mas que a autora pondera sobre como a encenação é o centro do teatro moderno e contemporâneo e, nesse sentido, cabe pensar numa história do teatro em que prevaleça a história do espetáculo e não da dramaturgia: “Automaticamente a opção invalida a possibilidade de uma História cujo centro de gravidade seja a análise da dramaturgia, como já se observou acima. E tal se dá na medida em que a encenação é o ponto axial do teatro do século XX até mesmo para o debate acerca de suas peças” (BRANDÃO, 2001, p. 203). Claramente, o trecho acima se refere às histórias do teatro elaboradas por pesquisadores como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, que, apesar de, de modo algum, deixarem de lado o espetáculo, baseavam grande parte de seus estudos na dramaturgia.

A professora está abordando o teatro moderno, mas esse modo de pensar tem grande valia para se analisar mais coerentemente, também, e talvez até principalmente, o teatro de convenção brasileiro do início do século, no qual a dramaturgia tinha um lugar válido, mas principalmente como ferramenta de cena. Muito do desprezo dos historiadores frente àquele teatro vem de medi-lo a partir de uma busca pela literariedade no texto cênico, quando as peças da época eram funcionais para a realidade empírica do fenômeno espetacular.

Ao analisar a obra de Octavio Rangel – um manual sobre o teatro antigo – Brandão comenta sobre a falta de entendimento do que seria o moderno, aos olhos do autor, e com razão. Escrito em 1948, o manual demonstra antipatia e falta de compreensão do moderno. No entanto, e contraditoriamente, o mesmo manual é uma ferramenta valiosa para artistas contemporâneos que revisitam os modelos convencionais da comédia e do circo-teatro (para citar um exemplo, o grupo de São Paulo *Os fofos encenam*). O estudo de Brandão considera

que a modernização no Brasil ocorreu de maneira vagarosa, sendo a obra de Rangel vista pela autora como sendo um “documento expressivo a respeito da lentidão com que o moderno foi incorporado ao mercado teatral” (BRANDÃO, 2002, p. 35).

De fato, o teatro moderno se instituiu no Brasil com grandes dificuldades e de maneira lenta: foram necessários cerca de cinquenta anos para que o mesmo se instaurasse definitivamente, quebrando com as tradições de um teatro de convenção que insistia em resistir. Mesmo após a impactante encenação de *Vestido de noiva*, precisou-se de quase uma década para que o teatro moderno começasse a se consolidar – o que ocorreu apenas na década de 1950. Embora discordando de alguns apontamentos de Brandão sobre as fragilidades daquele “teatro antigo”, o que nos interessa aqui, principalmente, são suas ideias sobre a figura do “primeiro ator”. Com grande sagacidade, a autora encontra no primado da estrela um dos fortes norteadores para o modo como o teatro brasileiro se desenvolveu. O tema é bastante complexo e ela o aborda com sutileza, encontrando e abarcando diferentes nuances que referenciam a estética do divismo tropical.

Por um lado, deixa claro que o divismo tropical incorporava, sim, as novidades:

De uma forma geral, é importante frisar que a liderança das *estrelas* sempre significou, desde João Caetano, alguma sintonia com o novo. (...) Quer dizer, ao *estrelismo*, corresponde o *modismo*: uma das condições essenciais para a sobrevivência da estrela é a sua capacidade de gerência da moda em vigor, a última moda, as oscilações do gosto do momento que mobilizam os contemporâneos e sacodem as sensibilidades. Elas devem ser lançadas... pela estrela. (BRANDÃO, 2002, p. 40)

Os grandes atores, à frente comercialmente de suas companhias, e vivendo de bilheteria, atraíam seu público também por falar sobre a sua realidade, os assuntos em voga. A novidade, porém, não propiciava que, nos palcos, houvesse uma unidade espetacular, fator ponderado pela autora como sendo um contraponto à maneira como as estrelas gerenciavam o novo: “O moderno passa, de certa forma, a ser aquilo que a *estrela* sugere que seja moderno, o que sem dúvida engrandece a *estrela*, mas reduz o impacto do moderno” (BRANDÃO, 2002, p. 41). Porque o teatro moderno é coletivo, de tal forma que o conjunto deve sobressair à grande estrela – ainda que no moderno também tenham se destacado inúmeras estrelas. No entanto, a novidade de cena assegurada pelo divismo tropical, que, sem sair da convenção, inovava em temas e formas, dialogava com um coletivo maior, dos costumes nacionais, mesmo que encabeçados por um indivíduo, a estrela.

O conceito de divismo tropical é concebido no ensaio “Teatro brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas”. O texto não tem um tom exatamente otimista – as “oscilações vertiginosas” indicadas no título destacam como os artistas brasileiros estariam

isolados na busca por realizar o seu trabalho, com pouco apoio cultural, estatal, institucional. Não teria havido, segundo a autora, no Brasil, nenhum movimento que conseguisse definitivamente alterar um sistema teatral calcado no labor, na força de vontade e no talento de alguns indivíduos. No entanto, especificamente para esse artigo, interessa mais as ponderações sobre a virada do “teatro antigo” para o moderno, do que a segunda parte do ensaio, no qual a autora avalia o teatro mais contemporâneo, cuja complexidade de variantes, em São Paulo e no Rio de Janeiro (sem falar no Brasil como um todo), tornam bastante problemático assegurar a presença de qualquer sistema mais generalizador.

O ponto de partida do divismo tropical seria o teatro do século XIX, que, segundo a autora, criou-se de imediato a partir de uma grande estrela que soubesse cativar o seu público. Essas estrelas seriam, à época, João Caetano e Vasques, dois dos primeiros nomes a despontarem como primeiros atores no Brasil novecentista. Movendo-se entre uma dramaturgia instável, o divismo tropical só encontraria de fato textos teatrais compatíveis com sua estética no final do século, a partir de 1884, ano em que a revista se impõe como sucesso absoluto, após o êxito de *O Mandarim*, escrita por Artur Azevedo e Moreira Sampaio. A partir desse texto, “o sistema teatral brasileiro encontrou afinal o veio de expressão dramática mais adequado ao divismo tropical” (BRANDÃO, 2001a, p. 308).

No início do século XX, surgem novas formas de fazer teatro; sem perder, no entanto, o caráter de centralização na figura do ator. O divismo tropical se exacerba com nomes como o de Leopoldo Fróes (pioneiro na forma de organizar uma empresa teatral em torno de sua individualidade), seguido por Procópio Ferreira e Jaime Costa (para citar aqui apenas os nomes mais famosos). Esses atores lidavam com a dramaturgia “esperando que os dramaturgos escrevessem de encomenda para suas personalidades” (BRANDÃO, 2001a, p. 309). Utilizando um termo criado por Flávio de Carvalho (um dos combatentes do sistema do divismo tropical, no começo do século), Brandão denomina esse fazer teatral de “máquina de repetir”, já que as convenções eram de fato marcantes, sendo esse um tipo de teatro calcado em estruturas cênicas firmes, repetidas todas as noites. Além de serem repetidas todas as noites, foram repetidas por gerações de artistas brasileiros. As convenções alteraram-se no tempo, entre o século XIX e o XX, mas sem que o caráter do divismo tropical, essencial, se perdesse.

Mas o que seria, de fato, o divismo tropical? Uma frase do artigo de Tania descreve o conceito: “este sistema teatral brasileiro, cujos alicerces remontavam ao século XIX, e o motor era a força bruta do ator em sintonia com as paixões da plateia” (BRANDÃO, 2001a, p. 314-315). Brasileiro, ator e plateia: essas três palavras resumem o conceito. Um fazer teatral

centralizado na cena, com uma dramaturgia que servia quase como roteiro para o trabalho do ator, trabalho este ligado fortemente a sua personalidade, mas que nunca deixava de lado o gosto da plateia, para quem a cena se dirigia. Segundo Tania:

Este sistema significava sólida estrutura de poder; significa dizer que derrubá-lo não era tarefa nem fácil nem simples (...) Pois este sistema reagiu e resistiu contra o teatro moderno o quanto foi possível, o que significa dizer que ele atuou até a exaustão a favor do *teatro antigo*, praticado desde o século 19 e só aos poucos e de maneira peculiar é que foi tomado pelas novas propostas. (BRANDÃO, 2001a, pp. 315-316).

O sistema seria tão difícil de ser rompido que o teatro moderno precisou mudar de cidade para se consolidar. O Rio de Janeiro, centro teatral do país desde o século XIX, perdeu terreno para São Paulo, onde as empresas modernas se instalaram, algumas por não conseguir se estabelecer na capital, o reduto do “teatro antigo”. São Paulo não tinha uma tradição de teatro profissional forte capaz de recusar o moderno; a cidade e seu público foram, portanto, mais acolhedores para o novo teatro.

Entende-se, a partir do desenvolvimento das ideias do divismo tropical, algumas motivações para que o “teatro antigo” se mantivesse instaurado no Brasil até os anos 50 do século XX. O fato de ser um sistema difícil de ser alterado atesta sua validade e sua funcionalidade cultural e artística. O conceito do divismo tropical ajuda a pensar sobre o teatro do início do século a partir de um novo olhar. Embora, como afirmado acima, os ensaios de Tania também apresentem alguns argumentos negativos em relação àquela estética teatral, a ideia conceitual mostra como o eixo no **artista da cena**, na **plateia** e na **cultura nacional** assegurava uma movimentação cênica funcional e ativa, vitoriosa.

Referências bibliográficas:

- BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir estrelas: teatro dos sete*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2002.
- BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas. In: *Revista do IPHAN*, n. 29, Rio de Janeiro, 2001a, p. 301-335.
- BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. In: *Sala Preta*, ano 1, v. 1, São Paulo, sep. 2001b, p. 199-217.
- FARIA, João Roberto (dir). *História do teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva; SESC-SP, 2012.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ed. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2ed. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ed. São Paulo, Global, 1997.
- MERCADO, Antonio. Coleção Dias Gomes. In: GOMES, Dias. *Coleção Dias Gomes, volume 5: Peças da juventude*. Coordenação de Antonio Mercado. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994.

VENEZIANO, Neide. Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... obal. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

VENEZIANO, Neide. *O teatro de revista no Brasil : dramaturgia e convenções*. Campinas, Editora da Unicamp, 1991.

Abstract: This paper aims to present some ideas about the way that a part of the Brazilian traditional historiography evaluated the Brazilian theater of the beginning of the 20th century, and think about a positive change of view that started with the researches of the end of the 20th century, beginning of the 21th. As example, the paper focus in specific on the works of the professor Tania Brandão that were published between the years of 2001 and 2002.

Keywords: Brazilian theater; theater history; theater of the beginning of the 20th century.

Cadernos letra e ato

Tragédia moderna e o herói trágico em *O pagador de promessas*, de Dias Gomes
Flávia Rodrigues PACHECO¹

Resumo: *O pagador de promessas*, obra escrita por Dias Gomes em 1959, é lida neste artigo como uma tragédia moderna, representada em três atos, que narra a história de Zé do Burro, um sertanejo ingênuo e simplório, que faz uma promessa a Santa Bárbara/Iansã em troca da cura do seu melhor amigo, um burro chamado Nicolau. Todo o enredo se desenvolve em torno da obstinação do herói a cumprir sua promessa e o desenrolar dos fatos leva a um fim trágico. Toda a obra é construída sobre uma estrutura de tragédia, mas sua elaboração tangencia o drama moderno. A partir da figura do protagonista, Zé do Burro – a representação do herói trágico moderno – buscamos, neste artigo, com base nas teorias de Raymond Williams (2012), e Anatol Rosenfeld (1996), analisar as características que fazem desta obra uma tragédia moderna e essencialmente brasileira.

Palavras-chave: Dias Gomes; *O pagador de promessas*; tragédia moderna; teatro brasileiro; drama moderno.

Introdução

Dias Gomes, um autor de destaque do moderno teatro brasileiro, tem *O pagador de promessas* como uma de suas obras mais conhecidas, encenada em 1960 no Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, com direção de Flavio Rangel, e filmada em 1962 por Anselmo Duarte. A natureza trágica da obra, seu enredo bem elaborado e a exploração de temas como sincretismos religioso, valores morais e desigualdade social, tornaram a história de Zé do Burro uma das mais conhecidas do teatro nacional.

Zé do burro, homem muito simples, prosaico e ingênuo, faz uma promessa a Iansã, acreditando ser a mesma representação de Santa Bárbara, em um terreiro de candomblé para ter Nicolau, seu burro de estimação e melhor amigo, curado de uma ferida causada pela queda

¹ Graduanda em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais. Desenvolve pesquisa de Iniciação Científica, sob orientação da Profa. Dra. Elen de Medeiros, em teatro brasileiro, investigando as dramaturgias de Jorge Andrade e Dias Gomes. E-mail: flaviapacheco26@hotmail.com.

de um raio. No candomblé, Iansã é a deusa implacável dos raios e trovões. Na promessa, Zé do Burro se compromete a ir caminhando da sua roça, no interior da Bahia, até a igreja de Santa Bárbara, que fica a sete léguas de distância (ou seja, 42 km), carregando uma cruz "tão pesada quanto a de cristo".

ZÉ

[...]Eu sei que seu vigário vai ralhar comigo. Eu também nunca fui muito de freqüentar terreiro de candomblé. Mas o pobre Nicolau estava morrendo. Não custava tentar. Se não fizesse bem, mal não fazia. E eu fui. Conteí pra Mãe-de-Santo o meu caso. Ela disse que era mesmo com Iansan, dona dos raios e das trovoadas. Iansan tinha ferido Nicolau... pra ela eu devia fazer uma obrigação, quer dizer: uma promessa. Mas tinha que ser uma promessa bem grande, porque Iansan, que tinha ferido Nicolau com um raio, não ia voltar atrás por qualquer bobagem. E eu me lembrei então que Iansan é Santa Bárbara e prometi que se Nicolau ficasse bom eu carregava uma cruz de madeira de minha roça até a Igreja dela, no dia de sua festa, uma cruz tão pesada como a de Cristo.

PADRE

(Como se anotasse as palavras)

Tão pesada como a de Cristo. O senhor prometeu isso a...

ZÉ

A Santa Bárbara.

PADRE

A Iansan!

ZÉ

É a mesma coisa... (GOMES, 1986, p. 47)

Já na igreja, Zé do Burro conta ao pároco, o Padre Olavo, sobre sua promessa. Neste ponto entendemos que o protagonista quase consegue cumprir seu voto e depositar a cruz dentro da Igreja, mas ao dizer ao padre que a promessa foi feita para um orixá, em um terreiro de candomblé, para salvar a vida de um burro, sua entrada na igreja é barrada, o que desencadeia uma série de eventos que culminam com o fim trágico do protagonista. Enquanto narra ao padre sua promessa, é na ambiguidade das palavras que se insere a curiosidade do diálogo, já que elas fazem com que o padre creia, piamente, que Nicolau é um homem. No entanto, no decorrer da narrativa, ao se revelar a verdadeira natureza do amigo de Zé, instala-se a cólera do Padre Olavo.

O percurso do protagonista na peça promove uma aceleração dos fatos para seu fim trágico, que se fecha com uma bala, que não se sabe de onde veio, atingindo-o no ventre. Zé do Burro morre e, depois de morto, é colocado sobre a cruz que carregou por sete léguas e só então consegue cumprir seu desígnio e pagar sua promessa.

Todas as relações que Zé do Burro estabelece ao longo do enredo expõem a sua fragilidade e pequenez diante do poder das instituições, da ganância e do sistema opressor em que, agora, ele se vê inserido. Desde Rosa, sua esposa, até o repórter, ninguém é capaz

de compreender Zé do Burro na simplicidade do seu pedido e na sua obstinação. Sobre essa absoluta falta de entendimento entre universos distintos o enredo se sustenta, construindo uma trajetória trágica para um herói totalmente deslocado tanto do gênero trágico clássico quanto do contexto em que está inserido.

Aspectos da tragédia moderna em *O pagador de promessas*

O pagador de promessas é um texto que possui forte intertextualidade com a tragédia clássica. Muitas premissas deste gênero, estabelecidas pela *Arte Poética* de Aristóteles (2007), são obedecidas pelo enredo e estrutura da obra. Para Aristóteles, a tragédia é mimese de uma ação significativa, que tem início, meio e fim, que provoca a purgação das emoções e consequente catarse. Esta ação única e completa deve acontecer em um local pontual e em um tempo definido dentro de uma "justa medida" (ARISTÓTELES, 2007, p. 31).

Como a composição das mais belas tragédias não é simples, mas complexa, e, além disso deve imitar casos que suscitem terror e piedade, porque este é o fim próprio desta imitação, evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muitos bons que passem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna [...] O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. (ARISTÓTELES, 2007, p. 37)

Em *O pagador de promessas*, a ação significativa é cumprir uma promessa feita a uma entidade mítica. A ação é completa, ou seja tem início, meio e fim e acontece em um período que não ultrapassa um dia, na igreja de Santa Bárbara, em Salvador.

Aristóteles propõe ainda que a concretização do trágico se constitui quando a queda do herói se dá através de uma falha, um erro não advindo de uma deficiência moral. Nosso herói trágico é Zé do Burro, e sua falha é não ceder às tentativas de acordo com os representantes da igreja, que propõe insistentemente que a cruz seja deixada do lado de fora do templo, mas Zé acredita que sua promessa só terá sido devidamente cumprida se a cruz for depositada do lado de dentro do templo: "Mas Padre, eu prometi levar a cruz até o altar-mor! Preciso cumprir minha promessa!" (GOMES, 1986, p.51)

Apesar de toda a intertextualidade da obra com a tragédia clássica, *O pagador de promessas* é um texto dramatúrgico moderno. Em termos de forma, a obra possui características de tragédia, mas seu conteúdo dialoga com a forma épica, tomando como objeto um tema pertinente ao seu contexto histórico-social: a falência das relações humanas contemporâneas e a opressão de uma engrenagem social corrupta sobre as minorias. A história se passa no início da década de 60, período que antecede a ditadura militar, época

em que estavam em voga questões como tolerância religiosa, funções da imprensa, êxodo rural, reforma agrária, desenvolvimento industrial e capitalismo. O conflito entre forma e conteúdo é, segundo Szondi, sintomático da produção teatral moderna. A forma, antes absoluta, não comporta mais os assuntos que agora são caros à dramaturgia moderna.

Uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama e posto em questão, já que a sua forma se afirma como não problemática. Daí a tentativa brechtiana de contrapor à dramaturgia "aristotélica", tanto teórica como praticamente, uma dramaturgia "não aristotélica". (SZONDI, 2011, p. 115)

Além do conflito entre forma e conteúdo, *O pagador de promessas* nos apresenta personagens e cenário comuns e tipicamente brasileiros, linguagem popular direta e regionalismos. Logo, o que percebemos na obra de Dias Gomes é uma tragédia social marcadamente brasileira em que o conceito popular de tragédia está entrelaçado ao conceito acadêmico.

Tragédia, no sentido popular, está relacionada a um acontecimento catastrófico, uma calamidade, um infortúnio. Academicamente, tragédia é uma forma dramática específica.

Para Raymond Williams (2002), não há um problema real na coexistência destes dois sentidos da tragédia, pois o que é relevante não é o significado dos termos, mas a experiência do trágico que aproxima os dois conceitos. O entrelaçamento dessas duas definições é essencial para compreendermos *O pagador de promessas* como uma tragédia moderna.

(...) tragédia em nossa cultura tornou-se um nome comum para esse tipo de experiência [...] Um desastre numa mina, uma família destruída pelo fogo, uma carreira arruinada, uma violenta colisão na estrada – são chamados de tragédia. E, no entanto, tragédia é também um nome extraído de um tipo específico de arte dramática que por vinte e cinco séculos teve, sem interrupções, uma história intrincada, mas que pode ser explicada. A sobrevivência de muitas das grandes obras que chamamos tragédias confere um peso importante a essa presença. A coexistência de sentidos parece-me natural, e não há nenhuma dificuldade fundamental tanto em ver a relação entre eles quanto em distinguir um do outro. (WILLIAMS, 2002, p. 30)

Raymond Williams, assim como Dias Gomes, foi um homem influenciado pelo contexto político de seu tempo e essa influência refletiu nas suas análises sobre a dramaturgia. Iná Camargo Costa, no prefácio de *Tragédia moderna* (2002) esclarece que, para o autor, a

dramaturgia não faz sentido se está descontextualizada da sua época, tornado a leitura sempre histórica:

Textos teatrais nem sequer fazem sentido se a sua leitura não assumir o pressuposto óbvio de que foram escritos para encenação em condições físicas, culturais e políticas determinadas; só *em seu contexto* é possível atinar com sua linguagem tanto no sentido estritamente físico quanto no sentido gestual. Com isso fica estabelecido que para ele, a leitura do texto descontextualizado é falha ou unilateral. (In: WILLIAMS, 2002, p. 9)

A experiência do trágico é subjetiva, mas está atrelada à conjuntura história e social em que ocorre. Na contemporaneidade, o herói trágico moderno, ainda que dotado de valores morais e éticos, está subjugado à sua realidade. Na tragédia antiga, o herói, está subjugado pelo poder divino. Ainda que este herói seja dotado de individualidade, os valores morais sempre serão norteadores das suas ações.

Por outro lado, a tragédia moderna, como fruto da contemporaneidade, revela um herói muito menos elevado, mais individualizado, mais isolado e sempre à mercê do sistema em que está inserido. O que define o destino inexorável do herói trágico moderno não é mais a justiça eterna, mas uma estrutura social evoluída historicamente, dominante e implacável. “Não é a justiça eterna, no sentido hegeliano, que é afirmada na questão trágica, mas antes o movimento geral da história, numa espécie de transformações decisivas da sociedade” (WILLIAMS, 2002, p. 57).

A tragédia moderna, portanto, seguindo o pensamento de Williams, está atada ao movimento histórico-social e ao choque de valores estabelecidos em determinada época. O sentido trágico é gerado quando o embate entre esses valores opostos se desenvolve e nenhuma das partes está disposta a ceder. Em um contexto social em que o poder do sistema e os indivíduos que sustentam esta engrenagem é infinitamente maior do que o poder do herói, e se o herói se recusa a ceder a este sistema, seu destino será inevitavelmente trágico. Assim podemos observar como se desenha essa configuração na peça em questão justamente a partir da observação do próprio autor (In: GOMES, 1996, s.p.):

O Homem, no sistema capitalista, é um ser em luta contra uma engrenagem social que promove sua desintegração ao mesmo tempo que aparenta e declara agir em defesa da sua liberdade individual. Para adaptar-se a essa engrenagem, o indivíduo concede levemente ou abdica por completo de si mesmo. *O pagador de promessas* é a estória de um homem que não quis conceder e foi destruído.

Zé do Burro: um herói trágico moderno

Considerando as reflexões sobre os aspectos da tragédia moderna que enquadram *O pagador de promessas* dentro deste gênero, tomemos como referência o protagonista Zé do Burro. Se na tragédia clássica o que percebemos é o conflito entre "um indivíduo e as forças que o destroem" (WILLIAMS, 2002, p. 119), o herói trágico, valoroso e admirável, encontra-se no centro, é ele o responsável pelo seu próprio destino e reconhece sua culpa e seu erro. O herói de Dias Gomes, por outro lado, é um homem comum, simplório, modesto que nos provoca empatia não por ser grandioso, mas por ser simples, ingênuo, honesto e vulnerável. Estas características vão ganhando força no decorrer do enredo, tornando o personagem quase patético: é este *pathos* que marca a tragicidade do desfecho.

Os atos heróicos de Zé do Burro – carregar uma cruz nos ombros por 42 km e se manter irredutível no cumprimento do seu designio e na sua moralidade – são praticamente encobertos pela fatalidade de seu destino e por seu isolamento. Suas ações se restringem a defender-se, insistir no seu propósito e se fazer entender, ou seja, todas as ações são, na verdade, reações ao impedimento do seu objetivo. Quanto mais Zé do Burro se esforça para ser compreendido e conseguir cumprir sua promessa, mais ele se esgota física e psicologicamente. Sua única arma é sua obstinação, mas sua obstinação também o destrói.

A tragédia individual de Zé é seu isolamento. Ninguém o compreende na mesma medida em que ele também não compreende o motivo pelo qual o impedem de concluir seu propósito.

ZÉ

Sinto muito, mas não posso sair daqui.

GUARDA

(Sua paciência começa a esgotar-se)

Ai, ai, ai, ai, ai... eu estou querendo me entender com o senhor...

ZÉ

(Irritando-se também um pouco)

Eu também estou querendo me entender com o senhor e com todo o mundo. Mas acho que ninguém me entende. (GOMES, 1986 p. 64)

Apesar de o isolamento de Zé ser sua tragédia individual, é possível reconhecer que ela é fruto de uma significativa desigualdade social entre seu universo arcaico e dos personagens citadinos. Há uma profunda incomunicabilidade entre as realidades do herói, imaculado pelos artificios da civilização, e os personagens da cidade, já viciados pela estrutura corrupta em que estão inseridos. Mesmo aqueles que se compadecem da situação do protagonista não são capazes de compreender completamente a motivação para o cumprimento daquela promessa.

A tragédia individual de Zé revela-se desde logo como tragédia social, pois ela decorre da falta absoluta de comunicação entre o Brasil de Zé e o dos habitantes citadinos. Zé e a gente de Salvador parecem viver em planetas diversos. [...] Zé entra em choque não somente com a igreja, mas é toda a cidade de Salvador, com suas prostitutas e seus rufiões (um deles seduz a esposa de Zé), os seus jornalistas e seus negociantes interesseiros, os seus delegados e seus padres bem falantes que ele não consegue compreender. (ROSENFELD, 1996, p. 60)

A figura de Zé do Burro nos arrasta para a compreensão da sua realidade e da sociedade de sua época. Sua pequenez frente aos poderes da imprensa, da polícia e sobretudo da igreja nos faz pensar nas forças que imobilizam e marginalizam os menos privilegiados. O forte apelo social da obra de Dias Gomes e a figura marginalizada de Zé do Burro sinalizam sua modernidade, pois é imanente ao teatro moderno brasileiro a apropriação de temas que são relevantes ao seu contexto histórico-social. O início da década de 60 é marcado por uma série de acontecimentos: iminência de uma ditadura civil-militar, industrialização, êxodo rural, reforma agrária e um acirramento cada vez mais veemente da luta de classes. Este contexto, que polarizava cada vez mais a sociedade, foi matéria importante para a configuração do teatro moderno brasileiro por meio de vários de seus autores.

Se o herói clássico bate-se contra as forças implacáveis do destino, nosso herói trágico moderno bate-se contra as forças brutais do sistema social excludente e seus agentes. A relação de Zé do Burro com estes agentes é um importante aspecto a ser considerado. O vínculo entre o protagonista e Rosa, sua esposa, talvez seja a mais obscura. Se os valores de Zé do Burro são, em grande parte, associados à sua origem, pode-se argumentar que Rosa tem a mesma proveniência e, no entanto, sucumbe às artimanhas de Bonitão e tenta, de toda forma, dissuadir Zé de seu propósito. Rosa reforça, então, o domínio dos sistemas sociais sobre aqueles que não pertencem à sua engrenagem e acentua a desmedida cegueira do herói – característica que Zé do Burro carrega dos heróis da tragédia grega clássica. A conduta de Rosa contribui para a evolução da imagem patética, pois transforma um homem incorruptível em honesto em "corno manso" e ignorante, características impensáveis para os heróis trágicos gregos:

Rosa, a mulher de Zé, insatisfeita, totalmente volúvel, vacilante na lealdade ao marido já é contaminada pela civilização, [...] não resiste à sedução do proxeneta que, juntamente com sua prostituta é o primeiro demônio enviado pela cidade babilônica. Mas ela ainda tenta racionalizar o fato de ter traído o marido com o rufião. Ainda se agarra, para justificar suas faltas, a mecanismos mentais primitivos "Santa Bárbara me usou para pôr você à

prova...". É raro um herói trágico ser apresentado como um "corno manso", tipo que pertence à comédia. Contudo, no contexto da peça, esse incidente não lhe diminui a estatura moral. Antes, acentua a sua solidão num mundo corrupto. (ROSENFELD, 1996, p. 61)

Os outros personagens que se relacionam com Zé do Burro apresentam os expoentes de um vasto painel social que varia entre os habitantes da cidade e os suburbanos, que não estão totalmente integrados ao mecanismo urbano. Quanto mais "civilizados" são os personagens, mais corruptíveis eles se apresentam. Aqueles que vêm do subúrbio, praticantes do candomblé, que de alguma forma, ainda estão ligados ao mundo rural, são os que se solidarizam com as condições de Zé do Burro. A distância entre os personagens urbanos e aqueles que vêm do campo intensifica aquilo que é o conflito trágico da peça: a incomunicabilidade.

A tragédia nos apresenta, em grande parte das vezes, como solução absoluta a destruição do herói, no entanto, este não é o fim da ação. Depois de o herói estar morto, há uma última ação que faz com que a experiência trágica não esteja restrita à trajetória do herói, pois a tragédia não se dá pelo que acontece ao herói, mas por "aquilo que acontece por meio do herói" (WILLIAMS, 2002, p. 80).

Em *O pagador de promessas*, o desfecho não acontece quando Zé do Burro morre, mas quando ele é colocado sobre a cruz que carregou por sete léguas e levado até o interior da igreja de Santa Bárbara. Este desfecho proporciona uma experiência individual. Para alguns, o final da obra pode representar a vitória do herói sobre o sistema, já que mesmo morto, ele conseguiu cumprir com seu desígnio. Para outros, pode significar a derrocada definitiva: Zé foi massacrado, não conseguiu cumprir sua promessa. Sua entrada na igreja, morto, sobre a cruz é simbólico, mas seu objetivo nunca fora tornar-se um símbolo. Neste sentido, nos deparamos com a noção de irreparabilidade, inerente à tragédia moderna.

Em uma cultura teoricamente limitada à experiência individual, não há mais o que dizer, quando um homem morre, a não ser o fato de que outros também irão morrer. A tragédia pode se assim generalizada não como reação a morte, mas como o fato nu e cru de que ela é irreparável. (WILLIAMS, 2002, p. 81)

Conclusão

O pagador de promessas constitui uma importante obra do moderno teatro brasileiro porque ultrapassa e apresenta um panorama contemporâneo na sua dramaturgia, utilizando-se do elemento épico para tratar de temas caros à sua época: conflito de classes e desigualdade social. No entanto, vale observar, Dias Gomes trata de um tema contemporâneo dentro de

uma estrutura dramática tradicional, com diálogos diretos, ações completas, tempo e espaço definidos e enredo linear. Este conflito entre forma e conteúdo é segundo Szondi, um dos expoentes da "crise do drama", que resulta na configuração do que o autor chama de drama moderno.

A questão da crise do dramática no teatro é histórica, ou seja, refere-se à impossibilidade de formas dramáticas fechadas permanecerem imutáveis e absolutas em todas as épocas. O teatro moderno demanda outros assuntos, que tradicionalmente não caberiam dentro de configurações dramáticas tradicionais. No entanto, a dramaturgia moderna quer se ocupar das questões concernentes à sua época, o que esgota a noção de que o conteúdo dramático só é realizável quando adequado a uma determinada forma dramática.

Quando o drama passa a ser reflexo de seu tempo, questões sobre a posição e a conduta do homem moderno dentro de uma estrutura social ganham o espaço que antes era ocupado pelos dramas burgueses. Os temas das vidas privadas e das relações familiares deixam de ser relevantes.

O insurgente momento de luta de classe e o questionamento do sistema capitalista evoca, em muitas obras nacionais, a forma épica. Por teatro épico, *grasso modo*, entende-se uma técnica narrativa que permite o distanciamento e a análise da situação, levando o público a tomar um posicionamento crítico:

(...) um flagrante desencontro entre forma e conteúdo, numa contradição propriamente dita que acaba dando bons argumentos para leitores que optem por uma ou outro. Isso porque o tema central da peça é uma greve, e como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é um assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático – o instrumento por excelência do drama – alcançam sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático). (COSTA, 1996, p.24)

A obra aqui tratada, portanto, é carregada de elemento épico, que questiona o definhamento das relações dentro de um sistema que promove cada vez mais a desigualdade social. A estrutura dramática tradicional, que antes se ocupava dos dramas burgueses, se volta agora para o indivíduo dentro da sociedade e escancara sua solidão, sua incomunicabilidade e sua vulnerabilidade frente a uma estrutura corrupta e massacrante. Neste contexto, encontramos Zé do Burro, o herói trágico moderno, ingênuo, deslocado e simplório, imerso em uma realidade a qual não pertence, não compreende e não é compreendido.

Referências bibliográficas:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2.ed. São Paulo, ArsPoética, 1993.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo, Graal, 1996.
- GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. 29. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo, Cosac & Naify, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

Abstract: O Pagador de Promessas', play written by Dias Gomes in 1959, is read in this article as a modern tragedy, laid out in three acts, that narrates the story of Zé do Burro (Donkey Jack), a naïve countryman of archaic mentality, that made a promise to Saint Barbara/Yansan in exchange for the healing of his best friend, a donkey named Nicolau (Nicolas). The whole plot develops around the hero's obstinacy in keeping his promise, and the unraveling of facts leads to a tragic end. All of the play is built over the structure of a tragedy, but its elaboration is tangent to modern drama. Starting from the figure of the protagonist, Donkey Jack - the representation of the tragical modern hero - we seek, in this article, based on the theories of Raymond Williams (2012), and Anatol Rosenfeld (1996), to analyze the features that make this play a modern and essentially Brazilian tragedy.

Keywords: Dias Gomes; O pagador de promessas; modern tragedy; brasilian theater; modern drama.

Cadernos letra e ato

O pomar semeado pelo autista: as estratégias textuais de Bob Wilson

Lucas PINHEIRO¹

Resumo: O presente artigo busca abarcar, de forma concisa, as dez estratégias utilizadas pelo encenador norte-americano Bob Wilson para inserir textos em suas obras. Tais estratégias são, não só, mas principalmente, oriundas de seu encontro e colaboração, no início da década de 1970, com o jovem artista-autista Christopher Knowles.

Palavras-chaves: Bob Wilson; poéticas de criação; dramaturgia textual

A vasta carreira do encenador norte-americano Bob Wilson (1941-), com quase cinco décadas e mais de 130 espetáculos inéditos, é repleta de “segredos” e “mistérios” – e, como não poderia deixar de ser, foi-se transformando com o passar dos anos e o desenvolvimento de suas obras.

Durante a década de 1970, período que compreende o início das investigações e experimentações cênico-teatrais do encenador, Wilson colaborou com um jovem artista-autista, que outrora estava internado em um centro psiquiátrico: Christopher Knowles.

A condição autística de Knowles influenciou, drasticamente, em seu entendimento, sua concepção e sua produção linguística. Por conta disso, o jovem artista-autista criou uma maneira única para lidar com as letras, palavras e sentenças, impressionando Wilson – como podemos ver na seguinte entrevista:

Eu estava fascinado desde o começo com o que o Chris estava fazendo com a linguagem. Ele pega palavras que todos conhecemos e as fraciona, colocando-as juntas novamente de um jeito diferente. Ele inventa uma linguagem nova e a destrói momentos depois. Palavras são como moléculas que estão sempre alterando suas configurações, sendo

¹ Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina e Especialista em Psicomotricidade Educacional. E-mail: lucasalpinheiro@gmail.com.

separadas e recombinadas. É muito livre e vívido. A linguagem é o reino que ele domina. (SHYER, 1989, p.79)

Portanto, ao trabalhar em parceria com o jovem artista-autista, Wilson se viu “forçado” a introduzir em suas obras um elemento que outrora praticamente inexistia em suas produções: a linguagem sonoro-verbal – de maneira nem um pouco ortodoxa.

Da parceria entre ambos, durante os anos de 1973 e 1980, criou-se, anualmente, um projeto performático intitulado *Dialogs/Networks*: encontros performáticos que usualmente combinavam falas produzidas ao vivo com outras pré-gravadas por Knowles. Além destas performances, esta profícua parceria resultou na criação de diversos espetáculos, entre eles *A Letter For Queen Victoria* (1974), *The \$ Value of Man* (1975) e *Einstein on the Beach* (1976). Ademais, por tais encenações verticalizarem suas atenções à linguagem sonoro-verbal, dando grande importância ao texto escrito e falado, o pesquisador Arthur Holmberg (1996) intitulou tal período do teatro wilsoniano como “Desconstrução da Linguagem”².

Como já dito, a parceria do encenador com o jovem artista-autista Christopher Knowles, e sua forma peculiar de lidar com os códigos linguísticos, alteraram as concepções wilsonianas acerca da estruturação de suas obras. Segundo Galizia, o tratamento e manejo de Wilson para com o texto, seja ele escrito ou falado, é “perfeitamente coerente com um teatro cujas origens são basicamente não-verbais” (GALIZIA, 2004, p.29).³

Todavia, a influência de Knowles sobre o fazer teatral wilsoniano não se resume unicamente ao período conhecido por “desconstrução da linguagem”, ou aos espetáculos que se originaram dos oito anos de parceria. O jovem artista-autista foi capaz de, para além de alterar o entender teatral do encenador, semear todo um pomar linguístico do qual Wilson colhe frutos até os dias atuais.

Dentro deste pomar, e seguindo os preceitos de Holmberg (1996), floresceu dez estratégias utilizadas por Wilson para lidar, interrogar e utilizar a linguagem em suas encenações, sendo elas intituladas como: (1) descartar; (2) disjunção; (3) descontinuidade; (4) brincar com o significado; (5) colapso do diálogo; (6) descontextualização; (7) *reductio ad absurdum*; (8) encravamento; (9) dissolver em som; (10) ritualização.

Dita de outra forma, estes dez mecanismos textuais podem ser vistos como uma espécie de “enciclopédia linguística wilsoniana”, capaz de abarcar e “clarear” os pormenores

² Holmbemrg (1996) também dividiu a trajetória wilsoniana em outros três períodos, além da “desconstrução da linguagem”: as óperas silenciosas, de 1969 a 1973; da semiótica para a semântica, de 1980 a 1986; e “como fazer coisas com as palavras”: confronto com os clássicos, a partir dos anos 1990.

³ Sobre as “origens não verbais” do teatro wilsoniano, ver o artigo: PINHEIRO (2016).

textuais presente em diversos trabalhos de Bob Wilson – permeando as obras oriundas desde o final da década de 1960 até a metade da década de 1990.

Como tais estratégias estão imbricadas em inúmeras encenações, ocorrendo mais de um em uma mesma obra, neste artigo, sucintamente, explicaremos e revelaremos como cada uma destas estratégias funciona.

“Descartar” é a primeira estratégia que Wilson utiliza para interrogar e utilizar a linguagem em suas obras. Seus primeiros trabalhos – chamados pelo próprio de “óperas silenciosas” (HOLMBERG, 1996, p.48) – surgem da parceria do encenador com o artista surdo Raymond Andrews⁴ (*King of Spain e Deafman Glance*). Neste período, justamente por criar suas obras em colaboração com um artista surdo, as encenações praticamente excluem, ou não se preocupam, com a emissão ou a produção sonoro-verbal. Sendo assim, nas obras que compreendem os anos de 1969 e 1973, o silêncio, enquanto linguagem, era o atributo máximo que regia o fazer teatral wilsoniano.

É durante esta época de seu trabalho que Wilson se viu indignado com a primazia, e eventual tirania, das palavras sobre as tradições e elementos que circundam o fazer teatral. Sob seu ponto de vista, esta primazia das palavras levava o teatro a ser considerado apenas, e unicamente, enquanto uma teoria ou um gênero literário – sem ser visto enquanto uma área de conhecimento múltipla e específica.

Emancipando o palco das palavras, o espetáculo *Deafman Glance* (1969) – completamente silencioso e estruturado unicamente a partir da articulação e encadeamento cênico de imagens – é um dos mais proeminentes da trajetória wilsoniana a “descartar” linguagem. Na verdade, uma das principais críticas de Wilson acerca da “tirania verborrágica” do teatro ocidental repousava nos atores, uma vez que

(...) o jeito que os atores são treinados aqui no ocidente é errado. Tudo o que eles pensam é sobre interpretar um texto. Eles preocupam-se em como falar as palavras e não sabem nada sobre seus corpos. Você pode ver isso na forma com que eles andam. Eles não compreendem o peso que um gesto tem no espaço. Um bom ator pode comandar a audiência ao mover apenas um dedo. (WILSON, 1985, s/p.)

Assim sendo, uma das máximas necessária para se apreender o teatro criado e proposto por Wilson, e pleiteada nesta primeira estratégia, é a de que o espectador: precisa aprender a “ler imagens” e “ouvir com os olhos”.

⁴ PINHEIRO (2016).

A segunda estratégia utilizada por Wilson para lidar com a linguagem dentro de seu fazer teatral é a “disjunção”. De acordo com Heiner Müller⁵ (1990 apud HOLMBERG, 1996), a ideia de disjunção, ou a dissociação dos códigos teatrais, pode ser considerado como a maior contribuição de Wilson ao drama contemporâneo.

Em suas obras, cada elemento cênico – a luz, o figurino, a maquiagem, o movimento, o cenário, o som, os adereços, a voz – fala uma língua diferente, contam histórias que nem sempre caminham na mesma direção.

Se você pegar um candelabro barroco e colocá-lo sobre uma mesa barroca, ambos se perdem. Você não consegue ver nenhum dos dois. Se você colocar o mesmo candelabro sobre uma rocha no oceano, você começa a ter outras experiências sobre este elemento. Usualmente, no teatro, o visual repete o verbal. Os aspectos visuais ficam sem segundo lugar em relação à linguagem. Eu não penso dessa forma. Para mim, o que eu vejo não deve ser uma ilustração do que eu escuto. Eles devem ter uma importância igual. Se ele conta a mesma história que as palavras, por quê olhar? (WILSON, 1985, s/p.)

Em um primeiro aspecto, a disjunção enfatiza a ideia wilsoniana de que o teatro, enquanto manifestação artística, não deveria impor uma única interpretação de sua obra ao espectador. Em outro aspecto, a disjunção agrega, como maior consequência, a separação de cada um dos elementos cênicos, chamando a atenção justamente às suas potencialidades comunicativas individuais – tirando a primazia das palavras sobre os outros elementos (códigos) que compõem a cena, semelhante à ideia de *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner (1813 – 1883).

Desta maneira, no teatro wilsoniano, nem sempre o que se vê afirma o que se escuta. “Nesta nova ordem e maneira de utilizar os códigos cênicos, palavra e imagem estranhamente se interpenetram, se completam e se negam. No coração visionário de Wilson, o paradoxo sorri”. (HOLMBERG, 1996, p.58)

A terceira estratégia utilizada por Wilson é a “descontinuidade”. Basicamente, ao invés de dar continuidade aos diálogos, como os textos dramáticos convencionais comumente fazem, as sentenças no teatro wilsoniano se esfrelam. Em algumas encenações, os textos presentes se organizam em uma espécie de colagem/montagem, sem um aparente sentido coerente e lógico racional entre os fragmentos. Nesta estratégia, palavras e sentenças que estavam começando a se amalgamar para criar uma oração, colapsam em um estranho silêncio, ou trilham novos caminhos significativos e narrativos.

⁵ Principal colaborador do terceiro período do trajeto artístico de Bob Wilson, “da semiótica para a semântica”.

A natureza desta estratégia é basear-se, não só, mas principalmente, na ambiguidade da linguagem – viola-se as regras gramaticais, semânticas, sintáticas, pragmáticas e de retórica, buscando inibir uma compreensão coerente do que é dito – o que força o espectador a criar e/ou encontrar suas próprias tramas narrativas.

Como o próprio Wilson (apud BRECHT, 1978, p. 56) afirma: “Quando eu escrevo tais linhas eu não penso sobre como ela serão ditas ou o que significarão. Eu não penso em emoções ou ideias. É somente algo para ser ouvido em um palco”.

Paralelamente a esta estratégia, emerge a quarta: “brincar com o significado”.

Para brincar com os significados das sentenças, o principal mecanismo perceptível e utilizado por Wilson, é o de retirá-las do seu contexto original de produção, realocando-as em um outro novo contexto alheio ao qual originalmente surgiram e tinham um significado lógico-racional.

Ao utilizar esta estratégia, Wilson engendra à composição de sua dramaturgia um processo de composição de sentenças aleatoriamente “encontradas” – uma espécie de migração de fragmentos.

Tal maneira de lidar com a linguagem, aproxima-se com o que Roland Barthes chama de “texto plural”:

No texto ideal, as redes são múltiplas e se interagem, sem que nenhuma reine sobre as outras; esse texto não é uma estrutura de significados, mas uma galáxia de significantes; não tem começo; é reversível; nós ganhamos acesso a ele através de múltiplas entradas, nenhuma dela pode ser autodeclarada como a principal. [...] os sistemas de significado podem tomar conta de um texto absolutamente plural, mas seu número nunca é fechado, é baseado no infinito da linguagem. (BARTHES, 1999, p. 5)

O espectador deve assumir um papel ativo na produção do significado nas obras de Wilson. O encenador encoraja o indivíduo na plateia a expandir os significados e os valores da obra artística apreendida. Ele força o espectador a fazer uma mudança radical na forma com a qual ele vê(m) (a)o teatro. E é exatamente sobre este aspecto que a quinta estratégia surge para somar, questionando e utilizando a linguagem a partir do “colapso do diálogo”.

Em suma, o colapso do diálogo proposto nas peças wilsonianas baseia-se em negar uma das convenções principais da retórica: a relação ‘pergunta-resposta’; através da interrupção do fluxo ordinário de uma conversa, ou de uma narrativa, Wilson acaba destruindo a ponte que une duas pessoas durante um diálogo.

No ato 1 de *When We Dead Awaken* (1991), por exemplo, um marido pergunta a sua mulher: “Eu ofendi o Professor Frau?”. Ao invés de haver uma resposta imediata, uma

sequência de dez minutos de um sonho hipnótico, composto por imagens bizarras, domina o palco. Somente após o término dessa sequência a resposta chega: “Não, nem um pouco”.

Pelo tempo em que o complemento lógico de uma sentença, ou de uma resposta, demora a aparecer, o espectador já se esqueceu da primeira parte. Assim, esta estratégia quebra o que tradicionalmente sustenta o “teatro regular”: o diálogo, os personagens e a narrativa.

Ao mover o teatro para perto da poesia lírica e da pintura, Wilson questiona o teatro enquanto um gênero; ao empurrar o drama para o seu limite, ele interroga seus meios de representação. Combinada com a disjunção dos códigos teatrais, o teatro de Wilson – sempre metateatral – reflete sobre os seus próprios aparatos comunicativos.

Se, até o momento, os cinco estratagemas utilizados por Wilson para lidar com o texto em suas obras foram “apenas” semeados por Christopher Knowles, o sexto, a “descontextualização”, foi regado, aparado e podado pelo jovem artista-autista.

Tal qual a quarta estratégia – “brincar com os significados” – a “descontextualização”, apoia-se na retirada de uma sentença de seu contexto original de produção e sua realocação em outro contexto significativo. Contudo, aqui, ela age de forma mais contundente, haja vista que uma mesma sentença volta a ser utilizada inúmeras vezes na mesma peça – em situações, condições e intenções variadas. Basicamente, o que tal estratégia busca, é uma espécie de brincadeira com as inúmeras possibilidades significativas que uma oração pode vir a ter.

Já a sétima estratégia – *reductio ad absurdum* – refere-se, basicamente, na tentativa de não empregar clichês, sejam eles linguísticos ou situacionais, nas peças. A ideia desta estratégia e a de reduzir tais clichês a uma composição cacofônica absurda.

A oitava estratégia, “encravamento”, constitui-se no uso de recursos eletrônicos – microfones, amplificadores, música – para causar interferências na emissão, transmissão e recepção do discurso produzido, transformando-o, assim, em algo incompreensível auditivamente.

A nona estratégia, “dissolver em som”, apoia-se na melodia existente nas palavras: suas intensidades, tonalidades, intenções e acentos. Wilson busca brincar com a modulação vocal dos termos, pulverizando seus significados em uma estrutura puramente musical. Por exemplo, é comum encontrar entrevistas nas quais Wilson afirma que nunca se interessou por aprender outra língua que não a inglesa, mesmo trabalhando proficuamente em outros países e com artistas que não falam inglês. O seu interesse, portanto, repousa na melodia

vocal criada pelos atores no palco, e não pelo significado das palavras que saem de suas bocas.

A última estratégia empregada por Bob Wilson para questionar a linguagem, e inseri-la em seu fazer teatral, é a “ritualização”. Neste estratagem, o encenador busca conferir às palavras estruturas e nuances que as aproximam das utilizadas em inúmeros rituais ao redor do mundo. Segundo Holmberg, a linguagem ritualística, para além de ser extremamente estilizada e formalizada, força as qualidades expressivas e significadas das palavras ao seu limite: “no ritual, a língua recupera a sua mágica: chegar ao extraordinário reino onde o espírito, estabelece contato com o divino” (HOLMBERG, 1996, p.71).

Como buscamos apresentar neste artigo, o pomar de estratégias semeadas por Christopher Knowles, e com frutos colhidos até os dias de hoje por Bob Wilson, visam a inserção e utilização de forma não convencional de textos e palavras nas encenações wilsonianas. Além destas dez estratégias se imbricarem e complementarem, elas partem de uma mesma premissa, que circunda todo o fazer teatral do encenador em questão: não induzir o espectador a ter uma única apreensão da obra artística, ou seja, não forçar um único sentido ao indivíduo da plateia, deixando-o livre para criar suas próprias imagens, tramas e fios condutores da narrativa que se desenvolve perante seus olhos.

Referências bibliográficas:

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa, Edições 70, 1999.
- BRECHT, Stefan. *The theatre of visions – Robert Wilson*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1978.
- GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. Tradução do autor e Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- HOLMBERG, Arthur. *Directors in perspective: the theatre of ROBERT WILSON*. Massachusetts, Cambridge University Press, 1996.
- PINHEIRO, Lucas. Princípios da dramaturgia visual de Bob Wilson: Raymond Andrews e os visual books. In: *Cadernos Letra e Ato*. Ano 6, n. 6. Campinas, 2016. pp. 19-27.
- SHYER, Laurence. *Robert Wilson and his collaborators*. Nova York, Theatre Communications Group, 1989.
- WILSON, Robert. *Quartett*. In: Programa do espetáculo, 2009.
- _____. *King Lear*. In: Programa do espetáculo, 1985.

Abstract: This article seeks to embrace, concisely, the ten strategies used by the American stage director Bob Wilson to insert text in his works. Such strategies are, not only, but mainly, derived from their meeting and collaboration in the early 1970s, with the young artist-autistic Christopher Knowles.

Keywords: Bob Wilson; creation poetics; textual dramaturgy.

Cadernos letra e ato

Pulsão de teatralidade: um desenho de pesquisa sobre a necessidade de recepção teatral

Matheus Borelli dos SANTOS¹

Resumo: O seguinte artigo expõe o caminho tomado por uma pesquisa iniciada no ano de 2015, e objetiva investigar quais as contribuições do conceito de pulsão de ficção, forjado por Suzi Frankl Sperber, para a compreensão da configuração da necessidade do teatro ao espectador contemporâneo. Através de diálogos entre este conceito, a noção de teatralidade e as ideias levantadas por Denis Guénoun, em seu livro *O teatro é necessário*, articula-se a definição de uma possível pulsão de teatralidade que viabilizaria a fruição do evento teatral.

Palavras-chave: espectador; jogo; pulsão; teatralidade.

Em 2016, em artigo publicado na Revista aSPAs, apresentei o embrião de uma pesquisa que desenvolvo² acerca de possíveis aproximações entre o conceito de *pulsão de ficção*, cunhado por Suzi Sperber, e as ideias de Denis Guénoun quanto à configuração da necessidade contemporânea do teatro. Tal pesquisa, agora em andamento no mestrado, objetiva investigar a relação do espectador teatral contemporâneo com aquilo que ora denominamos pulsão de teatralidade, ou seja, a elaboração teatral configurada no espectador a partir da necessidade humana de ficção. Nesse sentido, pretende-se compreender a presença do espectador nos espaços teatrais, averiguando como se constrói um estado de jogo, ativado a partir da linguagem cênico-teatral, e se tal estado leva o espectador a uma conexão com traços arquetípicos de sua existência, possibilitando a fruição do evento teatral.

O conceito de pulsão de ficção, base sobre a qual se desenvolve todo o pensamento proposto, surge nas pesquisas de Sperber a partir da constatação de que “A primeira fala

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto com pesquisa em andamento, voltada para os processos de recepção teatral. Orientadora: Prof^a Dr^a Elen de Medeiros. E-mail: matheusborellis@gmail.com

² Pesquisa também sob orientação da professora Elen de Medeiros.

estruturada e completa do ser humano, a sua primeira fala não utilitária, pertenceria [...] ao nível do imaginário” (SPERBER, 2002, pp. 262-263). Sendo, pois, originária da elaboração de uma narrativa ficcional, ou seja, da hipótese de que a ficção não é apenas produto da linguagem, mas incentivadora de sua construção. Daí se desenrola o pensamento da autora, a qual entende que, embora a primeira manifestação oral estruturada da linguagem ocorra próxima aos três anos de idade, o imaginário a precede, manifestando-se anteriormente. Assim, partindo de investigações das raízes do imaginário, Sperber recorre ao jogo *fort-da*, analisado por Freud em *Além do princípio do prazer* (1919-1920), para dar prosseguimento à sua pesquisa.

O jogo consiste em uma aparente brincadeira realizada pelo neto de Freud – criança de um ano e meio de idade, portanto, ainda distante da fase de enunciação estruturada da linguagem –, quando da partida de sua mãe, em que o pequeno puxava e empurrava um carretel preso por um barbante emitindo alguns sons, interpretados pelo avô e pela mãe como as palavras *fort* (ou “para lá”) para quando o carretel se afastava e *da* (ou “para cá”) para quando o carretel se reaproximava³. A criança não chorava ao se despedir da mãe, mas após a separação lançava mão deste ritual.

Freud, supondo que o jogo fazia referência ao evento vivido pela criança, elaborou a hipótese de que o ser humano, além de ser movido por uma busca de prazer e uma evitação do desprazer, tem a necessidade de elaborar, organizando de forma inteligível, sentimentos negativos, como a decepção, a dor, a perda, o sofrimento. Sperber (2002; 2009) enxerga algo a mais nesse evento: entende que o jogo *fort-da* permite que o fato vivido seja elaborado pela criança a partir de um traço específico fundamental: o seu caráter ficcional. Ou seja, é a qualidade ficcional do jogo que, como uma lente entre o sujeito e o evento, permite que este último seja elaborado e revestido de novo significado.

A pulsão de ficção é constituída pelas ideias de imaginário, simbolização e efabulação, que nada mais é que a criação de narrativas investidas de valor simbólico. Ou seja: “A efabulação equivale a um impulso do ser humano, que o leva a encenar um evento – graças ao imaginário e mediante a simbolização” (SPERBER, 2011, p. 68). Esta operação de simbolização se faz através da inserção da narrativa em uma temporalidade cíclica, repetitiva que estabelece uma espécie de ritual ficcional, por meio do qual se pretende alcançar uma nova compreensão do evento gerador de todo este processo.

³ Em nota a autora justifica a tradução “para lá”, “para cá” a partir do poema DEBUSSY, de Manuel Bandeira. (SPERBER, 2009, p. 85)

Este mecanismo ficcionalizador seria acionado, segundo Sperber (2002, p. 284), diante de “momentos diferentes de iniciação, de confronto”. É evidente que durante a infância, sobre a qual a autora se debruça, o impacto deste mecanismo é maior e mais profundo, porque diz respeito a um momento de iniciação e construção do sujeito no mundo. Isto é, um momento de organização de características básicas e primordiais, de construção da linguagem. A nós, por outro lado, nos interessa, para seguirmos com a análise, o ser adulto.

Ora, segundo Sperber (2011, p. 58 e p. 61), “o ser adulto não nasce adulto e o universo de referências psíquicas, históricas, éticas, morais, de linguagem são constituídas durante um período não desprezível da vida humana” e “a pulsão de ficção, reconhecida na criança, conserva características semelhantes no adulto”. De tal modo, seria necessário, por meio de leituras aprofundadas dos estudos de Sperber, compreender, de saída, como as características da pulsão de ficção são conservadas na vida adulta. Partindo da premissa de que a ideia da autora “explica a própria criação ficcional como decorrente de uma pulsão de ficção mais intensa em certos indivíduos” (SPERBER, 2002, p. 284), tomamos o impulso de criação artística verificado, por exemplo, nos “fazedores” de teatro, como um dos resquícios da pulsão ficcional na maturidade. E a partir disso, passa a nos interessar como se estruturaria um possível impulso de recepção teatral. Ou seja, se o caminho que liga a pulsão de ficção aos artistas de teatro está claro, talvez isso não possa ser dito com relação ao espectador. Como, então, a pulsão de ficção é conservada no espectador teatral de modo a corroborar a longevidade do teatro garantindo-lhe público cativo?

Parece-nos óbvio que, se a pulsão de ficção age como construtora da linguagem, toda linguagem se articula em campo ficcional e, portanto, a pulsão de ficção se faz presente do início ao fim de nossas vidas. Mas é importante, para a elaboração do pensamento proposto, compreender que os indícios de intensa efabulação nas artes se evidenciariam, *a priori*, através da esfera mimética, portanto ficcional, em que a arte se move – mais especificamente o teatro, no caso de nossa análise. Todavia como chegar a tais conclusões com vistas a um teatro contemporâneo que recusa sua própria ficcionalidade, se autoproclama performativo, pós-dramático e busca articular-se na esfera do real? É por meio de tais reflexões que pretendemos compreender a configuração da necessidade do teatro no espectador contemporâneo.

Inicialmente, levando em conta este instável caminho do teatro contemporâneo, escolhemos como guia Denis Guénoun (2012), que traça, em seu livro *O teatro é necessário?*, um histórico dos sentidos atribuídos ao teatro no decorrer de sua existência. De Aristóteles

a Stanislavski, passando por Diderot e por outros pensadores, Guénoun nos leva ao século XX, analisando as diversas configurações da relação palco-plateia, a partir da asserção de que “o teatro não é uma atividade, mas duas. Atividade de fazer e atividade de ver” (GUÉNOUN, 2012, p.14), e de que "a especificidade do teatro diz respeito ao fato de que, nele, as duas atividades são indissociáveis" (GUÉNOUN, 2012, p.14).

Neste contexto, percorrendo o raciocínio proposto pelo autor, chega-se à conclusão de que a potência do teatro, no início do século XX, repousa sobre sua configuração assumidamente imaginária, de modo que, como nos diz Guénoun (2012, p. 94), "*a irrealidade do teatro* se tornou sua potência, o regime determinado de sua constituição". E é sob o regime da imagem e do imaginário que o teatro se depara com o advento do cinema que, ao que parece, rouba do teatro o seu motivo de ser:

As imagens do cinematógrafo tornam-se, então, imagens efetivas, imagens de direito, que proporcionam ao imaginário sua ex-sistência apropriada, a exteriorização que lhe convém, relegando todas as outras espécies de imagem à situação de "imagens" por metáfora. (GUÉNOUN, 2012, p. 102)

O caráter ficcional do teatro já não lhe confere o estatuto de imagem, pois a palavra imagem parece ter, com o surgimento do cinematógrafo e da câmera fotográfica, descoberto seu real significado: o de atestado de presença pregressa. A fotografia, segundo Barthes (*apud* GUÉNOUN, 2012, p. 104-105), é imagem por ser “o espectro de uma realidade passada”. O cinema, diferente da fotografia, e talvez em uma superação desta, “dá à imagem vida, movendo-a. É isso o que o faz, não apenas simples imagem, mas concretizador da imaginação: onde a imagem se produz e se move” (GUÉNOUN, 2012, p. 106). Assim, o cinema extraiu do teatro seu âmbito imaginário e, com ele, todo o seu processo de identificação, então situado no campo da imaginação.

O teatro, detentor do efetivo e do imaginário, isto é, composto pelo jogo prático de ação cênica e pela imaginação, viu-se desfalcado. "O imaginário (teatral) desertou o teatro, por ter assumido sua *real* independência" (GUÉNOUN, 2012, p. 110). O que resta então ao teatro de hoje? Como se estrutura a necessidade do teatro em nossos tempos?

Segundo Guénoun, uma coisa é certa: se o teatro, contrário à sua possível caducidade, ainda sobrevive, é porque algo em sua atual conjuntura se faz necessário. O que seria, então? Ora, se o que resta ao teatro, desprovido do seu caráter imaginário, é o jogo de ação cênica, provavelmente é sobre isto mesmo que se deposita a atual necessidade do teatro.

Desta forma, o autor reflete sobre como a necessidade do teatro se configura, contemporaneamente, como necessidade de jogo:

O jogo será, portanto, o campo da ação teatral, o que não suprime o personagem (...) mas a ordena segundo uma lógica diferente da lógica identificadora (...). O jogo agora é uma *práxis* na medida em que, mesmo que ele produza surtos de identificação (e produz, com certeza), mesmo que ele coloque em movimento *personificações imaginárias*, não são estas figurações que o instituem e o movem, mas sua auto-exposição como existência em cena. (GUÉNOUN, 2012, p. 136)

Se, por um lado, a imagem (e o imaginário) abandona o teatro por se descobrir como a presença espacial de um passado temporal, o teatro se emancipa da imagem e do imaginário por aceitar seu caráter de presença espaço-temporal. Percebemos, hoje, assim, um teatro almejanste de um posto que lhe garanta a existência por ser necessário enquanto acontecimento teatral. Teatro este vinculado não mais ao imaginário, mas ao poético e seu feito teatral banhado de poesia – ou "de confronto entre existência e poesia" (GUÉNOUN, 2012, p. 147) – é o que faz dele uma necessidade:

O teatro é o jogo deste existir que oferece ao olhar o lançar de um poema. Só o teatro faz isso: só ele lança o poema para diante de nossos olhos, e só ele lança e entrega a integridade de uma existência. Comandadas por este lançar, que vem dos extremos poéticos da língua, a nudez, a precisão e a verdade fazem do teatro uma necessidade – absoluta. (GUÉNOUN, 2012, pp. 147-148)

É preciso compreender que Guénoun levanta uma questão fundamental do teatro do século XX: o abandono do ideal de ilusão cênica construído no século anterior. O teatro agora se assenta sobre o jogo justamente por estar, assim como o jogo, em um limiar entre a ficção e a realidade, entre a ação efetiva e o campo poético.

São contemporâneos deste mesmo momento, em que o teatro se reconfigura a partir de seu caráter de presença espaço-temporal, eventos históricos e artísticos importantes. Na primeira metade do século XX, duas grandes guerras explodiram, junto delas a noção de integridade do homem moderno e, por extensão, todo o enquadramento classificatório – íntegro – deste homem acerca da arte. Tal circunstância é fundamental para que se possa compreender o terreno arenoso em que caminham a teoria e a crítica de arte contemporânea. A teoria de arte encara agora a fragmentação dos discursos.

Hans Belting (2002) afirma que nos defrontamos hoje com o término da história da arte. Segundo o autor, “a arte [...] é entendida como *imagem* de um acontecimento que

encontrava na história da arte o seu *enquadramento* adequado” (BELTING, 2002, p. 35). Ou seja, o que se entendia como arte era determinado por um dado enquadramento teórico-conceitual, um enquadramento historiográfico. Só se pode pensar em um fim da história da arte, se pensarmos na desestabilização das estruturas que forneciam tal enquadramento. Assim, podemos verificar, no decorrer do século XX, uma pluralização dos fazeres artísticos – que dificulta qualquer tipo de enquadramento – acompanhado de uma espécie de transferência da função de identificador/crítico da obra de arte: que vai da crítica institucionalizada, passa pelas mãos do artista que fala sobre a própria obra, até alcançar o receptor da obra. Não por acaso, recentemente, cada vez mais pesquisadores se interessam por investigações sobre “aquele que vê”.

Ao que parece, diante de tamanha pluralidade e em meio a uma mudança de paradigmas, alcançar uma definição precisa do teatro e espectador contemporâneos já equivaleria a um esforço hercúleo. Guénoun contribui com seus apontamentos para as reflexões propostas, no entanto, para dar conta de tal tarefa, é preciso alargar nosso horizonte conceitual, a fim de cobrir melhor a amplitude do tema. Além do mais, se pensamos em uma força instintiva que leva os espectadores ao teatro, estamos abordando algo que não concerne apenas ao teatro contemporâneo, mas a toda e qualquer manifestação teatral.

Assim, recorremos à noção de teatralidade no intento de melhor compreender “o que distingue o teatro dos outros gêneros e, mais ainda, o que o diferencia das outras artes do espetáculo, particularmente da dança, da performance e das artes multimídia” (FÉRAL, 2015, p. 81), em outras palavras, compreender o que é próprio do teatro.

Primeiramente, devemos saber que é condição de existência da teatralidade, como a pensamos hoje, uma certa tensão entre o real e o ficcional. Tensão mais radical em relação àquela revelada pelo jogo cênico (que logo será retomada), porque relacionada a uma noção de teatro que antecede a cena. Por um lado, o senso comum vincula o teatral diretamente às suas raízes ficcionais, às suas pretensões “enganosas”: aquilo que é teatral é aquilo que se distancia da vida para poder representá-la. E é justamente sua investida em direção ao real – em um movimento naturalista que nega a artificialidade do teatro no século XIX – que estigmatiza a teatralidade como falsa. Por outro, ao declarar-se teatral, admitindo sua distinção do real, a teatralidade se reconcilia com seus meios de produção, associando a literalidade de sua existência à realidade.

Mas o que é ficção e realidade hoje? Se pensamos no borramento pós-moderno das fronteiras entre ficção e realidade, anunciado por Wittgenstein, e revisitado no Brasil por Vilém Flusser (1966), torna-se empreitada simples reconhecer que a teatralidade extrapola os

limites do teatro para atingir a vida. Nicolai Evreinov (1956), que reivindica a criação da ideia de teatralidade, a define como pré-estética: “La teatralidad es pre-estética, es decir más primitiva y de un carácter más fundamental que nuestro sentido estético”⁴ (EVREINOV, 1956, p.36). Na continuidade, ele observa que “El arte del teatro es pre-estético, y no estético, por la sencilla razón de que la ‘transformación’ – esencia misma del arte teatral – es más primitiva, más fácil de realizar que la ‘formación’, la qual es la esencia de las artes estéticas”⁵ (EVREINOV, 1956, p.37). Evreinov, na busca por melhores balizas para a noção aristotélica de que o homem tem inscrito em sua natureza uma tendência a representar e a se aprazer com representações, eleva a própria teatralidade a um instinto (pulsão?), e segundo ele:

Sin la sal de la teatralidad, la vida le sería como un alimento desabrido, una mustia sucesión de sufrimientos y de privaciones sin un rayo de esperanza. Empero, tan pronto el hombre empieza a teatralizar, su vía adquiere un nuevo sentido: se transforma en ‘su’ vida, algo que él mismo ha creado; la transforma en una vida diferente, deja de ser su esclavo para transformarse en su amo. (EVREINOV, 1956, p. 40)⁶

Nos parece coerente comparar o instinto teatral de Evreinov à pulsão de ficção. Tal gesto de tomada de poder diante da vida não seria exatamente aquele feito pelo neto de Freud? Deslocando-se da passividade diante da partida da mãe, pela qual existia apenas como escravo do fluxo contínuo da vida, para a atividade do jogo de transformação através do qual reelabora, com propriedade, os ecos do evento vivido, a criança toma as rédeas de sua existência. Partindo do cruzamento de tais pressupostos, mas distantes da intenção de concluir uma ideia e, pelo contrário, visando expor a turbulência causada pelo choque de tantas questões, seguimos em direção à possível criação de uma noção de pulsão de teatralidade.

Nas palavras de Féral, “A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação [...] ou criação [...] de um *outro espaço*, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele” (FÉRAL, 2015, p.86), isto é, a alteridade é condição da existência da teatralidade. Assim, se a pulsão de ficção não pressupõe, *a priori*, a presença do

⁴ “A teatralidade é pré-estética, isto é, mais primitiva e de um caráter mais fundamental que nosso senso estético”. (Tradução minha)

⁵ “A arte do teatro é pré-estética, e não estética, pela simples razão de que a “transformação” – essência mesma da arte teatral – é mais primitiva, mais fácil de realizar que a “formação”, a qual é a essência das artes estéticas”. (Tradução minha)

⁶ “Sem o sal da teatralidade, a vida seria como um alimento insosso, uma mórbida sucessão de sofrimentos e de privações sem um raio de esperança. No entanto, nem bem o homem começa a teatralizar, sua vida adquire um novo sentido: se transforma em ‘sua’ vida, algo por ele mesmo criado; a transforma em uma vida diferente, deixa de ser seu escravo para transformar-se em seu amo”. (Tradução minha)

outro, a não ser “o outro de si mesmo” (SPERBER, 2011, p. 59), o instinto teatral só existe em razão da alteridade.

Tanto o instinto teatral como a pulsão de ficção apontam, em alguma medida, que por sermos todos criadores em potencial tendemos a nos deleitar com a criação alheia, o que é evidenciado nas palavras de Sperber (2011, p. 64):

Verifiquei que a pulsão de ficção, pensada a partir do sujeito quase embrionário, apresenta características importantes para a compreensão da produção – e também, por extensão, da recepção. Por exemplo, a atribuição de sentido a uma encenação-enunciação correspondente a uma produção, ou criação, é tateada pela criança. Está integrada numa espécie de moto-contínuo lúdico, que não diferencia inicial e radicalmente o lá e o cá. Ambos, assim como o eu e o outro, estão no mesmo nível e fazem parte de um todo que se interpenetra. São aspectos correlatos. São reciprocamente complementares, aparentemente mutuamente relativos.

Retornando ao objeto desta pesquisa, ainda embrionária, a pulsão de teatralidade, enquanto conceito ligado às artes cênicas seria o nome que damos à configuração, na vida adulta, deste impulso de atribuição de sentido e deleite a partir da recepção de um processo de efabulação externo. Não se desvincularia, portanto, da pulsão de ficção, sendo antes um dos seus aspectos conservados na maturidade. Assim, o impulso de recepção da efabulação de outrem tem seu embrião na primitiva recepção da efabulação de si. O receptor de uma efabulação, no entanto, pode ser o leitor de um livro, o aficionado por cinema, os espectadores assíduos de uma telenovela. Então, o que tem o teatro de espacial, se é que tem algo?

Concordando com Féral, novamente nossa interlocutora, tomaremos que “o trabalho do espectador baseia-se no rastreamento de uma mimese” (FÉRAL, 2015, p. 105), e que este rastreamento se opera por meio de três clivagens: uma que diz respeito ao reconhecimento por parte do espectador, de que o evento ao qual assiste se desconecta do cotidiano; outra que, simultaneamente, leva o espectador à compreensão de que os acontecimentos diante dele são efetivos, reais, embora extra-cotidianos; e uma última que diz respeito à relação entre espectador e ator (equilibrista da dialética real-ficcional do teatro).

Partindo da ideia de mimese, encontramos no primeiro tomo de *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur (1994), um aprofundamento do conceito da *mimesis* aristotélica, em que o filósofo francês arquiteta aquilo que ele chamará *A tríplice mimese*. Através deste conceito, o hermeneuta explica as três etapas da construção da *mimese*: deste modo, temos *mimese II* como a construção narrativa em si, compreendendo aquilo que entenderíamos como a essência da ficção, seu cerne. A *mimese I* e a *mimese III* seriam o entorno deste processo. A *mimese I* é o

ponto de partida para a construção da *mimese II*, ou seja, o alicerce da construção da narrativa ficcional. A *mimese III* caracteriza a chegada da narrativa ficcional ao seu leitor, e carrega todas as implicações de reconfiguração que a narrativa tende a ter a partir daí.

Aqui, damo-nos o direito de transferir tais pressupostos ricoeurianos, elaborados com vistas à literatura, para a análise do evento teatral contemporâneo. Pensando na lógica de Guénoun, a ação efetiva é a linha axial a partir da qual, atualmente, se ramifica a teatralidade. Se, como relata Ricoeur na *mimese I*, "(...) agir é fazer coincidir o que um agente pode fazer – a título de 'ação de base' – e o que ele sabe, sem observação, o que é capaz de fazer (...)" (RICOEUR, 1994, p. 89), podemos compreender essa primeira camada mimética como já investida de valor ficcional, o que explicaria a existência de intensa efabulação, mesmo na mais performativa das formas. Este valor ficcional deve ser aprofundado na segunda camada mimética, que alinharemos aqui com a poética teatral. E se, de acordo com a *mimese III*, "O que é comunicado (...) é, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte" (RICOEUR, 1994, p. 119) e "o ouvinte ou leitor o recebem segundo sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, define-se por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta a um horizonte de mundo" (RICOEUR, 1994, p. 119), colocamos, então, o espectador, também como construtor de uma ficção.

Não poderiam ser as três clivagens uma espécie de jogo do espectador reconhecendo e transitando entre as camadas miméticas ricoeurianas? O espectador passa do impacto da segunda camada mimética para a percepção da primeira, e refaz o caminho (para lá e para cá) refigurando o que vê, na terceira camada, em diálogo com movimento similar feito pelo ator, que também busca equilibrar-se entre o lá e o cá, dando vazão ao seu próprio ímpeto ficcional, a partir do jogo cênico.

Isso a que chamamos pulsão de teatralidade pode vir a ser um impulso de resposta do espectador ao jogo ficcional, que se insinua diante dele. Um jogo de contato imediato com uma efabulação presente temporalmente e espacialmente. Acreditamos, assim como Guénoun, que é justamente a alteridade e efetividade teatral que fazem do teatro uma necessidade, pois o teatro é o único que possibilita esse encontro imediato entre artista, obra e público, atingindo a um só golpe as três camadas miméticas de Paul Ricoeur.

Surge daí a hipótese de que o teatro leva o espectador a esse estado de jogo, através do contato imediato com a operação de efabulação e pulsão de ficção de outrem. Ou seja, o estado ao qual chega o espectador seria menos resultado de sua própria pulsão ficcional do que da análise e do reconhecimento deste processo de efabulação, que se revela integralmente na cena, estruturando-se e desestruturando-se entre as camadas miméticas ricoeurianas.

Assim, a pulsão de teatralidade se caracterizaria como este impulso, nascido da repetição e da recepção de um processo de efabulação e pulsão de ficção autocentrado, que se modela na maturidade como necessidade de pôr-se diante da linguagem construída mediante um processo efabulação externo e decodifica-la.

Referências bibliográficas:

- BELTING, Hans. O fim da história da arte e a cultura atual. In: *O fim da história da arte*. Trad. R. Nascimento. São Paulo, Cosac Naify, 2002.
- EVREINOV, Nicolas. *El teatro en la vida*. Traducción Malka Rabell. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg [et al.]. São Paulo, Perspectiva, 2015.
- FLUSSER, Vilém. *Da ficção*. Jornal O Diário de Ribeirão Preto, São Paulo. 26 ago. 1966. Suplemento Literário, sem Paginação. Acessado via internet, em 07/03/2017. Endereço: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga13/matraga13flusser.pdf>
- FREUD, Sigmund.(1919-1920) Além do princípio do prazer. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro, Imago, 1996
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- MEDEIROS, Elen de; SANTOS, Matheus Borelli dos. A pulsão de teatralidade e a sobrevivência do teatro na atualidade. In: *Revista aSPAs*. São Paulo, vol. 6, n. 1, 2016, pp. 126-139
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 1. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP, Papirus, 1994.
- SPERBER, Suzi Frankl. Efabulação e pulsão de ficção. In: *Remate de Males*, n. 22. Campinas, 2002.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo, Hucitec, 2009.
- SPERBER, Suzi Frankl. Debate entre ideias: o conceito de pulsão de ficção e as teorias de Paul Ricoeur. In: SPERBER, Suzi Frankl; Paula, Adna Cândido (org). *Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana: um diálogo possível*. Dourados, Editora da UFGD, 2011. pp. 55-80.

Resumen: El artículo que sigue presenta el camino de una investigación iniciada el año de 2015, que objetiva comprender las contribuciones del concepto de *pulsión de ficción*, creado por Suzi Frankl Sperber, hacia la comprensión de la configuración de la necesidad del teatro para el espectador contemporáneo. A través de diálogos de tal concepto, la noción de teatralidad y las ideas anunciadas por Denis Guénoun, en su libro *¿El teatro es necesario?*, se construye la definición de una posible pulsión de teatralidad que permitiría la fruición del evento teatral.

Palabras-clave: espectador; juego; pulsión; teatralidad.

Cadernos letra e ato

Reinvenções da memória em Samuel Beckett: repetição como procedimento a caminho da velhice

Isabella Amaral SOARES¹

Resumo: O artigo aproxima dois processos criativos: *Não resta nada a dançar* abordou uma prática baseada no texto *Improviso de Ohio*, de Samuel Beckett, em que o mote repetição foi explorado através de uma dramaturgia corporal. Já no processo em andamento, busca-se, a partir da peça *Cadeira de balanço*, também do autor irlandês, investigar questões acerca da memória como catalisador de novas percepções criativas.

Palavras-chave: Repetição; memória; Samuel Beckett.

É constante em procedimentos artísticos o ator utilizar-se, como agente de aprofundamento e reconhecimento próprio de percepções e readaptações de tempos, imagens e conteúdos para a construção de um campo artístico. Os adensamentos em que o ator perpassa ao deixar-se experimentar permite, em ensaio, a possibilidade de escolher diversas maneiras de criar e de transmitir ao público seus depósitos imagéticos-corporais. Entretanto, num processo de criação, talvez o interessante seja não a memória em si, recontada, revivida de modo a copiar a experiência, mas utilizar-se de uma sensação que consiga desencadear outras percepções em tempo real. O mais peculiar a se investigar é a maneira com que isso transborda em processo e apresenta uma gama de possibilidades que são construídas pelo próprio corpo do ator e, principalmente, como essas experiências, ainda a serem descobertas, podem se tornar memórias.

¹ Atriz-pesquisadora e mestranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas e graduada em Artes Cênicas pela UEL. Foi dançarina da Cia. L2, grupo que investiga o espaço entre as linguagens da dança e do teatro. E-mail: isabella8amaral@gmail.com.

Como se ocorresse uma depuração, uma condensação das imagens presentes na memória, só restando o que realmente foi intenso. Não necessariamente alguma emoção forte vivida, mas às vezes imagens banais retornam frequentemente, sem que percebamos seu sentido. Não seriam justamente essas imagens depuradas, com núcleo intenso, as que mais interessam para a criação? Não o fato ocorrido em si, mas o núcleo central de conexão a que ela conduz e desperta? (COLLA, 2006, p. 75)

A atual investigação, que tem como título provisório “A memória em Samuel Beckett: *Cadeira de balanço* como recriação da velhice”, que se desenvolve como parte integrante da linha de pesquisa “Poéticas e Linguagens da Cena”, orientada pela Prof. Dra. Isa Kopelman na UNICAMP, tem como pressuposto de investigação a linguagem e o esquecimento presente da doença de Alzheimer em paralelo com as memórias descritivas realizadas pela personagem Mulher na peça *Cadeira de balanço*, de Samuel Beckett.

Há o ímpeto de construir uma paisagem cênica que aproxime a ficção e a realidade nas histórias compartilhadas pelos portadores de tal demência, e a afasia, como via de investigação numa dramaturgia corporal e cênica. Exige-se, portanto, traçar caminhos que reúnam imagens e memórias imaginadas a partir dos momentos de colapsos da linguagem que circundam os portadores da doença de Alzheimer, investigando o espaço entre recordação e imaginação.

Assim, como a ação de balançar pode representar um acalanto à criança, a cadeira de balanço, frequentemente usada por pessoas da terceira idade, é um retorno pelo outro lado do relógio. Os dois ponteiros se encontram pela divergência entre o novo e o velho e, este último, já como adulto senil, realiza um passeio de digressão ao reunir imagens resgatadas pela rememoração e lembrança (NETO, 2015, p. 150). Existe um jogo entre presença e ausência: o ritmo de um corpo que aparece à luz e à sombra, a partir de um ninar gradativo de alguém prestes a morrer. O vem e vai da cadeira a esconde e a expõe ao público, numa tentativa de permanência entre o ausente e o presente. Ainda, a repetição em “Cadeira de Balanço”, pode ser vista como uma tentativa de não morte e de deixar latentes as experiências relatadas pela personagem Mulher. Esvai-se, retoma-se, repete-se. Mais uma vez, para não se esquecer.

Para a investigação cênica, busco interligações entre as personagens beckettianas, presentes em outras obras que compartilham deste lugar de memória e esquecimento, e minhas memórias pessoais. Qual o caminho de concatenar o passado-presente do acontecimento vivido e remodelar a ficção e as experiências narradas por meus avós, buscando, segundo Colla (2006, p. 44), “o presente que sou enquanto narro, diferente do que fui quando vivi o que hoje narro”? De acordo com Gagnebin:

No processo interpretativo confrontam-se sempre dois mundos, o da obra e o do intérprete. Ambos devem ser refletidos. A dinâmica da compreensão comporta, porém, certo apagamento do intérprete em favor da obra; uma "desapropriação de si" para deixar o texto, por exemplo, nos interpelar na sua estranheza e não só nos tranquilizar naquilo que nele projetamos, mas também produzir, graças ao confronto entre o universo do intérprete e o universo interpretado, uma transformação de ambos. Em certo sentido, Ricoeur é mais radical que Gadamer quando esse falava de uma *reapropriação* (*Aneignung*) da obra pelo intérprete. O processo hermenêutico, poderíamos dizer, desapropria duplamente o sujeito da interpretação: obriga-o a uma ascese primeira diante da alteridade da obra; e, num segundo momento, desaloja-o de sua identidade primeira para abri-lo a novas possibilidades de *habitar o mundo*. Em *Tempo e narrativa*, Ricoeur dará a essa transformação da experiência do intérprete (e do leitor) o nome de *refiguração*. (GAGNEBIN, 2006, pp. 167-168)

No momento de partilha com o público, diferentes reconfigurações são feitas a partir do artista que, de certo modo, desloca-se de suas narrativas pessoais para transformar-se em diferentes prismas pelo espectador. A obra não mais pertence a quem a cria, mas torna-se acessível ao público, o qual exprime suas próprias experiências e indagações sobre o que é compartilhado em cena.

A maneira que encontrei, ao eleger Beckett para esse estudo, propiciou desenvolver, quando ainda estudava sobre a repetição em *Improviso de Ohio*, impulsos para iniciar uma investigação mais apurada sobre as questões levantadas pelo dramaturgo, tais como a relação dos personagens, os objetos, a invalidez do discurso, entre outros aspectos. Entretanto, foi o tema memória que atravessou o processo criativo de maneira potente, ao abarcar todas os temas acima citados, porém, com uma perspectiva pessoal de aproximação entre as pausas no discurso das personagens como uma tentativa de resgate ao passado – fato que tenho presenciado cotidianamente devido as condições da saúde de meu avô materno, o qual sofre da doença de Alzheimer.

A memória tornou-se, portanto, o nutriente do processo investigativo em dança-teatro em meados de 2013, quando estava prestes a concluir a graduação em Artes Cênicas, com bacharelado em Interpretação Teatral, pela Universidade Estadual de Londrina. Em minha pesquisa de Trabalho de Conclusão do Curso, intitulada *Não resta nada a dançar*, no qual investiguei a repetição das ações, diálogos e imagens presente na peça *Improviso de Ohio*, de Samuel Beckett, comparado à repetição usada nas composições coreográficas do processo criativo da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch, no Tanztheater Wuppertal. Para uma elaboração de uma dramaturgia em pesquisa, busquei, em outras obras dramáticas do autor, relações entre temas que iam impondo-se, tais como a repetição, as imagens, o tema da

solidão, o esgotamento da linguagem e certa imobilidade de ações presente nas personagens das peças *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *A última gravação de Krapp*, peças mais próximas do período pós-Segunda Guerra Mundial, e *Cadeira de balanço*, peça curta escrita em 1980.

Consequentemente, essas correspondências entre as obras dramáticas suscitaram pontes entre a repetição encontrada nas obras do dramaturgo e das peças desenvolvidas por Bausch, onde a repetição se desassociava das primeiras abordagens de uma memória pessoal para atingir e desdobrar-se de uma maneira mais ampla ao público. As aproximações entre Beckett e Bausch iam além da repetição dramaturgica: observou-se, pela linha poética de ambos os artistas, a utilização da repetição como um *work in progress* público, como se mostrassem o processo do fazer e do inacabado que ora e outra, tanto nas obras coreográficas como nas obras teatrais de Beckett, a repetição retornava em certos períodos da peça, com diferentes intensidades. Além disso, temas como a aproximação da morte, do esquecimento, das relações afetivas que são interrompidas pelo tempo, da ação cruel do tempo pelo corpo velho, diferentes situações de passado e presente e do isolamento e da decadência das relações humanas entre o passado e o presente, compunham, desta forma, uma relação com uma paisagem ficcional marcante nas obras dramáticas de Samuel Beckett e Pina Bausch.

A coreógrafa, ao estruturar seus espetáculos, lançava aos dançarinos provocações que estimulassem a criação, tendo como mote suas memórias pessoais. No formato de perguntas-estímulo, os integrantes da companhia respondiam corporalmente seus acessos às memórias infantis, fatos ou outros acontecimentos cotidianos, passando por imagens, pensamentos e ideias específicas de cada momento vivenciado. Tais momentos transmitiam a maneira com que haviam sido inseridos e incorporados os padrões sociais no corpo de cada um dos dançarinos, e estes podiam responder as questões verbalmente ou através de movimentos.

Com o uso da repetição, aos poucos, os dançarinos descolavam-se da memória-resposta, produzindo deste modo, um produto não mais associado às memórias pessoais do artista, mas a um campo artístico destinado ao público, como uma obra exposta. Com as contextualizações de cada corpo dançante, era visível ao público a origem das lembranças e como cada um absorveu a cultura e o ambiente ao redor (FERNANDES, 2000, p. 43).

Durante o processo de criação de “Não resta nada a dançar”, o qual unia a elaboração teórica à prática criativa, conforme o número de repetições da partitura corporal aumentava, surgia aos poucos, pelas rachaduras da memória, a imagem de meus avós maternos. Os personagens da peça *Improviso de Ohio* são o Leitor e o Ouvinte, ambos de características físicas idênticas: dois homens com longa cabeleira branca, uma túnica preta

em que só é possível ver em pele, as mãos e o rosto. De aparência senil, o Leitor lê um livro ao Ouvinte, enquanto este, em determinadas partes do texto, interrompe a leitura do Leitor através de uma batida na mesa, onde este retoma a última frase lida ao Ouvinte, causando tanto neste quanto no espectador a sensação de pesar e angústia em relação aos atos forçosamente lidos e repetidos.

Creio que os sabores causados por lembranças e a constante repetição de falas remeteram-se aos momentos passados com meus avós maternos, *meus* Leitor e Ouvinte, onde a avó relembra fatos, enquanto meu avô insistia em relatos que nunca existiram, pedindo sempre a confirmação pela avó, que, pacientemente, revive memórias fantasiosas ou afunda-se na realidade cotidiana. Tais como as ações dos personagens dos textos, Leitor e Ouvinte, pude perceber a relação de afeto e de rupturas constantes nos diálogos e ações vivenciados pelos meus avós. Eram assuntos ou lembranças que eles se recordavam com dificuldade. Eram os restos de memórias que desencadearam a minha procura por espaços que conduzissem as recordações sutis e a depreciação do tempo no corpo e na memória dos avós.

A memória de nosso núcleo familiar mais próximo [...] foi capaz de acionar nossa imaginação e possibilitar a recordação de imagens, pessoas, acontecimentos, numa exploração de subconsciente que atravessava nosso corpo e tinha o corpo como cerne do processo criativo, permitindo assim recriá-los e torná-los menos abstratos e mais próximos de uma representação sensível. Temos aqui o que Grotowski e Barba chamam de memória corporal. Grotowski afirma que é a partir da memória, tanto corporal quanto mental, que o ator, na fase de ensaios, pode criar a tessitura da interpretação, adicionando ao papel escrito o desdobramento exacerbado de sua personalidade, revestindo-a com as fibras de sua vida passada e presente. (ATAÍDE, 2012, p. 217)

Apesar de serem doces *souvenirs*, as nostalgias de infância na casa dos avós, seus diálogos, mesclavam-se com a sensação de amargura em que se ambientam no tempo presente: o início das dores intermináveis, o próprio esquecimento, a revisão do passado, o desprezo, os restos deixados por alguns membros da família. Eram assuntos ou lembranças que eles se recordavam com dificuldade. Eram estes restos de memórias que desencadearam a minha procura por espaços que conduzissem as recordações sutis e a depreciação do tempo no corpo e na memória dos avós.

Partes do texto *Improviso de Ohio* foram sublinhadas, canções foram lembradas, imagens vieram. Na verticalização desta obra de Beckett, *Improviso de Ohio*, pude, assim como o Leitor, resgatar algumas memórias, imagens vistas e não esquecidas. As rubricas de pausas no texto eu associava com as pausas ou lapsos de raciocínio, nos períodos de esquecimento, e a retomada das lembranças inventadas pelo meu avô, que continuamente as reinventava a

cada repetição. Um vai e vem de memórias recortadas pelo esquecimento. Um movimento cíclico de lembrança, de repetição e de esquecimento.

Os desdobramentos da repetição, se observados pelo contexto histórico agravante das Grandes Guerras Mundiais, serviram como reflexos imediatos em todas as esferas de criação artística e literária, como forma de registro da desordem e dissociação entre o comando do verbo às ações realizadas. Pela arte e literatura foram explícitas a impossibilidade de conexões humanas e da própria certeza da existência de humanidade pós-catástrofes. Como se, após situações extremamente traumáticas, fosse impossível concatenar as ideias da linguagem e seu símbolo, meio intraduzível depois do que foi visto. Caracteriza-se, neste período, o uso ampliado de fragmentos e/ou rupturas nas narrativas – não só provenientes da literatura e obras dramáticas, mas também na dança e nas artes plásticas. Dentro deste contexto mundial vemos várias tentativas de deixar vivo um registro que compartilha uma narrativa que nasce das ruínas, entre o horror das cinzas, das migalhas e dos restos. Nesse sentido, conforme expõe Andrade, podemos lançar a seguinte questão:

Qual a finalidade da narrativa, então? Não mais o (re)conhecimento do mundo, não mais a expressão da confiança na emancipação do homem do reino da carência e da brutalidade, da *physis*, da vitória da vontade sobre o desejo, mas talvez a enunciação de um protesto tímido e involuntário. A capacidade crítica aparece na reconstituição em segundo nível de uma ordem sem significado, fragmentada e reduzida ao absurdo, familiar e estranha em sua imitação. Trata-se, de qualquer modo, de uma manifestação imperativa, inelutável, de uma nova relação entre representação e coisa representada, que redefine a mimese tradicional, e impõe uma nova concepção de realismo para dar conta do que aqui ganha corpo. (ANDRADE, 2001, p. 51)

Logo, nasce um narrador sucateiro, reduto da pobreza das grandes cidades. Procura não obter significação, não quer importância e nem sentido, deixado à mercê da história, dita oficial ou dominante. Este indivíduo das sobras origina-se do sofrimento indizível da 2ª Guerra Mundial, além de não desejar deixar rastros, de ser sempre aparte da história, que tenta não existir. Nenhum rastro, nenhum registro, nenhuma história. Totalmente anônimo.

Por outro lado, a ironia consiste em que o narrador deva transmitir o que a história oficial ou dominante tenta apagar. Deste modo, o narrador dos cacos tem a tarefa de compartilhar o que não pode ser narrável, em respeito aos mortos e ao passado, mesmo quando não identificamos sua história e seu sentido (GAGNEBIN, 2006, pp. 53-54).

No caso das obras dramáticas de Samuel Beckett, suas personagens não possuem registros de memórias já que a linguagem, por si só tão explorada e desconstruída, não

possibilita a personagem um livre arbítrio ou o acesso de interiorização, tornando-a prisioneira de circunstâncias inexplicáveis, tida como seres deslocados de suas próprias subjetividades, remanescentes da história e da autoidentidade. Desorientados, são corações falidos, desprovidos de sentidos e que passam o tempo, também remoto, em desgastarem-se ainda mais na perversidade do tédio. Sem triunfo, sem escolha, sem desejos, sem ideias, sem a menor tentativa de promover uma profundidade interna e ou externa, nem a morte se espera. Vejo tais figuras como peças descartáveis, mas que, sem sabermos o motivo, permanecem num limbo infinito. Nas palavras de Andrade (2001, p. 48), “a memória é fonte de dor e desconcerto, demonstração da arbitrariedade do destino e da ação predatória do tempo”.

Portanto, vejo com curiosidade a maneira com que minhas práticas têm sido tecidas pelo universo da memória e de que maneira minhas lembranças aparecem e deslumbram-se, como, por exemplo, quando inicio uma prática a partir da obra dramática de Samuel Beckett.

Onde posso alinhar esta verdade que pode virar ficção, isto é, uma memória reinventada a partir dos impulsos promovidos pelas figuras, imagens, sensações que permeiam a obra do dramaturgo irlandês? De que maneira a sensação de vazio encontrado nas figuras beckettianas conecta-se com a sensação de memórias desta que vos fala? Gostaria de deixar claro que não possuo o ímpeto de recontar ou rememorar o passado, mas sim de reinventar e reescrever uma estória que nasce entre estes dois: a impossibilidade de reviver o vivido a partir das personagens de Beckett e os vieses de memórias pessoais que debulham durante o processo de criação.

Como atriz, a memória é a responsável por alimentar a minha curiosidade: quando podemos pensar no modo de fazer artístico que englobam, principalmente, os tópicos de (re)invenção e teatralidade, além do jogo limítrofe entre realidade e ficção, dando-se deste modo uma maior abertura cultural através do corpo que é atravessado por vários fatores de entre o passado e o presente. Com o compartilhamento entre espectador e ator é permitido admitir a experiência, como campo das relações do trabalho do ator, com o espaço ocupado. É neste lugar de incertezas e deslocamentos temporais que o corpo em cena reforça seu papel, não só artístico, mas também de poder ativo perante a sociedade.

O trabalho do ator sobre sua memória individual pode tanto andar na direção de uma reificação do indivíduo, do sujeito, como servir de ponte para um ‘fora’ ou um ‘neutro’ (no sentido dado por Blanchot), servir de ponte para algo que seria impessoal. E isso vai depender de como pensamos e praticamos a subjetividade. Optaremos por uma memória que nos narra – que nos faz sempre idênticos a nós mesmos, ou, o que parece

muito mais interessante, nos abriremos para uma memória que nos chama – que chama aquilo que é outro em nós? (MOTTA LIMA, 2006, p. 6)

Dentro de sua pedagogia de trabalho, o ator encontra meios e acessos criativos e poéticos originários de sua prática psicofísica e, desta maneira, é agente próprio de reconhecimento de imagens, conteúdos e readaptações em que o tempo atravessa seu corpo e suas percepções ao longo de sua experiência. Como um caminho esquecido, e que é revisitado, o artista experimenta e segue os rastros de situações referentes à sua infância ou de um passado nem tão distante assim. Traumas ou banalidades cotidianas, as sensações experienciadas contam mais uma vez, porém com outros olhos, aspectos não só de sua subjetividade, mas de seu ambiente familiar e contexto de adaptação social.

Este passeio ao passado, que resgatado durante nas tentativas do criar, induz o ator a possibilidade de escolher diversos caminhos ao fluir junto à memória e seu relato, pois é, nesta tentativa de presentificação do acontecido, que se assumem variações dinâmicas da recriação de um passado fragmentado – que retorna como luminosidades no tempo de experiência, desde sua gênese ao seu constante renascimento provocado pela efemeridade que é o ato teatral.

Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Fabio. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo, Ateliê, 2001.
- ATAÍDE, Carlos. Da proto-performance ao espetáculo: fronteiras nebulosas. In: *Sala Preta*, São Paulo, v.9, 2009. Disponível em:
< <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57404/60386>>. Acesso em: 13 ago. 2014.
- COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminho, só rastros*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2013.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo, Hucitec, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo, Editora 34, 2006.
- MOTTA LIMA, Tatiana. Beckett, pedagogo do ator: práticas de esgotamento. In: *Sala Preta*, n. 2, vol. 16. 2016. Disponível em:
< <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/122002>> Acesso em 4 jan. 2017.
- NETO, José Guimarães Caminha. O cavalo e a cadeira de balanço: um jogo de vai-e-vem entre Benjamin e Beckett. In: *Soletras*. n. 29, 2015. Disponível em: > <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/14794>> Acesso em 4 jan. 2017.

Abstract: The article approaches two creative processes. “There is Nothing Left to Dance” addressed a practice based on the text "Ohio Impromptu" by Samuel Beckett, in which the mote repetition was explored through a body dramaturgy. Now in the current process, one searches from the play “Rockaby” also by the Irish author, investigate questions about memory as a catalyst for new creative perceptions.

Keywords: Repetition, memory; Samuel Beckett.

Cadernos letra e ato

Os teatros de Gil Vicente e Brecht: um complexo de paredes infiltradas

Lucila VIEIRA¹

Resumo: António José Saraiva, após ter declarado que o teatro medieval teria findado com Gil Vicente (1942), repensa seu veredito quando vê encenado um texto de Brecht e reconhece semelhanças estruturais entre a dramaturgia vicentina e a brechtiana (1965). A partir de reflexões críticas e de exercícios comparativos, este trabalho também pretende destacar características coincidentes entre a prática teatral dos dois dramaturgos em questão.

Palavras-chave: Gil Vicente; Bertolt Brecht; teatro episódico.

Aos leitores mais interessados pelos conteúdos teatrais, abrangendo com isso tanto a teoria específica quanto a literatura dramática, provavelmente, é fácil constatar, após uma leitura um pouco mais ampla do repertório teatral quinhentista português, que a relação estética e estrutural entre este teatro e as experiências artísticas apresentadas a partir de meados do século XX até os dias atuais pode compor um rico quadro de comparações. A investigação direcionada para os alicerces desta dramaturgia e suas possíveis projeções cênicas tornará mais relativa a visão crítica, que recai sobre o teatro português de 1500, de empobrecimento dramático e cênico, tendo em vista a recorrente utilização de alguns recursos de criação por parte desta geração de dramaturgos.

Para o desmonte de tal visão, aproveitaremos uma reconsideração feita por António José Saraiva. Após ter identificado em Gil Vicente o último expoente do teatro medieval, em sua tese de doutorado defendida em 1942, o historiador da literatura lusa retoma suas reflexões acerca desta assertiva ao assistir à encenação de uma peça escrita por Bertolt Brecht, décadas mais tarde da citada publicação. Ao reconhecer a presença do caráter narrativo e atemporal em *O Círculo de Giz Caucasiano*, Saraiva relembra as peripécias de Inês Pereira, que

¹ Mestre em Literatura e Cultura pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. E-mail: lucilattr@yahoo.com.br

no desenrolar de muitos episódios compõe uma das farsas mais conhecidas de Gil Vicente. Assim, depois de estar convicto de que este longo texto vicentino, posto em cena, se tornava “qualquer coisa de inacabado, que não era nem carne, nem peixe, nem romance, nem teatro” (SARAIVA, 1972, p. 313), e depois da experiência como espectador da peça brechtiana, decidiu que era necessário repensar a anunciada morte do teatro medieval, levando em consideração a constatação destas e de outras evidentes ascendências.

A construção dramática em quadros é bem recorrente no acervo de textos de Gil Vicente, da mesma forma que marca decisivamente a dramaturgia de Brecht. Entretanto, não será foco em nossa análise a tentativa de forçar um jogo de influências entre este e aquele dramaturgo, pois não acreditamos que o ímpeto criativo que os movia poderia ter alguma convergência. Sabe-se, com clareza, que Brecht sempre explicitou a sua motivação artística, bem como a função política e social que pretendeu atribuir ao teatro, colocando em prática seus preceitos através das peças que escrevia e levava para a cena. Enquanto que Gil Vicente era um escritor da Corte, financiado por ela, intelectual, católico devoto, isto é, porta-voz das principais instituições detentoras do poder na sociedade da qual fazia parte. Era dentro deste campo condicionado que Vicente produzia a sua arte, porém, com muita pertinência para os nossos estudos, José Augusto Cardoso Bernardes (2008, p. 25) afirma que

O estatuto de ‘artista da corte’ não implica apenas numa apreciação restritiva, envolvendo uma situação de dependência absoluta no plano doutrinal e estético. [...] deve-se ter em conta que embora vinculado ao ponto de vista do Rei, Gil Vicente assume a função de revelador de ‘realidades escondidas’, afrontando, assim, com toda certeza, um sem-número de conveniências instaladas.

Enfim, o que se pretende constatar com a análise comparativa entre algumas obras desses dois dramaturgos é que, independente do compromisso artístico de cada um, perante a sociedade de seu tempo, ambos se dedicaram a uma lógica estética assemelhável, tanto cênica quanto dramatúrgica. E, de antemão, pode-se afirmar sobre essa estética que, nos séculos em que a crítica teatral era dominada pela tradição *textocentrista*, poucos méritos eram atribuídos às peças com essa topografia episódica, atrelando a seus praticantes a incapacidade de produzir uma trama com enredo complexo. Tal tendência mereceu outra visibilidade apenas com a notoriedade do trabalho de Brecht, que trouxe consigo o conceito do teatro não-aristotélico, o qual abrange a maior parte dos fatores que abordaremos. E mesmo com a aparente obviedade autoexplicativa do conceito, não nos absteremos de melhor esclarecê-lo.

Gerd Bornheim (1992), em seu extenso estudo sobre a estética brechtiana, procura relativizar a atitude de recusa do dramaturgo acerca das conceituações do filósofo grego. Além disso, ressalta que a principal ressalva feita por Brecht em relação à sistematização do gênero dramático, desenvolvida por Aristóteles, tem a ver com a inevitabilidade do jogo emocional atribuído pelo grego à tragédia, que fora mais tarde maximizado para o teatro como um todo. Bornheim relembra que a formulação aristotélica concebe que o “núcleo mais importante da tragédia está na composição dos fatos, associando a essa composição a suscitação das emoções de terror e compaixão” (BORNHEIM, 1992, p. 221). Nisto, por um lado, Brecht concorda com Aristóteles, porque para ambos era a composição dos fatos, baseada na verossimilhança e no perfeito atendimento às três unidades dramáticas (ação, tempo e espaço), a principal promotora da emoção e da empatia no público. Por outro lado, este último era ponto de discordância, uma vez que para o teatrólogo alemão a busca pela empatia propicia o efeito ilusório e alienável. O despertar da emoção não era necessariamente o que este rejeitava, mas a viabilidade desse processo unicamente pelo caminho da empatia. O desejável era que a incorporação da emoção fosse sempre sujeitada à criticidade e nunca prevalecesse à razão.

A presença da emoção dentro do teatro predominantemente racional de Brecht é algo que merece um estudo mais minucioso, entretanto, para os fins deste artigo, é importante ressaltar que é a partir da necessidade de romper com a empatia que o autor formula suas práticas de distanciamento, nas quais estão inclusas a concepção fragmentada das suas peças. Segundo ele, o efeito de distanciamento “consiste em reproduzir sobre o palco os acontecimentos da vida real, de tal maneira que justamente sua causalidade se manifeste e ocupe o espectador” (BRECHT apud BORNHEIM, p. 218). Voltamos, pois, aos acontecimentos, privilegiados por Aristóteles e revestidos de senso crítico por Brecht. Acrescenta-se a este processo a emergência de se abrir os bastidores e mostrar a causalidade dos acontecimentos, recurso indesejável no teatro aristotélico, uma vez que a instauração da indagação acerca das causas que levaram aos fatos também representaria um despertar do espírito crítico, e a automática destruição da empatia.

Sobre o desencadear dos acontecimentos, trazemos Gil Vicente novamente à discussão. O pensamento brechtiano que busca, a partir das técnicas de distanciamento, promover o senso crítico e revelar o “acontecimento por trás do acontecimento²” pode ser

² O acontecimento por trás do acontecimento prevê o contraste entre (pelo menos) duas leituras de uma mesma peça de teatro: “uma que se dá no plano que se poderia chamar de ôntico, com os seus fatos, a sua sucessão de acontecimentos e o desfile de variegados personagens; e o outro, já ontológico, que configura o sentido do mundo que se constitui em medida do plano ôntico” (BORNHEIM, 1992, p. 241). Em termos gerais, pode-se

suscitado na leitura de algumas peças do escritor português, principalmente se forem devidamente instrumentalizadas pelos dados históricos que vêm nelas subscritos. Há que se reforçar que não é possível afirmar se a atitude crítica presente na dramaturgia vicentina, apesar de quase sempre identificável aos leitores mais argutos do nosso tempo, era imediatamente reconhecida pelos espectadores de outrora, os quais configuravam, generalizadamente, uma audiência educada pela permissão retórica impressa nos gêneros e na previsão de seus personagens e enredos, deliberadamente voltados para o entretenimento. Ademais, respaldados pela ampliação dos campos epistemológicos referentes à arte teatral, no decorrer dos últimos séculos, é imprescindível, a quem almeje novos estudos sobre os autos vicentistas, o emprego de um olhar (ou vários olhares) que contemple sem ingenuidade seus versos.

Nesse tocante, o que estamos propondo são parâmetros de comparação entre algumas das obras destes dois dramaturgos, ressaltando principalmente os contornos estruturais das peças. É importante explicitar que essa abordagem estrutural será empreendida através de uma perspectiva que vislumbre aspectos da estrutura anatômica dos textos, isto é, como se dá a construção do caráter episódico, a relativa autonomia das partes, as nuances da ação – continuidade, rupturas etc. De maneira mais objetiva, nos interessaremos pela visão externa do texto, pelas impressões imediatas obtidas pelo leitor em um primeiro contato ou folhear das páginas.

Nas peças de Brecht, a construção episódica é construída sobre a base do drama não-aristotélico, ou seja, procura desestruturar a linha dramática consagrada pela tragédia grega, na qual os fatos decorrem de modo desencadeado e de forma dependente, preparando o enredo para que este atinja um clímax e, por fim, o desfecho, necessariamente trágico. Também sabemos que Brecht não pretendia contrariar exclusivamente os preceitos inaugurais do teatro, desenvolvido por Aristóteles, mas toda uma tradição que se desenvolveu a partir das premissas descritas por ele. Em termos gerais, queremos dizer que o teatro aristotélico não se resume apenas à teoria construída pelo filósofo grego, mas também à tradição que se perpetuou a partir dela, ao longo dos séculos, e que encontra, inegavelmente, um ponto de partida na *Poética* de Aristóteles. Assim, tanto as peças “mais trágicas” ou “menos trágicas” que foram escritas e encenadas desde a antiguidade grega, a rigor, seguiam a formatação de início-meio-fim, com uma intriga coesa e personagens que se

dizer que o ôntico é o superficial que fundamenta o senso comum. É o que todo mundo vê. O ontológico é o que está além do fenomênico. Sair do plano ôntico consiste em sair em busca das raízes dos acontecimentos, das causas de tudo o que acontece na “realidade”.

relacionavam entre si e eram responsáveis por tornar a fábula atraente aos olhos do público e da crítica.

Em se tratando de Gil Vicente, não há qualquer evidência que o afaste propositalmente do drama preconizado por Aristóteles. Pelo contrário, no estudo proposto por Stephen Reckert (1977) sobre a estrutura predominante no teatro de Gil Vicente, encontramos na origem de suas explicações acerca da arte teatral, que o teórico coloca intrínseca ao próprio curso da vida, a releitura do antigo provérbio grego “sofrer é aprender”, no qual o teórico aponta o cerne tanto do elemento trágico, no teatro grego, como do ensejo didático e moral do teatro vicentino. O estudo de Reckert se apresenta como uma alternativa que diverge do pensamento crítico que comumente desqualifica o teatro escrito pelo português, constituído em grande parte por peças preenchidas por quadros paralelos e nem sempre cumulativos em prol do desfecho.

A relativização proposta pelo teórico é pautada antes de tudo pela premissa de que o bem sucedido esquema trágico composto pela tríade – *póïema* (ato), *páthema* (sofrimento) e *máthema* (percepção) é igualmente utilizado por Gil Vicente na composição de suas moralidades. Numa breve comparação, havemos de concordar que tanto o destino de Édipo, protagonista da tragédia mais valorizada pela crítica, quanto o das personagens que se apresentam à barca do Diabo, no *Auto da Barca do Inferno*, passam igualmente pelo processo triangular descrito por Reckert.

O mais famoso rei de Tebas é fadado a um inevitável sofrimento após ter praticado um ato prescrito em seu destino, o que faz com que ele cometa a autopunição de furar os próprios olhos, para servir de ensinamento não só para a própria personagem, mas para o espectador que podia vivenciar no que resultaria quem tentasse contrariar o destino previsto pelas divindades. Já as figuras que se apresentavam às barcas criadas por Gil Vicente, recebiam o castigo, ou sofrimento, de terem o direito à barca do Anjo negado, por terem cometido atos pecaminosos em vida, assim, eram encaminhadas para a gôndola do Diabo, figura que primeiro as havia recebido, mas de quem recusaram qualquer oferta, pois acreditavam terem espaço cativo no reino de Deus. Assim, cada qual com uma justificativa que mais se adequasse para o caso, embarcavam com o Diabo, quando podiam aprender a partir do sofrimento que lhes era imposto.

O bailado cênico que leva todas as personagens (com exceção dos cavaleiros cruzadistas) a se apresentarem ao Diabo, logo após caminharem até o Anjo e depois retornarem ao anfitrião da barca do inferno é denominado por Reckert de *estrutura processional*. Em menor ou maior grau, esta diagramação cênica ocorre em mais de duas dezenas das peças

escritas por Gil Vicente. Quem atesta este número e sistematiza uma gradação entre as ocorrências é o professor Márcio Muniz (2003). Em seu estudo, ele propõe dois tipos diferentes de situações em que se pode reconhecer a lógica da estrutura processional. Assim, segundo Muniz (2003, p. 72):

[...] no grupo de **Grau 1**, normalmente, as cenas justapostas ocorrem em sucessão, de maneira independente, e, como apontamos, com pouco ou nenhum contato entre as personagens de cada cena. Já nas peças com **Grau 2** é comum que a representação aconteça por adição, ou seja, as personagens desempenham o número que lhes cabe, de forma independente, mas, logo em seguida ou em algum outro momento do auto, elas juntam-se às outras para comporem uma cena final [...].

A partir desta fórmula, é simples compreendermos porque o *Auto da Barca do Inferno* aparece arrolado no grupo 1 proposto por Márcio Muniz. Após a completude do trajeto apresentado acima, as personagens entram na barca do Diabo e de lá assistem às cenas subsequentes, com pouca ou nenhuma participação. Entretanto, queremos propor uma reflexão que caminhe paralelamente às proposições desenvolvidas por Reckert e Muniz. Destarte, buscaremos delinear um espaço que abrigue outras peças classificadas segundo a anatomia episódica, porém, por outro parâmetro que não o da interação entre as personagens.

A tentativa de tal empreendimento nos parece uma maneira proveitosa de fazer dialogar, novamente, a dramaturgia vicentina e brechtiana. Para tanto, lancemos mão de dois exemplos, um de cada respectivo autor. De Gil Vicente, gostaríamos de refletir acerca do desencadeamento cênico de uma das suas principais obras: *A Farsa de Inês Pereira*. Voltamos, pois, com algum avanço, às indagações levantadas por Antônio José Saraiva. O fato que leva o historiador português a creditar certa similitude entre as dramaturgias vicentinas e brechtianas é a identificação de “um gênero que [...] supunha para sempre sepultado na Idade Média – a narração através de quadros cênicos” (SARAIVA, 1972, p. 316). O autor cita como exemplos medievais a história de *Amadis de Gaula* e de *Inês Pereira*. Este último nos interessa um pouco mais.

A Farsa de Inês Pereira, segundo o próprio historiador é um “longo romance posto em cena”, isto é, completamente fora dos padrões do drama aristotélico, cuja passagem de tempo se dá de modo bem fluido, às vezes, com grandes intervalos de tempo entre os acontecimentos, aspectos que são esperados em obras do gênero narrativo. Se nos apropriarmos, porém, de alguns conceitos do teatro épico, elaborados por Brecht,

concordaremos de que se trata, sim, de uma peça narrativa, um exemplo medieval que encontra semelhanças com a estrutura do tipo de teatro defendido pelo teatrólogo alemão.

O exemplo brechtiano que pode corroborar nossas suspeitas de similitudes estruturais entre as obras dos dois dramaturgos é a peça *Mãe Coragem e seus filhos*, escrita em 1939. A peça se passa na Europa do século XVII, durante a guerra dos 30 anos, mas isso é apenas o pano de fundo utilizado pelo autor para tecer críticas sobre os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, da qual foi vítima, tendo se exilado em diversos países. De forma semelhante à farsa vicentina, a história da Mãe Coragem é contada em quadros (totalizam 12) com intervalo de anos entre eles. Todas as cenas contam obrigatoriamente com a personagem Anna Fierling, a mãe coragem, que contracenava com os filhos e com uma diversidade de figuras presentes nos bastidores da guerra. Na farsa escrita por Gil Vicente, os episódios que narram a longa peripécia amorosa, também são protagonizados pela mulher que dá nome à trama. Esses são exemplos em que é possível encontrar semelhanças na fisionomia dramática ora proposta pelos escritores em questão.

Se voltarmos às teorias de Reckert, originadas do provérbio grego que une sofrimento e aprendizagem, a despeito da sua tentativa de agregar valores estéticos à dramaturgia vicentina, correlacionando-a ao esquema trágico, juízo que acreditamos ser inquestionável, também encontraremos vestígios que permitem equiparar, sob outro parâmetro, a atividade dramática de Gil Vicente à escrita não-aristotélica de Brecht.

De acordo com a formulação de Reckert, tanto nas grandes tragédias gregas quanto nos autos com a temática das barcas de Gil Vicente, é facilmente identificável a bem sucedida fórmula dramática que dispunha, nessa ordem, *póiemā* (ato), *páthēma* (sofrimento) e *máthēma* (percepção). Nesse sentido, o “fator-surpresa” das duas obras em questão é revelado no final, quando as duas personagens protagonistas reagem de forma diferenciada à regra da *máthēma*. Inês Pereira após amargar a solidão e o cárcere em decorrência da má escolha matrimonial, obtém nova oportunidade e casa-se com o rico lavrador Pero Marques, o primeiro pretendente, esnobado de início. Contudo, revela uma aprendizagem para além dos limites da moral, uma vez que usufrui da liberdade adquirida no segundo casamento com mentiras e adultério. A Mãe Coragem, após ter os três filhos mortos pela guerra, situação na qual ela mesma os inseriu, demonstra um sentimento que vai além da coragem que carrega no nome, e provoca uma reflexão incômoda no espectador – na última cena da peça, poucos instantes depois de entregar o corpo da filha mais nova ao enterro, ela levanta-se, ajeita a carroça com a qual sempre obteve o sustento e canta:

Com seus trancos e barrancos,
A guerra vai se arrastando:
Já está fazendo cem anos,
E ninguém saiu ganhando.
Come lama, veste trapo!
O soldo é de quem apanha!
Mas talvez haja um milagre:
Não terminou a campanha.
É primavera. Acorde, homem de Deus!
A neve se derrete. Estão dormindo
Os mortos. Que se aguarde nos sapatos
Aquele que não está morto ainda!
(BRECHT, 1991, p. 266)

A atitude da mãe em anestesiá-la da dor e continuar a caminhada à qual se sente predestinada, rompe com a expectativa do público que, provavelmente, autorizado pela natureza da fórmula trágica, esperaria que após a desgraça de ficar sem todos os filhos a mãe se arrependesse e renunciasse à guerra e a sua agudeza mercantil. Mas o espírito crítico do teatro de Brecht convida o espectador a perceber que a mãe é “uma contradição viva, ambulante, se a personagem fincada dentro da catástrofe nada aprende, o público em contrapartida tudo vê” (BORNHEIM, 1992, p. 237).

Em suma, finalizamos com a expectativa de que tenhamos conseguido demonstrar algumas coincidências estruturais existentes entre um dos maiores representantes do teatro quinhentista português, e outro, bem mais recente e reconhecível na cena contemporânea, por conta da grande aderência, por parte dos artistas de nosso tempo, dos conceitos e práticas inovadoras propostas por ele. E, assim como Antônio José Saraiva que dava por fechado todos os parênteses de uma expressão numérica que refletia a arte teatral herdada das procissões litúrgicas da Idade Média, resolvera reconsiderar suas conclusões, também acreditamos ser esta uma conta em aberto, devido à grandiosidade do legado deixado tanto por Gil Vicente quanto por Brecht.

É por este motivo, inclusive, que estendemos nosso olhar sobre as comparações entre os dois dramaturgos, num outro estudo no qual atentamos para a estrutura interna dos textos, isto é, para a concepção dos argumentos e das personagens, a fim de ampliar os sentidos presentes nos textos e fazê-los encontrar mediação com a história, com a sociedade e principalmente com a arte, para que possamos compreender, ainda mais, de que modo se aproximam os legados artísticos deixados por estas duas tradições, representadas por dois dos maiores nomes do teatro ocidental. Enfim, este é literalmente assunto para um próximo episódio.

Referências bibliográficas:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Antônio Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.
- BERNARDES, J. A. C. *Gil Vicente*. Lisboa, Edição 70, 2008.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro, GRAAL, 1992.
- BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem e seus filhos. Tradução de Geir Campos. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991. v. 6, p. 171-266
- VICENTE, Gil. *Farsa de Inês Pereira*. Disponível em: <<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>>. Acesso em: 27 abr. 2015.
- MUNIZ, Márcio R. C. A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente. In: *Revista Camoniana*, São Paulo, v. 13, 2003, p. 65-76.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- RECKERT, Stephen. *Gil Vicente: espírito y Letra*. Madrid, Editorial Gredos, 1977.
- SARAIVA, A. J. *Gil Vicente e Bertolt Brecht – o papel da ficção na descoberta da realidade, para a história da cultura em Portugal*. Lisboa, Europa-América, 1972.
- SLETSJÖE, Leif. *O elemento cênico em Gil Vicente*. Lisboa, Casa Portuguesa, 1965.

Abstract: Antonio Jose Saraiva, after having declared that medieval theater would have terminated with Gil Vicente (1942), rethink his verdict when sees staged a text from Brecht and identify structural similarities between vincentian dramaturgy and brechtian (1965). From critical reflections and comparative exercises, this article also pretends to emphasize coincident characteristics between the theatrical practice of the two playwrights in question.

Keywords: Gil Vicente; Bertolt Brecht; Episodic Theater.

Cadernos letra e ato

Roberto Gomes e João do Rio: um olhar sobre o processo de modernização do teatro brasileiro

Dalila David XAVIER¹

Resumo: O presente artigo visa apresentar o projeto de mestrado da autora, que propõe uma análise da produção dramaturgical de João do Rio (1881-1921) e Roberto Gomes (1882-1922), autores brasileiros do início do século XX, tendo em vista o simbolismo e o teatro da paixão, a fim de compreender melhor a constituição dessas dramaturgias enquanto proposta de questionamento e de formulação de um teatro nacional.

Palavras-chave: Roberto Gomes; João do Rio; modernização do teatro brasileiro.

João do Rio e Roberto Gomes – contexto teatral e principais referências

Filho de Florência Cristovão dos Santos e Alfredo Coelho Barreto, nascia na cidade do Rio de Janeiro em 5 de agosto de 1881, João Paulo Alberto Coelho Barreto, conhecido posteriormente pelo codinome João do Rio. Ele estudou Letras no Ginásio Nacional e logo se envolveu com o jornalismo escrevendo para *A tribuna* e *A cidade do Rio de Janeiro* sob o pseudônimo de Claude. Como escritor, explorou diversos estilos literários, entre eles crônicas, contos, reportagens, folhetins, romances e peças teatrais (LEVIN, 2002).

Segundo a estudiosa de suas obras Orna Messer Levin (2002), sua experiência dramaturgical teve início em 1906, embora como espectador e jornalista já apreciase o teatro, quando escreve, em parceria com J. Brito, uma revista denominada *Revista-Folia*, encenada em 29 de dezembro de 1906.

Sua escrita é marcada por críticas à sociedade brasileira da *Belle Époque* – momento de forte estrangeirismo em que se tinha a França como um modelo a ser seguido, sobretudo,

¹ Licenciada em Artes Cênicas pela UFOP. Atualmente é aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGAC/UFOP), com orientação da Profa. Dra. Elen de Medeiros. E-mail: daliladx6@gmail.com.

no campo das artes. As falas de suas personagens, por exemplo, aparecem carregadas de palavras estrangeiras, demonstrando a ironia do autor à grande valorização da cultura estrangeira em detrimento da nacional. De acordo com a estudiosa Orna Messer Levin (1996), para João do Rio o demasiado interesse por tudo que vem do estrangeiro é um entrave para o avanço do país, pois traduz um acolhimento das cidades novas pelos representantes das antigas civilizações.

É também perceptível em sua dramaturgia manifestações de sua insatisfação política e seu interesse pelas causas sociais, como aponta Levin na citação abaixo:

Vem do cronista, por exemplo, a indignação com o descaso das autoridades em relação ao trabalho infantil, à mendicância nas ruas e ao direito de greve. Por extensão, vêm dele também a simpatia pela independência feminina, a defesa nacionalista da língua e os apelos para assistência oficial aos artistas nacionais, desprotegidos diante da concorrência desleal das empresas estrangeiras. (LEVIN, 2002, p. 10)

No entanto, sua dramaturgia não trata apenas do aspecto político do Brasil. João do Rio traz também para os palcos a temática amorosa sob uma ótica sombria e bastante áspera, inspirado pelo teatro da paixão francês. Tal teatro tinha por objetivo, como aponta Marta Morais da Costa (2003), realizar por meio da ação dramática uma espécie de cirurgia na sociedade burguesa ao expor seus órgãos apodrecidos pela corrupção, ambição, egoísmo e paixões, que sempre terminam em desespero e dor, denunciando a crueldade e a hipocrisia presentes no interior dos seres humanos.

Em compensação, o sentimento amoroso irrompe de forma irremediável, como uma espécie de fatalidade, contra a qual as personagens não têm como lutar. Este realismo sentimental, de tonalidade dramática um tanto sóbria, aproxima o teatro de João do Rio de uma vertente moderna, também conhecida como teatro da paixão. (LEVIN, 2002, p. 18)

O tom sóbrio de suas peças se aproxima ainda do teatro simbolista, na medida em que retrata um amor espiritual, avassalador e também aniquilador, ou seja, como uma força que aprisiona as personagens, deixando-as passivas diante da dor. Riso, amor e diálogo parecem muitas vezes uma camada superficial por trás das quais se esconde um grande vazio existencial, as decepções e os medos presentes no interior do homem.

Na esteira destas mesmas vertentes, a saber, o teatro da paixão e o Simbolismo, e contemporâneo de João do Rio, destaca-se outro autor: Roberto Gomes. Também natural

do Rio de Janeiro, Roberto Luis Eduardo Ribeiro Gomes nasceu no dia 12 de Janeiro de 1882, filho de Luis Ribeiro Gomes e Blanche Ribeiro Gomes (COSTA, 1983).

Aos 8 anos de idade vai para França, onde realiza seus estudos. Voltou ao Brasil em 1898 devido à falência do banco do qual seu pai trabalhava, o que impossibilitou que ele o mantivesse em Paris. Embora não tenha completado os estudos em Paris, a base de sua educação deu-se na França, impulsiona-o a escrever sua primeira peça, intitulada *Le Papillon*, em língua francesa. Sua relação com a cultura parisiense foi bastante conveniente no Brasil da *Belle Époque* – período definido por Marta Morais da Costa (1983) como parisianismo, doença intelectual de tão fácil contágio quanto a febre amarela no Rio de Janeiro do século XX. Formou-se em Direito pela Faculdade livre de Ciências Sociais e Jurídicas do Rio de Janeiro e lecionou francês no Ginásio Nacional.

Ele tinha grande admiração pelo teatro simbolista, em especial pelas obras de Maurice Maeterlinck, dramaturgo belga, o que impactou profundamente suas obras. A temática central de sua dramaturgia é o amor, mas não o amor romântico, vivaz. Sua obra retrata a dores do amor não correspondido, do abandono, da solidão.

O tema fundamental deste teatro poético é o amor, puro, espiritualizado, apaixonado, absoluto, avassalador e inesquecível. Os amantes, enredados e impotentes, sofrem contínua e profundamente e são aniquilados pelo destino cruel. Dominados por um amor impossível, encontram na morte a única saída e alívio para a dor. A caminhada rumo ao fim inexorável é feita em silêncio, pois a dor verdadeira não se expressa pela palavra, essencialmente desgastada e limitada. Expressa-se muito mais pelo gesto, soluço, gemido e até mesmo pelo silêncio. (COSTA, 1983, p. 22)

Sobre seu teatro de relações amorosas, podemos então ressaltar algumas características marcantes, dentre elas: as falas marcadas por uma linguagem lírica rebuscada e também pelos silêncios e pausas, tal como ocorre no teatro simbolista. A palavra provoca em seus diálogos um esvaziamento de sentido na medida em que a conversa trivial das personagens reflete os sentimentos que a fala não pode expressar.

É esta importância atribuída ao silêncio que me parece estabelecer uma relação direta entre a ausência da palavra e a ausência da peripécia na ação dramática deste teatro. Roberto Gomes está muito mais interessado na reação que os acontecimentos que os acontecimentos provocam do que no fato em si. Por isso quase tudo sucede fora do palco ou no passado. Em cena, só a reação, o reflexo no comportamento das personagens. (COSTA, 1983, p. 46)

Nesta perspectiva, o autor, com a finalidade de expor em cena os sentimentos mais íntimos e profundos do ser humano, amplia seu olhar para outros elementos da cena como a iluminação, o cheiro, a sensação, instaurando no palco um clima que extrapola, ainda que de forma limitada, a materialidade da cenografia. As peças em geral se passam, por exemplo, na hora do crepúsculo, com pouca iluminação, elemento que já imprime uma atmosfera à representação.

Os diálogos por vezes são conversas triviais atrás das quais as personagens escondem suas angústias e sofrimentos e também expõem suas sensações sobre as experiências do passado.

A dramaturgia enquanto proposta de questionamento do teatro nacional

Refletindo sobre a dramaturgia destes dois autores, que viveram na mesma época e, não obstante, se debruçaram sobre as mesmas referências, nota-se, até certo ponto, uma diferença de estilo entre eles.

Roberto Gomes utiliza uma linguagem elitista própria da camada burguesa, as falas das personagens, no geral, estão carregadas de poesia. Como exemplo, tomemos a personagem Laura, de *Ao declinar do dia*, peça em um ato em que a protagonista, no momento em que recebe a notícia de que seu marido está prestes a morrer, reencontra um amor do passado. Ao final da conversa de reencontro, o ex-casal termina por se beijar. O beijo é interrompido pelo barulho do corpo de seu marido que cai morto no quarto ao lado. A personagem é tomada pela culpa e no trecho abaixo põe fim às esperanças de Jorge:

Laura – Não procure mais tentar-me. É inútil. Sim, sofro, sofro horrivelmente, mas já não tenho receio nem de você nem de mim. Imite-me. Conservemos bem puro o nosso silencioso e solitário amor, acima de todas as fraquezas, e mais tarde, nas horas dolorosas por que a vida nos reserva ainda outras provações – a lembrança do nosso puro afeto será a capela ardente onde nos poderemos refugiar e nos robustecer a alma para novas lutas e para novas dores. (GOMES, 1983, p. 62)

A vulnerabilidade da personagem diante do sofrimento, da angústia e da dor, evidencia sua aproximação com o teatro simbolista de Maeterlinck, que retrata justamente essa passividade do homem diante das situações que enfrentam em suas vidas. Por outro lado, ao destacar em seus textos a hipocrisia e a crueldade latentes nas relações humanas, é observada certa familiaridade com o teatro da paixão de Henri Bataille (COSTA, 1983).

João do Rio, embora trabalhe também a temática amorosa, explora mais as questões de cunho social e política preponderantes no contexto brasileiro em que escrevia. De acordo com Messer (2002), a cidade do Rio de Janeiro passava por obras de infraestrutura que transformaram a paisagem e os locais de moradia, bem como os hábitos e costumes sociais.

Sua escrita tende mais para a linguagem coloquial, bem próxima da fala. Para retratar a sociedade carioca, João do Rio, ao que parece, também lança mão das mesmas referências que Roberto Gomes, encontrando nelas espaço para o bom humor. Em sua peça de um ato *Que pena ser só ladrão*, ele joga com a ambiguidade ao contrapor a figura de um ladrão muito elegante e culto à de uma prostituta carente e que não se mostra muito culta:

Adriana- Metade do que o senhor diz eu não entendo.
O *Gentleman*- Nem é preciso.
Adriana- Não compreendo e não acredito.
O *Gentleman*- Isso é o que me faz desconfiar de que
você seja brasileira. (RIO, 2002, p. 191)

No diálogo, observamos referências ao perfil das personagens. A dubiedade da figura do *Gentleman*, que aparenta sofisticação, elegância e intelectualidade, e, todavia, é um ladrão que entra no quarto da prostituta em busca de dinheiro. Ao passo que Adriana representa o universo denegrado da prostituição.

Apesar da diferença de estilo, os autores têm em comum o fato de se oporem ao cenário teatral vigente (ligeiro, de forte cunho comercial), e o desejo de inovação pela via do texto. Cabe a nós analisar, portanto, de que maneira a dramaturgia pode esclarecer o posicionamento dos autores em relação ao teatro brasileiro do início do século XX. Até que ponto rompem com a escrita tradicional e por que encontraram no teatro simbolista e no teatro da paixão tal potencialidade? Nesse sentido de renovação, podemos pensar suas obras por uma perspectiva de continuidade entre os autores?

A partir das questões formuladas anteriormente, essa pesquisa tem como objetivo principal analisar quatro peças de um ato, sendo duas de cada autor: *Encontro* (1915) e *Que pena ser só ladrão* (1915), de João do Rio, e *Ao declinar do Dia* (1910) e *A casa fechada* (1919), de Roberto Gomes.

A peça *Encontro* tem como cenário a cidade de Poços de Caldas, onde vive Adélia da Pinta, uma prostituta sustentada por um Coronel que a visita com frequência. O eixo central do texto é seu reencontro com Carlos, um amor do passado, que vai até Poços de Caldas para tratar uma ciática impertinente. Ao se reconhecerem, instaura-se um diálogo por meio do qual são narrados e refletidos os acontecimentos do passado. O romance foi impedido

pelo pai de Adélia, que não aceitava o fato de um rapaz renomado, filho de senador, apaixonar-se por sua filha, uma moça de origem humilde.

Já em *Que pena ser só ladrão*, João do Rio contrasta duas figuras bastante peculiares: o Gentleman, uma figura bastante refinada e culta, mas que na verdade é um ladrão e está roubando o quarto de Adriana durante a madrugada, sendo surpreendido com a sua chegada; e Adriana, que, por sua vez, é uma moça muito simples e pouco entende dos comentários do *Gentleman* a respeito da política e das artes. A peça traz um olhar bastante crítico em relação ao Rio de Janeiro, apontando, por exemplo, as dificuldades enfrentadas pelos artistas e a corrupção na política.

Ao declinar do dia, de Roberto Gomes, trata também do reencontro dos amantes Laura e Jorge. O marido de Laura, Viriato, com quem ela se casou sem afeto, está muito doente e segundo o médico lhe resta apenas alguns dias de vida, talvez algumas horas. Neste contexto, ela recebe a visita de Jorge, que partiu há três anos fugindo do amor que sentiam um pelo outro. As falas reconstroem para o espectador a memória das personagens, tornando conhecidos os fatos longínquos da trajetória de suas vidas. No momento do beijo o casal é interrompido pelo barulho do corpo de Viriato, que cai morto. Tomados pela culpa, o casal se dá conta da impossibilidade de viverem seu romance, assim, Viriato parte, desta vez, para sempre.

Considerada uma das obras mais maduras do escritor, *A casa fechada*, procura retratar em suas personagens alguns tipos da sociedade brasileira, como o delegado, o pescador, o barbeiro, o agente do correio, o mendigo e outros. Eles vão se aglomerando na entrada do correio, a fim de aguardar a saída de Maria das Dores que, segundo os boatos, foi flagrada pelo marido com outro homem e por isso é forçada pelo marido a deixar o lar. Ao que tudo indica, ela deve partir no trem das 19 horas. A casa está completamente fechada. Tudo que se conhece a respeito do caso são as notícias trazidas pelos vizinhos à medida que vão se aproximando do correio. Os comentários deixam transparecer a crueldade, a aspereza e o preconceito presente nas relações humanas. É interessante notar, ainda, que a sensibilidade e o conhecimento profundo da alma humana são características incutidas pelo autor, justamente no mendigo, figura socialmente marginalizada e desprezada pela maior parte da população.

Para alcançar o objetivo geral deste estudo, se faz necessária uma investigação dos aspectos concernentes ao contexto teatral das primeiras décadas do século XX no Brasil e a relação que os autores estabeleceram com o teatro vigente; compreender de que forma os teatros da paixão e simbolista chegaram ao Brasil e foram incorporados por tais autores em

suas propostas estéticas de dramaturgia. Além disso, propõe-se também analisar os pontos fundamentais nas dramaturgias de João do Rio e Roberto Gomes, delineando aspectos relacionados às proposições individuais de uma possível renovação dramática.

Drama moderno: algumas reflexões teóricas

Dentre as referências teóricas podemos destacar alguns estudos que serão fundamentais para alcançar os objetivos propostos. Quanto ao estudo do cenário histórico teatral brasileiro das primeiras décadas do século XX, teremos como base algumas obras de destaque sobre a temática, como *História do teatro brasileiro volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. Teatro moderno brasileiro, história concisa do teatro brasileiro, Peças pessoas personagens* de Décio de Almeida Prado e *Moderno Teatro Brasileiro* de Gustavo Doria.

Com relação ao teatro simbolista, dialogaremos com autores como Eudinyr Fraga, que em sua obra, *O simbolismo no teatro brasileiro*, faz um apanhado de autores potencialmente simbolistas da dramaturgia nacional. E também *O simbolismo* de Ana Balakian, que expande a leitura do movimento simbolista para as diversas formas artísticas.

Quanto à produção dos dramaturgos estudados teremos como base os estudos de Marta Morais da Costa em sua tese *A obra dramática de Roberto Gomes: temas e configuração*, de 1987. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*, de 1996 de Orna Messer Levin.

Para aprofundar a reflexão sobre a renovação dramática dos textos escolhidos, dialogaremos, dentre outros autores, com os pensamentos de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno* e de Jean Pierre Sarrazac, *Sobre a fábula e o desvio, Léxico do drama moderno e contemporâneo, O futuro do drama*, que tratam do processo de modernização da forma dramática.

Segundo Szondi (2001), as demandas conteudísticas surgidas com as crises deflagradas em uma sociedade cuja luta de classes se torna cada vez mais evidente, bem como as representações da psique humana, provoca uma crise de representação do drama absoluto. O descompasso entre forma e conteúdo provocará aquilo que ele denomina de *crise do drama*. Em suas palavras:

Desse modo, no entanto, é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma. Se, no caso da correspondência entre formas e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado, é posto em questão pelo conteúdo. Mas essa antinomia interna é que permite problematizar historicamente uma forma poética, e o que aqui se apresenta é a tentativa de explicar as diversas formas da dramática

moderna a partir da resolução dessas contradições. (SZONDI, 2001, p. 25)

Assim, a crise do drama se dá com a constante inserção do elemento épico no seio da forma dramática, provocando uma ruptura naquilo que ele compreende como uma forma a-histórica. A partir daí, Szondi (2001) analisa obras de diversos dramaturgos categorizando-os da seguinte maneira: aqueles que tentam salvar o drama e aqueles que tentam propor soluções para a crise. Em sua concepção, a crise é superada com o teatro épico de Brecht.

Já Sarrazac, em seu livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), sugere um ponto de vista mais abrangente em relação à crise do drama:

Mais uma vez, teoria do drama moderno raciocina em termos de superação – do dramático pelo épico, quando seria preciso visar um fecundo tensionamento - o mesmo organizado por Pirandello ao longo de toda a peça, até o efeito irônico final da dupla morte do garoto - do dramático, do épico e do lírico. (SARRAZAC, 2012, p. 29)

Não se trata, portanto, da aniquilação do drama, mas de seu aperfeiçoamento, de uma expansão de seus limites. Os textos de João do Rio e Roberto Gomes evidenciam este cruzamento do épico, lírico e dramático, que cada um trabalha de forma bastante particular. Dentro desta perspectiva, se almeja com este projeto destacar as potencialidades das obras de João do Rio e Roberto Gomes enquanto precursoras de um teatro nacional moderno pela via dramatúrgica.

Referências bibliográficas:

- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- COSTA, Marta Morais. *A obra dramática de Roberto Gomes: temas e configuração*. 1978. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), São Paulo, FFLCH/USP.
- FARIA, J. R. (dir.). *História do teatro brasileiro*. v. 2. São Paulo, Perspectiva; SESC, 2013.
- FRAGA, Eudínyr. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo, Art & Tec, 1992.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2001
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570 – 1908)*. São Paulo, EDUSP, 2008.
- GOMES, Roberto. *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro, INACEN, 1983.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, UNICAMP, 1996.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro, 7 Letras, Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

RIO, João do. *Teatro de João do Rio*. São Paulo, Martins fontes, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Abstract: The present article aims to present the author's Master's project, in which she proposes to analyze the dramaturgical production of João do Rio (1881-1921) and Roberto Gomes (1882-1922), both Brazilian authors from the early 20th century, considering the symbolism and the passion drama, in order to best comprehend these dramaturgies as a proposal of questioning and establishment of a national theatre.

Keywords: Roberto Gomes; João do Rio; modernization of Brazilian theater.